

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

REVISITER LA QUESTION DU GENRE :
TRADUCTION PLASTIQUE DU BRICOLAGE IDENTITAIRE
ALLIANT TRAVESTISSEMENT, CAMOUFLAGE,
CULTURE POPULAIRE, STÉRÉOTYPE ET
LANGAGE

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
JOANNIE BOULAIS

SEPTEMBRE 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci à Claire Savoie pour sa direction en général, de l'atelier à la rédaction.

Merci à Anne Bénichou et à mes collègues du Forum recherche-crédation qui ont persévéré jusqu'à leur présentation finale : Simon Beaudry, Steffie Bélanger, Emma-Kate Guimond, Guillaume Lépine, Léa Moison, Alexandre Nunes, Jonathan Plante, Eugénia Reznik et Emilie Serri pour leurs commentaires, car ce cours s'est avéré une étape préalable très importante à la rédaction de ce mémoire.

Merci à Michelle et à Mathieu pour leur aide technique médiatique.

Merci à Marie pour la relecture et à Julie pour la révision.

Merci à Katy, à Mathieu, à Marie, à Steffie et à Julie pour leur aide dans les (trop) nombreux déménagements d'atelier!

Merci à Michelle pour un des meilleurs conseils reçus dans un moment de panique : « Arrête de lire et commence à écrire! »

Merci à Steffie pour les conseils d'ébénisterie... que je n'ai pas vraiment écoutés!

Merci au Guggenheim de New York pour la rétrospective de Peter Fischli et David Weiss donnant la folle opportunité de faire l'aller-retour Montréal-New York en 22 heures.

Merci à Simons pour les coussins en peau de lapin.

Merci à Kijiji pour la fourrure de seconde main.

Merci à IKEA pour ses meubles en morceaux.

Merci à Lego pour les figurines (Harry Potter, Batman, Catwoman, Wonder Woman, Gimli, Golum, Legolas...).

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	iv
RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION UNE PRATIQUE SCULPTURALE : MI-QUEER MI-FÉMINISTE, MI-FIGUE MI-RAISIN	1
CHAPITRE I OBJETS POP-UP TROUVÉS . (DE SCHTROUMPFS À BARBIE À PEAU DE VACHE).....	6
CHAPITRE II FAIRE BANCAL (SANS QUE ÇA TOMBE)	11
CHAPITRE III INTERMÈDE SUR LES PELUCHES ET LE TREMPAGE	17
CHAPITRE IV L'HYBRIDITÉ PAR ADDI(C)TION (ET ET ET ET ET ET ET ET HÉ)	18
CHAPITRE V HISTOIRES IMAGINÉES : PLACE À LA BÊTE (VAGIR, BÊLER, RUGIR) ET AUX PERSONNAGES-SCULPTURES	23
CONCLUSION <i>HAPPY END</i> COMME À LA TÉLÉ (OU PAS...)	28
ANNEXE A LES FIGURES	31
BIBLIOGRAPHIE	59

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1	Vue de l'atelier31
2	Étagère (regroupement d'objets dans l'atelier)32
3	<i>Les sites de rencontre I et II</i>33
4	<i>Les sites de rencontre I</i> (détail)34
5	<i>Le Schtroumpf masqué</i>35
6	<i>Le Schtroumpf masqué</i> (détail)36
7	<i>Peau de vache</i>37
8	<i>Peau de vache</i>38
9	<i>Peau de vache</i> (détail)39
10	<i>Yé!</i>40
11	<i>Yé!</i> (détail)41
12	<i>Yé!</i> (détail)42
13	<i>Petit animal-meuble poilu chaud lapin</i>43
14	<i>Petit animal-meuble poilu chaud lapin</i> (détail)44
15	Plan de l'exposition : emplacement des murs à créer (dimensions et matériaux) et disposition générale des sculptures45
16	Vue de la première vitrine donnant sur le corridor de l'UQAM (vue de l'intérieur) : quatre peluches (<i>les Oursons</i>) sur leur piquet46
17	Vue de la première porte : entrée en chicane (vue de l'extérieur)47
18	Vue d'un corridor : quatre peluches sur leur piquet et bandeau de poils synthétiques48

19	Vue des vitrines donnant sur la rue Sainte-Catherine (vue de l'intérieur) : collection d'objets	49
20	Collection d'objets : détails	50
21	Vue d'un corridor : bandeau de poils synthétiques à carreaux, meurtrière et trolls encastrés	51
22	Vue de la meurtrière : découverte de la sculpture <i>Simonac</i>	52
23	Vue de la fenêtre donnant sur la rue Sainte-Catherine (vue de l'extérieur) : l'envers du décor et <i>Simonac</i>	53
24	Vue d'un corridor et d'un coin de mur : bandes de motifs au premier plan; trolls encastrés, meurtrière et bandeau de poils synthétiques à carreaux dans le corridor	54
25	Vue d'une alcôve (la grande galerie) : tapisserie de motifs sur les murs et quatre sculptures	55
26	Détail : peluche (<i>la Reine</i>) sur son piquet	56
27	Vue de deuxième vitrine donnant sur le corridor de l'UQAM et de la deuxième porte (vue de l'extérieur)	57
28	Vue de la deuxième vitrine donnant sur le corridor de l'UQAM (vue de l'intérieur) : détail d'une rencontre sculpturale	58

RÉSUMÉ

Mes sculptures, réalisées par assemblage d'objets issus de la culture populaire, revisitent les questions d'identités de genre. Je suis préoccupée par l'invisibilité insidieuse de l'homosexualité féminine dans l'espace public, qui me semble une conséquence de la norme sociale hétérosexiste dominante. Mon propos est ancré dans ces questionnements et est en réaction à ce que je perçois de cette réalité. Pour l'écriture de ce mémoire, je me suis entre autres imprégnée des écrits de Marie-Hélène Bourcier, de Fanny Britt, de Martine Delvaux, de Virginie Despentes, de Michel Foucault, de Virginia Woolf.

Mon processus de création commence par une collecte d'objets non nobles et de natures diversifiées : jouets, peaux d'animaux, meubles, bougies, livres, etc. L'esthétique de mes sculptures (broche à foin, fragiles, précaires, souvent raccordées avec du ruban adhésif) s'apparente à celle des œuvres de Cynthia Girard, de Thomas Hirschhorn et d'Annette Messenger. En mettant ensemble des éléments dont l'agencement n'est pas convenu, des rencontres que je souhaite étonnantes, voire déstabilisantes, sont créées. L'hybridité est recherchée parce qu'elle me permet d'explorer ce qui est contraire à la norme ou à la convention. En laissant de multiples interprétations possibles à mon travail, je ne cherche pas à illustrer mon propos, mais bien à l'évoquer. Finalement, pour la réalisation de mes sculptures, des histoires sont imaginées ou mises en scène.

Tout au long de ce mémoire, l'accent sera mis sur le processus et le travail en atelier. Pour présenter l'état actuel de mon projet de maîtrise, trois séries de sculptures réalisées pendant mes deux années de scolarité seront décrites : *Les peluches trempées*, *Les sites de rencontre* et *La société des Marginales*. Par leur théorisation, je pourrai me projeter dans le futur et envisager mon exposition de fin de maîtrise qui aura lieu en mars 2017 au Centre d'expérimentation et de diffusion de la Maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'UQAM.

Mots-clés : sculpture par assemblage d'objets; culture populaire; hybridité; recouvrement, masque, camouflage; identités de genre; invisibilité de l'homosexualité féminine.

INTRODUCTION

UNE PRATIQUE SCULPTURALE : MI-QUEER MI-FÉMINISTE, MI-FIGUE MI-RAISIN

Je n'ai jamais vu deux filles ou deux gars se tenir par la main à Sainte-Sabine, le village où j'ai grandi. J'avais 11 ans la première fois que j'ai vu deux femmes s'embrasser, c'était dans la télésérie policière québécoise *Jasmine* (c'est Isabel Richer qui jouait la policière lesbienne). Au primaire, comme toutes les autres filles, j'ai tapissé ma chambre des images de Brad Pitt, de Tom Cruise et des Backstreet Boys...

Au cégep, à 17 ans, dans une vente d'affiches, j'ai acheté en cachette celle des deux filles couchées dans un lit qui s'embrassent¹. Mon colocataire est arrivé comme je payais. La panique m'a saisie, mais un des soirs qui suivit, j'ai osé lui faire la grande révélation... Et lui aussi, de son côté, m'annonça qu'il était gai. Lors d'un dîner à Pâques, quand je devais avoir 21 ans, une de mes tantes a tenu des propos homophobes. Je n'aurais pas cru qu'on était si fermé dans ma famille. Je suis allée pleurer dans une pièce à part. Ma mère est venue me trouver et m'a arraché les confidences. Elle m'a dit qu'elle savait, depuis longtemps. En voyage, à 22 ans, face à l'annonce de mon homosexualité, mon beau-frère a changé d'attitude et de sujet. Quand il est parti aux toilettes, ma sœur m'a dit de ne pas m'en faire, qu'il était seulement surpris.

Mais pourquoi cette réaction accompagnée de cette surprise? Pourquoi tout ce malaise?

Jusqu'à 21-22 ans, je ne me trouvais pas vraiment normale et j'étais très mal à l'aise

¹ En décembre 2000, cette photographie était l'image de la nouvelle campagne publicitaire du magazine [queercompany.com](http://www.queercompany.com). Elle pouvait être vue dans de nombreux quotidiens britanniques (*The Evening Standard*, *The Guardian* et *The Express*) ainsi que sur des panneaux géants à Londres (<http://www.dhnet.be/actu/societe/campagne-choc-pro-lesbiennes-51b7d92de4b0de6db9919217>).

avec l'idée d'être gaie. Que les gens l'apprennent me dérangeait plus ou moins, mais je ne voulais pas avoir à le dire et à faire face à leur réaction. Je me trouvais pas mal comme d'être aussi gênée. Je me disais que c'était moi qui n'étais pas assez forte. Et j'ai pris conscience que ce n'était pas vrai, que si j'avais eu tant de difficultés à accepter mon homosexualité, ce n'était certainement pas uniquement de ma faute, que je ne devais pas être la seule et qu'il y avait quelque chose, un non-dit dans la société, qui faisait en sorte que je ne pouvais être à l'aise.

Ceci dit, ça fait maintenant dix ans de tout ça (tout ça derrière moi?). Les choses ont-elles changé? Je me tourne vers la culture populaire pour commencer à y répondre. Par exemple, qu'en est-il de la représentation de l'homosexualité féminine dans les œuvres de fiction comme les séries télévisées? Il s'en est passé des choses depuis *Jasmine* :

Orange is the New Black (Piper, Alex, Nicky, Poussey, Big Boo, etc.), *Unité 9* (Jeanne, Annie, etc.), *The Good Wife* (Kalinda), *Mémoires vives* (Flavie, Julie, Nancy, etc.), *Toute la vérité* (Dominique et Anaïs), *Once Upon a Time* (Mulan), *The L Word* (Bette, Tina, Alice, Shane, Helena, Jenny, etc.), *19-2* (Bérangère), *Féminin/Féminin* (Léa, Stéphanie, Emily, Anne, etc.), *Game of Thrones* (Yara), *Les Revenants* (Julie et Laure), *Trauma* (Martine, Sophie et Giulia), *Person of interest* (Root et Shaw), *Diva* (Stella et Sam), *Tabou* (Roxanne et Johanne), *Un gars, Une fille* (Élise), *Virginie* (Cathy), *Friends* (Carol et Susan), *The 100* (Clarke et Lexa), *Sense8* (Nomi) etc².

