

1251517
ACL

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ÉPROUVER LA NOTION DU DOUBLE :
REPRÉSENTATION DE LA FIGURE FÉMININE DANS LA THÉÂTRALITÉ DE
L'ŒUVRE PEINTE ET DANS UNE PERSPECTIVE DE MISE À MORT DU SUJET

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

VÉRONIQUE THIFFAULT

NOVEMBRE 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

Ce mémoire n'aurait pu être mené de la même façon sans les propositions franches et perspicaces de mon directeur, Jean-Pierre Gilbert, professeur et directeur du programme de Maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'École des arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal. Je tiens à le remercier pour sa grande ouverture d'esprit et son ingéniosité à superviser une étudiante téméraire et parfois entêtée. Je le remercie aussi pour la latitude et la confiance qu'il m'a accordées à travers les différentes étapes de la réalisation de ce mémoire et pour sa grande disponibilité.

De l'École des arts visuels et médiatiques, je tiens aussi à remercier la professeure Christine Major pour avoir détecté et activé chez-moi une conscience féministe et réinstauré cette idée de redonner la priorité au plaisir dans ma création.

Enfin, je remercie ma chienne Muse, mon modèle de solidarité. Je la remercie pour nos marches quotidiennes qui m'auront délassé du travail acharné, et surtout pour sa présence continue à mes côtés.

DÉDICACE

À toutes ces femmes qui m'avoisinent.
Et pour Madeleine, ma mère aussi.

Georges Lemaître
1943

PRÉAMBULE

« L'expérience intérieure est conduite par la raison discursive. La raison seule a le pouvoir de défaire son ouvrage, de jeter bas ce qu'elle édifiait. »

Georges Bataille
1943

Au départ, ma candidature au programme de Maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'UQÀM s'est présentée comme un ultimatum lancé à une vocation en réel sentiment d'échec. Chaque fois que j'ai voulu laisser tomber la peinture, chaque fois que j'ai questionné sa légitimité, chaque fois elle m'aura manifesté un signe en faveur de sa survie. Au cours de mes études de second cycle, elle obtenait irrémédiablement encore un sursis. L'œuvre n'existerait donc-t-elle que menacée ?

Magnifique peinture ! Ma magnifique !

Viens que je te célèbre, que tu deviennes célèbre !

Mon ravissement ne dura pas bien longtemps... D'entrée de jeu, on m'apprenait que ma peinture, submergée par des anachronismes esthétiques, se complaisait en plus dans des psychologismes à tout le moins verbeux. Volontaire, j'acceptai donc de repousser les limites d'une recette plastique bien éprouvée ; de réfléchir au danger d'une œuvre agréable. Ces fleurs qui envahissent le tableau, malgré moi comme pour le bleu chez Bazaine, sont-elles « routine, fatigue, ou au contraire le plus profond de ce qui m'est donné, permis ? » (Bazaine, 1973)

Bien entendu, j'ai une disposition à accepter de repenser les choses.

Automatiquement, pour me porter garante et volontaire de cette question, j'ai peint. Plutôt que de rester figée dans « mon genre » j'ouvrirais dorénavant la porte à toute autre chose.

Je ne valais plus rien et cette idée, pourtant, me stimulait.

Que me serait-il possible de peindre maintenant que je ne visais plus qu'à m'extraire d'un naturel créatif relevant de l'émotion authentique et de l'inconscient ? M'éloignant donc des affects, autant dans l'acte de peindre que dans ce qui serait désormais représenté, je m'acharnai sur la toile.

Les premières peintures, nulles bien entendu, laissèrent immédiatement leurs places à d'autres, toutes aussi décevantes.

Le compromis du « dépassement de soi » dans ma démarche de peindre « autrement » ne répondrait donc pas si aisément à mon ambition de transformer ma facture picturale, et il ne me suffirait pas non plus d'accrocher le tableau à l'envers pour que cela fonctionne. Limitée par le cadre et par le matériau que j'emploie toujours, ma peinture, même pervertie, continuait hélas d'entretenir avec moi ce fort rapport de familiarité que je cherchais à éviter. De plus, comme notre complicité s'est développée autour de sa mort imminente, la peinture est devenue pour moi l'expression artistique « consacrée ». Il n'était donc vraiment pas question pour moi d'arriver à mon but en changeant de procédé de réalisation.

Pourtant je me trompais sérieusement, car peindre n'était plus la solution, c'était bien trop près de moi, trop collé à ma peau. Sans le savoir, ou sans oser me l'avouer - je ne sais trop - je prenais, d'ores et déjà, une voie vers le terme de ma mission, manifester mon retrait du milieu artistique professionnel de part en part de ma recherche universitaire.

