

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

COLLAGES ET PEINTURE : EXPLORATIONS D'ARCHÉTYPES DE  
FIGURES FÉMININES, ESPACES DÉFIGURÉS

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

PAR  
GABRIELLE LAJOIE-BERGERON

JUIN 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire 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.01-2006). 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

Je tiens chaleureusement à remercier ma directrice, Mme Christine Major. À la fois exigeante, rigoureuse et compréhensive elle a, par son soutien assidu, guidé et nourrit les pôles théoriques et pratiques de mon travail tout au long de mon cheminement à la maîtrise. Nos discussions ont grandement contribué à mon évolution artistique et personnelle. Je voudrais également remercier sincèrement Mme Monique Régimbald-Zeiber pour ses pertinents commentaires. Un merci particulier aux membres de ma famille, mes ami-e-s et collègues qui depuis toujours m'appuient dans cette démarche. Un merci tout spécial à Philippe Jean pour son soutien inconditionnel. Une fougueuse pensée à Julien Carrier : merci de ta rigueur, de ton intelligence et de tes propos allumés. Une douce reconnaissance à Alice Longpré pour ses commentaires et réflexions. Enfin, merci à Isabelle Guimond d'être tout simplement Isabelle Guimond. Merci aux Tigresses d'être si félines et un merci du fond du cœur à Léna Mill-Reuillard pour les nombreuses discussions et pour ta sensibilité. Je termine avec de profonds remerciements dédiés à Mme Marthe Carrier du centre d'artistes B-312, Mme Eliza Griffiths, Mme Lilian Rodriguez ainsi que Mme Christine Major pour la mise sur pied du contexte formidable de diffusion de mon projet **LOVE ME, Love My Doll**.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	iii
LISTES DES FIGURES.....	iv
RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
<b>PEINTURE ARABESQUE.....</b>	<b>2</b>
1.1. Dialogue entre espace, forme et couleur : une orgie de faune et de flore.....	3
1.2. Faire la collisionneuse.....	4
1.3. Comment cracher sur la toile – MUTU, BACON.....	6
1.4. De la représentation animale à l'idée de faire l'animalité – DELEUZE, SAVILLE, MATISSE.....	10
1.5. Espaces défigurés.....	15
<b>LE MOTIF DE LA JEUNE FILLE</b>	
2.1. Archétypes de la figure féminine ou pourquoi avoir un entrejambe tellement <i>tight</i> – DUMAS, CURRIN.....	18
2.2. Images de jeunes filles.....	22
<b>QUAND LA DÉCOUPE DÉBORDE.....</b>	<b>26</b>
3.1. La cueillette d'images et autres histoires d'effeuillage – GRENIER.....	28
3.2. Quand les motifs de Gauguin flirtent avec les flamants ou deux primates fornicquent devant la splendeur d'un paysage exotique – WERNER, DUMAS, BACON.....	30
3.3. Pourquoi mettre des images ensemble ?.....	34
<b>LE MOTIF DE LA JEUNE FILLE PRISE 2</b>	
4.1. Comment dire poliment le mot <i>Slut</i> .....	38
4.2. Miroirs tordus, déformants, discordants .....	41
CONCLUSION.....	46
BIBLIOGRAPHIE.....	50

## LISTE DES FIGURES

Figure 1.1	<i>Trois fillettes</i> , 2012, Acrylique sur toile, 60 x 72 pouces.....	4
Figure 1.2	<i>Et si Miley l'avait fait en forêt</i> , 2013, Acrylique et peinture vinylique sur toile, 48 x 72 pouces.....	8
Figure 1.3	Francis Bacon, 1968, <i>Détail Tryptique, deux figures couchées sur un lit avec témoins</i> , huile sur toile, 198 x 147,5 cm, Collection particulière, New York.....	9
Figure 1.4	<i>Le Renard</i> , 2013, Acrylique, gouache et peinture vinylique sur toile, 20 x 14 pouces.....	13
Figure 1.5	<i>La Poutreuse</i> , 2012, Acrylique et peinture vinylique sur toile, 48 x 72 pouces. <i>Le Cerf</i> , 2013, Acrylique et peinture vinylique sur toile, 48 x 72 pouces.....	14
Figure 1.6	<i>Ensemble de chambre à coucher (autoportrait dégonflé)</i> , 2013, Acrylique et peinture vinylique sur toile, 60 x 72 pouces....	17
Figure 2.1	Marlene Dumas, 1999, <i>Fingers</i> , Huile sur toile, 40 x 50, Frith Street Gallery, Londres.....	21
Figure 2.2	<i>Tapis Lilas et Tapisserie Ananas</i> , 2013, Acrylique et peinture vinylique sur toile, 72 pouces x 60 pouces.....	24
Figure 3.1	<i>La Blondasse</i> , 2013, aquarelle, crayons, gouache et acrylique sur papier, 14 x 22 pouces. <i>L'ours noir</i> , aquarelle, crayons, gouache et acrylique sur papier, 14 x 22 pouces.....	28
Figure 3.2	<i>You Can Stand On Ceremony Or You Can Relax In Splendour</i> , 2012, Acrylique sur toile, 48 x 60 pouces.....	31
Figure 3.3	<i>Vue d'atelier</i> , 2013, tailles et médiums mixtes.....	37
Figure 4.1	<i>Le Break</i> , 2013, Acrylique et peinture vinylique sur toile, 72 x 60 pouces.....	40
Figure 4.2	<i>Le Pull Marine</i> , 2012, Acrylique et peinture vinylique sur toile, 48 x 72 pouces.....	42

## RÉSUMÉ

Mon mémoire porte sur l'exploration d'archétypes de figures féminines et sur la réflexion des espaces défigurés en collage et en peinture. Divisé en quatre chapitres, il aborde la question de la peinture comme forme de dialogue avec la matière et aborde la grammaire de la peinture ; comment espace, formes et couleurs agissent à la construction du tableau. Il ouvre sur l'attitude de peindre, sur les courbes arabesques qui se faufilent dans la matière et soulève des interrogations sur la représentation et le rapport au corps. Ces liens trouvent appuie dans les représentations animales et réfléchissent aux espaces défigurés en peinture. Le deuxième chapitre aborde l'utilisation des archétypes de la figure féminine, le motif de la jeune fille et la manière dont une même image peut devenir à la fois source de domination et d'émancipation. Le troisième chapitre porte sur l'acte de faire des collages, sur les possibilités découlant de ses juxtapositions et sur la façon de faire déborder la découpe. Il y est question de cueillette d'images, d'empathie, de l'utilisation du collage et de l'acte de mettre ensemble des images afin de faire émerger de nouveaux lieux propices aux discours. Le dernier chapitre aborde les notions de virginité, d'agentivité sexuelle et la place du spectateur. Cette section réfléchit la peinture sur le terrain du repenser identitaire, soulève l'humour comme moyen d'aborder les sujets plus délicats et comment agir en effet miroir. Mes réflexions théoriques prennent leurs assises dans les écrits de Deleuze, Merleau-Ponty, Rancière, Triki, Butler, Grenier et Caillet. Mises en relation avec l'œuvre de Bacon, Dumas, Mutu, Matisse et Cézanne, il devient nécessaire de penser ma production en peinture comme un lieu de résistance et comme un engagement personnel visant à m'ébranler.

Le ton adopté dans mon mémoire oscille entre réflexion personnelle et théorie. Plusieurs notes d'atelier<sup>1</sup> sont les prémices des chapitres. Ils introduisent de manière plus poétique et rythmée les sujets abordés. Il apparaissait important que ces incursions figurent dans mon texte d'accompagnement, car elles sont étroitement liées à mon processus de création et de réflexion.

Mon parcours à la maîtrise se termine avec l'exposition **LOVE ME, Love My Doll** — du 10 janvier au 15 février 2014 conjointement à la Galerie B-312 et à la Galerie Lilian Rodriguez — cette exposition collective sera l'occasion de réfléchir à la place qu'occupe la peinture et aux enjeux qui y sont liés.

**MOTS-CLÉS** : Peinture, Dessin, Fable animalière, Figure féminine, Désastre, Empathie, Sexualité, Collage.

---

<sup>1</sup> Les notes d'ateliers sont identifiées en italique dans le texte

## INTRODUCTION

*Pour débiter, je dois t'expliquer quelques petites choses sur moi.*

*(On apprend à se connaître là ! Comme des préliminaires)*

*En vrac.*

*Mon oncle Gaston (le frère de mon père) est trappeur. / J'aime raconter des histoires. Mais avec des petits mots, simples. / J'ai habité à La Malbaie, Québec, Marseille, Montréal. / Quand j'étais petite, je léchais mes pinceaux au lieu de les tremper dans l'eau histoire de ne pas perdre une précieuse goutte de peinture (la gouache Crayola m'a rendue malade, j'ai arrêté). / J'ai une phobie des oiseaux (surtout les pigeons). /*

*Bon OK, maintenant tu en sais assez.*

*Ah aussi, j'allais oublier l'essentiel !*

*Pour débiter, tu dois aussi comprendre que je me sens comme un orphelinat d'images.*

*Une nanny des images abandonnées.*

*Une travailleuse sociale des images blessées.*

*Teaser*

De manière générale, ma production aborde les rapports entre sexes, genres et animalité. À la fois portraits et scène de genre, j'allégorise, dénaturalise et fétichise des icônes de jeunes filles. Plus spécifiquement, je travaille les codes normatifs véhiculés à travers les archétypes de la figure féminine. Je cherche à combler cette sensation de vide qui m'habite laissé par les images. En hybridant des images je les remplis – je me remplis – d'un nouveau champ de virtualités. Avec humour et l'excès je cherche à comprendre comment par la matière et la gestualité la peinture pourrait défigurer le visible aux profits des sensations. Je défigure les images jusqu'au ridicule et pousse le travail de la matière jusqu'à l'excès afin de leur imaginer une nouvelle vie.

## PEINTURE ARABESQUE

Montréal, 2 novembre 2013. (Hier il a tellement venté, mon balcon est un foutoir)

*Les plantes ont pris le bord.*

*Sonny est parti.*

*Je suis toute seule chez nous (avec Matou).*

*Je me rends compte que cette idée de matière, de dialogue avec elle, est assez complexe.*

*C'est bien beau dans ma tête, mais pour l'écrire c'est autrement.*

*J'ai la sensation que ce qui se passe à l'atelier ne se nomme pas vraiment.*

*Que je suis toujours prise dans le fait de devoir circonscrire, décrire, expliquer, nommer, trouver...*

*C'est paralysant par moment.*

L'acte de peindre vise pourtant une certaine responsabilité. Il reste perméable à son contexte et au *dehors*<sup>1</sup> qui l'entoure même si c'est dans l'atelier, qu'apparaissent le moment magique ou encore la faille, l'accident. Mes gestes picturaux, multiples et fractionnés, apparaissent comme une nécessité de faire surgir des zones de trouble, comme une volonté de tisser des liens entre espace, forme et couleur. Ces tensions, ces juxtapositions inattendues et improbables coexistent dans un même univers. Pour voir, pour toucher, pour sentir, il faut nécessairement ce rapport d'extériorité avec le visible.

---

<sup>1</sup> Ce que j'entends par *dehors* est tout ce qui m'entoure, sur lequel je n'ai pas un contrôle fixe et dans lequel j'évolue. Il se trouve imprégné du contexte actuel, historique et collectif. C'est à la fois mon pays, ma ville, les médias et les individus, que les stimuli extérieurs auxquels mon corps, mon être est sans cesse confronté. Il se trouve imprégné du contexte actuel, historique et collectif.



