

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

EXPLORATION DE LA RELATION ENTRE CULTURE MATÉRIELLE ET CONSCIENCE

IDENTITAIRE PAR LA PHOTOGRAPHIE ET LA SCULPTURE

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

MICHELLE BUI

JUILLET 2018

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.10-2015). 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 tout d'abord à remercier Stephen Schofield pour la pertinence de ses remarques, la précision de ses propos et pour le partage son immense savoir.

Mille mercis à Anil Ragubance pour ses précieux conseils, sa rigueur et son dévouement qui ont mené à bien des nuits blanches, mais aussi à un très beau projet;

À Isabelle Tondre, pour la finesse de ses commentaires;

Et à Toussaint Renaud pour sa clairvoyance, sa franchise et son soutien inconditionnel durant toutes les étapes de ces études.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1	
ACCUMULATION D'OBJETS COMME MANIÈRE D'EXISTER	4
1.1 Consommérisme comme modalité de création	4
1.2 Langage parlé et langage des choses	7
1.3 Inventaire : des éléments récurrents	8
A) Matières organiques	9
B) Objets de fabrication industrielle	10
C) Formes fabriquées	11
1.4 Nature morte et mise en place des objets	12
1.5 Croisements entre publicité et art	13
1.6 Annette Kelm	14
CHAPITRE 2	
ENTRE SCULPTURE ET PHOTOGRAPHIE	17
2.1 Pour commencer	17
2.2 Faire corps par objets et matériaux du quotidien	18
2.3 Méthode heuristique dans le bricolage	19
2.4 Ikebana	19
2.5 Oppositions comme manière de définir une œuvre	20
2.6 Matérialité	23
CHAPITRE 3	
POOL OF PLENTY	25

3.1	Démarche de réduction	25
3.2	Conscience identitaire	26
	CONCLUSION	29
	FIGURES	31
	BIBLIOGRAPHIE	44

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1 <i>Parlour Altar</i> , 2017, impression jet d'encre sur polypropylène autocollant, 251 x 168 cm	31
2 Georg Flegel, <i>Nature morte avec pain et sucreries</i> , non daté, huile sur bois, 21,7 x 17 cm	32
3 Annette Kelm, <i>Paisley and Wheat Pink</i> , 2013, impression chromogène, 58,5 x 46,7 cm	33
4 <i>Exercices soft # 1</i> , 2017, Impression jet d'encre sur polypropylène, céramique, 50,8 x 66 cm	34
5 Edward Weston, <i>Pepper (NO. 30)</i> , 1930, photographie, 24,1 x 19,1 cm	35
6 <i>Made in China</i> , 2017 impression jet d'encre sur polypropylène autocollant, 251 x 168 cm	36
7 Andy Golsworthy, <i>Hazel Stick Throw</i> , 1980, photographie, 12,7 x 20,3 cm	37
8 <i>Exercices soft # 2</i> , 2017, installation, matériaux divers, dimensions variables	38

9	<i>Exercices soft # 3, 2017,</i> installation, matériaux divers, dimensions variables	39
10	Katsushika Hokusai, <i>Kaiba</i> , 1822, impression sur bois	40
11	<i>Happy like Doris Day, 2017,</i> impression jet d'encre sur polypropylène autocollant, 251 x 168 cm	41
12	<i>Des poires et des oranges, 2017,</i> impression jet d'encre sur polypropylène autocollant, 251 x 168 cm	42
13	<i>Hell's Angels Bouquet, 2017,</i> impression jet d'encre sur polypropylène autocollant, 251 x 168 cm	43

RÉSUMÉ

Les objets accumulés et consommés, tant par un individu que par une société, véhiculent énormément d'informations liées à notre identité. Selon moi, la conscience identitaire, généralement structurée par le langage des mots, peut également être articulée par ces choses qui nous entourent. Dans le cadre d'une démarche où j'acquiers, possède, fabrique et présente des objets variés, j'entrevois l'assemblage et l'arrangement de ces éléments comme manières de provoquer des tensions et des glissements qui transgressent le statut de l'objet. Les qualités esthétiques, expressives et symboliques des objets choisis me permettent quant à elles d'examiner la question identitaire.

C'est en m'appropriant les codes publicitaires, mais aussi ceux de la nature morte que je cherche à promouvoir non pas des objets, mais l'identité de la personne derrière ceux-ci. Sélectionnés autant pour leurs qualités haptiques que visuelles, matériaux et objets sont capturés sous forme photographique dans une fixité qui idéalise les assemblages au point de l'artifice, de manière à nous transporter vers un lieu légèrement décalé, subtilement pervers. Ce déplacement répond à mon désir de dévoiler des envies, d'en faire naître par l'objet, de séduire par le viscéral et de confronter par la surface. Par un usage restreint d'un vocabulaire fait de choses, je souhaite contourner le spectacle visuel et m'engager dans un travail qui révèle la complexité de notre conscience identitaire, les fragmentations de nos multiples identités culturelles, la subtilité de nos émotions, et de notre sexualité.

Mots clés : culture matérielle, conscience identitaire, objets, photographie, sculpture, arrangements floraux

INTRODUCTION

La société occidentale possède son propre langage visuel. À la fois tacite et efficace, cet ensemble de signes, de symboles, et de codes aux couleurs franches (signalétique, pictogrammes, logos, etc.) nous est instantanément assimilable. Certains sont sans ambiguïtés (un feu rouge veut dire stop) et d'autres, plus complexes, se voient formés d'éléments composites (le bâton d'Asclépios — un serpent enroulé autour du bâton — évoque des soins de santé). Il n'en demeure pas moins que ces signes sont intégrés à une perception commune. Ces conventions ne sont évidemment pas universelles mais cette idée que l'on puisse être en accord sur quelque chose de complexe représentée de façon simple est à la fois évocatrice et problématique de par le fait qu'elles puissent créer des dissonances dues au relativisme culturel et temporel. Mon travail s'appuie de manière libre sur un système d'interprétation des objets, notamment par des signes et des symboles, et porte aux réflexions que j'aborderai dans les chapitres suivants.

Ma démarche s'articule autour d'objets communs que je repère dans des magasins à rabais, des grandes surfaces ou encore des épiceries, et d'autres que je fabrique à partir de matière première. Que ce soit en sculpture ou en photographie, je souhaite provoquer une interaction entre des objets facilement identifiables, manufacturés et certains plus ambigus (familiers, mais dont les provenance et fonction restent élusives). La dynamique provoquée par l'assemblage de ces trois groupes d'éléments, d'abord de fabrication industrielle (*Tie Wraps*, faux ongles, textiles de polyester, tuiles, etc.), ensuite de denrées périssables (fleurs, abats) et finalement

d'objets fabriqués (sculptures de céramique, plâtre, moquette, résine pailletée), forme une série de scènes à la fois familières et insolites. Sortis de leur contexte habituel et dépouillés de leurs fonctions utilitaires, ces éléments sont juxtaposés de façon à faire appel au subconscient et à révéler le pouvoir de suggestion lié à l'interprétation que nous en faisons. « L'image, comme la langue, ne traduit jamais la réalité au premier degré.¹ »

Ces éléments à la limite de la banalité par leur grande disponibilité marchande, ou par leur modestie forment un vocabulaire qui me permet de dépeindre, dans ce que j'appelle un « prélangage », pulsions, anecdotes et portraits. Cette rencontre d'objets, plus souvent guidée par intuition que par logique, a le potentiel de transformer mon espace en un lieu de production matérielle, d'investigation personnelle, de réflexion, de mémoire et de désirs. Les objets y sont collectionnés, accumulés, modifiés, organisés et placés de telle sorte à encourager une improvisation ou encore à provoquer des tensions par leur assemblage. La photographie me permet d'étirer la limite entre le vivant et l'inanimé, et celle du temps, entre l'erratique et le fixe. Je m'intéresse à cette transition de contexte, où l'objet et la matière sont détournés de leur fonction utilitaire pour me permettre d'articuler une sensualité, une brutalité et peut-être même une absurdité souvent camouflées et pourtant toujours présentes dans notre vie quotidienne.