On en vient presque à croire que chaque série a son personnage LGBT (lesbiennes, homosexuels, bisexuel(le)s, les personnages transgenres se font plus rares...³).

² Dans cette liste, les personnages ne sont pas toutes lesbiennes; certaines sont bisexuelles, mais toutes s'affichent comme aimant (aussi) les femmes.

³ Rare ne veut pas dire inexistant : dans *Sense8*, le personnage Nomi est une femme transgenre (née homme et devenue femme) et lesbienne; dans *The L Word*, on a pu suivre la transformation de Max.

Dans certaines, ce sont les rôles principaux. Preuve d'une ouverture d'esprit? Ou effet de mode? Pourquoi ne suis-je pas satisfaite de cette représentation? Il y en a beaucoup. En plus, les personnages sont de moins en moins stéréotypés. Pourquoi cette impression, je dirais même cette conviction que, dans la vraie vie, tout est loin d'être rose? J'ai aussi le sentiment que la représentation est encore « pire » dans le cas de l'homosexualité féminine⁴. Pire par rapport à la représentation de l'homosexualité masculine. La page « LGBT au Québec » est un bon exemple de ce que je ressens. On y retrouve entre autres une liste de personnalités publiques québécoises LGBT. Pour 36 noms, il n'y a que cinq femmes : Nicole Brossard (écrivaine), Léa Pool (cinéaste), Agnès Maltais (politicienne), Manon Massé (politicienne), Ariane Moffatt (chanteuse)⁵. 13,8 %. C'est tout de même étonnant⁶. C'est certain qu'il y en a davantage. Pourquoi ne sont-elles pas nommées? Parce qu'on ne veut pas les voir ou parce qu'elles ne veulent pas s'afficher?

Pour donner un début de réponse, j'emprunte les mots de Marie-Hélène Bourcier qui a écrit que « la prédominance de l'identité gaie » se fait « au détriment d'autres identités sexuelles de genre et/ou ethniques qui se retrouvent aux marges : les trans, les prostitué(e)s, les handis, certains gais, les lesbiennes, les enfants d'immigrés voilés ou pas », et que :

⁴ Sans vouloir m'enfermer moi-même dans une pensée restrictive, je prends le parti de parler surtout d'homosexualité féminine parce que c'est ce que je suis, une femme homosexuelle. Par exemple, je ne me trouve pas la légitimité de prendre la parole aux noms des transsexuel(le)s.

⁵ J'imagine qu'il est peu commun de donner Wikipédia comme référence au cycle supérieur, mais je le fais en ayant conscience de la valeur de ce que je cite. Ce genre de site internet public et participatif montre un bon exemple de la représentation de l'homosexualité dans la culture populaire, à défaut d'être très scientifique (https://fr.wikipedia.org/wiki/LGBT_au_Qu%C3%A9bec).

⁶ Ce qui est aussi étonnant, c'est qu'il y ait deux femmes (sur cinq) qui évoluent dans la sphère politique... Comme s'il était plus facile de s'afficher comme gay en étant politicienne qu'en étant actrice.

Cette priorité de l'« homosexualité masculine » sert opportunément à fixer un ordre de passage entre les minorités sexuelles, à ordonner le défilé des revendications qui commencerait par celles des homosexuels et s'effilocherait ensuite avec les trans et les intersexes dans un avenir que l'on espère lointain. (Bourcier, 2005)

Devant cette invisibilité causée par la norme hétérosexiste et face au malaise qu'elle induit chez moi, je réalise des sculptures d'assemblage à partir d'objets trouvés issus de la culture populaire; pas pour donner des réponses, mais pour soulever encore plus de questions, pour continuer à en parler. Ce n'est pas scientifique, ce n'est pas le résultat d'une enquête sur le terrain de ma part, je ne détiens pas d'expertise dans les questions de genre. C'est plutôt que je dispose de compétences en arts visuels et que j'ancre mon propos dans les questions d'identité de genre en réaction à ce que je perçois de cette réalité. Avec mes sculptures, j'amène ce qui m'est personnel, intime et privé, comme l'identité sexuelle, dans une sphère publique et sociale. Je relève le défi d'exprimer ou d'évoquer mes préoccupations dans la rencontre hybride des matériaux et dans la matérialité⁷. Mon travail sculptural me permet d'avoir une voix sur la question, de m'exprimer autrement qu'avec la parole.

Mon sujet de recherche débute avec l'interrelation de ces trois questions :

- Comment allier questionnements personnels, appropriation d'objets et identité sexuelle?
- Ce brouillage des frontières entre vie personnelle et art peut-il servir de moteur de création pour la fabrication d'une œuvre politique, originale et sensible?
- Est-ce que l'élaboration d'un vocabulaire personnel, avec des objets choisis souvent intuitivement et leur traitement plastique et matériel, peut évoquer les questions d'ordre identitaire ou encore est-ce que ce vocabulaire peut « parler » de lui-même?

⁷ Plutôt qu'avec tout autre médium; comme le font, par exemple, les artistes Catherine Opie, Evergon et Wolfgang Tillmans avec la photographie.

Dans ce mémoire, mes différentes stratégies de travail sculptural seront explicitées dans une succession de courts chapitres. Tout comme dans ma production sculpturale, l'accumulation sera utilisée comme stratégie de rédaction du présent mémoire. Le premier chapitre concernera essentiellement ma collection d'objets trouvés. Puis, il sera question de ma manière de travailler, suivie d'une parenthèse sur le trempage de peluches dans la peinture. J'analyserai dès lors l'importance de l'accumulation et de l'hybridité dans mon œuvre. Finalement viendront mes différentes façons de penser la narrativité et l'influence qu'elles ont dans ma pratique. Au cours des chapitres, pour présenter l'état actuel de mon projet de maîtrise, je décrirai quelques séries de sculptures réalisées durant mes deux années de scolarité (*Les peluches trempées*, *Les sites de rencontre*, *La société des Marginales*) et je me projeterai dans le futur en envisageant la composition de mon exposition de fin de maîtrise. Tout au long du mémoire, le processus et le travail en atelier seront mis de l'avant.

CHAPITRE I

OBJETS *POP-UP* TROUVÉS (DE SCHTROUMPFS À BARBIE À PEAU DE VACHE)

Au commencement, il y a des objets. Dans ma pratique sculpturale, ce sont eux qui arrivent en premier, même avant les idées. J'ai besoin de m'en entourer et de les voir; ils sont entreposés dans l'atelier : exhibés dans les étagères ou punaisés au mur. Il y a un roulement : des objets rentrent (ce sont des nouveautés), des objets sortent (ils sont périmés), des objets deviennent composantes de sculptures. À la fin d'une exposition, ils peuvent revenir dans l'atelier et redevenir matériaux (il y a du recyclage et de la récupération – je les « cannibalise »⁸, pour le dire comme Tricia Middleton [Drouin-Brisebois, 2012]). Parfois, ils attendent longtemps sur les tablettes avant de servir. D'autres fois, ils sont utilisés immédiatement.

L'idée de la collection me plaît, mais je ne pense pas qu'il s'agisse d'une collection dite classique. Je ne souhaite pas trouver tous les modèles ou toutes les déclinaisons d'une sorte d'objet, comme la dame rencontrée sur Kijiji qui est à la chasse de toutes les figurines Playmobil de style victorien. C'est comme si je n'arrivais pas à décider quel type d'objet pourrait devenir le sujet privilégié de ma collection. Aussi, je ne souhaite pas mettre l'accent sur un objet en particulier. C'est plutôt la panoplie, la diversité dans un amalgame disparate qui m'interpelle, la création d'un cabinet de curiosités.

De quel type sont ces objets? *Pop-up* parce qu'ils proviennent de la culture populaire et aussi parce que ce sont des objets très communs dans la société, telles les fenêtres

⁸ Josée Drouin-Brisebois parle en ces termes de la manière qu'a l'artiste de récupérer des fragments de ses œuvres : « L'artiste cannibalise et donne une nouvelle vocation à des éléments de ses œuvres antérieures, les démontant et les reconfigurant pour créer de nouvelles formes et significations. » (Drouin-Brisebois, 2012)

*pop-up*⁹, ils jaillissent de nulle part ou de partout et mon intuition me dicte de les envisager comme des matériaux en devenir :

Des figurines d'animaux : bisons girafes pandas suricates dragons flamands roses dinosaures. Des figurines Megablocks : schtroumpfs et schtroumpfette. Des figurines Playmobil : zombi skateuse arbitres joueur et gardien de but de hockey. Des figurines Lego : Wonder Woman Gollum Legolas Gimli Batman Femme Chat Indiana Jones Harry Potter Edwidge. Des trolls et des Barbies. Un thermomètre et deux cloches en forme de crabe. Une sirène et un sushi gomme à effacer. Des roches. Des coquillages et des carapaces de crabes et d'oursins. Des livres : dictionnaires bandes dessinées romans à l'eau de rose biographies et autobiographies sur les femmes sur les animaux sur toutes sortes de sujets pour enfants pour adultes MicroRobert Petit et Grand Larousse Au bord du grand canal Un odieux contrat Le clair de lune d'Acapulco Pour l'amour d'un *playboy* Un palais en Toscane Lucky Luke Mafalda SODA Spirou Natacha Astérix Antonine Fille du roi Missionnaire en Nouvelle-France Julie Couillard Mon histoire Janette Bertrand Ma vie en trois actes Angelina Jolie Beauté fatale Jasmin Roy Osti d'fif La faune Les grandes énigmes du monde animal Le cougar Le dromadaire J'aime les gentils animaux Le livre du baiser Le livre du désir Demandez-le à Claire Les 100 questions les plus essentielles au sujet de l'amour du sexe et des relations de couple Le bas Beauté Pratique Mains et cheveux Opéré d'urgence ou la véritable histoire d'une appendicite aiguë Album Disney 1985 L'Amérique de Warhol. Des peluches : étranges créatures desserts sucrés pointe de gâteau et *cupcakes* crocodiles moutons petites souris brune grise blanche oursins lapin boule de billard singe licorne de *Despicable Me* (« *It's so fluffy I'm gonna die* ») Sylvester et Titi brocoli dauphin moufette. Des jouets pour chats. Des serviettes et des débarbouillettes. Des éponges et des ceintures fléchées. Des cadres en bois en plastique et un en styromousse. Des cartes postales : Montréal Québec Canada Argentine Buenos Aires Ushuaïa Espagne

⁹

« Fenêtre jaillissante » en français (Antidote, 2016).