### 1.1. Dialogue entre espace, forme et couleur : une orgie de faune et de flore

*Montréal, mars 2013. (il fait froid dans mon salon)*

*J'ai cette étrange impression que les images ne sont pas dans leur bon contexte, qu'elles ont été mises bien malgré elles dans un lieu qui n'est pas le leur. Qu'elles sont parfois prisonnières dans un univers codifié qui n'est pas le bon. Je ressens donc le besoin de les replacer dans un milieu qui donnerait au motif, au détail ou au personnage sa pleine capacité, son plein potentiel. J'accroche sur certains détails, ils restent marqués dans ma tête. Je les mets dans une banque d'images, qui devient mon coffre à outils. Chacune d'entre elles reste sagement là, à attendre sa nouvelle vie...*

*Non seulement les images ne sont pas dans leur bon contexte, mais elles ne possèdent pas leurs bons médiums. Après, avoir effectué des modifications sur les images, il devient nécessaire de transposer la maquette en peinture. Pour lui donner « entre guillemets » sa vraie consistance.*

Par le travail du motif, j'interroge l'amour et colore des paysages insolites. J'aborde l'idée de la nature afin de comprendre notre rapport aux images. Le motif devient autonome, les couleurs souvent criardes (rose/aqua/orangé/bleu très saturé) sont celles des fleurs. Vives, saturées et éclatantes. Sensuelles, brutales et actives. Je les ai volées aux paysages européens, aux collines charlevoisiennes, aux forêts luxuriantes des pays tropicaux et aux plantes qui ont survécu dans mon salon. Chaque couleur à sa signification propre, culturelle et sociale. Je passerai outre la dominance du fuchsia, des bleus, des verts et des lilas et dirai simplement que les miennes sont végétales. Les teintes utilisées sont puisées de mon regard exotique et mythicotouristique. Couleurs et formes jouent sur des contours esthétisants tentant de séduire pour ensuite rendre la lecture plus coriace. Mes motifs, ma touche, ma *patte*<sup>2</sup> rappellent l'arabesque. À la fois courbe et sinueuse, ma brosse se faufile dans l'acrylique comme un enchâssement et une continuité de la faune et la flore. Le trait de mon pinceau, souvent sensuel, constitue une graphie plastique en soi. Cette liberté plastique rythme mes toiles. Mes traits ne sont pas dans la perfection, mais dans le rappel au corps et dans l'inconscient du geste. Ils participent à l'activation

---

<sup>2</sup> Expression empruntée à Mme Christine Major.

de la surface et à la création des espaces défigurés.



**Figure 1.1** *Trois fillettes*, 2012, Acrylique sur toile, 60 x 72 pouces.

## 1.2. Faire la collisionneuse

*Montréal, 9 septembre 2012 (assise dans mon salon, Matou à gauche, sur la couverte douce)*

*Une sous-couche... Des dessous affriolants. Un sous-tapis.*

*Les termes sont plutôt disgracieux.*

*J'y réfléchis.*

*Qu'est-ce que ce feuilleté ?*

*Je ne considère pas les couches sous-jacentes et cumulatives de la peinture comme étant simplement des sous-couches. Elles sont des filtres vivants. De couleur-s. De matière-s. Elles s'accumulent pour effacer l'erreur, pour modifier la forme. Elles couvrent en totalité ou en partie-s des espaces encore à redéfinir. Elles illuminent par surprise le coin gauche pour finalement disparaître à nouveau, ne laissant que la sensation d'un déjà-eu, d'un autre avant. Ces sous-couches justifient le tableau. Elles sont la chair vibrante de ce qui est donné à voir. Elles sont la conscience de ce par quoi est passée l'œuvre finale. Aussi infimes soient ces petites parties de matière, elles apparaissent comme des parcelles de lumière ne permettant pas nettement de retracer à travers son épaisseur les vies antérieures, mais laissant imaginer ce qui justifie désormais les formes et donne corps à la peinture.*

*J'y réfléchis. (Encore)*

*Conscience donc, pour prendre conscience de ce qui transcende la toile comme élément matière, difficilement identifiable.*

*Translucide comme vaporeux, diaphane, laissant deviner sans permettre de clairement identifier. Comme une pellicule de couches succinctes animant la surface. La translucidité permet l'interférence ; le croisement des surfaces, l'incorporation des matières.*

*La conscience translucide.*

*Vous y réfléchirez.*

Je cherche le moment où dans cette matière plastique surgit le désordre, l'action déformante, le *dé-contrôle*. Lorsque le regard ne contrôle plus la main, lorsque ce qui circonscrit l'élan est lui-même source d'une poussée difficilement nommable... Ces gestes répétitifs et imprécis oscillent sur une vague agitée. Ils entrent dans une zone tensionnelle comme s'ils cherchaient à m'échapper pour conférer aux tableaux une autonomie particulière. Comme si le besoin de tout contrôler laissait place à l'instinct du mouvement : une multitude de vibrations, qui grouillent à différents degrés. Comme des atomes cherchant des collisions opérantes et voulant se heurter aux autres particules vibrantes. Ce choc entre deux ou plusieurs corps est à la fois conflictuel et violent. Il arrive que l'une des forces disparaisse pour ne laisser que quelques fragments poussiéreux sur la toile. Des fragments minimes, mais nécessaires éjectant des poussières. J'agis comme accélératrice de particules. Je ne suis ni nucléaire ni atomique, mais j'agite les matières condensées et physiques sur la surface des toiles. Comme une *collisionneuse*<sup>3</sup>, j'examine les structures intimes des atomes, leur longueur d'onde, puis je provoque la collision : ce moment où l'énergie est la plus haute et culmine. Cette énergie impulsive transformée, crée de nouvelles particules et modifie la structure des autres.

---

<sup>3</sup> Féminisation de collisionneur, machine de pointe en mécanique quantique permettant de décrire la trajectoire physique des constituants atomiques et travaillant à l'accélération de la collision de particules.

*Je joue sur les ruptures de styles pour confondre les références. Je peux librement marier formes du passé et du présent.*

*Le plaisir de la peinture est dans le risque assumé d'apparitions imprévisibles.*

*Le plaisir de la peinture est celui d'être séduite par les formes chaotiques et les taches colorées qui s'activent sur la surface plane du canevas.*

*Le plaisir de la peinture est cette prétention de produire des sensations pouvant ébranler certaines certitudes par la simple force des formes et des couleurs.*

### 1.3. Comment cracher sur la toile

« [...] *Qu'appelle-t-on un corps ?*

*[...] le corps est un état illimité qui a besoin qu'on le préserve, / [...] Pour ne pas faire oublier au corps qu'il est de la dynamite en activité. / Mais celui qui le sait encore dans un monde où le corps humain ne sert plus qu'à manger, à dormir, à chier et à forniquer. / Quand le corps humain s'est accompli dans le coït il a tout dit. / Alors que le coït de la sexualité n'a été fait que pour faire oublier au corps par l'érethisme de l'orgasme qu'il est une bombe, une torpille aimantée devant laquelle la bombe atomique de Bikini n'a plus et n'est plus que la science et la consistance d'un vieux pet rentré [...]*

*Machine force éructante de feux, / le corps premier ne connaît rien, / ni famille ni société, / ni père ni mère, / ni genèse hantée par les sbires des institutions, des entités. / Il ne connaît rien. / Il éructe. / Des poings. / Des pieds. / De la langue. / Des dents. [...] »<sup>4</sup>*

J'emploie le corps dans mes peintures comme chosifié, décomposé, recomposé. Mon travail se situe entre le clair et l'obscur, entre l'image et le récit. Le corps tel qu'interprété dans ma production est un corps subissant des décalages ; décalages entre le corps comme image et le corps comme réalité ressentie. Je traite des corps de femmes et de jeunes filles pour en extraire des questions plus larges sur les différences, la sexualité et la catégorisation. Ces corps symboliques, voire fétichisés, sont ceux d'un croisement entre individualité et appartenance sociale. Le corps est le réceptacle par lequel passe le senti du monde extérieur. Merleau-Ponty écrivait :

<sup>4</sup> Grossman. Evelyne. (2004). *La défiguration Artaud – Beckett – Michaux*. Paris : Les Éditions de Minuit. p.25. sur Artaud. (1947). *Le Corps humain*.

Un corps humain est là quand, entre voyant et visible, entre touchant et touché, entre un œil et l'autre, entre la main et la main, se fait une sorte de recroisement, quand s'allume l'étincelle du sentant-sensible, quand prend ce feu qui ne cessera pas de brûler jusqu'à ce que tel accident du corps défasse ce que nul accident n'aurait suffi à faire.<sup>5</sup>

Mon corps fait l'inventaire des sensations. Cette activité perceptive prenant le corps comme véhicule permet de cristalliser l'expérience sensible par les lignes et les couleurs. Le tableau, la matière, mon corps et le pinceau doivent agir comme des partenaires, comme s'ils appartenaient à une relation à l'image faite d'attouchements, de caresses, de coups et de déchirures. La peinture n'absorbe pas le sujet, ni réciproquement, mais l'un et l'autre participent à la création de l'engourdissement. Ce geste de peindre, d'en prendre conscience et de se laisser engourdir par le faire. Ce glissement visqueux dans la matière colorée, apparaît comme un moyen de résistance de la peinture à travers la peinture. Je fais une représentation du corps, un corps viscéral, provenant du fond de soi-même, instinctif, humain ou animalisé. On y voit poindre de manière sous-jacente un parfum de désenchantement, un esprit désincarné et détaché qui tentent de détourner le regard du spectateur d'un seul univers de beauté. Je cherche le moment où l'on sent la présence d'un désastre intime confrontant à la fois le personnage représenté et le spectateur-regardeur.

C'est une tentative, parfois réussie, une impression de présence, un reflet déformé, disgracieux par moment, mais tentant de conserver cette « présence insolite et ambiguë qui est le signe d'une absence et qui appartient à un accessible ailleurs »<sup>6</sup>. Les personnages représentés semblent prendre la pose. Pour qui ? Une pose artificielle, désabusée, souvent lasse. Un instant de détachement, un regard absent ou au contraire une sensation de mise à l'épreuve, d'audace et de maîtrise de soi qui déstabilise. Je

---

<sup>5</sup> Merleau-Ponty. Merleau. (1964). *L'œil et l'esprit*. Paris : Gallimard. p.21.

<sup>6</sup> Triki, Rachida. (2008). *L'image. Ce que l'on voit, ce que l'on crée*. Espagne : Larousse. p.68.

cherche « à obtenir des portraits déformés plus proches de nos différentes apparitions »<sup>7</sup>. Ces détournements agissent comme des petits pieds de nez aux académies de la Renaissance en peinture. Je m’amuse avec l’histoire de l’art, je flirte avec les courants sans distinction. Un fantasme de cohabitation entre Rousseau, Monet et une fillette grunge. Une peinture *Rockstar*: électrisante, rythmée, s’autorisant débauches, excès, extravagances plastiques et sensualité de surfaces débridées. Une peinture qui en donne plein la vue à son *Crew* et pour son public.



**Figure 1.2** *Et si Miley l'avait fait en forêt*, 2013, Acrylique et peinture vinylique sur toile, 48 x 72 pouces.

Les orifices revêtent dans ma production une place importante. À la fois zones de plaisirs, de nutrition, de vision, voire de douleurs, ces parties travaillent à l’intégrité et l’individualité des corps représentés. L’œil est le lien où il est possible de pénétrer à

---

<sup>7</sup> Ibid. p.69.

l'intérieur d'une personne. Souvent vulnérables, les yeux font ressortir des tensions entre la rencontre du corps et de l'esprit. Je ferai référence ici aux termes utilisés par Sally O'Reilly au sujet du travail acharné sur les yeux dans l'œuvre de Wangechi Mutu : « Reprenant à son compte le cliché qui veut que les yeux soient le reflet de l'âme, Mutu leur prête une vulnérabilité traumatisante en faisant ressortir ce point d'intersection entre l'acte qui consiste à regarder et le fait, chargé d'émotions, de voir »<sup>8</sup>. » Ce moment où les univers intérieurs et extérieurs se heurtent, éclatent et où la fiction et la réalité structurent la sensation. Dans ma peinture, ce n'est plus de faire un portrait fidèle qui m'intéresse, mais plutôt de rendre l'émotion, de traduire l'essence de ce mouvement, de cette logique. Les visages représentés ne sont plus simplement

l'expression d'un sujet, d'une conscience ou d'une individualité qui seraient donnés. Il s'agit au contraire d'une façon de faire désirer et de coder le corps. [...] Deleuze estim[ait] que si le visage est une politique, défaire le visage en est une aussi, qui engage les devenirs réels. Défaire le visage, c'est la même chose que percer le mur du signifiant, sortir du trou noir de la subjectivité.<sup>9</sup>



**Figure 1.3** Francis Bacon, 1968, Détail *Tryptique, deux figures couchées sur un lit avec témoins*, huile sur toile, 198 x 147,5 cm, Collection particulière, New York.

<sup>8</sup> O'Reilly, Sally. (2009). *Le Corps dans l'art contemporain*. Paris : Thames & Hudson l'univers de l'art. p.178.