Ce mémoire est pour moi l'occasion d'approfondir l'interrelation entre différents éléments, matériaux, méthodes et stratégies qui constituent ma démarche. Dans un premier temps, je tenterai de comprendre de quelle manière le « langage des choses » permet de cerner les contours d'une conscience identitaire. La question sera

¹ Pastoureau, M. (2010). *Les couleurs de nos souvenirs*. Paris : Éditions du Seuil, p.49.

analysée sous différents angles, dont celui de la culture matérielle, du contexte historique de la nature morte, et par rapport à la publicité. Je terminerai ce chapitre par une réflexion sur le travail de l'artiste allemande Annette Kelm sur lequel il est possible de faire plusieurs points de comparaison avec ma propre pratique. Le second chapitre sera consacré à la photographie, discipline que j'ai commencé à explorer en début de la maîtrise et qui demeure une source intarissable d'inspiration. Fixant de manière définitive plusieurs jeux formels présents dans mon travail, la photographie capture les assemblages et révèle les contradictions qui y sont présentes. Elle a cette curieuse qualité d'arrêter et d'étirer le temps. Une double fonction s'opère dans les aller-retours du document à l'artéfact et de l'indice au symbole. Les éléments que je présente, périssables par leur nature organique ou encore très friables, deviennent ainsi suspendus dans le temps de manière idéalisée. Je reviendrai sur la série *Exercices softs* qui témoigne de mes réflexions sur la notion du temporaire dans la photographie, autant par le sujet, le processus que le support, et qui m'ont menée à ce projet de fin de maîtrise. En dernier lieu, j'aborderai directement l'exposition *Pool of Plenty* présentée à la Galerie de l'UQAM du 10 janvier au 3 mars 2018, qui fut l'occasion de raffermir mes positions et de prendre certains risques. Dans ce chapitre, j'analyserai spécifiquement certaines photographies de manière plus formelle et étudierai leurs relations à l'identité.

CHAPITRE 1

ACCUMULATION D'OBJETS COMME MANIÈRE D'EXISTER

1.1 Consumérisme comme modalité de création

D'abord il y a les objets, fondamentalement vides et inanimés. Ensuite, il y a leur appropriation par l'Homme, l'utilisation qu'il en fait, le sens qu'il leur donne, les émotions qu'il y rattache. Ces objets deviennent empreints d'une humanité. Peu importe le lieu qu'on occupe, nous sommes constamment en train de négocier cet espace en y triant, classant ou arrangeant une multitude d'objets hétéroclites. Qu'ils soient utilitaires, alimentaires, sentimentaux, décoratifs, de collection, désuets, empruntés, jetables, ou autres, ils ont souvent tendance à s'accumuler au fil d'une vie. Ces objets du quotidien, par leur sélection et leur disposition dans l'espace, répondent à un désir humain de s'établir dans un environnement qui est familier, personnel. Les traces que nous y laissons et les modifications que nous leurs apportons sont à la fois singulières et universelles. Le renforcement du siège de certaines chaises de la table à manger permet, par exemple, d'identifier où ces habitants ont l'habitude de s'asseoir, des plantes jaunies ou séchées révèlent un abandon de la part de l'arroseur sans toutefois nous révéler la raison, ou encore des traces d'eau dans la salle de bain indiquent un départ récent sans que nous en connaissions la destination. Ces objets (choses, artefacts, biens, commodités) nous permettent d'exprimer des caractéristiques significatives de l'identité et révèlent des particularités de l'environnement dans lequel nous vivons. « La configuration sociale

du mobilier est une image fidèle des structures familiales et sociales d'une époque.²

» Cette citation tirée de l'essai *Le système des objets* de Baudrillard fait état de cette curieuse propension qu'ont les objets à s'imprégner non seulement des mouvements, mais aussi des mœurs de leurs utilisateurs. De manière plus précise, les objets eux-mêmes et leur organisation au sein d'un espace intérieur indiquent une forme de vie sans que la présence humaine y soit requise.

Je consomme et fabrique des objets. Souvent à court de mots pour décrire la relation que j'entretiens avec eux, je la qualifie de libre, sentimentale et irrationnelle. Je me projette au-delà de l'objet et de sa signification, comme si les éléments sélectionnés agissaient comme liants entre le monde physique et l'espace mental. « La rationalité des objets vient aux prises avec l'irrationalité des besoins, et comment cette contradiction fait surgir un système de significations qui s'emploie à la résoudre.³ » J'amorce la création par une collecte d'objets, de matériaux, de textiles, d'aliments et de végétaux sélectionnés de manière intuitive sans trop de filtres. Je me suis souvent interrogée sur cette intuition, questionnant d'abord son existence, sa pertinence, et ses limites. Il m'a semblé logique de commencer en examinant le processus d'acquisition d'objets variés sur lequel mon travail s'appuie. L'anthropologue Daniel Miller, observe que la consommation peut nous occuper entièrement au détriment d'expériences plus authentiques et plus profondes, mais qu'elle met en lumière nos relations sociales. Selon Tim Dant, sociologue, « Issues to do with the way the purchase and possession of various objects enhance individuals's perceptions of their social being, are intertwined with the functionality of such objects.⁴ »

² Baudrillard, J. (1968). *Le système des objets*, Paris : Éditions Gallimard, p.22.

³ *Ibid* p.13.

⁴ Dant, T. (1999). *Material Culture in the Social World*. Philadelphia: Open University Press, 1999,

J'attends que l'analyse de ma démarche sous le prisme de la culture matérielle soit approfondie dans mes œuvres futures afin d'éclairer les pratiques d'acquisition de biens, fondamentales à mon travail. Pour l'instant, je peux constater que les objets que nous pouvons acheter, consommer, accumuler sont porteurs de sens. Les théories développées durant les années 80 selon lesquelles l'acquisition et l'appropriation sont une manière de construire et de négocier nos relations sociales ainsi que nos identités, démontrent que les relations sociales s'articulent autour du matérialisme et vice versa. Les pratiques de consommation mettent en lumière des catégories sociales (genre, classe, âge, ethnicités), permettent l'exploration de la spécificité des actes d'appropriation et révèlent les significations des rôles (Bourdieu, 1979). Cette myriade de relations se dévoile dans notre manière de consommer, comme en font état les anthropologues Henry Rutz et Benjamin Orlove : « Forms of acquisition, like commodities, carry with them ideological discourse, consumption has an ideological character, in that it appeals to shared understanding and thus it allows for disagreement⁵. »

L'omniprésence des biens de consommation est frappante dans l'art contemporain et je m'engage dans un dialogue avec les artistes qui examinent et critiquent le système de surproduction (Mark Dion, Taryn Simon, Barbara Kruger). Sans être indifférente aux effets nuisibles de la surconsommation, mon intérêt se situe plutôt dans la fascination que provoquent tous ces objets disparates et inutiles. Il n'y a qu'à faire un

p.29.

⁵ Rutz, H. et Orlove, B. (1989). *The Social Economy of Consumption*, Lanham : University Press of America, p.6

tour dans les allées des magasins à rabais ou d'artisanat remplis de « bébelles » sans cesse renouvelées pour prendre conscience de l'ampleur de cette réalité. À la fois observatrice, consommatrice, et productrice, je constate notre insatiable envie d'accumuler et de produire. Source de plaisir et de souffrance, cette façon de faire dénote peut-être, de manière ironique, un désir de liberté.

1.2 Langage parlé et langage des choses

Notre rapport aux objets n'est pas rationnel. Il y a un échec incontestable du langage (écriture, grammaire) comme moyen de cerner la culture matérielle (Miller, 1987). L'attrait que nous pouvons ressentir pour un objet est souvent immédiat, intime, primaire.

The very physicality of the object which makes it appear so immediate, sensual and assimilable belies its actual nature, and that material culture is one of the most resistant forms of cultural expression in terms of our attempts to comprehend it⁶.

La signification des objets n'est donc pas statique, même à travers leur réalité physique.