Barcelone Montserrat Japon Italie Venise Positano États-Unis Ohio Cincinnati Californie San Francisco New York Boston. Des jeux de cartes : Omaha de la Gaspésie de Noël des animaux sauvages du Canada. Des médailles et un trophée. Des ballons : métalliques colorés argent or orange félicitations c'est une fille c'est un garçon. Des confettis et des banderoles. Des bougies : épi de maïs oiseaux abeille et fleur ruche bonhomme original étoile. Des fléchettes. Des fourrures et des peaux d'animaux : raton laveur lapin rat musqué veau vache renard et visons. Des papillons adhésifs amovibles de marque quelconque (*post-it*) et des cartons de notes : dinosaures nuages phylactères étoiles carrés rectangles fluo pastel arbres pommes éléphants. Des emballages de plastique. Des blocs de mousse polystyrène (styromousse) et des boîtes de carton. Des baguettes trois manches à balai et une planche de *skate*. De la quincaillerie : clous vis équerres. Des cassettes de dictées audio. Des punaises : plates colorées en bois rondes métalliques en forme de boule de billard. Du ruban adhésif toilé (*duct tape*) : cosmos *mac and cheese* gazon *I love bacon* bois fleuris guépard léopard serpent attention *caution* fragile *gummies* à pois lignés zébrés colorés odorants orange cerise taches de peinture. Deux masques de fête : bœuf et chèvre. Deux paquets de cigarettes bonbon. Des sous-verres Mafalda qui fume la cigarette. Une pipe et des bouteilles de bière. Deux tasses en forme de sein. Des cônes de signalisation : Bien fait! Félicitations! Une affiche : *Wildlife Crossing*. Des autocollants : Halloween Saint-Valentin Pâques dauphins chatons oursins princesses Mme Princesse Batman *rush* par avion confidentiel. Et caetera.

Pour faire un parallèle avec la liste des animaux de Jorge Luis Borges d'une « certaine encyclopédie chinoise »¹⁰, sur laquelle Michel Foucault¹¹ a écrit que ces

¹⁰ Classés dans une série alphabétique, il est écrit :

[Q]ue « les animaux se divisent en : a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un pinceau très fin en poils de chameau, l) et caetera, m) qui viennent de casser la cruche, n) qui de loin semblent des mouches ». (Foucault, 1966)

animaux ne pouvaient se côtoyer que « dans le non-lieu du langage » et que Borges « leur [a] donn[é] pour patrie mythique une région précise dont le nom seul constitue pour l'occident une grande réserve d'utopies » (Foucault, 1966), on peut dire que ma « grande réserve d'utopies », elle, se situe dans l'atelier et est composée de cet inventaire; qu'à partir d'elle, tout m'est possible.

Je dois avouer qu'une ambiguïté m'habite face à mon assortiment d'objets produits massivement et issus de la culture populaire. Attirée en même temps que rebutée par eux, je les trouve drôles et fascinants, même si je sais qu'ils sont *kitsch*, quêtaines, stéréotypés, vulgaires. Quelque part, ils me rappellent l'expression : « S'ils n'existaient pas, il faudrait les inventer ». Je me demande souvent qui a eu l'idée de les produire et qui peut bien les acheter, mis à part moi pour en faire des matériaux.

Comme le collectif québécois BGL, je puise et m'identifie « de manière singulière à la culture populaire ». Par contre, si nos objets semblent provenir de la même famille, mes intentions diffèrent, car en m'appropriant des objets conçus massivement, la « société de consommation » ou le « gaspillage » ne deviennent pas pour autant mon propos (Fraser, 2015). Objets de représentation et d'imitation, ce sont plutôt les codes et les rôles sociaux qu'ils donnent à voir ou qu'ils trahissent qui m'intéressent. La majorité des objets listés sont porteurs d'une identité de genre stéréotypée. Consciente de tout cela, je compose avec les stéréotypes qu'ils véhiculent. Au lieu de réagir contre ce que représentent ces objets, je prends le parti, non sans dérision, d'en jouer, de les utiliser et de les détourner. Aussi, je les collectionne pour leurs caractéristiques physiques et matérielles : doux, mou, duveteux, spongieux, poilu, velu, métallique, pointu, dangereux, fragile, plastique, coloré, odorant, pliable, compressible, élastique.

¹¹ Michel Foucault présente ce texte dans la préface de *Les mots et les choses*, déclarant que le texte de Jorge Luis Borges est le point de départ de cet ouvrage (Foucault, 1966).

Ce qui m'intéresse particulièrement lors de l'appropriation d'un de ces objets, c'est la possible rencontre qui peut être créée. Par exemple, le jouet pour enfant retient mon attention parce que : techniquement, il est à petite échelle et facile à manipuler; symboliquement, il donne à voir un modèle stéréotypé dès l'enfance. Par contre, ce qui a vraiment de l'importance, c'est de trouver avec qui le *matcher*. Les rencontres peuvent se faire dans la simplicité et être assez littérales, par exemple en interchangeant les accessoires de figurines Playmobil, ceux du gardien de but de hockey contre ceux du peintre victorien. Par contre, la plupart du temps, je mets en scène des associations plus complexes, jouant des tensions entre les matériaux et donnant à voir des incongruités. Dans cette optique, les objets trouvés peuvent être jumelés à des assemblages construits en bois, en plâtre, en papier mâché, etc.

CHAPITRE II

FAIRE BANCAL (SANS QUE ÇA TOMBE)

À la Thomas Hirschhorn, je fais de l'assemblage qui se rapproche du bricolage. Broche à foin. Sans lésiner sur le *tape*. Rarement avec la technique ou les outils adéquats. En relevant des extraits d'entrevue ou de citations d'Hirschhorn expliquant entre autres son rapport à la précarité, aux matériaux pauvres, au collage et aux dimensions politiques et sociales de ses matériaux, je me suis questionnée sur ces mêmes aspects dans mon travail. Je n'ai pas cherché à me placer en opposition ou à me comparer à lui. C'est plutôt qu'en le lisant, je me suis demandé ce qu'il en était de mon côté par rapport à ces points de vue là. Ces extraits ont donc été utilisés comme stratégie pour développer ma pensée. Dans la première partie de ce chapitre, ses mots sont présentés avant les miens.

Précarité

J'aime ce terme "précarité" — mon œuvre n'est pas éphémère, elle est précaire. Ce sont les hommes qui décident et qui déterminent combien de temps une œuvre va durer. Le terme "éphémère" provient de la nature, mais la nature ne décide pas. (Bélisle, 2007)¹²

On m'a souvent recommandé de changer de matériaux ainsi que de manière de faire si je voulais permettre à mon travail de durer dans le temps. Ce qui correspond bien à la définition de l'adjectif précaire : « Qui risque de devenir mauvais ou de disparaître prochainement. » (Antidote, 2016) Quand je joue le jeu d'envisager la création sous cet angle, la question du laps de temps me pose problème. L'œuvre doit-elle tenir la durée de l'exposition? Toute une année ou une vie? Un siècle ou un millénaire? Parce

¹² Les quatre extraits ont été tirés du texte « D'une esthétique du désordre au reflet du chaos : des échos puissants d'un monde en déroute », signé Josée Bélisle, issu du catalogue d'exposition *Thomas Hirschhorn. Jumbo spoons and big cake* du Musée d'art contemporain de Montréal.

que ce type de commentaires me semble curieux, assez systématiquement, mais sans contrainte stricte, mon assemblage de matériaux est fragile; terme que je préfère à « précaire » puisqu'avec la « fragilité », il est question de « facilité à se casser » ou « à se détériorer » et d'un « manque de solidité » (Antidote, 2016). Je me refuse à solidifier mes sculptures ou même à les finaliser complètement. Je préfère quand tout n'est pas fixe. J'ai l'impression qu'une fois terminé, il n'y aura plus de retour en arrière possible et qu'il sera trop tard pour poser la bonne action. Dans l'idée de laisser l'œuvre ouverte à tous les possibles, la non-finition me permettrait de les finir autrement si jamais... si jamais c'était nécessaire.

Il m'arrive de superposer des objets qui tiennent ensemble par l'équilibre... une méthode qui n'aide pas à solidifier mes sculptures! Par exemple, dans *Les sites de rencontre I*, c'est un étau qui, principalement, assure la stabilité de l'assemblage (voir les figures 3 et 4). Dans l'atelier, l'idée de créer des tensions à l'aide du poids des objets m'enthousiasme. Par contre, je suis consciente qu'utiliser l'équilibre comme stratégie d'assemblage devient problématique quand vient le moment d'exposer puisqu'il y a toujours un risque que tout s'écroule si un spectateur heurte ou frôle l'œuvre¹³.

Matériaux pauvres

J'utilise ces matériaux-là (matériaux pauvres, d'emballage, de récupération) pour leur capacité d'adaptation, d'utilisation et de compréhension par tous : du

¹³ Je ne peux m'empêcher de penser aux œuvres de la série *Equilibres* de Peter Fischli et David Weiss. Pour ces photographies, ils ont empilé des objets les uns sur les autres de manière improbable. Par exemple, *Outlaws* (1984) est constituée de deux chaises, la première est à l'envers et son dossier est déposé sur un pot en céramique, la deuxième, du bon côté, a été mise par-dessus la première — les deux chaises tiennent l'une sur l'autre par deux de leurs pattes seulement — la partie la plus haute de la deuxième chaise est en équilibre grâce à un tube de carton qui lui-même prend appui sur une bouteille de Coca Cola (Fischli & Weiss, 2016). D'une certaine façon, les artistes ont réussi à défier la gravité... du moins, la durée du cliché, car il n'est pas possible de savoir combien de temps la sculpture a tenu en équilibre avant de tomber. De fait, seuls les clichés des sculptures, et non les sculptures en tant que tel, sont présentés au public dans les expositions.

ruban adhésif, du carton, du bois, du plexiglas, des néons. (...) Ce sont des matériaux qui ne veulent pas intimider, qui n'apportent pas une plus-value en tant que matériaux. Le résultat final n'importe pas, c'est la volonté et l'énergie qui importent. Énergie, oui. Qualité, non! (...) (Bélisle; 2007)

Ma banque de matériaux se compose d'objets qui ne sont pas nobles : jouets, peluches, peaux, souvenirs touristiques, vaisselles, livres, meubles, etc. Sans m'approprier tout ce qui me tombe sous la main, tous les objets qui m'entourent ont le potentiel de devenir des matériaux ou des constituants pour la fabrication de mes sculptures. C'est important pour moi que les spectateurs puissent les reconnaître aisément, aient des souvenirs reliés à eux (puisqu'ils sont banals et employés dans le quotidien) et constatent leur passage de l'autre côté (du vrai monde à celui de l'imaginaire de l'œuvre). Je me permets aussi d'utiliser les matériaux d'emballage. Ils sont peu coûteux ou gratuits, mais ce n'est pas la raison principale de mon choix — en contrepartie, des objets dispendieux, comme des fourrures d'animaux, peuvent être achetés — ce qui m'intéresse, par exemple, c'est plutôt que les boîtes de carton ou les blocs de mousse polystyrène sont habituellement cachés ou banalisés.

Collage

Les collages, de ceux de Heartfield à ceux de Kurt Schwitters et d'autres, m'ont fait grande impression, principalement parce que ces artistes ne travaillaient qu'avec ce qu'ils avaient sous la main. J'ai toujours aimé faire des collages. J'aimais réunir ce qui ne devait pas être mis ensemble. Plus fort était le contraste, meilleur était le résultat. J'aimais à la fois la contrainte matérielle et la facilité de faire des collages. J'aimais leur "stupidité". (Bélisle, 2007)

Pour décrire mon travail, alors qu'il semblerait pertinent de parler de sculptures d'assemblage, je préfère penser qu'il s'agit de collages en trois dimensions. Ce terme me permet plus de liberté, car j'ai l'impression qu'on accepte plus facilement l'aspect bricolé dans un collage : c'est convenu que du ruban adhésif retienne en place l'élément collé ou qu'un point de colle retrousse les côtés. Par contre, avec

l'assemblage, c'est plus « sérieux ». C'est de la « vraie » sculpture : solide et bien exécutée, elle doit tenir, et longtemps. Comme Hirschhorn, je cherche à mélanger ce qui ne devrait pas être mis ensemble. Ça marche aussi bien dans la rencontre d'objets que dans la superposition d'éléments 2D.