<sup>9</sup> Guichet, Jean-Luc. (2008). *Usages politiques de l'animalité*. Paris : L'Harnattan. p.167.

Je ferai ici une comparaison avec Bacon. Les corps de Bacon sont mouvants, difformes et tentent d'échapper à l'image normative constituée du corps. Un peu à sa manière, je travaille sur les contours où le corps semble se substituer de sa propre enveloppe. Le corps apparaît comme un espace où les contours, qu'ils soient physiques ou métaphoriques, sont fluides et malléables. Ainsi, mes tableaux interrogent de manière plastique la façon dont il nous est possible de repenser les formes pétrifiées et stigmatisées de la chair et des corps. Comment des formes plastiques peuvent-elles résister à l'image ? Le corps dans mon œuvre est aussi compris comme le corps représenté, biologique et genré. Je pose des questions relatives aux transformations et l'influence des technologies dans la construction identitaire. Ces troubles identitaires sexuels soulèvent la réorganisation du monde en regard des technologies imposées homogénéisant le corps social.

*Attouchements. Caresses. Coups. Déchirures. / Temps mort. Temps d'arrêt. / Faire corps-à-corps. Cracher sur la toile. / Brutalité. Sensualité. / Je peins. Frénétiquement. Mollement. violemment. / Je fais de la peinture. Musclée. / Chaque touche est autonome. Agit pour elle-même. Réfléchit pour les autres. / Un glissement visqueux. Prendre conscience. Se laisser engourdir. Un acte de résistance. Le pinceau doit troubler, trembler.*

#### 1.4. De la représentation animale à l'idée de faire l'animalité

Le monde de l'animal est lié dans notre culture au monde de l'enfance, une libre expression, un refoulé. Un univers de pulsions où le monde devient fantasme et où les objets s'érotisent. Il est question de la construction d'une certaine critique introspective. L'animal renvoie dans mon travail à une figure d'altérité. L'utilisation de la figure animale appelle à un rapport ambigu aux animaux de compagnies, sauvages, exotiques et aux rapports entre proie et prédateur, où tour à tour ; force, courage, peur, fierté,



sédution... se relaient dans un univers de pulsions. L'utilisation de l'animal apparaît comme une recherche constante, un peu comme chez Kafka, de se mettre dans la peau des autres. Une approche empathique de la construction du réel. Un moyen d'explorer d'autres territoires, d'autres réalités inaccessibles sinon : « Se sentir animal, se vivre en insecte, c'est accomplir le même cheminement vers la dépersonnalisation, l'étrangeté à soi que celui qui conduit à explorer les territoires. »<sup>10</sup> La représentation animale est aussi une représentation du devenir humain, une recherche de pluralités identitaires et de multiplicités internes. Mon utilisation des représentations animales est comparable à Kafka, au sens où elles :

ne sont ni des archétypes, ni des êtres mythologiques, pris dans un quelconque bestiaire dont la signification est déjà convenue. Ils permettent au contraire de venir indiscernable ou asignifiant : à travers eux, il est question de franchir des seuils et d'atteindre à un continuum d'intensités où toutes les formes se défont, toutes les significations aussi, signifiants et signifiés, au profit d'une matière non formée, de flux déterritorialisés, de signes asignifiants.<sup>11</sup>

Ce *devenir-animal* tel que nommé par Deleuze et Guattari, est un devenir qui pense les zones d'indiscernabilité et d'indiscibilité où cette fascination de la représentation de l'humain est déplacée dans une proximité souvent interdite socialement. Le devenir-animal constitue d'une part penser l'animal comme le troupeau, la meute. L'animalité est cette manière d'exister comme élément au sein d'une multiplicité. Un ensemble de particules interdépendantes qui se composent et décomposent à divers degrés en lien avec leurs relations aux autres.

Le devenir, c'est donc la façon dont les particules entrent en rapport et apportent une transformation. [...] c'est toujours devenir-autre. Devenir-

---

<sup>10</sup> Grossman, Evelyne. (2004). *La défiguration Artaud – Beckett – Michaux*. Paris : Les Éditions de Minuit. p.93.

<sup>11</sup> Guichet, Jean-Luc. (2008). *Usages politiques de l'animalité*. Paris : L'Harmattan. p.178

animal n'a donc rien à voir avec imiter un animal particulier [...] c'est percevoir le corps non pas comme un organisme fini, une forme parfaite et limitée, un individu, mais comme une forme imparfaite et ouverte, un assemblage de molécules qui se modifie continuellement par sa mise en rapport avec des molécules extérieures. Devenir-animal, c'est sentir son moi se dissoudre, se placer à un niveau moléculaire où l'on découvre le mouvement de ce qui nous constitue et les transformations qui nous affectent.<sup>12</sup>

Le corps-animal est un corps façonné par son contexte et tentant de transgresser les formes comprises socialement. Le corps devient matière charnelle, devient viandeux, sans distinction de sexe. L'identité est matière. La sensation prime. Le coup de pinceau est sinueux, brut, sensuel et bestial. La notion de chair, de viande, exprimée par la matière acrylique est une caractéristique de ma recherche plastique. En écrasant sur la surface des canevas ses masses colorées j'évoque la chair et le fait que « la viande de boucherie relève d'une esthétique de l'excès suscitant tour à tour attirance et répulsion »<sup>13</sup>. Faire l'animalité en peinture c'est introduire la sensation brute dans la présence. Ainsi, pour reprendre les mots de Deleuze : « la peinture, dit-il, est hystérie, ou convertit l'hystérie, parce qu'elle donne à voir la présence, directement. Par les couleurs et par les lignes, elle investit l'œil. »<sup>14</sup> C'est rendre la figure, l'objet, la couleur, la matière, intenses : au seuil de la sensation. Si ma production dans l'acte de faire l'animalité, de déterritorialiser ou encore dans celui de vouloir rendre la sensation, se rapproche de celle de Bacon, elle frôle aussi, du moins s'inspire, de Cézanne. Les accents plastiques, les coloris et les taches agissant comme des espaces défigurés font surgir la figure et accentuent les expressions du visage. Le visage – le corps – devient matière charnelle, devient viandeux. Comme Jenny Saville, j'ai ce besoin de rendre sensuelle la matière, que la sensation prime.

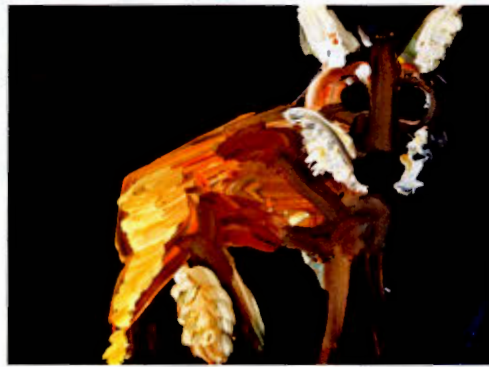
---

<sup>12</sup> Dittmar, Pierre-Olivier. (2008). Consulté le 22 septembre 2013 à l'adresse : <http://www.editionsapiers.org/laboratoire/note-sur-le-devenir-animal>

<sup>13</sup> O'Reilly, Sally. (2009). *Le Corps dans l'art contemporain*. Paris : Thames & Hudson l'univers de l'art. p.82.

<sup>14</sup> Triki, Rachida. (2008). *L'image. Ce que l'on voit, ce que l'on crée*. Espagne : Larousse. p.144.

Bien que ma démarche ne parle pas explicitement de la notion de genre, comme pourrait le faire les œuvres de Jenny Saville, il n'est resté pas moins que d'une manière plastique elle s'y apparente. En effet, la notion de chair, de viande, exprimée par la matière acrylique et plastique est une caractéristique de ma recherche plastique. Saville, en écrasant sur la surface des canevas ses masses contusionnées évoquent de manière brute la chair « la viande de boucherie relève d'une esthétique de l'excès suscitant tour à tour attirance et répulsion »<sup>15</sup>.



**Figure 1.4** *Le Renard*, 2013, Acrylique, gouache et peinture vinylique sur toile, 20 x 14 pouces.

Approcher aujourd'hui le vrai portrait, c'est prendre en compte l'actualité d'une réflexion sur l'homme qui voit ses plus anciens fantasmes d'hybridation et de duplication rebondir sur les récents progrès de la génétique et les expérimentations auxquelles le vivant, si ce n'est encore l'homme, se trouve livré. C'est l'expression, parfois plaisante, parfois menaçante, de nos fascinations comme de nos peurs. Cette tentative du vrai trouve l'une de sa représentation privilégiée dans l'animal humain. Les moyens de défiguration apparaissent aussi par cette idée de faire l'animalité. Non pas spécifiquement de peindre tel quel des animaux, oui parfois, mais surtout d'utiliser les caractéristiques propres liées à l'animalité pour la transposer dans le geste, la peinture et l'attitude de peindre.

<sup>15</sup> O'Reilly, Sally. (2009). *Le Corps dans l'art contemporain*. Paris : Thames & Hudson l'univers de l'art. p.82

Effectuer une transition entre la représentation de l'animal et l'énergie qui s'en dégage dans l'acte de peindre. Faire l'animalité c'est signifier l'autonomie d'une sensation, d'une mémoire.



**Figure 1.5** *La Poutreuse*, 2012, Acrylique et peinture vinylique sur toile, 48 x 72 pouces. *Le Cerf*, 2013, Acrylique et peinture vinylique sur toile, 48 x 72 pouces.

L'utilisation de l'animal est aussi une manière de susciter l'empathie. Notre relation face aux animaux est très contradictoire. Nous leur donnons des caractéristiques propres à l'homme, nous les aimons, mais du même coup craignons (parfois même jalousons) leur côté sauvage et libre. L'animal apparaît de manière culturelle et historique comme un symbole machiste, puissant ou vulnérable. L'animalité est le point où le corps et les représentations du corps peuvent devenir monstrueux. Les mythes et les contes regorgent d'histoires de créatures mi-hommes mi-animales, transformées en bêtes. La bête évoque un rapport symbolique entre ce qui appartient à la beauté et à l'étrangeté. Cette ligne ténue entre l'horreur et l'empathie fut longtemps exploitée pour remettre en question les idéaux de beauté classique et utilisée pour explorer de nouveaux types de représentations. Faire l'animalité c'est créer l'anormalité et l'étrangeté « soit en associant des choses dissemblables de façon à remettre en question les différentes perceptions que l'on a de la réalité et en proposer de nouvelles ; soit en procédant à une déformation, une

décomposition ou encore une transformation, que celle-ci soit illusoire ou réelle »<sup>16</sup>. Entre l'homme et l'animal, se crée un passage qui ouvre sur un univers ambivalent des désirs et passions. Un espace intime qui autorise l'expérience de la conscience qu'elle soit individuelle ou collective. L'utilisation de l'animal est un processus de dénaturalisation qui permet certaines transgressions.

### 1.5. Espaces défigurés

Par espaces défigurés j'entends la manière dont par la matière et la gestualité la peinture pourrait défigurer le visible aux profits des sensations. Un espace coloré, un espace matière, un espace qui informe et justifie la figure. La défiguration devient donc une des manières me permettant d'y parvenir et pouvant aussi faire écho à certains archétypes de figures féminines. Un espace défiguré est un espace donnant voix à l'innommable, figurant l'infigurable et ouvrant les formes plastiques stigmatisées. Ces espaces sont picturaux ; ils sont des moments de simples couleurs, des pans de matières, des coulisses dégoulinantes investissant le regard. Ils agissent dans mes peintures comme une force de déstabilisation affectant la figure, bouleversant ses contours et justifiant sa présence. Des formes traversées d'ondulations, de mouvements de pinceaux contradictoires grouillants et activant la surface. Mes espaces défigurés sont comparables aux formes-trous, aux orifices travaillés par Bacon. Des formes qui évoquent à la fois le vide, le plein et l'infini. Les espaces défigurés ouvrent le tableau. Ils animent les traits, détachent la figure, font bouger. Les espaces défigurés « relèvent d'une érotique, d'une passion de liens à inventer, à recréer, pour arracher les enveloppes formelles et réinsuffler la vie dans les formes fossilisées ou châtrées. »<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> O'Reilly, Sally. (2009). *Le Corps dans l'art contemporain*. Paris : Thames & Hudson l'univers de l'art. p.150.