Notre langage au sens propre est un procédé discursif où il est possible d'explicitement une signification et un sens au travers de l'articulation séquentielle de différents éléments (les mots) qui est elle-même régie par une grammaire. L'objet, prenons la cigarette par exemple (à la fois désuète et très consommée, associée au plaisir et à la maladie), appelle au sens et se voit renforcé en ce qu'il évoque, autant au premier

⁶ Miller, D. (1987) *Material Culture and Mass Consumption*, Oxford : Blackwell, p.3.

degré que sur le plan symbolique lorsqu'il est associé à d'autres objets, complémentaires ou non. Ainsi, le sens que nous leurs donnons se juxtapose et s'empile, créant une nouvelle idée complexe (fig.1). La force du langage visuel réside dans notre capacité à la prendre ou la saisir d'un seul coup, sans lecture séquentielle (Miller, 1987, chap.6). Les objets, tout comme les mots d'une phrase, s'agrègent de manière à construire une idée. Julie Bélisle, dans sa thèse sur l'emploi de la culture matérielle dans l'art contemporain, nous informe sur la concrétisation possible d'une idée par l'objet :

L'emploi de la culture matérielle dans les pratiques artistiques lève le voile sur un monde où toutes les juxtapositions d'objets imaginables deviennent choses probables. Comme si à travers l'agencement de la culture matérielle, il était possible de concrétiser une multiplicité de mondes différents, tout en recherchant un langage accessible à tous. Cela, paradoxalement, avec des objets du quotidien dont la particularité repose sur le fait qu'ils sont si familiers, qu'ils en deviennent invisibles et qu'on ne les remarque plus.⁷

Par les qualités esthétiques, expressives et symboliques ainsi que la matérialité des objets choisis, je souhaite explorer et ouvrir cette brèche dans le langage permettant de considérer ce qui ne peut être articulé : la complexité de notre conscience identitaire, la contradiction entre le désir simultané de se révéler et se dissimuler, la subtilité des émotions, de nos désirs et de notre sexualité.

1.3 Inventaire d'objets : des éléments récurrents

Mes photographies sont le résultat de l'agencement d'un petit nombre d'objets

⁷ Bélisle, J. (2015). *L'emploi de la culture matérielle dans l'art contemporain : Le rassemblement d'objets comme modalité de création*. (Thèse de doctorat). Université du Québec à Montréal, p.214. Récupéré de <http://www.archipel.uqam.ca/10541/>

communs dans un rapport de forme, de couleur et de composition. Bien que les objets choisis soient utilisés uniquement à des fins artistiques, le processus de sélection se fait à travers des achats du quotidien. Il y a une correspondance entre la manière dont j'assemble des fleurs pour un bouquet destiné à la table de la salle à manger et celles dont j'assemble les éléments dans mes photographies : une éponge orange, un gant de vaisselle rose, des tiges d'ail courbées, une perruque luisante, des perles blanches, des tripes fraîches, des tuiles de céramique, pour en nommer quelques-uns, sont repérés dans des épiceries et des commerces que je fréquente régulièrement. Ils sont achetés sans que je sache exactement comment ils seront utilisés. Choisis de manière intuitive, ils répondent au *punctum* de Roland Barthes : cette « piqure, petit trou, petite tache, petite coupure — et aussi coup de dés. (...) c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne) »⁸. » Ensuite accumulés dans mon atelier, ces artéfacts sont en attente d'un assemblage. Elles agissent comme des fragments qui provoqueront mon désir d'associer et de confronter des objets qui mèneront à l'image.

A) Matières organiques : Végétaux et abats

L'usage de fleurs coupées est central à mon travail. Comblant tous les sens, les fleurs subissent comme nous les effets du temps. Par la fragilité et la souplesse de leurs membranes, elles peuvent se gonfler, flétrir et changer. Leurs rapports à l'équilibre en font aussi un choix formel. Que ce soit une lourde fleur qui se maintient de manière spectaculaire sur une tige délicate ou encore des pétales à peine rattachés au pistil ; leur composition exprime à la fois force et fragilité. Les abats quant à eux sont une manière de représenter le corps de manière brut, sans toutefois qu'il ne soit trop

⁸ Barthes, R. (1980). *La chambre claire*, Paris : Éditions de l'Étoile, p.49.

descriptif. À la fois attirée et repoussée par leur puissante odeur, viscosité et couleur reluisante, ils me permettent d'articuler un langage qui est au croisement de la matérialité et de la métaphore. Nous sommes après tout faits de chair : viscéraux, animés, frémissants.

Bien que photographiées à leur apogée, ces matières organiques, par leur fraîcheur et l'intensité de leur couleur, symbolisent la temporalité et leur inévitable flétrissement et putréfaction. Je les vois comme des éléments affichant un optimisme et une franchise à la limite du crédible. Ces fleurs, légumes et abats révèlent une plasticité si proche de la perfection qu'ils appellent à être déstabilisés.

B) Objets de fabrication industrielle : Pacotille, textiles, matériaux de construction et attaches

Cette catégorie inclut une variété d'objets du quotidien provenant des magasins à rabais, d'artisanat, de grande surface, d'entrepôt et de quincaillerie. Ces objets de peu de valeur (*stuff of the world*) sont disponibles en telle quantité qu'elles semblent inépuisables: paillettes, faux fruits, faux ongles, fausse fourrure, fausses pierres, faux œufs, papier carton, acétates de couleur, yeux de poupée, petites mains de poupée, perruques, strass, billes de toutes sortes, ficelle de plastique, corde de caoutchouc, élastiques de toute taille et de couleur, attaches à câble, trombones, échantillons de moquette, velours, satin, soie, tissus de PVC, PVC ondulé, polystyrène. Cette liste, bien que non exhaustive, présente des objets majoritairement synthétiques qui font partie de mon vocabulaire plastique et dont les objets remplissent mon atelier. Certains, plus anthropomorphiques, sont des extensions du corps, d'autres encore, plus ornementaux, me permettent de jouer avec l'espace qui existe entre excès et

retenue. Les cordes, élastiques et attaches gardent leur fonction utilitaire. Les textiles quant à eux ont un rôle bien défini, ils mettent en place l'arrière-plan afin d'atténuer les ombres créées par les objets.

La surproduction d'objets de plastique les transforme en biens jetables, même si leur matière les rend presque indestructibles. Dans mes images, cette contradiction est appuyée par l'association du plastique aux matières organiques (photographiées à l'apogée de leur fraîcheur) qui se dégraderont rapidement et inévitablement. Ensemble, les matières synthétiques et organiques forment une image d'harmonie et de discordance, produisant un léger inconfort que je souhaite cultiver et transmettre au regardeur. Si ordinaires soient-ils, ces objets ont le potentiel de nous déstabiliser.

C) Formes fabriquées : plâtre, argile

Manipulant des matériaux facilement façonnables, les formes que je conçois se plient à des envies et des désirs ponctuels de la main. Je travaille l'argile un peu comme une pâte alimentaire, c'est-à-dire en la pliant, coupant, compressant ou pinçant avec délicatesse. Ces petites sculptures gardent leur caractère élémentaire : l'argile n'est pas émaillée, le plâtre n'est pas lissé.

Les façonnages, tous très biomorphiques, renvoient aux os, ou encore aux plis de la peau, ou à l'affaissement du corps. Comme une paire de souliers confortables, les sculptures par friction et usure du temps finissent par épouser la forme d'un corps. Argile et plâtre nécessitent la présence d'eau pour être travaillés. Je me plais à penser que leurs formes ont été doucement arrondies par une langue ou une main humide comme le décrit Andrew Berardini dans son texte sur l'œuvre d'Agnes Martin : « As

ice-creamy as Agnes Martin's paintings can get, I never want to lick them as much as I want them to lick me. I want some spectral tongue, rough and gentle, to reach and pacify my anxieties with its kindness, take all the storm out of my stormy soul⁹. » Les procédés de fabrication de biens industriels diffèrent en tout point de ma manière de façonner la matière, mais j'aime m'imaginer que le souci et l'attention dans la conception des objets sont semblables.