Dimensions politiques et sociales

L'art affirme la vérité par la forme. Je veux affirmer une forme et je veux donner forme. Donner forme n'est pas faire de la forme. J'utilise des formes, des matériaux et je réfléchis à leur dimension politique. (Bélisle, 2007)

D'une manière personnelle, le politique émerge aussi de mes matériaux. Comme je l'ai mentionné en introduction, en réaction à l'invisibilité de l'homosexualité féminine dans la sphère publique, par l'hybridité, l'incongruité et l'accumulation des matériaux, par le choix des objets et par les transformations que je leur fais subir avec un humour teinté d'ironie, par la fragilité bancale de l'assemblage et ma crainte que ça ne tienne pas la route, je construis des sculptures dans le but de susciter une réaction ambivalente, révéler un trouble, évoquer un malaise. Sans imposer de lecture, en proposant plutôt une sculpture ambiguë, j'espère faire apparaître quelque chose sans le pointer. En laissant l'œuvre ouverte et en permettant des interprétations multiples, une évocation du propos est recherchée, plutôt que son illustration.

Chapitre 2 ¾ : bricole, bricolage, bricoler

Quand mon travail était surtout composé de collages en deux dimensions, je m'amusais à comparer ma pratique artistique à du *scrapbooking*¹⁴ et à observer les

¹⁴ Emprunt de l'anglais, mot qui peut être traduit par « collimage » : « Loisir créatif consistant à réaliser par collage une composition personnalisée de photos, d'images ou de petits objets présentés dans un album ou sous une autre forme (cadre, boîte décorative, affiche, etc). » (Antidote, 2016)

réactions suscitées par cet aveu. On me disait, entre autres, de ne pas déprécier ainsi mes œuvres. Les choses n'ont pas beaucoup changé depuis que je propose un parallèle entre mes sculptures et des bricolages.

Dans son sens moderne, le bricolage « renvoie désormais à une activité un peu vulgaire, faite de “bric et de broc”, fleurant l'amateurisme, l'inorganisation, l'absence de méthode ou de rigueur ». Une ambivalence demeure quant à cette manière de faire. Il est à la fois perçu négativement, car « vulgaire », « inorganisé », « manquant de rigueur », mais aussi positivement par la « débrouillardise » qu'il demande (Thuderoz & Odin, 2010). Christian Thuderoz et Françoise Odin énoncent même que le bricolage peut être une « forme de résistance » en faisant soi-même et en faisant fi des règles et des conventions techniques :

Voici donc une autre manière de penser le bricolage : moins une « science première » pour ne pas dire « primitive », qu'une science du tâtonnement, une intelligence du détournement, un modèle pour la recherche intellectuelle. (Thuderoz & Odin, 2010)

Par son ambivalence, entre le mal fait et l'ingéniosité de l'avoir fait comme ça, ainsi que pour sa capacité de résistance, le bricolage sied bien autant à mes sculptures qu'à ma manière de travailler. Je me trouve déjà dans cette logique lors de la collecte des matériaux puisque le « bricoleur accumule des objets, sans plan préconçu, pour une utilisation future, en vertu du principe que “cela peut toujours servir” » (Thuderoz & Odin, 2010). En faisant « bricolé », j'ai l'impression de pouvoir donner à voir quelque chose de plus fragile, de plus sensible, de plus malléable, de plus ouvert.

Faire plaisir et séduire par le bien fait ou par le léché ne font pas partie des buts recherchés. Si l'objet est créé avec un savoir-faire parfait et avec virtuosité, ce qui s'en dégagera, ce qui en émanera, son énergie (?) ne sera pas la bonne, ne sera pas celle que je veux produire. Il doit y avoir des tensions. Ça doit être un peu tout croche,

comme si la sculpture s'en sortait comme elle pouvait, ça doit faire « Hochelaga » (même si ce n'est pas politiquement correct de le dire comme ça). Par exemple, dans *Yé!*, l'ensemble des baguettes de bois tient avec du fil rose. Les nœuds sont peu précis, comme s'ils avaient été exécutés par un scout qui vient de commencer ses cours ou qui vient de les échouer. Ensuite, le tout est bien emballé, enveloppé de poches d'air protectrices (voir les figures 10 et 11). Ça donne tout à fait l'effet souhaité. Et, malgré les apparences, c'est très solide! Du moins, bien assez pour moi.

J'ai une forte résistance à utiliser à peu près toutes les soi-disant vraies techniques de la sculpture. Par exemple, pour le moulage de bouteilles de bière, le plâtre a été coulé directement par le goulot dans l'attente que ça fige avant de casser le verre à grands coups de marteau. La bouteille moulée craquait à tout coup. Ce n'est pas une façon adéquate de faire, mais je n'ai aucun intérêt à apprendre à faire un « vrai » moulage. À quoi ça me servirait? Autant utiliser des bouteilles qui existent déjà. Par la reproduction, je cherche à fabriquer quelque chose de différent, plus proche du jumeau maléfique que du jumeau identique.

CHAPITRE III

INTERMÈDE SUR LES PELUCHES ET LE TREMPAGE

Depuis le début de la maîtrise, j'ai trempé beaucoup d'objets, dont des peluches, dans le gesso de couleur blanche, rappelant le travail du plâtre en sculpture. J'aime la couche épaisse de plastique qui révèle tous les détails de l'objet tout en le recouvrant d'un genre de crémage. Dans mon imaginaire, un masque ou un déguisement leur est ainsi fourni. En créant une famille de dépareillés qui peuvent se rejoindre sous une même bannière, se manifeste le désir de témoigner d'une hybridité. Je me suis limitée à tremper de petits objets dans la couleur blanche à cause de contraintes techniques : le gesso le plus commun est blanc et les objets doivent être petits pour un meilleur rendu (par exemple : sans craquelures). En fin de compte, la réunion des nombreux objets donne un tout plutôt uniforme, à l'opposé de l'effet escompté. Pour mon exposition de fin de maîtrise, je projette de produire une armée de peluches masquées en ouvrant les possibilités techniques : ajout de couleur au gesso, recouvrement par le papier mâché et par le ruban adhésif coloré et à motifs variés, création de masques en pâte à modeler, en poussière, en poils et en fourrure, etc. Même si j'imagine ce régiment principalement composé de peluches, j'anticipe déjà que d'autres communautés rallieront les troupes; des jouets : des trolls, des Barbies, des Legos, mais aussi des éléments différents : des ustensiles, des cartes postales, des vêtements. Des premières expérimentations, l'idée du masque sera conservée pour son « ambiguïté », qui « tout à la fois cache et révèle » (Duplaix, 2007)¹⁵. De nature variée, il peut être porté autant par les voleurs et les terroristes que par les superhéros. La pertinence de son utilisation m'intéresse : pourquoi se cacher? De qui ou de quoi, pour qui ou pour quelle cause? Molles, douces, poilues, les peluches proviennent du monde de l'enfance. Tout en étant à l'aise avec leur origine, en les masquant et en les transformant, parfois même en les malmenant, je veux les faire voyager vers un monde plus inquiétant, plus critique, moins stéréotypé, plus ouvert, plus étrange.

¹⁵

Dans le texte dont est issue la citation, Sophie Duplaix parle justement de l'œuvre *Les masques* (1991-1992) d'Annette Messenger, constituée d'une série «d'animaux encagoulés» (Duplaix, 2007).

CHAPITRE IV

L'HYBRIDITÉ PAR ADDI(C)TION (ET ET ET ET ET ET ET HÉ)

La quantité — jusqu'à l'excès!

L'accumulation dans l'atelier est de même présente et importante dans mon processus de création, autant dans la production que dans la présentation des sculptures. Travailler par série avec des gestes répétitifs, comme celui de tremper des objets dans le gesso, se rapproche de la compulsion dans ma pratique. Sans savoir exactement pourquoi, ou dans quel but, je sens que je dois poursuivre continuellement et qu'il doit toujours y en avoir plus. Il ne peut y avoir de fin, car c'est comme si je ne pouvais anticiper ce qui arrivera si la production est maintenue. Lors de la mise en espace, d'une manière similaire, je ne me demande pas longtemps si un des éléments doit être isolé ou si la série doit être montrée au complet : une force, une insistance et un aspect obsessionnel se dégagent de la série, de la grande quantité d'objets présentés tous ensemble.

Chacun des objets participe à « l'effet de groupe ». Comme le dit Catherine Grenier en parlant des *Collections* d'Annette Messenger, chaque élément a une « fonction participative », « il concourt au sens et à la forme générale » (Grenier, 2000). En partie, il est important qu'il soit là pour ajouter au poids du groupe et pour créer le sens de l'ensemble, comme chacun des mots participe d'une syntaxe dans un texte. Par contre, ce n'est pas qu'une question de quantité. Pour continuer sur la métaphore syntaxique, il ne suffit pas de remplir un texte de mots vides pour arriver à un nombre de mots élevés. Parce que chacun des objets doit être autonome, ils doivent tous être travaillés avec minutie. Il est important qu'on puisse reconnaître qu'ils ont été réalisés avec la même rigueur. Je parle de rigueur parce que, malgré les apparences, mon travail n'est pas fait à la va-vite. Par exemple, lors de la réalisation de *Yé!*, j'ai décidé que les baguettes de bois allaient être fixées ensemble par du fil rose et non par de la

colle et des vis; j'ai dû m'appliquer. Ce ne pouvait être exécuté rapidement pour passer à autre chose. Ça m'a demandé une rigueur. C'est la même chose pour le trempage des peluches dans la peinture. Chacune est trempée, je dirais avec délicatesse. Je fais attention pour ne mettre de la peinture qu'aux bons endroits. Un support prévu pour le séchage est préalablement installé. Les conditions idéales sont recherchées pour que la peinture ne craque pas. Même quand je déchire une feuille plutôt que d'utiliser un exacto, ce n'est pas par paresse ou par laisser-aller. C'est plutôt que le geste de déchirer, sa simplicité et sa spontanéité, m'interpelle davantage. En contrepartie, l'action de déchirer peut être répétée une dizaine de fois pour obtenir un « bon » résultat. Ça me rappelle un commentaire reçu dans une conférence : « Joannie, finalement, tu travailles très fort pour faire bâclé. » Mais il est vrai que mes standards de rigueur quant à la matérialité des œuvres et à leur technique de fabrication ne sont peut-être pas les mêmes que ceux de quelqu'un d'autre, par exemple, ils ne vont pas jusqu'à me faire faire des assemblages par tenon et mortaise ou en queue d'aronde!

La pluralité dans la quantité (et la qualité)

Je réitère ici et tiens à le souligner : j'accumule des objets et des sculptures de nature diversifiée. Je ne cherche pas à rassembler une centaine d'éléments identiques. Si la quantité est importante, l'hybridité l'est encore plus. Elle est cruciale, centrale dans mon travail.