<sup>17</sup> Grossman, Evelyne. (2004). *La défiguration Artaud – Beckett – Michaux*. Paris : Les Éditions de Minuit. p.48

Les espaces défigurés rythment la toile, laissent en suspens, ouvrent à une liberté hors du langage. Ils sont la chair du tableau, la masse acrylique fourmillant de matières vibrantes, impulsives, pulsionnelles et actives où s'enracine une *substance pensante*<sup>18</sup>. Les espaces défigurés sont instinctifs, hybrides, mouvants et fluides. Ils sont le corps de la toile et ils représentent un espace de pensée en mouvement, comme un passage de la matière pour ses qualités brutes. Les espaces défigurés travaillent à la migration des signes. Ils animent et activent des pans de couleurs. Ils justifient de manière plastique et poétique la figuration et la juxtaposition des signes entre eux. Les espaces défigurés appellent aux mythes, à la mémoire, à l'imaginaire et aux symboles. Ils invoquent l'image psychique habitée par des mouvements de matière. Ils sont des espaces de pulsions qui se définissent non pas spécifiquement par l'organisation, mais par les zones d'intensités qu'ils provoquent dans la matière et sur la surface. Les espaces défigurés sont affectifs et circonscrivent des moments, des états, réalisés souvent par hasard ou par indétermination. Ces espaces sont multiformes et excluent souvent la parole. Ils sont à la fois absence et présence. Les espaces défigurés ont un contenu sensible. Les espaces défigurés sont ceux qui investissent les perceptions, ceux qui font renaître la liberté et qui se détachent de la simple image pour aller vers un lieu de sensations lié à la matière, à la force de l'association des couleurs et des textures.

---

<sup>18</sup> Ibid. p.87.



**Figure 1.6** *Ensemble de chambre à coucher (autoportrait dégonflé)*, 2013, Acrylique et peinture vinylique sur toile, 60 x 72 pouces.

## LE MOTIF DE LA JEUNE FILLE

### 2.1. Archétypes de la figure féminine ou pourquoi avoir un entrejambe tellement *tight*

*La Malbaie, quelque part au mois d'août.*

*J'ai chaud dans mon lit.*

*Probablement à cause du puits de lumière.*

*Je lis les nouvelles.*

*J'ai envie de crier. Mais le matin, on ne peut pas trop ça réveille les autres. Et le reste du temps non plus, ça dérange les gens, en général. J'ai appris, à force, à moins crier.*

*C'est un article sur l'entrejambe des jeunes filles. J'en fais un résumé.*

*Le marketing de la beauté c'est un peu la folie des tight gaps. / Un entrejambe tellement tight. / Entre deux et six pouces d'écart. PAS PLUS ! / Juste assez cute pour la concurrence, surtout la voisine. /*

*Ils l'disent à tv : « parce que j'le vau× bien ! » / dans le fond je ne vau× pas grand-chose. / Marchandise de mon temps. / Si on me touche, j'vau× plus rien. / Jeune fille qui pourri. / Mes cheveux ne sont pas assez lisses. / Jeune fille plaquée or. / Elle ou une autre. / Jeune fille du spectacle. / Tes jambes sont si longues ! /*

*Dans le fond ce que j'ai envie de dire, c'est que je vis dans un décor de tapisserie de paysage d'un éros ravagé.*

*Les coins s'écorchent.*

Mes œuvres se situent dans un contexte où les caractéristiques spécifiques à leur compréhension sont interdépendantes avec le sujet sexué et socialement situé. Mes tableaux sont des fictions de la réalité publicisées, des mises en scène tentant de déclencher le désir en utilisant les stéréotypes de la féminité. Entre régime minceurs, chirurgies esthétiques ou autres produits pour modèle parfait et unique, se dessine une



images sexy et aguichantes excessivement contrôlées, à but mercantile et où l'offre sexuelle, qu'elle soit explicite ou implicite, étale une instrumentalisation de la femme. Je m'intéresse aux images de la femme, car bien qu'elles puissent être considérées comme des distorsions ou des reflets de la réalité, il n'en reste pas moins qu'elles participent elles-mêmes à la construction de la « réalité ». Construite sur les bases d'un colonialisme voyeuriste mâle, il apparaît donc pertinent, voire nécessaire, de considérer le regard féministe sur ce même phénomène. Je propose au corps social des figures plurielles et provisoires d'identités en mouvement. Je maintiens volontairement ouverte cette faille saignante et fantomatique de la représentation de l'image de soi. Ainsi, ces expériences subjectives et sociales contribuent à la création d'images de la féminité. Elles représenteraient autre chose que la vision générale de marchandisation. Je cherche, pour reprendre les termes de Marie Carani au sujet d'un art sexué du féminin :

une *négociation du regard* en vue d'installer d'autres façons de voir et de dire la subjectivité des femmes et la féminité érotique au sein d'un régime phallocentrique, lieu de *savoir intime* de l'ordre féminin des nécessités et des transformations du monde, où se conjuguent liberté, intimité, sensualité et discursivité.<sup>19</sup>

Mes peintures, souvent celles de jeunes filles nues, rappellent certaines figures de Marlène Dumas, où les sujets peints donnent l'impression d'être en contrôle de leur propre représentation. Ils semblent nous inviter à nous immiscer dans leur intimité, mais une intimité où les règles semblent fixées par elles. L'œuvre de Marlène Dumas, à mi-chemin entre la décontextualisation des mythes sexuels et l'exploration des sexualités plurielles m'a ouvert l'esprit sur la manière dont matière, couleur et peinture peuvent redéfinir les contours de l'érotisme féminin en passant par une matérialité à la fois brutale, libre et sensuelle transgressant la simple esthétisation de l'image sexuelle. C'est le plaisir de peindre, ce sont les pauses du plaisir. Mes tableaux tentent de convier le

---

<sup>19</sup> Lebel, Estelle. (2005). Images et sens. De l'ordre visuel patriarcal et marchand. Consulté le 17 octobre 2013 à l'adresse : <http://id.erudit.org/iderudit/012415ar>

spectateur à assister à un moment d'intimité. Souvent explicites et sexuelles, les scènes évoquent l'expression du plaisir, le désir et l'inconfort. Bien que narratives, à tendances autofictives, mes œuvres font des représentations génériques d'archétypes féminins reflétant le contrôle qu'exerce la culture populaire et institutionnalisée sur l'élaboration de l'image de la femme. Ainsi, je développe un discours soulevant certaines questions délicates sur les clichés répandus de l'image de la femme. À l'instar de Dumas mes teintes de chair mêlées aux bleus, verts ou encore à des violacés travaillent à la construction d'une atmosphère qui accentue le côté artificiel et factice des modèles. Je tente d'investir mes œuvres d'une charge émotionnelle où il serait possible de faire des parallèles entre l'acte de peindre et la sexualité. La peinture comme le reflet des mouvements corporels agissant dans l'œuvre comme un sujet aussi actif que celui représenté.

Je travaille sur les zones limitrophes divisant la perpétuation des stéréotypes et leur critique. Les titres de mes œuvres ajoutent à la compréhension et offrent des renseignements permettant de cerner les enjeux de ma pratique. Adoptant une esthétique similaire à ce que je veux délier, je joue dans les champs liés aux plaisirs, à l'érotisme et à l'exploration. Ces mises en scène d'éléments manipulent la lecture habituelle de l'image. Les poses adoptées par mes personnages féminins mettent en scène des postures enracinées dans notre histoire culturelle remplie de stéréotypes sexuels et sociaux féminins. Elles rappellent par instant certaines scènes de genre, un nu volé au *Le déjeuner sur l'herbe* ou encore quelques *Danseuses d'Avignon*. Cependant, mes jeunes filles ne sont qu'un clin d'œil furtif à l'histoire machiste de l'art, car elles ont cette touche grivoise, ironique, désabusée ou résignée qui permet le détachement. Oscillant entre poses classiques et poses publicitaires, les jeunes filles représentées mettent en évidence un certain décalage résultant par moment d'une sensation de gêne ou encore d'un malaise souvent attribuable de manière plus générale à l'adolescence.



**Figure 2.1** Marlene Dumas, 1999, *Fingers*, Huile sur toile, 40 x 50, Frith Street Gallery, Londres.

Ainsi, lorsque je traite le corps de jeunes filles en peinture j'aborde les pressions, les attentes et les besoins véhiculés par leur représentation. Le fait de traiter le nu féminin est aussi un regard porté sur différents processus d'objectivation de la femme. Revêtant symboliquement la beauté classique, allégorisant la nature et la sensualité, le nu féminin a été, durant longtemps, guère plus qu'un moyen d'assouvir le voyeurisme et les fantasmes masculins. La femme idéalisée est aussi un symbole d'appartenance à un milieu culturel donné et aux préoccupations esthétiques qui en découlent. La façon dont la représentation féminine est effectuée déplace le sujet lui-même en l'envoyant dans une sphère esthétisante et fantasmée. Ma démarche interroge par exemple les domaines où l'image de la jeune fille, en publicité ou encore en pornographie, continue d'être exhibée comme un objet sexuel passif de tentations et de désirs. En utilisant ces mêmes codes, je peux me permettre de remettre en questions la pérennité de ces conventions.

Mais pourquoi peindre des femmes et des jeunes filles ? Pour exposer une vision qui ne serait pas seulement celle révélant la libido hétérosexuelle masculine. Plusieurs

contemporains ont peint la femme, qu'elle soit nue ou habillée. Majoritairement des hommes, que l'on se réfère par exemple à la touche virtuose de John Currin dans ses peintures des années 1990 exhibant les femmes aux poitrines opulentes. Sur bien des points, je peux comparer ma production à Currin : références à l'histoire de l'art, mélange entre classicisme et actuel, sujets traités, persistance des clichés sexuels et des stéréotypes féminins. Cependant, je crois qu'il est nécessaire que l'espace de parole, ou plutôt de peinture soit aussi mis en comparaison avec la vision féminine sur ces mêmes sujets. La vision occidentale de la femme, que celle-ci soit nue, surérotisée ou ultramédiatisée, reste encore une image fantasmée et hétéronormative, s'étant cristallisée dans l'actualité médiatique. L'image de la femme colonisée, humiliée et objectivée est toujours d'actualité.

## 2.2. Images de jeunes filles

*Quelque part entre Montréal et Toronto, 7 novembre  
(19h34, train 6705, siège 13a - fenêtre)*

*Je viens de lire un article sur Janet Werner dans le BorderCrossing.<sup>20</sup>  
J'ai l'impression que je perçois les mêmes choses qu'elle.*

*Qu'elle a compris cet affaissement identitaire qui afflige les sujets des sociétés occidentales. Qu'elle a compris cette détresse qui oblige à s'accrocher désespérément aux signes vides de l'univers qui nous entoure. Qu'elle a compris cette douleur d'adhérer de manière mimétique aux cadres sociaux. Nos travaux se répondent. Ils peuvent dialoguer. D'une part par ce propos de la peinture sur la peinture comme position critique. Mais aussi, surtout, sur ces figures féminines vides, ces visages évidés. Comme ce qui se fait comme techniques en pornographie, on vide la tête, le regard, pour présenter le corps, comme objet.*

*Ses jeunes filles sont des Frankensteins, des monstres moins monstrueux que ce que l'on peut voir en réalité.*

*On joue sur les formats. On ondule la peinture pour déformer, défigurer. On travaille les couleurs, moi*

---

<sup>20</sup> Kissick, John. (2013). « Someone Something Nothing ». *BorderCrossing*. vol. 32. n° 2. Issue n° 126. p.46-53.