1.4 Nature morte et mise en place des objets

Il est difficile de parler de mon travail sans évoquer l'influence de la nature morte. Il est tributaire de cette tradition de représentation d'objets par une démarche de documentation d'éléments statiques et de négociation d'espaces picturaux. La nature morte ou *Still Life*, que nous pourrions traduire par vie immobile, vie silencieuse, ou encore objets immobiles (Schneider, 1990) apparaît dans les Flandres au milieu du 17^e siècle. Les liens entre la naissance d'un système économique mercantile aux Pays-Bas et la symbolique des objets dépeints dans les natures mortes ne sont certes pas anodins, mais très significatifs¹⁰. L'usage restreint d'un vocabulaire faits d'objets (pièces de viandes et de poissons, argenterie, fleurs, fruits, confiseries, tissus soyeux, etc.) nous permet de considérer un ensemble de sujets dépassant les objets eux-mêmes, allant de l'abondance à la vanité, de la mortalité aux fétiches sans que l'image

⁹ Berardini, A. (2016). The Tug of the Earth and the Tug of the Sky. *MOMUS*, récupéré de <http://momus.ca/the-tug-of-the-earth-and-the-tug-of-the-sky-the-writhing-stillness-of-agnes-martin/>

¹⁰ Simon, T. (2015), *Conference by Taryn Simon*, Musée d'art contemporain de Montréal, Canada, 8 décembre 2015.

de l'Homme y soit représentée. Cet univers est toutefois profondément marqué par celui qui fabrique, collectionne, et présente des objets.

L'œuvre de Georg Flegel¹¹ intitulée *Nature morte avec pain et sucreries* (fig.2), y présentent des fruits candis, d'autres types de sucreries qui indiquent l'introduction du sucre (facilité par la mise en place de plantations de canne à sucre aux Açores, à Madeire et aux îles Canaries) comme bien de luxe en Europe (Schneider, 1990, chap.7). La faïence peinte de motifs bleus et le verre de vin, très décoratifs démontrent l'échange économique et le savoir-faire de l'époque. La présence du pain et du vin renvoient quant à elle à des valeurs religieuses chrétiennes, notamment au corps et au sang du Christ. Les objets que je fabrique et mets en scène sont de nature modeste, mais je me sers d'une culture publicitaire déjà établie pour les glorifier (éclairage flatteur, format géant, techniques d'associations). Mes paillettes iridescentes sont les cristaux de sucre de Flegel, ses figues cristallisées sont mes poires en velours du magasin 1 \$. Les objets ainsi rassemblés deviennent des scènes, des portraits que je souhaite rendre accessibles à tous. La symbolique des objets et la logique interne et associative des natures mortes se dégagent au travers un récit qui relève de l'intime.

1.5 Croisements entre publicité et art

Nous vivons dans un monde d'images, leur utilisation est autant publique que privée (médias, publicités, médias sociaux, messages textes). Les images publicitaires faisant la promotion de commodités découpées sur fond monochrome les mettant en valeur

¹¹ Peintre allemand, (1566-1638) spécialisé dans la peinture de nature morte.

remplacent-elles la nature morte du 17^e siècle ? Difficile de les ignorer, car ces puissantes images font partie intégrante de notre environnement. L'image publicitaire nous interpelle et nous implique à un tel point qu'on peut difficilement vivre sans qu'elle nous influence. Dans un environnement où l'utilisation de la communication visuelle a surpassé celle de l'écriture, je ne peux ignorer l'impact de ces codes sur l'esthétique de mon travail.

Comme nous l'avons observé, il y a une conjonction claire entre possession et identité. Le domaine de la publicité exploite cette notion pour créer, sans arrêt, de nouveaux besoins. L'image publicitaire, tout comme mes photographies, renvoie à des effets subjectifs, non rationnels de l'expérience quotidienne tissée à travers commodités et images.

L'aspect magique et onirique des messages publicitaires renvoie encore à une dimension artistique et la publicité est « l'art » officiel de la société capitaliste moderne. Paradoxalement, cet « art » est aussi « une industrie qui manufacture des produits culturels nommés campagnes et publicités¹² ».

1.6 Annette Kelm

There's no denying that many of her photographs are in a sense ideologically fraught. They always evoke a whole chain of potential references, pointing to colonial history, the exotic, cinematographic strategies. But at the same time, this tends to happen intuitively. There's nothing calculated about Kelm's photographs, yet they have an openness that allows for many different possible readings¹³.

¹² Reinhardt Piedras, E. (2008). La forme-flux de l'image publicitaire. *M@gm@*, 6(2), récupéré de http://www.analisisqualitativa.com/magma/0602/article_06.htm

¹³ Mac Giolla Léith, C. (2009). *Annette Kelm*, Berlin : Koenig Books, p.62.

L'artiste allemande Annette Kelm a travaillé sur une série d'œuvres photographiques allant du paysage, à l'architecture d'intérieur et au portrait. Par souci de comparaison, je m'attarderai sur sa série qui met en lumière des objets d'usage courant, voire même banaux (fig.3). Elle manipule de manière très habile le style photographique publicitaire que l'on nomme *packshots*, c'est-à-dire la prise de vue frontale mettant en valeur des objets sur un fond monochrome tout en minimisant l'ombre produite par ceux-ci. Kelm poursuit une pratique photographique, sans ambiguïté qui promeut un choix d'objets fétichisés qu'elle valorise d'autant plus en les plaçant au centre de ses compositions.

Les objets qu'elle prend en photo sont souvent issus d'une production industrielle à des fins de consommation de masse. Par ce fait, ces artéfacts sont immédiatement reconnaissables, mais c'est précisément par leurs qualités génériques qu'ils deviennent un choix intrigant. À la fois familière et aliénante, la force des objets réside dans la tension et l'ambiguïté qu'ils créent par leur contradiction. Les objets photographiés sont sans aucune ambivalence dans leur représentation : Kelm s'intéresse à la représentation par l'image sous une telle clarté qu'on assiste à une fusion entre l'objet et la représentation de l'image. « her strictly formal pictorial language with its neutral light and objective view of arranged objects gives the latter a hyper-real presence, freeing them from the realm of the purely factual.¹⁴ »

Les photographies d'Annette Kelm dégagent un optimisme que j'associe aussi aux images publicitaires. Par la saturation des couleurs et le dynamisme des compositions,

¹⁴ Müller, V. (2016), *Annette Kelm*, [Communiqué], Vox, centre de l'image contemporaine. Montréal : Canada.

les images de Kelm sont séduisantes, luxuriantes, provoquant en moi des sentiments de satisfaction, de plaisir et révélant un goût pour l'abondance et la beauté. C'est justement la beauté poignante des images qui me rattache à son travail, même si parfois le sujet lui-même n'en possède pas de manière intrinsèque. Kelm a réussi à sublimer l'ordinaire.

CHAPITRE 2

ENTRE PHOTOGRAPHIE ET SCULPTURE

2.1 Pour commencer

C'est en manipulant, compressant, étirant, pliant, tressant ou encore nouant la mousse d'uréthane, le caoutchouc et le latex au cours de mes recherches sur le potentiel de réversibilité et de transformation de matériaux souples (mousse d'uréthane, caoutchouc, latex, etc.) que je me suis intéressée à la photographie. Des questionnements sur la pertinence d'une production artistique à l'ère du jetable ainsi que la distinction entre produits et œuvres d'art m'y ont menée. En tentant d'éviter l'accumulation, je découvre, par la nature de la photographie numérique, la possibilité d'un grand déploiement d'images, de documentation de gestes et de constructions tout en réduisant le stockage physique des œuvres. Mon travail avec les mousses d'uréthane (fig.4) par exemple, permet une variation dans les formes et dans les assemblages avec un seul morceau. Par la capture photographique de ces sculptures flexibles et molles, je tente de me soustraire à une rhétorique de surproduction d'objets. Malgré plusieurs tentatives de créer des œuvres stimulantes, cette démarche de réduction reste un idéal plus qu'un but à atteindre. Les contraintes, ancrant mes gestes dans une répétition, étaient trop rigides pour que je poursuive ce travail, elles mais continuent à influencer ma pratique de manière sous-jacente.