Avant d'en donner ma définition, je trouve intéressant de me tourner vers différentes disciplines pour fouiller le terme. En botanique, il « évoque une fécondation qui ne suit pas les lois naturelles » en croisant « deux espèces de deux genres différents » (Barski, Demarly & Gilgenkrantz, 2017). En linguistique, il est « constitué de deux ou plusieurs éléments qui ne se trouvent pas normalement ensemble », le mot « hybride » a comme antonyme « pur » et il s'agit d'un « emprunt au latin classique

ibrida, “bâtard” avec influence du grec ancien *hubris* “excès” » (Antidote, 2016). Il n’est pas normal, il n’est pas pur, c’est un bâtard excessif! Ainsi défini :

Dans la théorie et l’art contemporain, le terme « hybridité » sert à décrire cette identité multiculturelle se référant à une forme de représentation qui permet à deux éléments culturels distincts ou plus de coexister, s’entremêler, s’étendre et s’imbriquer. (Crowston, Brisebois & Shaughnessy, 2012)

Les auteurs présentent en ces mots le travail de Yinka Shonibare¹⁶ qui, dans les années 80, a été un « pionnier dans l’invention d’une esthétique de l’hybridité comme modèle critique et dans la fédération au sein de son œuvre de dimensions diverses comme beaux-arts et artisanat, cultures savante et populaire, cosmopolitisme et vernaculaire » (Crowston, Brisebois & Shaughnessy, 2012).

Pour ma part, bien que n’ayant pas établi de règles strictes, je considère que l’hybridité commence par la réunion d’un minimum de deux éléments différents. Ensuite, il est possible de la complexifier par l’ajout d’un nombre de plus en plus élevé de composantes diversifiées. Par exemple, les matériaux peuvent être de textures, d’origines, de significations, d’échelles multiples. Ça peut aussi concerner ma manière de travailler : en mariant objets trouvés et objets construits, en juxtaposant plâtre, bois ou carton aux objets manufacturés, en associant un rendu grossier à une belle finition. En fait, on revient un peu à la définition du collage de Thomas Hirschhorn : « réunir ce qui ne devait pas être mis ensemble » (Bélisle, 2007). C’est la même idée quand il s’agit de marier des techniques qui ne devraient pas se côtoyer ou de donner des rendus qui ne devraient pas se juxtaposer. Finalement, ce qui m’intéresse le plus, c’est que l’hybridité soit contraire à la norme et à la convention. Dès que domine l’impression que je n’ai pas le droit de mettre deux

¹⁶ Yinka Shonibare est un artiste d’origine nigériane, né et formé au Royaume-Uni. Ses œuvres portent essentiellement sur l’ethnicité et le colonialisme. La description du travail de cet artiste liée à la définition de l’hybridité est présentée par Catherine Crowston, Josée Drouin-Brisebois et Jonathan Shaughnessy dans l’introduction du catalogue d’exposition *Trompé par la nature. Résonance du baroque dans l’art contemporain* (Crowston, Brisebois & Shaughnessy, 2012).

choses ou plus ensemble, que ce n'est pas « normal », « entendu » ou « attendu », je le fais. Bien évidemment vient le parallèle avec l'orientation sexuelle : pour certains, l'homosexualité n'est pas normale, n'est pas convenue, car elle se situe hors de la norme hétérosexuelle. Elle inquiète ou dérange par sa différence. Pour imaginer de façon ludique avec des paroles de chanson, il n'y a pas tout le monde qui pense que « si ensemble les narvals et les chevaux f[ont] des licornes en s'accouplant, on p[eut] toujours faire quelque chose de beau avec les amours différents » (Les Trois Accords, 2015).

Dans la collecte, dans les manipulations plastiques, dans l'installation, dans chacune des étapes de mon processus, toutes les décisions sont prises afin de mener à un résultat qui témoignera d'une hybridité. Dans une idée d'inclusion, ce n'est pas une réunion de possibilités — ça ou ça — c'est la réunion de tous les possibles — ça et ça. Pour reprendre les mots de Raewyn Connell, il s'agit d'« ouvrir les possibles » (Connell, 2015)¹⁷. Dans l'accumulation poussée à l'excès, par tous les objets ou les manières de faire que je mets ensemble, il s'installe un certain désordre. Michel Foucault le dit mieux que moi :

Il n'y a pire désordre que celui de l'incongru et du rapprochement de ce qui ne conviendrait pas; ce serait le désordre qui fait scintiller les fragments d'un grand nombre d'ordres possibles dans la dimension, sans loi ni géométrie, de l'hétéroclite. (Foucault, 1966)

J'aime penser que ce désordre, ce chaos que j'organise dans mon atelier ou dans mes installations, est une manière de répondre à la définition du féminisme que donne Virginie Despentes dans la conclusion de son essai *King Kong Théorie* :

¹⁷ Raewyn Connell a signé un des textes de l'ouvrage qui accompagne « Chercher le garçon, une exposition collective d'artistes hommes » qui s'est tenue au MAC VAL en 2015. Cette exposition était composée d'une centaine d'œuvres qui réfléchissaient toutes sur différents angles possibles de la masculinité (Connell, 2015).

Le féminisme est une aventure collective, pour les femmes, pour les hommes, et pour les autres. Une révolution, bien en marche. Une vision du monde, un choix. Il ne s'agit pas d'opposer les petits avantages des femmes aux petits acquis des hommes, mais bien de tout foutre en l'air. (Despentes, 2006)

Tout foutre en l'air. C'est fou de dire ça. La folie, je n'ai pas peur de m'en approcher. Par les associations bizarres et par l'incongruité qui s'en dégage, j'espère mettre en scène une certaine folie, dans le sens « de ce qui ne relève pas de la raison, de ce qui est irrationnel » (Antidote, 2016). Il est aussi intéressant de faire un parallèle entre la folie et l'orientation sexuelle. Si on remonte au XVII^e siècle, on peut constater que les homosexuels ont été internés dans les mêmes établissements que les personnes dites insensées. Michel Foucault précise, dans *Histoire de la folie à l'âge classique*, qu'à cette période, l'homosexualité est classée dans la catégorie des amours de « déraison » et que, « peu à peu, elle prend place parmi les stratifications de la folie. » (Foucault, 1972). Mon travail relève de toutes ces significations et des contradictions qui en découlent : inclusion, possibilités, ouverture, désordre, chaos organisé, folie.

CHAPITRE V

HISTOIRES IMAGINÉES : PLACE À LA BÊTE (VAGIR, BÊLER, RUGIR) ET AUX PERSONNAGES-SCULPTURES

Dans mon travail, l'aspect narratif se développe sous deux angles principaux : il y a l'histoire que je m'imagine tout au long du processus de création et il y a les objets qui en résultent, qui deviennent des personnages.

Histoires imaginées

Comme le font les artistes Annette Messenger et Cynthia Girard, j'ai recours à une histoire ou à une situation inventée comme stratégie de production. Toutefois, le spectateur ne soupçonne pas son existence quand il se trouve devant l'œuvre terminée. Par exemple, pour Annette Messenger, le fait d'avoir marché sur un moineau mort a été l'élément déclencheur du projet *Les Pensionnaires* (1971-1972). À la suite de cet incident, elle a « décidé de les apprivoiser, à [sa] manière » (Messenger & Thomas, 2007). Son atelier est devenu « une sorte de pension de famille » dans laquelle les moineaux empaillés qu'elle avait emmaillotés faisaient office de « faux enfants », elle les emmenait en promenade, elle les cajolait, elle les éduquait, elle les punissait (Messenger, 2006). Elle a aussi réalisé un *Alphabet de plumes* pour qu'ils « apprennent à lire » (Messenger & Thomas, 2007). De son côté, Cynthia Girard se pense « esclave » des sujets de ses peintures : « De retour à l'atelier, je ne suis pas libre, des licornes s'emparent de moi. Animaux imaginaires et utopiques, idoles des petites filles et des vierges, les licornes m'ordonnent de les brosser, je suis leur prisonnière. Mon atelier est leur écurie. »¹⁸ (<http://www.cynthiagirard.ca/index.php?/la-secte-de-la-souris-volante-2007/a-mes-mies-les-licornesto-my-friends-the-unicorns/>)

¹⁸ Cet extrait fait partie du texte qui accompagnait et présentait son exposition « À mes amies les licornes » à la Parisian Laundry à Montréal en octobre 2013.

Les objets sont au cœur de la première étape de mon processus, ils influencent son cours. Par exemple, le choix du schtroumpf n'est pas anodin. Lors de l'appropriation de cette figurine, j'ai en tête qu'il n'y a qu'une schtroumpfette et qu'elle a été créée par Gargamel pour semer la zizanie. Après, je ne reste pas collée à ce fait issu de l'historique du personnage de la bande dessinée. Ce personnage est choisi et la décision est prise de le transformer en le trempant dans le gesso. Je fais en sorte que tout le bleu devienne blanc, comme la couleur de son chapeau et de son pantalon. Il est alors monochrome et masqué (voir les figures 5 et 6). Je m'imagine qu'il n'est plus reconnaissable. Tel un OGM, il a été modifié dans son identité. C'est un peu absurde puisqu'on devine bien encore de qui (ou de quoi) il s'agit. Je dis et pense ça, sans le croire complètement. C'est ainsi que les histoires prennent forme.

De la même manière, parce que l'idée de se cacher ou de se déguiser m'intéresse et, par extension, la notion de camouflage, je me suis naturellement tournée vers les peaux d'animaux dans le but de les détourner. J'ai commencé quelques sculptures, me donnant comme principale consigne de faire se rencontrer de véritables fourrures et des objets décoratifs imitant les taches et les rayures (comme celles du guépard, du tigre ou du zèbre).

Les animaux sont nombreux dans mon atelier; on peut le constater si on les isole de ma liste d'objets du premier chapitre :

Des figurines d'animaux : bisons girafes pandas suricates dragons flamands roses dinosaures. Une figurine Lego : Edwidge. Un thermomètre et deux cloches en forme de crabe. Un sushi gomme à effacer. Des coquillages et des carapaces de crabes et d'oursins. Des livres : La faune Les grandes énigmes du monde animal Le cougar Le dromadaire J'aime les gentils animaux. Des peluches : crocodiles moutons petites souris brune grise blanche oursons lapin singe licorne de *Despicable Me* Sylvester et

Titi dauphin moufette. Des jouets pour chats. Un jeu de cartes animaux sauvages du Canada. Des bougies : oiseaux abeille original. Des fourrures et des peaux d'animaux : raton laveur lapin rat musqué veau vache renard visons. Des papillons adhésifs amovibles de marque quelconque (*post-it*) et des cartons de notes : dinosaures éléphants. Du ruban adhésif toilé (*duct tape*) : guépard léopard serpent zébré. Deux masques de fête : bœuf et chèvre. Une affiche *Wildlife Crossing*. Des autocollants : dauphins chatons oursins.

À la liste des animaux de Borges, je pourrais ajouter :

o) Qui, grâce aux caractéristiques de leur pelage, deviennent bibelots, sacoches, manteaux ou bijoux.