*saturées, ensemble dénaturalisées. Des peintures de femmes, d'archétypes de figures féminines prises à travers le filtre des images de modes. Nos représentations de jeunes filles ont l'air de déshabituer leur propre monde. On ne peint personne en particulier, tout le monde en même temps.*

*On dirait que tes personnages ont perdu leur âme. Moi aussi, ça passe par les yeux, des fois. Nos personnages ont parfois l'air absents, vacants, ailleurs. Un propos sur le fait d'(in)habiter son corps ? Je ne parlerai pas pour toi Janet, mais je pense qu'il y a quelque chose dans la compression des éléments qui unit ma production à la tienne.*

De manière plus spécifique, je travaille à l'élaboration d'un corpus mettant en relation les figures de jeunes filles dans des positions ambiguës. Travaillant sur la notion de virginité et la manière, dont les jeunes filles, depuis les années 1990-2000 usent des codes normatifs, souvent liés avec la domination masculine, pour se réapproprier de manière positive ces mêmes codes. Mes peintures travaillent sur cette mince frontière entre le statut de jeune fille et celui de femme, entre ce qui appartient à la vulnérabilité, à l'agentivité sexuelle et à la domination. Je travaille sur la standardisation des comportements, des désirs et sur la création sociale des mythologies féminines fantasmées vendant un esthétisme miroitant de bonheur et promettant plaisirs de consommation. Je pars de cette idée que :

La publicité codifie et symbolise le corps comme lieu obligé de consommation de produits cosmétiques et d'interventions esthétiques. Pour les besoins du marché, elle doit produire le désir de s'identifier au corps parfait dont toute femme belle serait, en quelque sorte, le clone. Créer le désir de ressemblance revient à désirer l'objet miraculeux qui donnera plus de valeur à l'aspect physique.<sup>21</sup>

Ainsi, mon utilisation d'images de jeunes filles va à l'encontre du modèle évoqué par l'organisation des *Miss Univers* où pudeur et beauté règnent en rois. Mon imagerie se situe plutôt entre ce qui appartient de la beauté et de l'étrangeté. L'image de jeunes filles est aussi une tentative de saisir l'image de l'autre en mutation. Comprendre une réalité qui

<sup>21</sup> Triki, Rachida. (2008). *L'image. Ce que l'on voit, ce que l'on crée*. Espagne : Larousse. p.97.

n'est pas ou qui n'est plus nécessairement mienne. Saisir l'image de l'autre dans sa différence c'est :

imager les personnages dans le rythme de la séparation et de les libérer de la figure de l'unité qui n'est jamais qu'une coquille vide. [...] Inscire l'identité et la différence [...] introduire dans chaque fiction la question de la décomposition et recomposition de soi.<sup>22</sup>



**Figure 2.2** *Tapis Lilas et Tapisserie Ananas*, 2013, Acrylique et peinture vinylique sur toile, 72 pouces x 60 pouces.

Ma production se construit par et en réaction à ces codes. En utilisant, en excès ces mêmes images attendues, je tente de brouiller les liens sociaux et d'utiliser le canevas comme un lieu de désobéissance face aux images fantasmées. Ainsi, à l'instar de ces jeunes filles s'appropriant les termes négatifs pour en faire un usage positif, je crée des représentations pouvant être connotées négativement pour revendiquer le statut de femme et pour en subvertir les représentations imposées : défier les modes de séductions

<sup>22</sup> Ibid. p.45.

et les canons de beauté. À la fois sujet et objet de ma pratique, par les archétypes de la figure féminine j'interroge comment il serait possible de penser le corps autrement. Par la peinture, je tente de dénoncer ces modèles instaurés et les agressions faites aux corps comme objet représenté. Il est question d'intégrité et d'altérité par rapport à l'expérience d'être femme. Je m'intéresse à comment une même représentation peut devenir à la fois source de domination et source d'émancipation.

## QUAND LA DÉCOUPE DÉBORDE

*Je travaille avec les images / Les images me travaillent / Cette semaine elles m'ont engloutie, avalée.*

*Je suis une boulimique de l'image. / Ça vient par crise. / Un trou béant. Ben au fond, proche de l'estomac. / Ça crie par en dedans. / Je dois dévorer. Je me gave à satiété. / L'impression du vide semble comblée. / Dû moins, pour un temps. / Puis, je rejette violemment. / Trop d'images englouties rapidement. / Cercle vicieux et pernicieux.*

L'image est un coffre cachant son contenu pour n'exposer que son extérieur. Les images choisies sont à la fois puissance du faux et fiction du vraie. Elles sont prises dans leur constat de surprésence et de rien, d'absence. Certaines revêtent aussi la forme d'un vestige : elles sont fragmentées, parties morcelées. Ma subjectivité se nourrit d'images. Elle est sensible aux rapports entretenus avec celles-ci. Je crée un présent fissuré qui ne se lit pas dans un temps linéaire. Mes représentations agissent comme des déchirures, des ruptures dans un processus à la fois d'identification et de dissociation tentant de combler un vide. Par une approche picturale je parle du désir, du désir des images, ce qu'elles provoquent, ce simulacre de réel qu'elles engendrent et cette peur aussi, parfois. Ma quête d'images recherche la collision, le moment où une faille se créer entre l'expression de la beauté et celle de l'étrangeté, entre la figure de la séduction et celle de la confrontation. Un travail sur la puissance des images désignant la force des contrastes. Ce n'est pas tant l'image représentée qui m'intéresse que les qualités de ses possibles, les effets qui la dépassent. Je me crée des paramètres inconscients des principes d'association par contigüité. La scène finale est habitée par des ruines, des vestiges de sensation et par le passage de cette force d'association. Ce besoin de comprendre les choix motivant mes sélections m'a amenée à croire que finalement je collectionne des absences plus que des présences, des effacements. Mon expérience est le contrecoup de ces absences. Je cherche donc, à travers ce circuit éternel de l'image, à combler cette absence, ce vide, en utilisant l'excès, la prolifération et la surprésence. Je me recrée une



expérience, un champ de virtualités. Je cherche à refaire une réalité qui serait mieux construite. Une réalité où la réflexion sur l'identité ne serait pas trop définie par l'image, et où celle-ci ne remplacerait pas la présence réelle. Je cherche à figurer ce malaise que je ne peux nommer.

Le vide entre les personnages provoque le sentiment d'éloignement et de rencontre. [...] Sartre y trouve la présence du vide. [...] Cette prise en charge d'une situation engage, à la fois, la responsabilité de l'artiste et celle du spectateur qui recrée l'image par l'expérience esthétique. Il la reconstruit en rétablissant, par le mouvement du regard, les rapports visibles qui en constituent l'unité.<sup>23</sup>

Je travaille les signes qui font images. Des signes chargés d'un imaginaire culturel et d'une mémoire collective. Je joue sur les degrés de ressemblances et de dissemblances. Ainsi, mes peintures offrent des possibilités à penser plutôt que d'être des vases clos reconduisant les préjugés. Mettre ensemble, c'est exercer une décolonisation des représentations.

Faire déborder la découpe c'est aussi transposer une même représentation en plusieurs images. Je viens du monde de la peinture et du dessin, j'ai cependant eu des relations extraconjugales avec l'estampe... à plusieurs reprises. Ce que je conserve de ces expériences c'est le travail du multiple. Désormais, j'aborde la représentation en démultipliant, non plus de manières mécaniques comme pourrait le faire la sérigraphie, la gravure ou la lithographie, mais d'une manière manuelle. Je reproduis une même image à plusieurs reprises — en dessin, en aquarelle; en petit et en grand format, en papier et sur toile — pour m'approprier, pour expérimenter les potentiels. J'accorde une place importante au dessin dans ma production. En fait, dessin et peinture sont pour moi une même manière d'aborder le sujet. Ma technique en peinture est similaire à celle en dessin : seul le médium change. L'un et l'autre cohabitent. Travailler la multiplication d'une

---

<sup>23</sup> Ibid. p.54.

même image me permet d'en sortir et de faire déborder, de dépasser la bordure du cadre et d'aller au delà des limites. Mon trait de dessin est mon trait de pinceau. L'un dépend de l'autre. Par le dessin, je m'autorise l'exubérance, le droit de ne pas *bien faire*, et finalement c'est ce qui donne corps à l'œuvre. Le dessin me *dépogne* du cul (désolée pour le mot cul, mais fesse, bien que plus poli, manquait d'intensité).



**Figure 3.1** *La Blondasse*, 2013, aquarelle, crayons, gouache et acrylique sur papier, 14 x 22 pouces. *L'ours noir*, aquarelle, crayons, gouache et acrylique sur papier, 14 x 22 pouces.

### 3.1. La cueillette d'images et histoires d'effeuillage

*Montréal, 17 juin. (Il fait chaud sur mon balcon)*

*L'image...*

*Les images. / Ces images. / Mes images.*

*Tout commence par la cueillette. Rien de vraiment révolutionnaire. Ce foutu monde des images remâchées, prémâchées ou indigestes. Je me laisse guider et séduire par certaines d'entre elles. Elles me choisissent plutôt que l'inverse. J'ai cette étrange impression d'être traversée par les pensées et les mémoires d'autres ;*

*d'être le produit d'une génération du choc, du trauma ; un produit de l'affect et du pathos.*

Mon attitude à titre de *cueilleuse-d'images* revêt une enveloppe poreuse et perméable participant des formes du passé et du présent. La *cueilleuse-d'images* agit du dedans et du dehors. Comme une effeuilleuse de la peinture, elle se débarrasse des couches inutiles, elles effeuillent la matière allant parfois jusqu'à lui arracher, dans une danse à nue, quelques morceaux de vieux vêtements pour laisser découvrir ce qui s'y cache. Elle transcende les frontières et les discours. Elle est vorace et prend quand bon lui semble. Elle cherche l'image séductrice. Celle qui suscite la sympathie, l'attachement et la sensation de proximité. La *cueilleuse-d'images* tente de capter les potentiels et les effets sensibles emmagasinés dans les images. Entre le moment de séduction, le geste de s'approprier et l'acte de faire, il y a un dialogue. Un dialogue brouillant les repères temporels et participant à la redéfinition de mon expérience du réel. Je cherche à me constituer un inventaire, une réserve d'expériences d'images, de sentiments, qui viendront nourrir ma création. Mon travail est un mécanisme de construction et de montage puisant ses sources dans une banque prenant forme à la fois dans le personnel, le collectif et l'historique. Souvent, celles d'animaux sauvages, de fleurs, de motifs, de paysages exotiques, de femmes, de fruits ou encore de peintures historiques, ma sélection s'inscrit dans un univers sensuel et teinté des codes iconographiques dictés par une société encore très patriarcale. Autant dans la figure féminine, que dans les animaux ou dans les natures mortes sélectionnés, il y a un refus de hiérarchisation. J'élève au même rang ce qui appartient de l'histoire-avec-un-grand-**H-en-bold** et du fait personnel. Ce n'est ni le récit de la Grande Histoire ni la chronique de la petite histoire, mais une histoire d'entredeux : entre l'anecdote et la légende, autant fictives que vraies, autant vraies qu'inventées. J'élabore un répertoire esthétique se situant dans le registre de la mémoire, mais d'une mémoire qui serait *flottante* pour reprendre les termes de Catherine Grenier. Les motivations de ces choix, basés sur une relation pathétique à l'image, qui touche, bouleverse, émeut, déchire, sont d'abord de dimensions psychologiques et empathiques. Une relation par laquelle je m'approprie divers éléments jusqu'à les

confondre avec mon propre récit. Par empathique j'entends un mode de connaissance d'autrui dont la finalité serait une compréhension et non pas nécessairement l'altruisme. Les fragments épars sélectionnés témoignent d'observations sur la nature, les rapports entre les sexes et les émotions. Ces morceaux grappillés ici et là me permettent l'exploration des états de l'être humain et une réflexion sur les liens complexes existant entre les individus.

3.2. Quand les motifs de Gauguin flirtent avec les flamants ou deux primates fornicent devant la splendeur d'un paysage exotique

J'ai une approche collagiste ou plutôt j'use du collage comme outil pour mettre ensemble différentes sources visuelles afin de les transposer en peinture. Le collage me permet une condensation de références picturales se superposant dans un même plan.