2.2 Faire corps par objets et matériaux du quotidien

Mes recherches sur le corps et ses états ont toujours été en correspondance avec les matériaux, soit par similitude, métaphore ou symbolisme. En manipulant des matériaux aux propriétés souples et instables comme l'argile, le plâtre, la mousse, je m'inspire du corps, lui-même malléable, qui subit, se modifie et s'adapte selon les contraintes dans lesquelles il évolue. En parcourant les rayons d'une quincaillerie, des magasins de tissus ou les frigos des fleuristes, il m'arrive de retrouver des formes anthropomorphiques : postures d'un corps détendu, douceur d'une peau, chatoiement d'une chevelure. Susan Sontag, dans son ouvrage *Sur la photographie*, nous démontre les rapprochements possibles entre objet et corps par l'exemple des poivrons photographiés par Edward Weston (fig.5). « Le poivron lui, est vu en gros plan (...), sa peau est polie ou huilée, et il en résulte la révélation du pouvoir de suggestion érotique d'une forme ostensiblement neutre, l'intensification de l'impression qu'on peut le toucher.¹⁵ » Dans la nature éphémère et transitoire des matériaux qui remplissent notre quotidien, je découvre une correspondance avec des caractéristiques du corps qui me renvoie à des souvenirs, des émotions, des personnes aimées, fantasmées, observées ou imaginées. La scène *Made in China* (fig.6) y présente deux paquets de tiges d'ail déposées sur des animelles d'agneau. La forme des légumes et l'élégance de leurs courbes évoquent celui d'un corps longiligne et souple. C'est peut-être un couple qui, après tant d'années passées à vivre sous un même toit, finit par se ressembler. Allongés côte à côte dans un lit, gardant leur espace respectif, ils sont à la fois confrontés à leur solitude et à la compagnie de l'autre.

¹⁵ Sontag, S. (2000), *Sur la photographie*, Paris: Christian Bourgois Éditeur, p.123.

2.3 Méthode heuristique dans le bricolage

Mes œuvres sont des assemblages d'objets mis en scène par des compositions picturales ou sculpturales. J'identifie ma pratique à celle du bricolage, tant par la sélection des objets, «le bricoleur accumule des objets, sans plan préconçu, pour une utilisation future, en vertu du principe que "cela peut toujours servir"¹⁷ » que dans le processus, par lequel les avancées se font par tâtons. C'est par essais, par contact avec différentes matières et différentes couleurs que mon travail prend forme. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, mon atelier est un lieu où une variété d'objets provenant de registres tout à fait différents sont réunis. Procédant par une heuristique, je peux les rassembler, rapprocher, coller, superposer, afin de tester leurs interactions. Cette abondance d'objets facilite des liens incongrus, des connexions déjouant un esprit de rationalité ou provoque tout simplement le hasard. Souvent, c'est par cette transgression du code que le déclic apparaît et qui, ultimement, provoque le désir de photographier.

2.4 Ikebanas

Suite à ces tests avec une variété de matériaux, s'installe en moi une familiarité avec les éléments qui occupent mon atelier et une aisance dans leurs manipulations. Procédant avec naturel, parfois même de manière systématique, je coordonne des éléments disparates afin qu'une vibration puisse apparaître. Par une gestuelle

¹⁷ Thuderoz, C. & Odin, F. (2010). *L'artiste, entre le bricoleur et l'ingénieur*. Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes.

favorisant un contraste entre diverses couleurs, formes, odeurs, et textures, je cherche à provoquer une harmonie dans les assemblages, qui n'est pas sans rappeler l'art des arrangements floraux. Se rapprochant particulièrement de l'ikebana¹⁹, mon travail s'appuie sur des principes similaires de recherche d'équilibre entre les opposés (visible et invisible, immuabilité et éphémérité, opulence et simplicité), et de l'exploration des frictions qui en résultent. Cette dualité s'exprime selon deux principes d'arrangements, le *tatehana* qui fait état d'une verticalité et le *nageire*, plus proche d'un geste délibéré, spontané où l'élément végétal vient s'appuyer contre un autre (Needleman, 2017). Par un jeu efficace de formes et de lignes, les ikebanas soulignent des formes de beauté moins éblouissantes que l'on retrouve dans nature et nous permettent d'en accroître notre appréciation.

2.5 Oppositions comme manière de définir une œuvre

La prise de vue demeure un geste rare au sein de ma démarche. Une multitude d'essais et de variations dans les compositions peuvent se produire sans avoir le mérite, à mes yeux, d'être photographiés. Quels sont donc mes critères d'assemblage ? Une partie de la réponse se trouve entre des opposés :

- Équilibre/Déséquilibre
- Composition/Aléatoire
- Bon goût/Mauvais goût

¹⁹ Art floral qui apparaît au Japon au 6^e siècle. Ces arrangements composés de lignes et de formes sont à l'origine des offrandes au Bouddha

Me rapprochant plutôt de l'équilibre, du bon goût et de la composition que de leurs contraires, je cherche à mettre en scène des images qui ne heurtent pas le spectateur, des images devant lesquelles nous sommes à l'aise : des déjà-vu. Ces images se rapprochent de la publicité et y figurent des objets d'usage si courant qu'on a plutôt tendance à leur jeter un coup d'œil que de leur prêter une réelle attention. « La vraie modernité, ce n'est pas l'austérité, mais l'abondance jonchée d'ordure (...). Notre rebut est devenu art. Notre rebut est devenu histoire.²⁰ » Des objets communs donc, qui ensemble forment un assemblage précaire me permettant de me livrer à des jeux de force et de gravité. Les natures mortes reposent sur la superposition et l'adhérence entre les diverses textures par simples points de contact pour maintenir leur composition. Un équilibre éphémère se dessine donc le temps de la prise de vue. La crainte que tout ne s'effondre, la probabilité d'un déséquilibre est ce qui la valide. La photographie permet d'étirer de manière infinie une scène qui n'aura duré qu'un seul instant. Dans cet esprit d'improvisation, celui d'organiser sans planifier, les objets trouvent leur place de manière naturelle, dans une reconnaissance mutuelle de la forme. Parmi les exemples qui me reviennent souvent en tête sont les bâtons que Andy Goldsworthy lance en l'air (fig.7). Le geste est précis, planifié, mais permet une beauté et une justesse que seul le hasard peut produire dans le déploiement des brindilles.

Cet exercice d'équilibre aléatoire existe aussi sous forme d'installation (voir fig.8). Les sculptures soumises pour la durée entière d'une exposition, aux courants d'air, au dépérissement de leur matière, ne sont pas présentées dans les conditions contrôlées du studio au moment où elles sont photographiées. Les sculptures sont tenues en état

²⁰ Sontag, S. (2000), *Sur la photographie*, Paris: Christian Bourgois Éditeur p.90-91.

de précarité au risque qu'une pièce de céramique tombe, et qu'on entende retentir le bruit de ses éclats contre le sol.

Afficher des couleurs dissonantes, étaler des objets de piètre qualité ou exhiber des abats visqueux sont probablement des preuves de mauvais goût. Dans le texte de Rosalind Krauss *Le destin de l'informe* tiré du catalogue qui accompagne l'exposition *L'informe : Mode d'emploi*²², l'auteure y cite une déclaration de Georges Bataille : « Attraction et répulsion : où se constitue la plus grande force centripète de la société n'est pas le pouvoir d'attraction, mais celui de répulsion, son noyau sacré étant constitué de ces choses mêmes qui avaient été jusque-là classées comme abjectes.²³ ». L'abject selon Krauss, existe dans une position intermédiaire « ni sujet ni objet²⁴ » et pour Julia Kristeva dans un état ni solide ni liquide, mais dans l'entre-deux inquiétant du poisseux. Le langage réduit de mes assemblages, tel un ikebana, permet aux objets et aux œuvres de se maintenir — pour emprunter un terme propre à Kant — dans l'agréable, dans une satisfaction conditionnée à travers le pouvoir du désir. Par l'intensité et l'agencement des couleurs, le groupage entre objets plastiques et éléments organiques devient crédible et mène vers une transgression de l'objet qui brouille les catégories de classification. Cette transgression, par l'abandon des codes, ouvre à une définition plus intime de la séduction et de la beauté. À la fois crue et insaisissable, elle provoque une émotion.