Dans la vie, les faits inusités concernant le mode de vie ou les caractéristiques physiques des animaux sauvages me fascinent :

A. Dans une meute de loups, il y a un mâle alpha, mais aussi une femelle alpha;

B. Chez les hyènes, il est impossible de distinguer les mâles des femelles à l'œil nu tellement le clitoris de la femelle est développé et ressemble au pénis du mâle;

C. Chaque zèbre est unique avec des pelages différents les uns des autres (comme pour les empreintes digitales des humains);

D. L'okapi a l'air d'être fait par collage : fesse de zèbre, tête de girafe, corps de cheval;

E. L'escargot est un animal hermaphrodite;

F. Chez les hippocampes, c'est le mâle qui s'occupe de la gestation.

Dans l'atelier, les animaux sont très présents dans les histoires que je me raconte. Un peu comme dans les contes, où ils personnifient des personnages, en m'appropriant leur image et en mettant en scène leurs caractéristiques physiques, ils me permettent une certaine distance pour traiter d'identité, de genre, de marge, de différence, d'exclusion ou d'inclusion, d'appartenance à un groupe.

Il est fascinant que les motifs du pelage assurant la survie des animaux sauvages soient si présents dans la consommation de masse et dans le monde de la décoration. Kitsch, esthétiques ou humoristiques, ils deviennent ornements dans cette situation¹⁹. Pour la réalisation de *Les sites de rencontre*, je me suis d'abord imaginé que les animaux pouvaient se déguiser avec leur fourrure. Que, s'ils le désiraient, ils pourraient changer de vêtements tous les jours ou avoir un costume de jour et un de nuit (un pyjama). Devant ce nouvel état de fait, je me suis dit qu'il m'était possible de les aider à se déguiser en leur donnant une nouvelle peau ou en venant y ajouter des taches. De ces deux premières sculptures a suivi la production d'un groupe hybride que j'ai nommé : *La société des Marginales*²⁰ (voir les figures 7 à 14).

Création de personnages-sculptures

C'est à partir de ces deux projets que j'ai commencé à envisager mes sculptures comme des personnages formant une communauté. Techniquement, je me donne le défi de créer des assemblages simples, mais qui ont l'air compliqués ou insolites et qui deviennent, par le fait même, déstabilisants. Mes choix de combinaisons sont intuitifs. La méthode essai/erreur est utilisée avec les matériaux disponibles dans l'atelier. Une sculpture amène la suivante. Les astuces ou les techniques doivent toujours être renouvelées afin de continuer à susciter la surprise d'une à l'autre et pour éviter la répétition d'une formule gagnante. D'un côté, ces aspects techniques reliés à la fabrication en atelier influencent la fabrication de ces sculptures; d'un autre,

¹⁹ Dans son premier chapitre de *Les filles en série Des Barbies aux Pussy Riot*, pour parler d'ornements, Martine Delvaux ne se limite pas qu'aux animaux : « *Les filles en série* sont données depuis toujours comme pure décoration. Elles décoorent, elles ont la fonction des accessoires et des bijoux, des frises et autres ornements architecturaux. » (Delvaux, 2013)

²⁰ Il s'agit d'une expression empruntée à Virginia Woolf. Elle l'utilise dans l'essai *Trois Guinées* pour nommer un groupe de femmes « sans bureaux, sans réunions, sans chefs, sans hiérarchies » qui, d'une manière différente des hommes, tenterait de prévenir la guerre en « œuvrant à leur façon pour la liberté, l'égalité et la paix » (Woolf, 1938).

elles sont pensées comme des créatures, comme des bêtes hybrides entre l'animal et le mobilier. Je les pourvois de pattes afin qu'elles puissent se déplacer, de fourrures afin qu'elles puissent se protéger du froid, de parures afin qu'elles puissent *flasher* en société. Je m'imagine qu'elles peuvent s'en aller si elles le désirent, qu'elles peuvent aimer ou devenir amies avec qui elles veulent, qu'elles peuvent choisir leurs activités selon leurs goûts. En ayant recours à une vision anthropomorphique, c'est-à-dire leur accordant « des qualités, des réactions humaines » (Antidote, 2016), j'ai le désir de créer une narration qui les accompagnerait et les animerait comme des êtres vivants qui ont la capacité de se mouvoir, de penser, de décider et d'agir au même titre que moi.

Si Annette Messenger est attirée par le cinéma, « pas pour les images en mouvement, mais pour sa capacité à raconter des histoires, à créer des images, dans un registre populaire » (Grenier, 2000), une attirance similaire m'habite pour le théâtre et encore plus pour les séries télévisées. Par exemple, j'aime qu'on me présente une intrigue générale qui relie un groupe de personnages dans une suite de péripéties ou d'actions, tout en mettant de l'avant la vie intime et quotidienne de chacun. Parfois, je continue de regarder une émission même si je ne l'apprécie pas vraiment seulement pour savoir ce qui arrivera à tel ou tel personnage. Avec *La société des Marginales*, mon aspiration est de créer quelque chose de cet ordre-là : choisir une des sculptures pour « jouer » le personnage principal, lui inventer des liens avec les autres sculptures (les personnages secondaires), donner des qualités et des défauts (une personnalité) à chacune, imaginer une intrigue qui les relierait toutes. Dans mon exposition de fin de maîtrise, la vue de cette installation serait comme un arrêt sur image d'une scène décisive (la scène finale?) et l'on pourrait s'imaginer ce qui est arrivé avant et ce qui surviendrait après. On se retrouverait ainsi au sein d'une fiction.

CONCLUSION

HAPPY END COMME À LA TÉLÉ (OU PAS...)

Comme mentionné dans l'introduction, mon travail sculptural me permet de m'exprimer sur les questions d'identités de genre : il s'agit de la raison qui m'amène à l'art. Ou plutôt il s'agit de la raison qui m'amène à faire cette forme d'art qui s'apparente au bricolage.

Pour conclure, j'aimerais revenir sur les mots-clés de mon mémoire. D'emblée, je propose que la sculpture par assemblage d'objets issus de la culture populaire, l'hybridité, le recouvrement, le masque et le camouflage, les identités de genre et l'invisibilité de l'homosexualité féminine sont le cœur de ma recherche. Cette phrase représente une accumulation en elle-même. Peut-être même est-elle une accumulation ambiguë? La question est posée. La notion d'ambiguïté mérite d'être approfondie dans cette conclusion, car elle est présente dans tout mon travail.

Personnellement, l'orthographe du mot suscite mon intérêt : « ambiguïté », « ambigu », « ambiguë ». Comme si l'ambiguïté s'incarnait jusque dans sa graphie : tréma sur le « i » dans le nom, aucun tréma dans l'adjectif masculin et tréma sur le « e » dans l'adjectif féminin. Mais comment l'ambiguïté est-elle définie? « Caractère de ce qui est ambigu, obscur, polysémique dans le langage, une situation, une attitude. » (Antidote, 2016) « Ambigu », « obscur », « polysémique », trois adjectifs, qui tour à tour veulent dire : « qui présente des caractéristiques opposées », « difficile à comprendre, abscons, embrouillé, mystérieux », « qui possède plusieurs sens » (Antidote, 2016). Voilà pratiquement un résumé des interprétations de l'hybridité de mon travail présentées dans la conclusion du quatrième chapitre!

On peut repérer l'ambiguïté dans plusieurs étapes de mon processus : dans la collection d'objets (attirants, mais aussi rebutants), dans les procédés et les matériaux (paradoxaux ou contradictoires), dans le choix du recouvrement, du camouflage et du masque, dans l'ouverture de sens recherché (de l'inclusion en passant par le désordre pour se rendre à la folie). Comme le dirait Fanny Britt²¹ : « Je me risque à un genre de plaidoyer pour l'ambiguïté. » Dans *Les tranchées*, l'écrivaine parle de la maternité en ces mots : « Nous manquons cruellement de tolérance par rapport à l'ambiguïté. Comme tous les anxieux chroniques souffrent d'intolérance à l'incertitude, il y a dans la maternité actuelle un rejet de l'ambivalence qui me peine et me révolte. » (Britt, 2014) Quoique dans mes recherches il n'est pas question de maternité, je trouve que c'est interchangeable : ce qu'écrit Britt, on pourrait le penser ou le dire de l'identité sexuelle. Parce qu'il y a un rejet de l'ambiguïté par rapport aux identités de genre dans la société, j'ai tendance à en ajouter dans mon travail, dans une sorte de tentative d'équilibrer les choses.

L'ambiguïté est dans mon propos et dans ma façon de l'énoncer. Elle représente une posture que je refuse d'affirmer. C'est vrai que je tourne pas mal autour du pot, préférant poser vingt fois la question de différentes manières (peut-être même de manière identique?) par crainte de donner une réponse trop claire... trop concrète... trop fermée ou trop polarisée. Pour moi, c'est une attitude assez logique face aux préoccupations liées aux identités de genre. Il y a beaucoup de variables qui changent d'un contexte à l'autre, d'un individu à l'autre, d'une ligne de pensée à l'autre : les époques (et en quelques années, ça peut évoluer vite), les milieux, les origines ethniques. Il devient malaisant d'imposer une lecture. Ne voulant pas être directive, je préfère œuvrer dans le flou. Je ne voudrais pas qu'il en soit autrement. Pour témoigner de mon sentiment face à l'invisibilité de l'homosexualité féminine, il me semble tout aussi pertinent d'utiliser le masque que de créer une nouvelle

²¹ Fanny Britt est une auteure (dramaturge et romancière) québécoise. Ce qui m'intéresse particulièrement dans ses écrits, c'est qu'il est beaucoup question du « doute ».

communauté d'êtres hybrides par des sculptures assemblées. Pour évoquer ce qui est à la marge et différent, mais sans les aspects péjoratifs, il me semble tout à fait cohérent de mettre en branle quelque chose de précaire et de bricolé, mais aussi de collectionner des objets usinés issus de la culture populaire. Même si ça peut sembler contradictoire.

Enfin, parce que je veux donner à voir une œuvre aux évocations multiples, parce que je préfère poser des questions plutôt que de donner des réponses, la sculpture présentée en est une ambiguë. D'ailleurs, selon moi, l'art sert simplement à ça : se poser des questions, poser un regard critique en (re)mettant en question. Les œuvres que j'apprécie davantage sont celles dont je ne comprends pas tout à fait le propos ou le processus de fabrication et qui me permettent de réfléchir. Dans cette optique, elles n'ont pas besoin d'être réalisées avec virtuosité, mais elles le peuvent aussi. Tout comme elles peuvent être bricolées.

En conclusion de cette conclusion, je tiens à préciser que l'écriture de ce mémoire a devancé la production de mon exposition de fin de maîtrise. Dans les prochains mois, plongée dans l'atelier, je garderai en tête ces idées d'ambiguïté, d'inclusion et d'ouverture des possibles, d'hybridité, de camouflage et de masque, de création d'une communauté et d'une collection d'objets dans un cabinet de curiosité. J'ai le projet d'inventer un concept narratif qui relierait tous les éléments, en apparence disparate, de l'exposition. À l'aide d'indices textuels et de stratégies de signalisation empruntées à différentes sphères (du théâtre aux lieux touristiques, comme les zoos), je compte transmettre une histoire sous la forme d'un récit atypique et fragmenté, dans laquelle les peluches trempées, les sculptures d'assemblage, les collections d'objets seront mises en scène et créeront un tout.