Une relation dans laquelle [j'] incorpore les éléments du passé jusqu'à les confondre avec [ma] propre histoire. [...] L'image se forme à partir d'une condensation d'images prévalentes, qui viennent se synthétiser dans un présent narratif correspondant, même si rien ne le spécifie explicitement, au temps de l'artiste.<sup>24</sup>

Le collage a historiquement longtemps été lié à la violence, la dissidence et au scandale. En empilant les époques, les styles et les genres sans distinction je crée un modèle pluriel et hétérogène coupant, collant, décomposant, déchiquetant et recomposant des formes de mon réel pour les réassembler. L'irruption d'éléments hétéroclites crée des collisions entre elles ouvrant sur des entre-deux et des possibilités multiples. Mes tableaux créés à partir de collages, mis en forme en peinture, ne sont plus seulement peints, mais portent en eux la voix de leur temps. Je profite de cette mise en scène plastique pour mettre en

---

<sup>24</sup> Grenier. Catherine. (2008). *La Revanche des émotions. Essai sur l'art contemporain*. Paris : Éditions du Seuil. p.33.

abyme certains antécédents, souvent machistes, de la peinture. Le collage me permet de générer de nouveaux récits plus ouverts, moins manipulés par l'Histoire. L'approche collagiste est une tentative d'unir des mondes, des expériences ou des devenirs qui sont souvent incompatibles, mais possibles dans l'univers de la plasticité. Associer, juxtaposer et relier c'est filtrer, remâcher et réinjecter différemment. Le collage me permet de m'insérer dans cette culture du simulacre, de la copie afin de restituer, en travaillant les archétypes et les icônes stigmatisées, le pastiche d'une réalité. Par l'utilisation du collage, je témoigne aussi des codes sociaux de ma génération. Mes maquettes détournent des éléments disparates pour finalement les peindre et les animer. J'ai le fantasme de réactiver l'image par la matière et par la couleur dans l'espoir de révéler l'hétérogénéité de la peinture et les caractéristiques qui lui sont propres.



**Figure 3.2** *You Can Stand On Ceremony Or You Can Relax In Splendour*, 2012, Acrylique sur toile, 48 x 60 pouces.

Ces récurrences formelles et plastiques créent un langage poétique entre elles, une sorte de bizarrerie qui nous obligent à penser d'une nouvelle façon. Une certaine forme de narration ouverte où la répétition des mêmes images fait surgir une étrangeté surprenante. Les formes produites trouent le cadre ordinaire de la sensation.<sup>25</sup> Une certaine forme de brutalité poétique en ressort. De mettre ensemble des images, c'est aussi de faire se lever des monstres où les corps se tordent et se nouent. Pour reprendre les termes de Jean-Clet Martin au sujet de Deleuze, l'action de mettre ensemble me permet « au lieu de reproduire une conduite sociale, [...] à prendre une autre direction, écartelée ? vers d'autres signes, un autre langage. »<sup>26</sup> Les répétitions de mêmes images provoquent le sentiment de déjà-vu, de retour. Des souvenirs de passé fragmentés qui se chevauchent et s'enchevêtrent. Des ressemblances qui sont dissidentes. Comme des jumeaux identiques, mais qui restent deux êtres totalement distincts et autonomes. Le noyau est dans cette démultiplication des mêmes signes qui s'opacifient sur un même plan et se répètent dans des espaces contrastés. Peu importe l'époque, les opérations se font par le sensible. Certains motifs et formes sont récurrents. « Le même motif se répète, mais en une variation qui rend tout différent, différence de chromatisme, différence de position, appelant d'autres noms, une autre manière de parler »<sup>27</sup>, une autre réalité. Ils constituent la singularité des différents contextes dans lesquels ils sont propulsés. Ils acquièrent une présence particulière. Deleuze dans, *Différence et Répétition* affirmait que « Ce qui est ou revient n'a nulle identité préalable et constituée : la chose est réduite à la différence qui l'écartèle et à toutes les différences impliquées dans celle-ci, par lesquelles elle passe. »<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> Martin, Jean-Clet. (2012). *Deleuze*. Paris : Éditions de l'éclat/éclats. p.49.

<sup>26</sup> Ibid. p.50.

<sup>27</sup> Ibid. p.57.

<sup>28</sup> Triki, Rachida. (2008). *L'image. Ce que l'on voit, ce que l'on crée*. Espagne : Larousse. p.102.

La répétition et la récupération d'images me permettent de ramener l'image dans une expérience d'ici et maintenant pour le spectateur. Il y a quelque chose d'impulsif dans le fait de répéter. Répéter tisse des réseaux. Je travaille comme une araignée à tisser ma toile, pas très épaisse, presque transparente, voilée, juste assez gluante pour capter les proies qui me nourriront. La toile d'araignée passe souvent inaperçue, mais colle à notre vision, lorsqu'on la voit ou s'y frôle, un ou des éléments viennent surprendre notre vision d'ensemble habituelle. Dans l'espace d'une fraction de seconde, notre raison se demande comment un pétale de fleurs, un petit papillon peut-il bien tenir de cette manière, figé, flottant, horizontal, dans ce paysage ? Ah ! Une toile d'araignée ! Cette manière imagée représente mes tentatives en collage. Intégrer un élément de surprise, venant déstabiliser la vision habituelle ou habituée dans un monde de séries, de juxtaposition et de pêle-mêle. Le caractère pluriel des sources d'images n'évoque pas une périodisation fixe, mais une mouvance temporelle entre les formes passées et présentes. Le collage fait renaître. Il redonne force et énergie pour faire refleurir des images oubliées, abîmées, détruites ou sans liens.

Par le travail de la transfiguration de la matière vivante et grouillante, le glissement méticuleux de mes entrelacs d'araignée, je confronte des surfaces de matières, singularise le motif, créer des moirées. Ainsi, « liberté des surfaces, explosion des réseaux pour un monde devenu cérébral »<sup>29</sup> pour faire émerger le mouvement et l'éclatement de la ligne.

---

<sup>29</sup> Martin, Jean-Clet. (2012). *Deleuze*. Paris : Éditions de l'éclat/éclats. p.65

### 3.3. Pourquoi mettre des images ensemble ?

*Pour débusquer le visible.*

*Pour prendre conscience des forces inhérentes qui s'y camouflent.*

*Pour être actant de premier plan.*

*Pour faire exister l'indicible, le peu visible et la faille.*

*Pour trouver l'écart, l'endroit où se love l'intersigne.*

*Pour défaire les images IKEA : préfabriquées, semblables, communes.*

*L'image IKEA est en mélamine. De préférence rouge, pour plus d'audace. / Elle est préassemblée. Avec encore quelques vis à tourner. Un sentiment d'autonomie assurée. / L'image IKEA est celle du bonheur. Celle aussi des vacances SunWings. Des îles paradisiaques de Tahiti. / L'image IKEA n'est jamais sale. Elle sent toujours bon. / La prostitution, la violence et la manipulation n'existent pas. Parce qu'une jeune fille laissée là, sur un sofa, par un monsieur (peut-être 50 ans), même sur le plus beau sofa IKEA ça ne vend pas. Tout le monde sait ça. /*

Les images me bombardent et m'obsèdent. Elles viennent à moi, me soufflent de leur insuffler une nouvelle vie. Je cherche l'échec des mots, créer une image où le langage serait déficient. Une déchirure, une *image cicatrice*. L'*image cicatrice*<sup>30</sup> est celle qui confronte à l'original, adapté et adopté par l'artiste, et qui interroge la question fondamentale de l'origine. Le risque assumé de fonder l'image sur l'expérience apparaît comme une rupture, un espace vivant entre deux chairs qui enregistre les luttes qui agitent l'homme comme la société, et non comme une surface d'impression. L'image apparaît comme une monstruosité, comme un accident.<sup>31</sup>

En représentant une association improbable, donc en étant un simulacre, mes œuvres se rapprochent davantage de ce qui pour moi serait une réalité. En partant de mon contexte, j'effectue des décalques ; des doubles, des entités autres, qui revêtent une identité singulière. Agissant comme un masque, ces doublures apparaissent aussi comme

---

<sup>30</sup> Grenier. Catherine. (2008). *La Revanche des émotions. Essai sur l'art contemporain*. Paris : Éditions du Seuil.

<sup>31</sup> Ibid. p.61.



l'Autre. L'Autre se constituant par le regard extérieur, par les codes et les oppressions sociales. C'est quand « la découpe déborde » il se crée une fiction dans le réel. Cette habile infiltration démontre une stratégie de dénonciation impliquant des actions immersives et subtiles dans le réel. Ces lignes fragiles qui se dessinent d'une manière sémantique entre affronter et résister, entre produire et détourner, entre représenter et faire semblant, sont d'autant plus importantes dans la fonction et la place que je prends comme artiste, car à leurs manières elles problématisent des espaces transgressifs et alternatifs aux contours plus perméables. Cette esthétique de la résistance aux images travaille à la perforation du réel ou à sa réitération pour en arriver à une ouverture et à un éventuel réagencement. Mettre ensemble des images c'est composer et recomposer, c'est transcender le temps présent pour résister au dedans en faisant en même temps surgir un dehors qui contamine et déplace les formes. À mettre des signes ensemble, il y a création de vides, d'inédits, d'entre-deux, *d'intersignes*.<sup>\*32</sup> Des signes qui ne peuvent exister que par la surprise d'une juxtaposition. Ces images plurielles sont la construction d'une identité, la mienne, mais inspirée de l'Autre. Un désir d'affronter le réel par l'imaginaire pour me créer une représentation adéquate de moi et de mon monde. Re-présentation comme RE : double, comme une nouvelle présentation et comme une insistance, insistance d'un détail, d'une couleur, d'un motif, d'une texture, pour provoquer la sensation.

La place du spectateur est ce qui fonde la qualité finale de l'œuvre. Ma position d'artiste revêt d'autant plus une dimension d'engagement et de responsabilité. Être artiste, c'est être engagé à prendre la mesure, le pouls de son « autour » et de l'adresser à l'AUTRE. L'autre est celui qui me questionne, celui qui m'aide à me constituer comme sujet tout en mettant de l'avant mes failles. Je tente de faire déplacer le spectateur de son siège confortable et passif pour l'inviter à devenir coauteur du récit. Cette posture fondamentale me permet d'entrer en contact avec le *debors* et d'accentuer ainsi la portée

---

<sup>32</sup> \*L'inter-signe, mode d'expression d'association des signes qui convoquent plusieurs sens, permet des images inédites mais qui ont toujours quelque rapport à notre réalité dans : Triki, Rachida. (2008). *L'image. Ce que l'on voit, ce que l'on crée*. Espagne : Larousse. p.41.

sociale, politique et économique de ma pratique artistique.

Cette prise en compte s'effectue par l'acte de mettre ensemble. Mettre des images ensemble c'est défaire ces images communes, c'est faire surgir par elles, sous elles, sur elles, dans elles et à leurs côtés l'écart. Orphelines et sauvages, les intersignes sont souvent cachés dans ces abîmes touffus et doivent être débusqués. Souvent silencieuses et indomptables, elles ont le pouvoir d'agir sur nous comme des tigresses séductrices et coriaces. Elles sont libres d'action et engagent l'humanité. Cette liberté assumée des intersignes a pour mission de :

dé-faire l'image qui chosifie jusqu'à la nausée les hommes et menace leur liberté et leur intégrité. Ils empruntent des chemins différents, pour ouvrir l'espace d'une image créatrice et émancipatrice, l'un s'en tenant à la conscience propre à tout homme en situation, l'autre passant par la mémoire marquée des signes culturels.<sup>33</sup>

Ces intersignes deviennent des lieux propices à l'investissement des espaces à défigurer, des espaces défigurés. Les intersignes, tout comme l'image, dans ma pratique apparaissent comme des réceptacles à l'acte de peindre. Juxtaposer motifs et éléments hétéroclites permet aussi une analogie avec le monde réel et la nature. Je prends plaisir à reconfigurer les formes : pour comprendre de quelles manières une juxtaposition d'images hétéroclites peut en arriver à construire et à produire du sens afin de créer un discours critique qui s'engage dans les *affaires du monde*<sup>34</sup> pour à la fois le nier et le constituer.

---

<sup>33</sup> Ibid. p. 34.

<sup>34</sup> CAILLET<sup>9</sup> Aline. *Quelle critique artiste ? Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain*. L'Harmattan. France. 2008. p.75.



Figure 3.3 Vue d'atelier, 2013, tailles et médiums mixtes.

## LE MOTIF DE LA JEUNE FILLE PRISE 2

### 4.1. Comment dire poliment le mot *Slut*

Mes peintures se situent entre le voyeurisme et l'exhibitionnisme. Une frontière légèrement brumeuse les divise. Les positions énigmatiques des jeunes filles interrogent nos attentes. Tout comme les lieux où elles se trouvent ; endroits indéterminés, rappelant la chambre à coucher, des endroits liés à l'intimité, la cachette, la forêt ou autres paysages naturels. Ces jeunes filles que je peins, aux yeux trop souvent évidés et au corps filiformes, sont celles qui travaillent aux mythes et à la construction d'idéaux. Elles désignent une vision mentale. Les éléments constituant le décor, la scène des personnages, agissent pour leur part parfois, comme les pièces de viande de Bacon équivalant à la figure. Ils créent des espaces de relation dans la peinture.