²² L'exposition, commissariée par Rosalind Krauss et Yve-Alain Bois, a été présentée au Centre Georges Pompidou du 22 mai au 26 août 1996

²³ Bois, Y.-A. et Krauss, R. (commiss.), Centre Georges Pompidou, (1996). *L'informe : mode d'emploi*.p.224.

²⁴ *Ibid*, p.225

2.6 Matérialité

C'est par la notion de la matérialité de la photographie que je remets en question le rôle interchangeable de l'image en tant qu'objet, et d'objet en tant qu'image. La série *Exercices soft*, est une tentative de jouer avec ce concept. Employant un processus similaire à la série *Pool of Plenty* dans la sélection et l'assemblage d'objets ainsi que par la photographie, le travail se différencie par le support sur lequel les images sont imprimées et les manipulations qui s'en suivent. L'œuvre *Exercices soft # 3* (fig.9), par exemple, présente des images photographiées, ensuite imprimées sur un papier périssable (papier journal) et qui subissent ensuite des manipulations (plier, compresser, déchirer, etc.). Les jeux de force et d'équilibre sont ainsi déployés par le mode de présentation. Les œuvres deviennent presque animées par la fragilité des matériaux et la précarité des assemblages. Les images, souvent déformées et décolorées lors de l'impression, perdent de leur valeur documentaire au profit d'un renforcement du statut de l'image comme objet. Par un vocabulaire issu de la fusion entre la photographie et la sculpture, je cherche à me distancier de l'image fixe et idéalisée. Par cette démarche basée sur la manipulation et la matérialité, je souhaite me rapprocher de une manipulation tactile, vers un labeur de la main et une implication du corps dans le travail.

Ce croisement entre divers médiums est très présent dans l'art contemporain, particulièrement chez les photographes (Tom Burr, Sara Cwynar). Donald Judd, dans son essai intitulé *Specific Objects*²⁶ déclare que les œuvres les plus intéressantes de son époque ne sont ni des sculptures, ni des peintures, mais plutôt une forme qui

²⁶ Judd, D. (1965). *Specific Objects*, [Chapitre de livre]. Dans Donald Judd : Early Work, 1955-1968. New York : D.A.P. Récupéré de <http://atc.berkeley.edu/201/readings/judd-so.pdf>

existe à mi-chemin entre les deux disciplines. Et en 1970, le Museum of Modern Art de New York consacre une exposition sur ce sujet, *Photography into Sculpture* qui met en lumière l'aspect dimensionnel de la photographie et y présente des artistes qui exploitent cette complexité.

These photographer/sculptors are seeking a new intricacy of meaning analogous to the complexity of our senses. They are moving from internal meaning or iconography of sex, the environment, war, to a visual duality in which materials are also incorporated as context and at the same time are used as a way of conceiving actual space²⁷.

Cette dualité dans ma pratique de photo-sculpture s'exprime en partie par la peur du beau et du banal. Susan Sontag discute de la tendance qu'a la photographie à embellir. « L'histoire de la photographie pourrait se résumer en un conflit entre deux impératifs différents : embellir, impératif hérité des beaux-arts, et dire la vérité²⁸ ». Mes photographies, trop « belles » se retrouvent donc camouflées par des éléments sculpturaux ou encore par d'autres photographies. Ce travail est toujours en cours, mais je cherche présentement des façons d'en faire une œuvre moins didactique. Mes réflexions sur une hybridité entre sculpture et photographie ont mené à l'exposition *Pool of Plenty*.

²⁷ Bunnell P. (1970), *Photographie into Sculpture*, [Communiqué], Museum of Modern Art, New York : Etats-Unis.

²⁸ Sontag, S. (2000), *Sur la photographie*, Paris: Christian Bourgois Éditeur p.111.

CHAPITRE 3

POOL OF PLENTY

3. 1 Démarche de réduction

L'exposition *Pool of Plenty* est le résultat d'un travail de réduction. Considérant les éléments picturaux et sculpturaux de ma pratique, j'ai décidé d'identifier les plus fondamentaux et de n'utiliser que ceux-ci. Ce processus de réflexion est une distillation du projet *Exercices soft*. En réduisant les artifices autour de l'accrochage, c'est-à-dire en y présentant l'image de manière frontale et franche, sans jeux de superposition et de brouillage, je cherche à m'engager dans un travail « hautement énergétique qui ravit le cœur.³⁰ » Les éléments essentiels apparaissent déjà dans la première capture photographique; « la beauté n'est pas quelque chose que l'on peut créer, elle existe déjà.³¹ » Ma prise de position se définit donc par une focalisation sur l'acte de sélection et d'assemblage à la base de ma pratique : elle se révèle comme vecteur de sens. Julie Bélisle, décrivant la pratique de Tony Cragg fait voir que :

L'intégration de la culture matérielle répond ainsi à des besoins d'approvisionnement et le fait qu'elle soit prélevée directement dans les alentours, souligne son abondance. (...) l'objet porte les signes de sa vie

³⁰ Zernik, C. (2017). Valeur esthétique et norme de goût, Colloque international : La Valeur de l'art, 26-27 avril 2017, Beaux-Arts de Paris, Paris, France.

³¹ *Ibid*

“d’avant” malgré la perte de son identité et de sa fonction dès lors qu’il devient intégré à l’œuvre.³³

Dans mon cas, les objets ne perdent pas leur identité, mais sont traités de manière à devenir des symboles.

3.2 Conscience identitaire

C’est en m’appropriant le langage publicitaire, autant par le format des impressions que par la précision et la lisibilité des éléments picturaux, que je cherche à promouvoir non pas des objets, mais l’identité de la personne derrière ceux-ci. Par le choix du vinyle autocollant devenant presque invisible, l’image peut ainsi prendre la place centrale et s’éloigner de l’objet photographique, non sans rappeler l’esthétique des panneaux publicitaires. Les natures mortes, comme la publicité, sont une manière de décrire le monde dans lequel nous vivons, mais ils vont aussi au-delà de leurs qualités informatives et descriptives, c’est un moyen d’investiguer l’intime. La question identitaire, sans que j’en aie été entièrement consciente dans les débuts de mes recherches sur la culture matérielle, s’est renforcée au fil des projets.

La culture nord-américaine est ancrée en moi et c’est par ses codes et valeurs que j’ai tendance à m’identifier. Ma relation à la culture vietnamienne quant à elle, est furtive, compliquée, mais non moins déterminante. Par heuristique, par analyse de mon travail d’atelier, j’ai observé un culbutage de codes culturels, notamment par le coloris, la perspective et la composition. Le rouge vif, associé au doré tel un miel très

³³ Bélisle, J. (2015). *L’emploi de la culture matérielle dans l’art contemporain : Le rassemblement d’objets comme modalité de création*. (Thèse de doctorat). Université du Québec à Montréal. p.113. Récupéré de <http://www.archipel.uqam.ca/10541/>

parfumé, est signe d'abondance et de bonheur pour plusieurs cultures asiatiques (surtout Chine et Vietnam). Dans son essai *Les couleurs de nos souvenirs*, Michel Pastoureau nous pointe quelque chose d'anodin, mais de central : les différences de goût en matière de couleurs entre les sociétés « mettent en valeur le caractère étroitement culturel de tout ce qui touche à la couleur. ³⁴ » Le rouge laqué, impérial, prend place dans mon œuvre sous forme de tissu de plastique ; le rose et l'orangé (couleurs très prisées dans le bassin indochinois) me permettent de dépeindre et délimiter un décor intérieur, mais renvoient aussi vers un espace poétique, infini. L'usage de plans très rapprochés, d'espaces aplatis se compare aux natures mortes asiatiques, où le fond devient plus suggestif que descriptif et donne l'illusion que les objets sont au seuil de l'équilibre. Pensons ici aux natures mortes de Hokusai où les objets, découpés sur un arrière-plan uniforme, défient les lois de la gravité (fig.10). Par ces observations, je prends conscience que mon travail se dessine entre fragmentation et singularité des codes et des symboles culturels, et que ces notions deviendront essentielles au développement de mon travail.