ANNEXE A

LES FIGURES

L'atelier



Figure 1 Vue de l'atelier, mars 2016



Figure 2 Étagère (regroupement d'objets dans l'atelier), janvier 2017

Les œuvres



Figure 3 *Les sites de rencontre I et II*, 2015, gesso sur coussin en peau de vache, sur une peau de veau et sur faux-cadres, pattes de tables, fragment de meuble Ikea, bas, tissu tigré, livres, image de la Reine d'Angleterre, élastiques, punaises, étau, environ 120 cm x 60 cm x 60 cm chaque table



Figure 4 *Les sites de rencontre: I* (détail : vue d'un des deux côtés du coussin)



Figure 5 *Le Schtroumpf masqué*, 2015, gesso sur peluche, ruban adhésif sur bâton, carton et fil métallique, 145 cm x 20 cm x 30 cm



Figure 6 *Le Schtroumpf masqué* (détail)



Figure 7 *Peau de vache*, de la série *La société des Marginales*, 2016, pastel gras sur tapis en peau de vache sur structure de bois, 165 cm x 125 cm x 115 cm



Figure 8 *Peau de vache*



Figure 9 *Peau de vache* (détail)



Figure 10 *Yé!*, de la série *La société des Marginales*, 2016, baguettes, roulettes, planches et pôle de bois, fil, broche, pochettes d'air protectrices, papier, feutre et jouet pour chat, 165 cm x 60 cm x 35 cm



Figure 11 *Yé!* (détail)

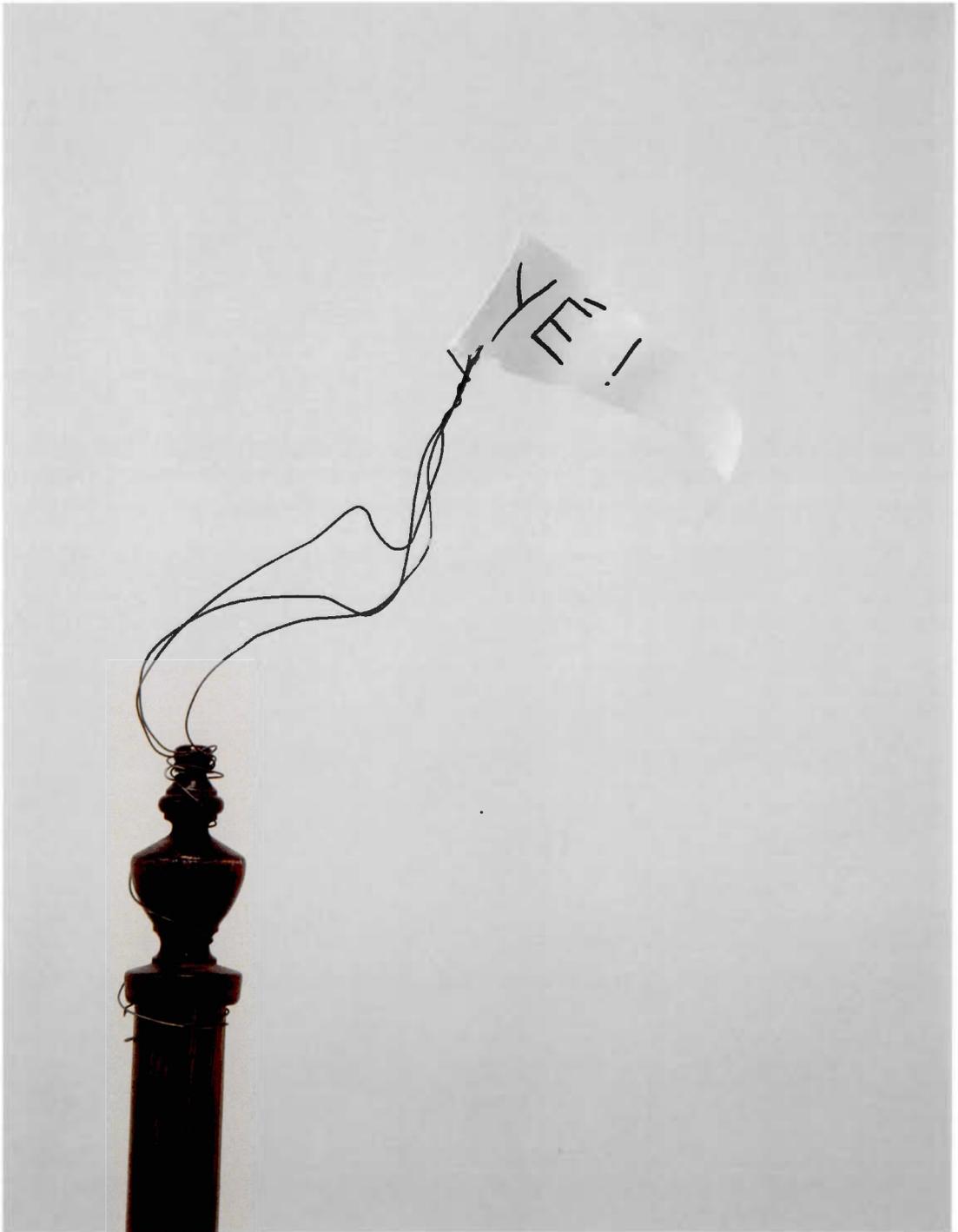


Figure 12 *Yé!* (détail)



Figure 13 *Petit animal-meuble poilu chaud lapin*, de la série *La société des Marginales*, 2016, coussin en peau de lapin, ruban adhésif sur boîte et sur carton, pattes de fauteuil, dessus de table rose, 90 cm x 45 cm x 60 cm



Figure 14 *Petit animal-meuble poilu chaud lapin* (détail)

L'exposition de fin de maîtrise *La Société des Marginales*

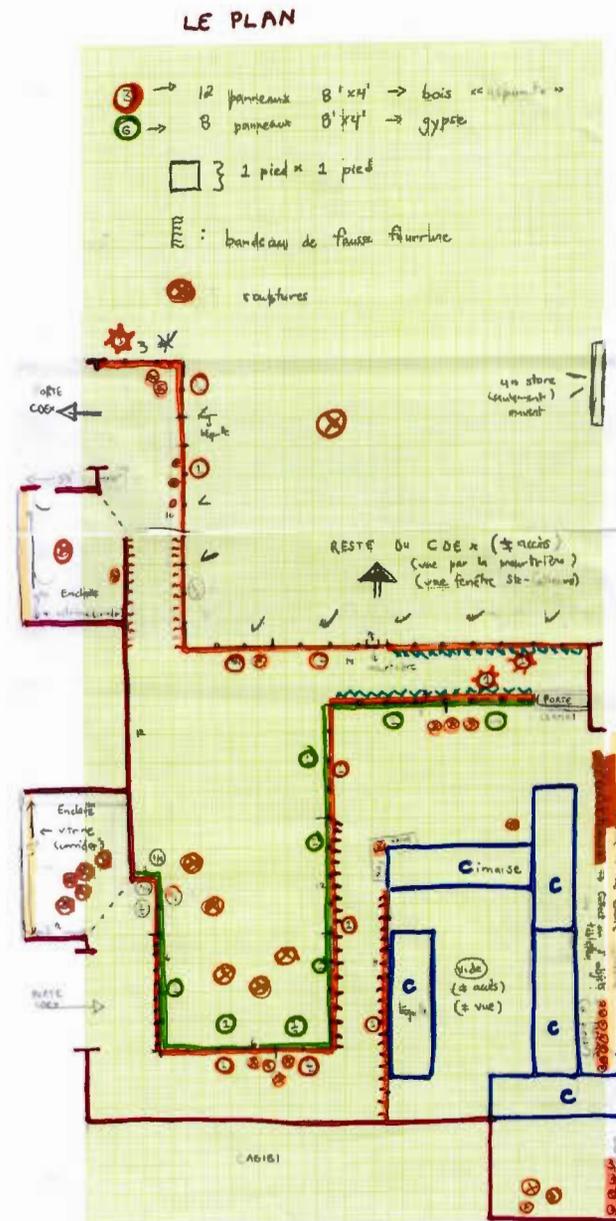


Figure 15 Plan de l'exposition : emplacement des murs à créer (dimensions et matériaux) et disposition générale des sculptures



Figure 16 Vue de la première vitrine donnant sur le corridor de l'UQAM (vue de l'intérieur) : quatre peluches (*les Oursons*) sur leur piquet



Figure 17 Vue de la première porte : entrée en chicane (vue de l'extérieur)



Figure 18 Vue d'un corridor : quatre peluches sur leur piquet et bandeau de poils synthétiques



Figure 19 Vue des vitrines donnant sur la rue Sainte-Catherine (vue de l'intérieur) : collection d'objets



Figure 20 Collection d'objets : détails

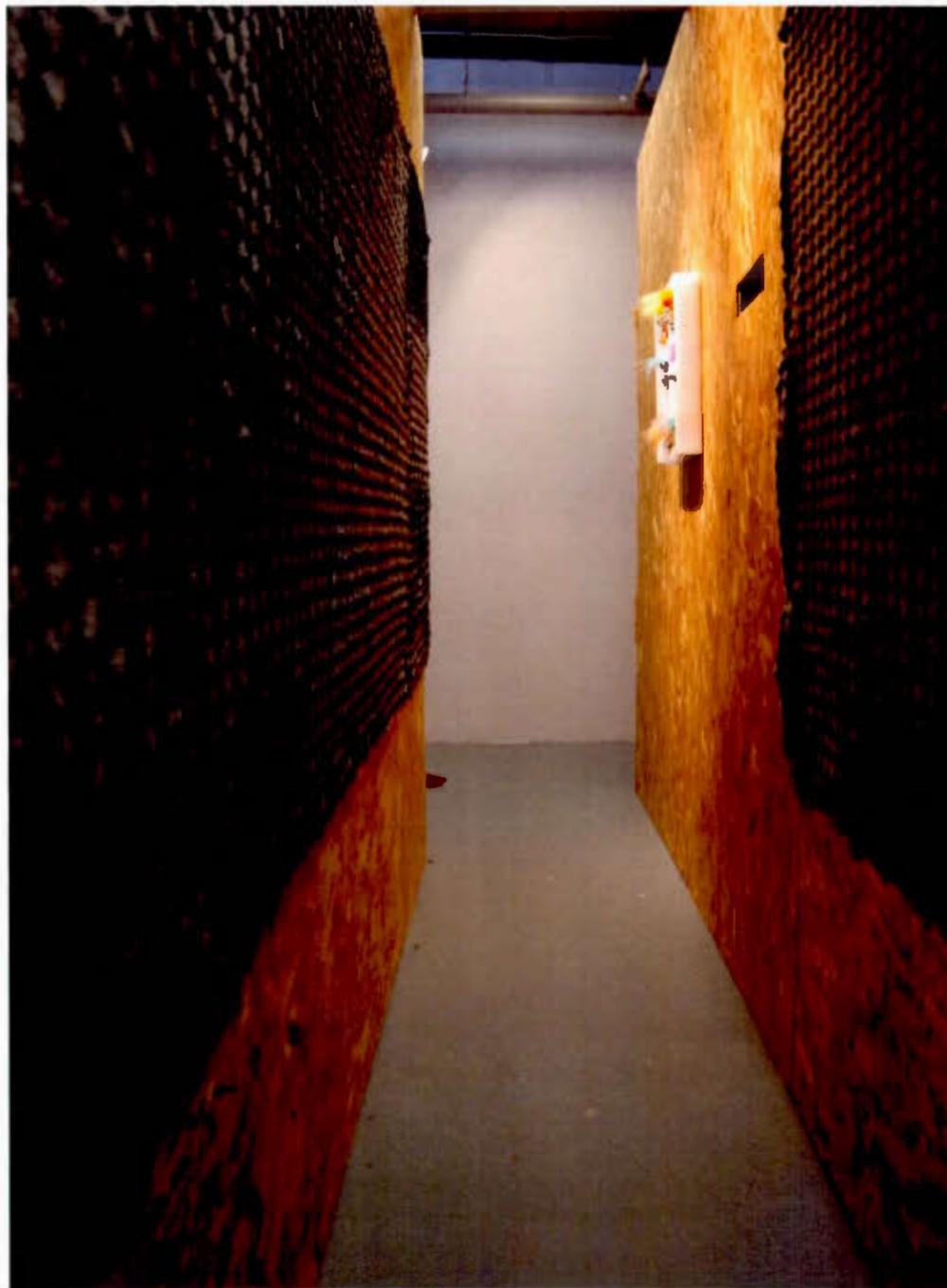


Figure 21 : Vue d'un corridor : bandeau de poils synthétiques à carreaux, meurtrière et trolls encastrés