Je m'intéresse à la manière dont l'image de la virginité est traduite dans une époque contemporaine où les icônes médiatiques laissent croire à une certaine radicalisation de cette zone symbolique tendue entre le statut de jeune fille et celui de la femme. À travers l'histoire, la virginité a été à la fois symbole d'une certaine liberté féminine et signe d'oppression et de contrôle envers la femme. À la fois enjeu social, culturel et symbolique la virginité porte en elle cette charge affective et émotionnelle intense. Oscillant entre révélation du plaisir, tentation, séduction, malaise, inconfort, mes œuvres posent la question de l'identité, la mienne, celle de l'autre, l'identité individuelle et collective. Identité donc, mais aussi indétermination. Une indétermination à titre de sujet femme qui s'interroge sur la manière dont le concept d'agentivité sexuelle chez les adolescentes et les jeunes filles pourrait être pensé dans ma pratique picturale. La jeune fille est une construction sociale visant une certaine forme de contrôle.

La Jeune-Fille est un article de consommation, un dispositif de maintien de l'ordre, un producteur de marchandises sophistiquées, un propagateur inédit des codes spectaculaires, une avant-garde de l'aliénation, elle est aussi un divertissement.<sup>35</sup>

Comment certaines jeunes filles en arrivent-elles à se réapproprier certains codes du langage, de l'imaginaire visuel et des codes négatifs véhiculés par diverses sources médiatiques et sociales afin de (re)prendre possession d'une sexualité en des termes qui deviendraient les leurs, positifs et non discriminatoires. Lorsque les jeunes filles s'approprient ces termes, serait-il possible que ce soit par besoin de contrôle de leur propre image ?

La Jeune-Fille a déclaré la guerre aux microbes.

La Jeune-Fille a déclaré la guerre au hasard.

La Jeune-Fille a déclaré la guerre aux passions.

La Jeune-Fille a déclaré la guerre au temps.

La Jeune-Fille a déclaré la guerre au gras.

La Jeune-Fille a déclaré la guerre au souci.

La Jeune-Fille a déclaré la guerre au silence.

La Jeune-Fille a déclaré la guerre au politique.<sup>36</sup>

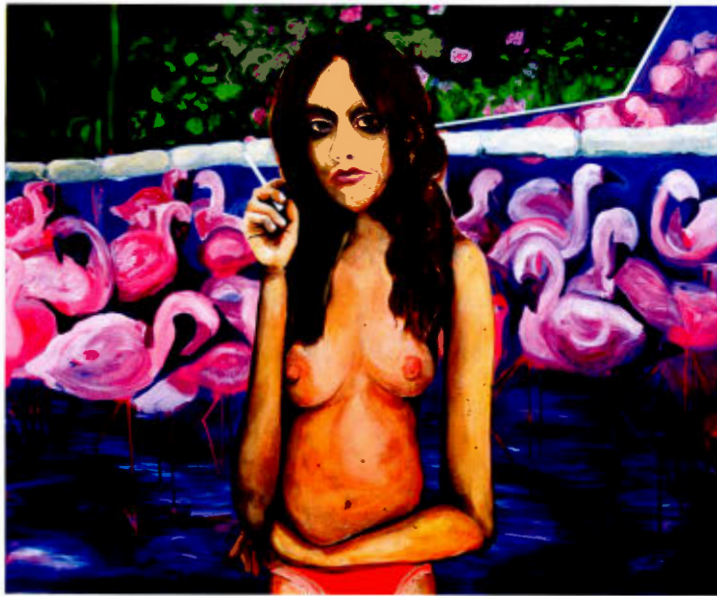
Cette réalité revêt une forme de protestation voire une stratégie de survie vis-à-vis la perspective sociale de performer son propre corps. Cette idée de « performer » est nettement importante dans le contexte de représenter des jeunes filles. Performer implique presque nécessairement la notion de surmonter, transgresser faire miroiter. Performer implique le regard de l'autre. Comment une même situation, une même image peuvent avoir en elles une force à la fois de transgression et de résistance ou encore refléter certaines formes de domination et de stéréotypes ? Par la peinture, je pose un regard sur la notion d'intégrité sexuelle, de respect de soi, d'autonomisation des corps,

---

<sup>35</sup> Tiqqun. (2001). Premiers matériaux pour une théorie de la jeune fille. Clamecy : Mille et une nuits. P. 116

<sup>36</sup> Ibid, p. 115.

plus particulièrement celui de la femme, des valeurs et des désirs. Comment une position juste assez ambiguë, comment un contexte ou un vécu peuvent influencer la lecture que nous faisons des codes normatifs qui nous entourent ? Ce n'est pas qu'une critique acerbe des codes de beautés, mais aussi une interrogation sur la manière dont il faut interpréter ces nouvelles figures de la féminité et ce changement dans les codes de représentations et d'identifications. Je cherche à comprendre les zones grises du nouveau paradigme du pouvoir de la jeune fille sur sa propre image et sur son libre arbitre. Comment certaines jeunes filles utilisent-elles désormais des termes tels que *Sluts*, putes, des images de femmes-objet et une auto-érotisation afin de considérer ceux-ci comme leur pouvoir d'action, un acte politique et de résistance face aux codes normatifs ?



**Figure 4.1** *Le Break*, 2013, Acrylique et peinture vinylique sur toile, 72 x 60 pouces.

#### 4.2. Miroirs tordus, déformants, discordants

Cette prise de position passe dans ma pratique par le ironie. L'humour apparait comme une arme redoutable pour aborder des sujets délicats. Il déterritorialise et créer de nouvelles possibilités. Il permet d'explorer en apparence sans danger, le corps qu'il soit biologique, collectif ou politique. L'humour devient un terrain pour défaire les images fantasmées et pour les transgresser. Cette quête identitaire agit sur le fond d'une sensibilité voulant saisir l'enjeu de l'image. En usant du monstre, du double, de l'hybride ou de l'animalité, je travaille à la provocation de sensations afin d'interroger ces hors-normes. Ma production crée des êtres et des mises en scène essayant de bousculer les affects et de transcender les frontières de l'expérimentation et des normes sexuelles, générées et physiques. Par les contrastes stylistiques je me réapproprie les images de manière ludique, car elles ont potentiellement un pouvoir émancipateur. Ainsi, en les détournant de leur but, souvent mercantile, et en pointant l'absurdité, je mets un bémol sur l'autorité du sens qui leur était assigné. Je tente d'introduire le doute.

*Je fais des miroirs. Tordus, déformants, discordants. / Foisonnement d'images. Jeune fille, animaux (sauvages), flamants (roses). / Un bric-à-brac. Sélectionner. Exagérer. Réinjecter. Les pièces s'assemblent au même rythme qu'elles se désunissent. / Peinture matière, peinture dialogue.*

La peinture m'offre les moyens d'exacerber les peurs et les fantasmes liés aux diverses mutations identitaires en regard de la normativité sociale et de l'évolution des techniques scientifiques et médicales. Ces crises de genres, de sexe et d'identités sont le produit d'une socialisation des individus à travers les sciences médicales, sociales et idéologiques. Ainsi, voltigeant dans cette mer d'incertitudes je pose la question à savoir si cette hantise de la norme serait ouverte à produire non plus une humanité typique, mais plutôt à consolider des liens sociaux où l'image serait grégaire ? De manière symbolique, ma production modèle les figures convenues pour interroger et inventer à l'infini des formes

provisaires et fragiles de soi et de l'autre. Je ne tends non pas à conformer, mais à délier cette normativité. De manière figurée, je confronte les publicités, les corps parfaits présentés et les stéréotypes sociaux. Je détricote les paramètres spécifiques du patriarcat et tentent de dénoncer cette domination. Par des formes hors-normes de la sexualité, par l'animalité et par la défiguration il est question de déjouer les oppressions. Ma puissance d'agir ne se situe pas dans le discours, mais dans le pinceau, dans l'excès. En s'appropriant, les histoires, la petite comme la grande, l'individuelle comme la collective, je pose un regard empathique sur l'autre visant à mieux comprendre son contexte pour ainsi mieux le contester. En montrant l'image de corps féminins, j'interroge la perception de la réalité physique et des tabous corporels. Par l'art, je réfléchis la normativité et incite au réveil public. Par un processus, souvent proche de la mimesis, j'aborde la désacralisation du corps en soulevant des malaises liés à la catégorisation physique mise en place par notre société.



**Figure 4.2** *Le Pull Marine*, 2012, Acrylique et peinture vinylique sur toile, 48 x 72 pouces.



Mes gestes sont ceux d'associer, de dissocier, de modifier, d'unir et de déconstruire. Mes gestes sont actifs. Ils sont ceux de choisir, sélectionner, trier et modifier. À la fois dépersonnalisation, défiguration et monstruosité, ils créent par la matière de l'étrangeté. Ils sont basés sur l'intuition, l'attitude, l'expérience, l'accident et la sensation dans le but de prendre conscience du geste de faire et de s'en imprégner. Ces gestes apparaissent comme étant la condition d'un processus empathique de compréhension.

C'est dans ce régime d'imagéité<sup>37</sup>, que je prends position, assemble, foment. C'est un complot de questions, une volée d'incertitudes dégoulinantes d'images, une myriade de petits décalages, des éclats d'entités.<sup>38</sup> C'est une superposition de récits. Des calques discordants de mon contexte. Une doublure parfois poétique agissant sur les formes visibles et invisibles, dicibles et indicibles de l'immédiat et de l'histoire. L'histoire relève Jean Baudrillard, est « une mémoire de synthèse d'images publicitaires qui tiennent lieu de scène primitive, de mythe fondateur et qui surtout nous tiennent quittes de l'évènement réel ». <sup>39</sup> L'évolution de la peinture enregistre certaines perceptions du monde de manière sélective et reste évolutive. C'est pourquoi je m'efforce de la ramener sur un même plan. Je trace au pinceau le reflet du monde. Un reflet qui reste tout de même dans l'ordre de l'organisation de ce même monde. Un miroir qui projette plus que jette, le reflet de la diversité et les formes modifiées de son environnement. Une représentation renvoyant l'illusion d'une certaine vraisemblance, mais qui détourne la réalité en tentant de subvertir les perceptions. Entre collisions et plaisir s'agite le pouvoir d'action. Ces opérations singulières suscitent la liberté d'un regard critique ou ludique, elles réorganisent le flux d'informations. Je fais arrêt sur image. J'opère un déplacement

---

<sup>37</sup> Termes empruntés à Jacques Rancière.

<sup>38</sup> Réinterprétation de termes empruntés lors du Forum-Recherche création 2013.

<sup>39</sup> Baudrillard, Jean. (1990). « Entretien avec François Ewald », dans le *Magazine littéraire*, février.

des canons, j'étale les couleurs. Les artistes sont sans doute des *faiseurs de miroirs*. Des miroirs tordus, déformants et discordants.

Par une approche singulière, je tente de franchir le cadre rigide du social. J'ai un propos critique sur l'utilisation des images à l'heure actuelle, qu'elle soit d'ordres féministes, politiques, médiatiques ou sociales. Un propos sur cette logique de l'apparat, du paraître, à l'heure des chocs et des traumas visuels engendrés par une culture de la sur présence de l'image. Je vis dans cette culture que Guy Debord a qualifiée du spectacle, donc dans cette logique du spectaculaire et de la représentation, c'est de l'intérieur que je serai la mieux placée pour rendre compte de ce monde asphyxié par les faux-semblants. Par l'excès, l'exagération, le grotesque et l'humour, je renverrai en effet miroir à mon monde l'image de lui-même.

L'art est un corps à corps, parfois physique, mais nécessaire. « Seul l'amour de ce que l'on combat est à même de rivaliser avec l'ennemi et de le capturer ». <sup>40</sup> Cette stratégie de résistance est celle que j'ai décidé d'adopter. J'ai pris la décision de m'inscrire dans une logique du reflet. Ma position d'artiste n'est pas celle d'un affrontement, mais bien celle d'une riposte ou le propos critique apparaît à travers l'image que je renvoie à l'intérieur de mon propre contexte. L'art est une riposte qui compose et recompose son propre milieu.