Les tripes, fleurs, céramique et vinyle rouge de l'œuvre *Happy like Doris Day* (fig.11) forment un arrangement génito-floral. L'œuvre exhibe ce que contient le corps : nos viscères, habituellement camouflés par une enveloppe de peau. Par l'image de l'intérieur aussi impudiquement étalée, je cherche à provoquer, stimuler et perturber en jouant avec les codes de la publicité, notamment celle de l'identité féminine comme objet de convoitise au centre d'une mascarade. Les tripes molles et visqueuses, dans une dualité de pudeur et de dévoilement, se voient orner de *Rudbeckia Hirta* très légèrement fanées comme piètre tentative de cacher ce qui est bien visible. *Happy like Doris Day* n'est en fait pas un portrait optimiste comme le titre

³⁴ Pastoureau, M. (2010). *Les couleurs de nos souvenirs*. Paris : Éditions du Seuil, p.207.

le prétend, il démontre de manière ironique un mécontentement par rapport à la valorisation de la surface. Un débordement de viscères est imminent.

Les œuvres explorent la question de la sexualité et de l'identité féminine. Manipulant des codes de prime abord « féminins », je cherche à représenter les dynamiques de l'émotion et de la sexualité : perversion, solitude, coquetterie, écœurement, violence pour en nommer quelques-unes. L'identité ne peut être fixée et relève souvent de la mémoire émotive, non rationnelle. *Des poires et des oranges* (fig.12), exprime d'une part, et presque bêtement, les plaisirs domestiques de la décoration, tandis que *Hell's Angels Bouquet* (fig.13) avec sa correspondance au bondage, vient brouiller nos conventions pudibondes des arrangements de fruits et fleurs. L'association entre les photographies fait état d'une variation des caractéristiques identitaires par lesquelles je tente à chaque prise de vue de cibler une spécificité et une réelle singularité qui en font un portrait à part entière, tout en cherchant à encourager la possibilité d'une lecture ouverte, et permettant au regardeur de se sentir lui-même impliqué et de se voir renvoyer des parties de sa propre identité à travers son interprétation des images.

CONCLUSION

C'est par une recherche d'équilibre entre les opposés que mon travail prend forme, me permettant d'agencer et d'entrechoquer couleurs et matières et de tendre simultanément vers une friction et une harmonie des compositions. Bien que mon travail artistique dans son achèvement est à l'opposé du désordre, c'est dans un environnement où il faut sans cesse creuser pour trouver l'objet juste, ou bien casser pour trouver le geste juste, que les assemblages se dessinent. J'ai commencé un travail sur ma voix en septembre dernier, à peu près au même moment où le projet *Pool of Plenty* se précisait. Cette recherche, non pas dans un désir de bien chanter, mais plutôt dans celui de pousser les aigus au point où la voix se brise, ou de sortir des notes si graves qu'elles sont à peine soufflées, a certainement influencé ma pratique. Tester les limites de ma voix m'a permis de renouveler ma définition de l'équilibre, visuellement comme conceptuellement. Le geste juste se définit pour moi par une subtile dissonance, à la fois réjouissante et déstabilisante.

C'est donc autour de l'idée de ravissement que l'exposition *Pool of Plenty* a été élaborée. Je me la suis imaginée comme un plongeon avant dans une piscine limpide et fraîche où l'anticipation enthousiaste se mêle à une crispation du corps au premier contact avec l'eau. Les objets que je rassemble, familiers et habituels, ont aussi le potentiel de nous enchanter et de nous saisir. L'observation attentive de mes gestes dans la sélection des objets mais surtout leur assemblage, ainsi que l'étude des aspects formels de mon travail en relation avec l'écriture du mémoire m'ont permis de dénouer et de révéler des caractéristiques identitaires dont j'ai pris conscience

dans le contexte de ma pratique, mais que dans une certaine mesure, je n'arrivais pas encore à nommer. Ces nouvelles découvertes et réflexions, notamment sur les sensibilités des couleurs et de l'arrangement floral et pictural, se précisent et me permettent de conclure cette fin de maîtrise sur une ouverture de possibilités de recherche stimulantes et engageantes.

FIGURE 1



Parlour Altar, 2017,
impression jet d'encre sur polypropylène autocollant, 251 x 168 cm

FIGURE 2



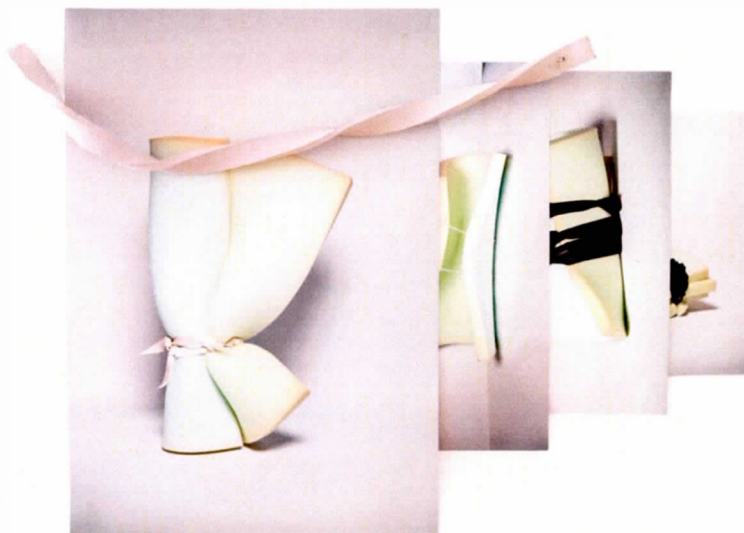
Georg Flegel, *Nature morte avec pain et sucreries*, non daté,
huile sur bois, 21,7 x 17 cm

FIGURE 3



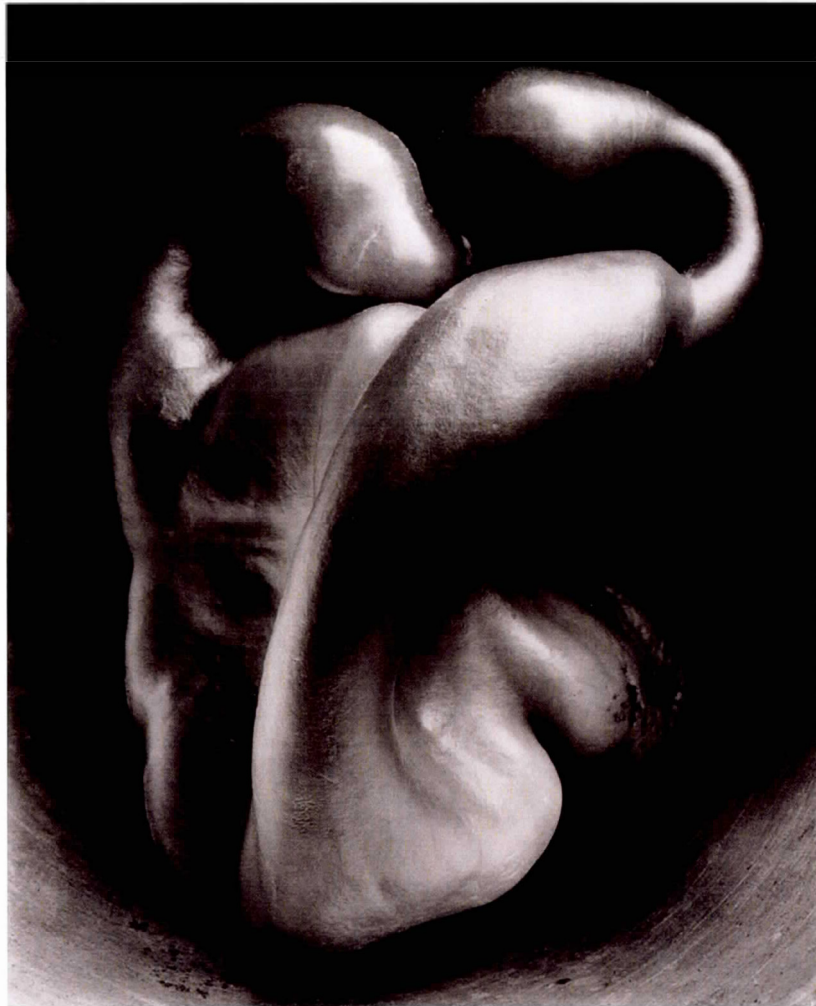
Annette Kelm, *Paisley and Wheat Pink*, 2013,
impression chromogène, 58,5 x 46,7 cm