Figure 22 Vue de la meurtrière : découverte de la sculpture *Simonac*

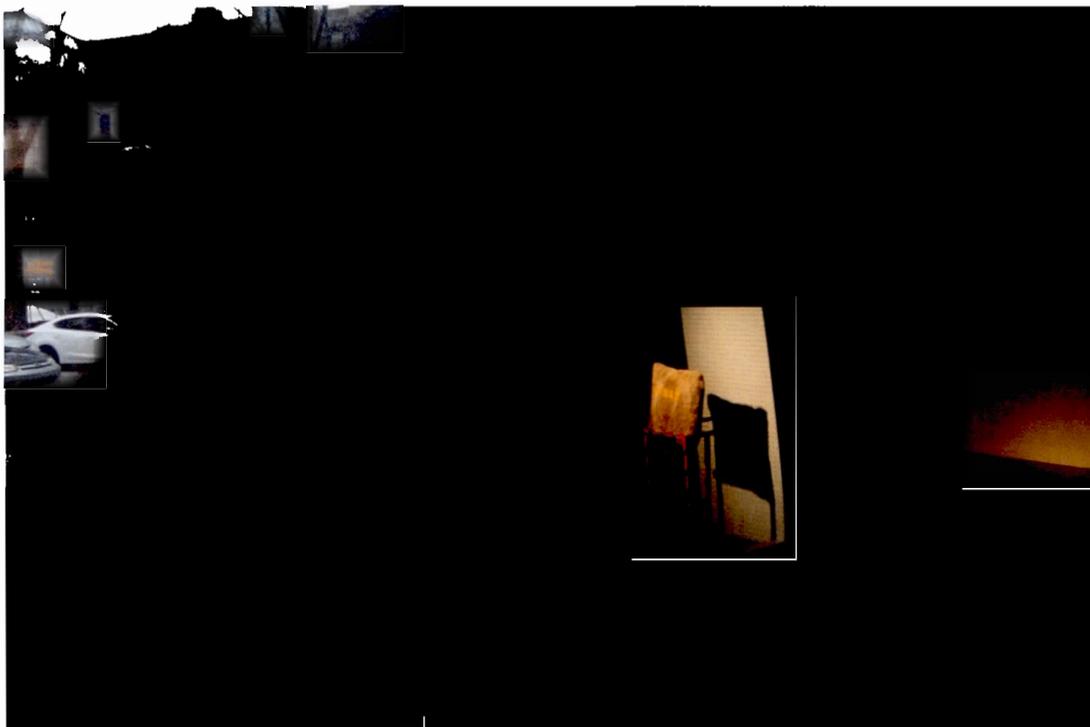


Figure 23 Vue de la fenêtre donnant sur la rue Sainte-Catherine (vue de l'extérieur) : l'envers du décor et *Simonac*



Figure 24 Vue d'un corridor et d'un coin de mur : bandes de motifs au premier plan; trolls encastrés, meurtrière et bandeau de poils synthétiques à carreaux dans le corridor



Figure 25 Vue d'une alcôve (la grande galerie) : tapisserie de motifs sur les murs et quatre sculptures



Figure 26 Détail : peluche (*la Reine*) sur son piquet



Figure 27 Vue de la deuxième vitrine donnant sur le corridor de l'UQAM et de la deuxième porte (vue de l'extérieur)



Figure 28 Vue de la deuxième vitrine donnant sur le corridor de l'UQAM (vue de l'intérieur) : détail d'une rencontre sculpturale

BIBLIOGRAPHIE

Antidote HD, version 9 [Logiciel] (2016). Montréal : Druide informatique.

Barrett, R. *et al.* (2013). *Sorcières pourchassées assumées puissantes queer*. Paris:B42; Montreuil : Maison populaire.

Barski, G., Demarly, Y. & Gilgenkrantz, S. (2017). Hybridation. Dans *Encyclopaedia Universalis*. Repéré à <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/hybridation/>

Bélisle, J. (2007). *Thomas Hirschhorn: Jumbo spoons and big cake*. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

Boehringer, S. (2000). L'homosexualité féminine dans le discours antique. *Homosexualités : expression/répression*, sous la dir. de L.-G. Tin (pp.38-48). Paris : Stock.

Bouchard, M.-M. (2011). *Tom à la ferme : théâtre*. Montréal : Leméac.

Bourcier, M.-H. (2005). *Queer Zones 2-Sexopolitiques*. Paris : La fabrique.

Britt, F. (2014). *Les Tranchées*. Montréal : Atelier 10.

Butler, J. (2005). *Troubles dans le genre : Pour un féminisme de la subversion*. Paris : La Découverte.

Clermont-Dion, L. & Poitras, M. H. (2016). *Les superbes : une enquête sur le succès et les femmes*. Montréal : VLB éditeur.

Connell, R. (2015). Inscriptions au masculin. *Chercher le garçon : une exposition collective d'artistes hommes* (pp.162-171). Vitry-sur-Seine : MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne.

Cooke, L. & Stockholder, J. (1996). *Jessica Stockholder: Your skin in this a weather bourne eye-threads & swollen perfume*. New York: Dia Center for the Arts.

Crowston, C., Drouin-Brisebois, J. & Shaughnessy, J. (2012). Introduction. *Trompé par la nature : résonances du baroque dans l'art contemporain*, sous la dir. de C. Crowston (pp.13-21). Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada.

Cruchaudet, C. (2013). *Mauvais genre*. Paris : Delcourt.

De Lauretis, T. (2007). *Théorie queer et cultures populaires : de Foucault à Cronenberg*. Paris : La Dispute/Snédit.

Delvaux, M. (2013). *Les Filles en série. Des Barbies au Pussy Riot*. Montréal : Remue-ménage.

Despentès, V. (2006). *King Kong Théorie*. Paris : Librairie générale française.

Despentès, V. (2010). *Apocalypse bébé*. Paris : Bernard Grasset.

Detellier, É. (2015). *Mises au jeu : les sports féminins à Montréal, 1919-1961*. Montréal : Les Éditions du Remue-ménage.

Drouin-Brisebois, J. (2012). Dénicher la beauté et le sublime. *Trompé par la nature : résonances du baroque dans l'art contemporain*, sous la dir. de C. Crowston (pp.45-61). Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada.

Dufranne, M. (2011). *Triangle rose*. Toulon : Quadrants astrolabe.

Duplaix, S. (2007). Jouer avec les formes du «je». *Les Messagers/Annette Messenger*, sous la dir. de S. Duplaix (pp.12-17). Paris : Centre Pompidou.

Fischli, P. & Weiss, D. (2016). Outlaws. *Peter Fischli, David Weiss: How to work better*, sous la dir. de N. Spector et N. Trotman (p.93). New York: Guggenheim Museum Publications; Munich : DelMonico Books/Prestel.

Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard.

Foucault, M. (1972). *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Gallimard.

- Fraser, M. (2015). *BGL*. Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada.
- Gascon, F. (2003). *Serge Murphy : tohu-bohu*. Joliette : Musée d'art de Joliette.
- Girard, C. (2000). *La fureur des wapitis*. Outremont : Lanctôt.
- Grenier, C. (2000). *Annette Messenger*. Paris : Flammarion.
- Hirschhorn, T., Chapuis, Y. & Laboratoires d'Aubervillier. (2004).
Thomas Hirschhorn, Musée précaire Albinet : quartier du Landy, Aubervilliers, 2004.
 Paris : Éditions Xavier Barral; Aubervilliers : Les Laboratoires d'Aubervilliers.
- Koerner Von Gustorf, O. (2009). *Cynthia Girard Tous les oiseaux sont ici*. Berlin :
 September et Vice Versa Verlag.
- Leclercq, A. (2013). *Les femmes les plus cruelles de l'histoire*. Bruxelles : Jourdan.
- Lee, L., Genzken, I. & Breitwieser, S. (2013). *Isa Genzken : retrospective*. New York:
 The Museum of Modern Art; Chicago: Museum of Contemporary Art Chicago;
 Dallas: Dallas Museum of Art.
- Lucas, S., Lawrence, D. H. & Simmons, J. (2015). *Sarah Lucas: I scream Daddio*.
 Londres: British Council Global English.
- Maroh, Julie. (2013). *Le bleu est une couleur chaude*. Grenoble : Glénat bd.
- Messenger, A. (2006). *Annette Messenger, mot pour mot*. Dijon : Presses du Réel;
 Londres : Violette éditions.
- Messenger, A. & Thomas, C. (2007). Mes années 70, Biographie d'Annette Messenger.
Les Messagers/Annette Messenger, sous la dir. de S. Duplaix (pp.168-175). Paris :
 Centre Pompidou.
- Middleton, T., Grant Marchand, S. & Musée d'art contemporain de Montréal (2009).
Tricia Middleton: dark souls. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

Munder, H., Kelsey, J. & Seifermann, E. (2007). *Rachel Harrison. If I dit it*. Zurich: Migros museum.

Norden, L. (2007). *Sarah Sze*. New York: Abrams.

Obom (2014). *J'aime les filles*. Montréal : L'Oie de Cravan.

Océanrosemarie & Revel, S. (2013). *La lesbienne invisible*. Paris : Delcourt.

Pierrat, J. & Alfred (2016). *Le tatouage : histoire d'une pratique ancestrale*. Bruxelles : Le Lombard.

Rauschenberg, R., Schimmel, P. & Crow, T. (2005). *Robert Rauschenberg : combines*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art.

Ruf, B. et al. (2013). *Helen Marten : Olive*. Zurich: Kunsthalle Zurich.

Rutland, B. et al. (2015). *Rachel Harrison : G-L-O-R-I-A*. New Haven: Yale Université Press.

Sackville-West, V. & Woolf, V. (2013). *Correspondance 1923-1941*. Paris : Le Livre de poche.

Thuderoz, C. & Odin, F. (2010). L'artiste, entre le bricoleur et l'ingénieur. Une revisite de Lévi-Strauss. *Des mondes bricolés? : arts et sciences à l'épreuve de la notion de bricolage. Perruque, bricoles, émergences* (pp.3-30). Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes.

Trois Accords. (2015). *Les dauphins et les licorne*. Montréal : La Tribu.

Wittig, M. (2009). *La pensée Straight*. Paris : Éditions Amsterdam.

Woolf, V. (1938). *Trois Guinées*. Paris : Éditions 10/18.

Woolf, V. (1957). *Orlando*. Paris : Stock.