La peinture est le moyen par lequel il m'est possible de réactiver la pensée critique. Elle me permet de résister à l'aliénation. Par cette activité créatrice, j'affronte le chaos et le vide pour faire éclater les normes instituées en une multitude de formes plurielles et ainsi, offrir, peut-être, une manière nouvelle de penser et de voir. Paul Cézanne disait : « On pense en peinture et cette pensée est une logique aérienne et colorée. Nous

---

<sup>40</sup> Caillet, Aline. (2008). *Quelle critique artiste? Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain*. Paris : L'Harmattan. p.78.

« sommes là dans la réversibilité entre pensée et sensation »<sup>41</sup>. La peinture exerce une force de séduction troublante permettant à partir de formes chaotiques et indéterminées d'arriver à un feuillage lumineux, à un pelage touffu ou encore à un drapé sensuel. La peinture est une rencontre avec ce qu'il y a d'indicible, de brutal et de différent. Elle est un engagement personnel et dangereux. Peindre c'est vouloir ébranler, s'ébranler.

---

<sup>41</sup> Triki, Rachida. (2008). *L'image. Ce que l'on voit, ce que l'on crée*. Espagne : Larousse. p.133.

## CONCLUSION

*2011 — J'arrive à l'UQÀM, je ne sais pas trop dans quoi je m'embarque.*

*Je ne connais personne. Tse la fille de "Québec".*

*Arrive le Symposium... ou comment faire claquer à l'unisson tous ses membres (heureusement que j'ai des gros os).*

*J'avais en tête que je voulais travailler les fables et l'hybridation avec les figures animalières.*

*Je te dis que tout a bien changé.*

*J'étais trop drabe. Pas vraiment funny.*

*En moins de deux, on me dit que je fais du crémage à gâteau : ouch.*

*Va falloir travailler fort pour que le gâteau lève.*

*Je m'y mets, je change l'ordre des ingrédients.*

*J'ajoute du colorant.*

Ce texte d'accompagnement m'a permis d'effectuer un retour sur mon cheminement des deux dernières années à la maîtrise. À partir de petites notes prises simplement en atelier, j'en suis arrivée à me forger un discours critique et théorique où collage et peinture travaillent aux explorations d'archétypes de figures féminines au cœur d'espaces défigurés.

Un des moments phares ayant permis de faire basculer ma pratique est lié à la redéfinition de l'idée que je me faisais de l'animalité. La transition c'est faite lors de la rencontre entre le geste de peindre et la représentation de l'animal. Ce moment charnière m'a portée vers une réflexion sur les qualités propres à la matière. Je me suis mise à considérer l'attitude de peindre comme un rapport au corps, que celui-ci soit représenté ou physiquement impliqué. C'est en réfléchissant à la place du corps dans ma pratique que j'ai vu poindre les enjeux de la figuration : j'ai du même coup pris conscience de la force expressive de la défiguration dans mon travail. L'action de défigurer est indissociablement liée à l'érection de la figure et des espaces qui l'entourent. Les pans de couleurs et de matière prennent toute la place dans l'expérience que je veux transmettre.

Peu à peu, je me suis engagée dans un processus d'atelier visant à comprendre comment mon approche en peinture opérait de manière formelle. J'ai saisi que ce processus était étroitement lié au plaisir de peindre, à la sensation de tracer des formes sinueuses dans l'acrylique et d'y voir surgir le motif. La faune et la flore se sont également révélées comme des éléments récurrents et structurants de ma pratique. Curieusement, bien qu'inhérentes à mes œuvres je n'en avais jamais pris conscience. C'est donc par l'analyse formelle que j'en suis arrivée à considérer ces éléments comme des actants de premier plan dans la construction de mes tableaux.

Un autre élément significatif dans mon processus de recherche fut la lecture du livre de Yvonne Knibiehler – *La virginité féminine. Mythes, Fantômes, Émancipation*. Ce texte a jeté les bases de ce qui allait devenir la ligne directrice de mon travail de recherche pictural en maîtrise. La notion de virginité est venue sceller le choix des images sélectionnées. Ce qui m'apparaissait comme une sélection désordonnée, a trouvé racine. Je traite des jeunes filles dans mes projets récents, de la manière dont certaines images peuvent être à la fois source de domination et d'émancipation. Ce contenu théorique a su alimenter ma pratique. Comment par une pose juste assez ambiguë, par le fait de suggérer plutôt que de montrer, peut se créer la faille ou le malaise face à ces représentations ? Le motif de la jeune fille a éclairé mon discours et a confirmé l'appréciation que je portais à l'œuvre de Marlene Dumas.

*Grève étudiante — J'ai pris une pose théorique. Trop de choses au quotidien. Bouleversement social.*

Retour à l'atelier. J'avais besoin de comprendre comment réussir à ce que geste et réflexion soient sur un même plan. Théorie et pratique se devaient d'avancer ensemble. L'écriture de ce mémoire m'a permis de comprendre mon processus de travail. Je fonctionne par association d'images. Le fait de faire arrêt, de réfléchir, de regarder les micros-gestes a placé le collage au centre de ma production. Cette approche me permet

de mettre en relation l'histoire, la personnelle comme l'historique. Mes choix de sujets sont souvent intuitifs : femmes, fleurs, paysages exotiques, animaux. Tout au long de mon cheminement à la maîtrise, j'ai tenté de préciser mon discours sur l'action de mettre ensemble des images. En définitive, la juxtaposition de différentes images sources crée des interstices qui ébranlent les discours sociaux, médiatiques et normatifs. Mon texte a tenté de faire part de la manière dont il faudrait désormais interpréter les nouvelles figures de féminités et le concept d'agentivité sexuelle. C'est en me basant sur certaines théories de Butler et sur certains écrits de Lang, Gill et Atwood au sujet de l'agentivité sexuelle que j'en suis venue à teinter ma production d'un discours où la sensualité de la matière fait écho à la réflexion théorique qui l'a nourri. Par la matière, j'essaie de faire des miroirs tordus, déformants et discordants de mon contexte. Ma résistance est dans le pinceau. Je tente de déplacer, souvent sans trop de bruit, certaines formes de structures en place par l'étalement réfléchi de la matière colorée sur une surface plane.

L'exposition **LOVE ME, Love My Doll**, est un clin d'œil au documentaire du même nom présentant des hommes tombant amoureux de poupées de plastique. Ces figures de jeunes filles leur apparaissent : un accès à des corps parfaits, malléables et « scintillants » par leur jeunesse éternelle. Le corps féminin fut un territoire de conquête masculine, un trophée, un lieu de projection et, certaines féministes, comme moi, comptent récupérer cet espace fantasmatique — cette charge symbolique — afin de servir d'autres fins. **LOVE ME, Love My Doll** est audacieusement une réponse à ces figures de jeunes filles : entre modèles de beauté, fillettes sexuellement épanouies et poupées gonflables, la glace est mince. La jeune fille est dans notre culture un motif luxueux de marchandise et de marchandisation. La poupée vend du rêve (des assurances aussi), elle fait fantasmer... La catin exige le respect, engendre le monnayable. Elle est la marchandise qu'on ne peut pas facilement brûler, parce qu'en la brûlant on se met aussi à vif.

Ce mémoire de recherche-crédation se veut une réflexion libre accompagnant la série

d'œuvres présentées à la Galerie B-312 et chez Lilian Rodriguez. Le choix de ces lieux de diffusion, le contexte d'une exposition collective réunissant deux écoles — six peintres — permettront d'élargir un peu plus ma compréhension des enjeux actuels de l'art contemporain, du rôle de l'artiste dans notre culture et, ultimement, de l'apport possible de ma peinture, gestes de résistance, dans ce contexte foisonnant.

*Fais donc de la peinture. / Point. / . /*

## BIBLIOGRAPHIE

- Arasse, Daniel. (2004). *Histoires de peintures*. Paris : Éditions Denoël.
- Arasse, Daniel. (2000). *On n'y voit rien*. Paris : Éditions Denoël.
- Ardenne, Paul. (2010). *L'image corps. Figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*. Paris : Éditions du Regard.
- Baudrillard, Jean. « Entretien avec François Ewald », *Magazine littéraire*, février 1990.
- Bloom, Barbara *et al.* (2009). *Marlene Dumas*. New York : Phaidon.
- Caillet, Aline. (2008). *Quelle critique artiste? Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain*. Paris : L'Harmattan.
- Deleuze, Gilles. (2002). *Logique de la sensation*. Paris : Éditions Le Seuil.
- Foucault, Michel. (1976). *Histoire de la sexualité*. Paris : Gallimard.
- Grenier, Catherine. (2008). *La Revanche des émotions. Essai sur l'art contemporain*. Paris : Éditions du Seuil.
- Grossman, Evelyne. (2004). *La défiguration Artaud – Beckett – Michaux*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Guichet, Jean-Luc. (2008). *Usages politiques de l'animalité*. Paris : L'Harmattan.
- Heinich, Nathalie. (1998). *Ce que l'art fait à la sociologie*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Kafka, Franz. (1989). *La Métamorphose*. Paris : Gallimard.
- Kissick, John. (2013). « Someone Something Nothing ». *BorderCrossing*, vol. 32, n° 2. Issue n° 126.
- Knibiehler, Yvonne. (2012). *La virginité féminine. Mythes, fantasmes, émancipation*. Paris : Odile Jacob.
- Lavigne, Julie. (2004). *L'art féministe et la traversée de la pornographie : Érotisme et*



*intersubjectivité chez Carolee Scheenmann, Pipilotti Rist, Annie Sprinkle et Marlene Dumas.* Québec : Université McGill.

- Martin, Jean-Clet. (2012). *Deleuze*. Paris : Éditions de l'éclat/éclats.
- Martinez, Aurélie. (2011). *Images du corps monstrueux*. Paris : L'Harmattan.
- Merleau-Ponty, Merleau. (1964). *L'œil et l'esprit*. Paris : Gallimard.
- Mullins, Charlotte. (2008). *Painting People*. New York : D.A.P.
- O'Reilly, Sally. (2009). *Le Corps dans l'art contemporain*. Paris : Thames & Hudson l'Univers de l'art.
- Peppiatt, Michael. (1998). *Entretiens avec Francis Bacon 1963-1989*. Paris : L'Échoppe.
- Rabouin, David. (1997). *Le désir*. Paris : Flammarion.
- Rancière, Jacques. (2003). *Le destin des images*. Paris : La fabriques éditions.
- Rœlens, Nathalie. (2001). « Le devenir-animal chez Francis Bacon, Pierre Alechinsky et Vincent Corpet ». *Visio*. vol. 6. n° 1. Printemps 2001.
- Sauvage, Moïra. (2012). *Guerrières ! À la rencontre du sexe fort*. Arles : Actes Sud.
- Tiqqun. (2001). *Premiers matériaux pour une théorie de la jeune fille*. Clamecy : Mille et une nuits.
- Tiqqun. (2010). *Gouverner par le chaos*. Paris : Max Milo Éditions.
- Triki, Rachida. (2008). *L'image. Ce que l'on voit, ce que l'on crée*. Espagne : Larousse.

## Web

Attwood, Feona. (2007). Sluts and Riot Grrrls: Female Identity and Sexual Agency. Consulté le 3 mai 2013 à l'adresse : <http://dx.doi.org/10.1080/09589230701562921>

Décarie, Isabelle. (2004). Défigurations. Consulté le 24 août 2013 à l'adresse : <http://id.erudit.org/iderudit/19426ac>

Dittmar, Pierre-Olivier. (2008). Note sur le devenir-animal. Consulté le 22 septembre 2013 à l'adresse :

<http://www.editionspapiers.org/laboratoire/note-sur-le-devenir-animal>

Gill, Rosalind. (2008). Empowerment/Sexism : Figuring Female Sexual Agency in Contemporary Advertising. Consulté le 10 mai 2013 à l'adresse :

<http://fap.sagepub.com/content/18/1/35>

Lang, Marie-Ève. (2011). L'agentivité sexuelle des adolescentes et des jeunes femmes : une définition. Consulté le 15 juin à l'adresse : <http://id.erudit.org/iderudit/1007759ar>

Lebel, Estelle. (2005). Images et sens. De l'ordre visuel patriarcal et marchand. Consulté le 17 octobre 2013 à l'adresse : <http://id.erudit.org/iderudit/012415ar>