FIGURE 4



Exercices soft # 1, 2017,
Impression jet d'encre sur polypropylène, céramique, 50,8 x 66 cm

FIGURE 5



Edward Weston, *Pepper (NO. 30)*, 1930,
photographie, 24,1 x 19,1 cm

FIGURE 6



Made in China, 2017

impression jet d'encre sur polypropylène autocollant, 251 x 168 cm

FIGURE 7



Andy Goldsworthy, *Hazel Stick Throw*, 1980,
photographie, 12,7 x 20,3 cm (chaque)

FIGURE 8



Exercices soft # 2, 2017,
installation, matériaux divers, dimensions variables

FIGURE 9



Exercices soft # 3, 2017,
installation, matériaux divers, dimensions variables

FIGURE 10



Katsushika Hokusai, *Kaiba*, 1822,
impression sur bois

FIGURE 11



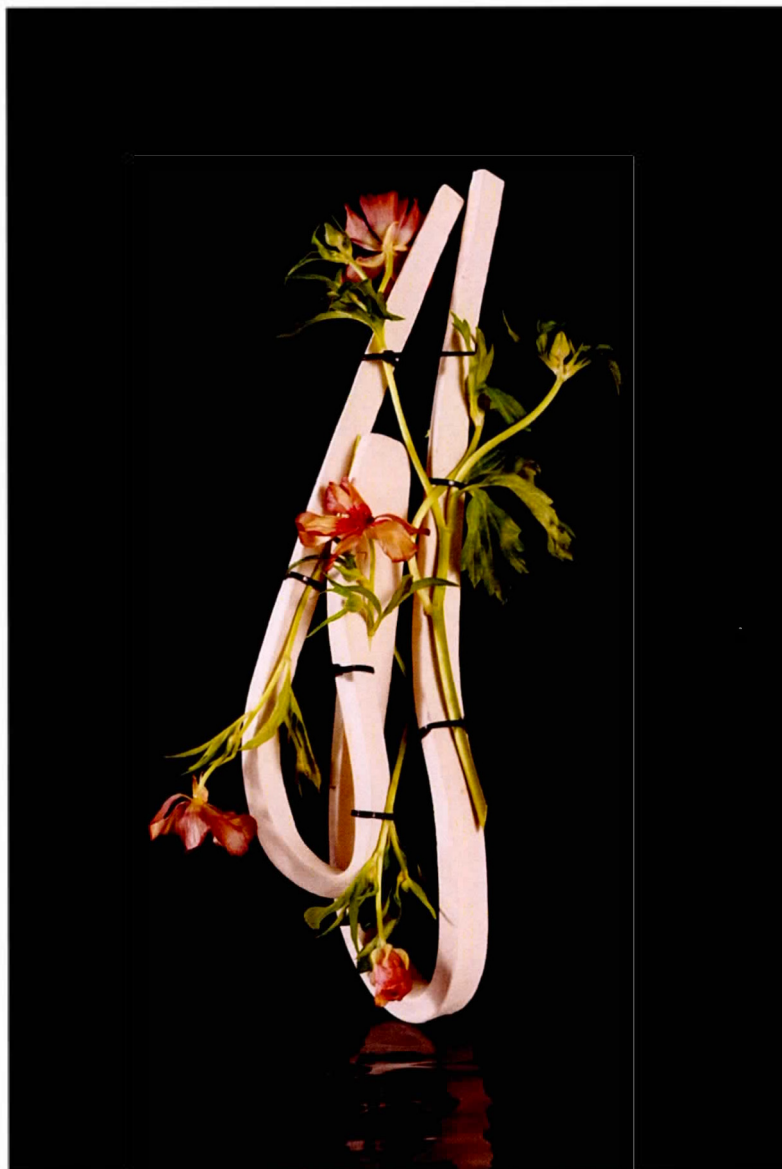
Happy like Doris Day, 2017,
impression jet d'encre sur polypropylène autocollant, 251 x 168 c

FIGURE 12



Des poires et des oranges, 2017,
impression jet d'encre sur polypropylène autocollant, 251 x 168 cm

FIGURE 13



Hell's Angels Bouquet, 2017,
impression jet d'encre sur polypropylène autocollant, 251 x 168 cm

BIBLIOGRAPHIE

Barthes, Roland. (1980). *La chambre claire*, Paris : Éditions de l'Étoile.

Baudrillard, Jean. (1968). *Le système des objets*, Paris : Editions Gallimard.

Bélisle, J. (2015). *L'emploi de la culture matérielle dans l'art contemporain : Le rassemblement d'objets comme modalité de création*. (Thèse de doctorat).

Université du Québec à Montréal. Récupéré de

<http://www.archipel.uqam.ca/10541/>

Berardini, A. (2016). The Tug of the Earth and the Tug of the Sky. *MOMUS*, récupéré de <http://momus.ca/the-tug-of-the-earth-and-the-tug-of-the-sky-the-writhing-stillness-of-agnes-martin/>

Bois, Y.-A. et Krauss, R. (commiss.), Centre Georges Pompidou, (1996). *L'informe : mode d'emploi*.

Bourdieu, P. (1979). *La distinction critique sociale du jugement*, Paris : Éditions de Minuit.

Bunnell P. (1970), *Photographie into Sculpture*, [Communiqué], Museum of Modern Art, New York : Etats-Unis.

Dant, Tim. (1999). *Material Culture in the Social World*. Philadelphia : Open University Press.

Judd, D. (1965). Specific Objects, [Chapitre de livre]. Dans Donald Judd : Early Work, 1955-1968. New York : D.A.P. Récupéré de <http://atc.berkeley.edu/201/readings/judd-so.pdf>

Mac Giolla Léith, C. (2009). *Annette Kelm*, Berlin : Koenig Books.

Miller, Daniel. (1987). *Material Culture and Mass Consumption*, Oxford : Blackwell.

Müller, V. (2016), *Annette Kelm*, [Communiqué], Vox, centre de l'image contemporaine. Montréal : Canada.

Needleman, D. (2017), The Rise of Modern Ikebana, *The New York Times*, récupéré de <https://www.nytimes.com/2017/11/06/t-magazine/ikebana-japanese-flower-art.html>

Pastoureau, M. (2010). *Les couleurs de nos souvenirs*. Paris : Éditions du Seuil.

Reinhardt Piedras, E. (2008). La forme-flux de l'image publicitaire. *M@gm@*, 6(2), récupéré de http://www.analisiqualitativa.com/magma/0602/article_06.htm

Rutz, H. et Orlove, B. (1989). *The Social Economy of Consumption*, Lanham : University Press of America.

Schneider, N. (1990). *Les natures mortes : réalité et symbolique des choses*, Cologne : Taschen.

Simon, T. (2015), *Conference by Taryn Simon*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal.

Sontag, S. (2000), *Sur la photographie*, Paris : Christian Bourgois Éditeur.

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

Zernik, C. (2017). Valeur esthétique et norme de goût, *Colloque international : La Valeur de l'art*, 26-27 avril 2017, Paris, Beaux-Arts de Paris.