Après une autre de ces journées à peindre encore « n'importe quoi », mon directeur¹ de recherche me lança l'idée d'étoffer mon intention de recherche d'une nébuleuse « mise à mort du sujet ». J'acquiesçai aussitôt, sans savoir en quoi la mise à mort du sujet pouvait contribuer à mon travail. De nature téméraire, l'ajout d'une telle variable dans ma recherche était envisagé comme le contact direct avec l'inconnu dont j'avais besoin pour me dissocier de ma peinture. De toute évidence, elle se situait très loin de moi, car la « mise à mort du sujet » présida ma démarche avant même que je ne la comprenne.

¹ Mon directeur de recherche est Jean-Pierre Gilbert

Les tableaux « désastreux » restèrent ainsi en plan.

Car pour dénouer cette problématique, la « mise à mort du sujet » se logea en avant-plan dans ma recherche et accapara toute mon attention. Dès lors, je me suis mise à penser mes tableaux au milieu des livres plutôt que dans l'atelier. Pourquoi proclamer la mort du sujet ? De quel sujet s'agit-il ? Comment lui donner la mort, lui enlever la vie ? Les questions se multipliaient, on s'impatientait : Mais qui est le sujet ? Qui vas-tu tuer ? Qui ?

Soudainement, elle m'importunait, la mort du sujet.

D'un jour à l'autre, des filiations insoupçonnées avec mes influences de départ se dégagèrent de la mort du sujet : la notion de double, la figure féminine et la théâtralité de l'œuvre opéraient à n'en plus douter elles aussi dans son sens. Un ensemble d'idées et de concepts s'organisait autour d'elle, m'imprégnait, allait me dissoudre.

La brillante idée du directeur s'avérait ainsi être le début de ma fin, au grand dam de celui-ci... Lui, parlait alors de la mise à mort du sujet DANS ma peinture, non pas de la mise à mort de la peinture et encore moins de l'auteure !!! Mais bon, comme il m'a dit : « Véronique, c'est Véronique ! ».

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
DÉDICACE	iii
PRÉAMBULE	iv
TABLE DES MATIÈRES.....	viii
LISTE DES FIGURES	ix
RÉSUMÉ ET MOTS-CLÉS	x
PROLÉGOMÈNES	1
CHAPITRE I COMMENT NE PAS DEVENIR FÉMINISTE ?.....	8
CHAPITRE II MON JULES	16
CHAPITRE III MON ABÉCÉDAIRE-BESTIAIRE-FÉMININ-MUTANT-MONSTRUEUX	22
CHAPITRE IV NOMENCLATURE.....	28
4.1 LA MATRICE.....	29
4.2 LES MONSTRES.....	30
4.2.1 LES HYBRIDES	31
4.2.2 LES ANIMAUX	33
4.3 LA FEMME-SUJET	37
4.4 LE THÉÂTRE	38
4.5 LES AUTOMATES	42
CHAPITRE V DEVENIR-MONSTRE-PROMETTEUSE.....	44
ÉPILOGUE	47
ANNEXE I	51
ANNEXE II	52
RÉFÉRENCES.....	53
BIBLIOGRAPHIE	56

LISTE DES FIGURES

FIGURE 4.1 L'OTARIE.....	29
FIGURE 4.2 L'OTARIE II.....	29
FIGURE 4.3 LE MONSTRE-HUMAIN.....	31
FIGURE 4.4 LE MONSTRE-ANIMAL.....	32
FIGURE 4.5 LE CYBORG	32
FIGURE 4.6 DOLLY-DOLLY	33
FIGURE 4.7 STARBUCK I.....	34
FIGURE 4.8 STARBUCK II.....	34
FIGURE 4.9 BLEU BLANC BELGE (BBB)	35
FIGURE 4.10 ONCOSOURIS	35
FIGURE 4.11 DROSOPHILES.....	36
FIGURE 4.12 « NOUS » FEMMES.....	37
FIGURE 4.13 FEMME À LA FOURRURE.....	37
FIGURE 4.14 PORTRAIT DE L'ARTISTE EN SINGE.....	38
FIGURE 4.15 LES DEUX LIONS « ITALIENS »	39
FIGURES 4.16, 4.17 ET 4.18 LA VÉNUS, LA VIERGE ET LA PORNO (<i>OU LE TRIANGLE AMOUREUX</i>)	40
FIGURE 4.19 LA JOCONDE.....	42
FIGURE 4.20 LE PAYSAGE.....	43

RÉSUMÉ ET MOTS-CLÉS

La perspective de mise à mort du sujet aura permis de développer cette recherche très près de la quête identitaire de l'artiste femme. Le sujet-femme est abordé depuis le féminisme mais tente aussi de s'en éloigner. Cette identité s'exprime dans l'élaboration d'un « *bestiaire-féminin-mutant-monstrueux* » traversée par la notion du double, le sujet femme et la théâtralité.

À partir de fragments extraits de la philosophie, des épistémologies féministes, de la littérature et des sciences naturelles, l'opposition nature/culture est utilisée comme moteur pour illustrer par la peinture ma parole de femme dans la société actuelle. C'est au moyen de l'illustration de monstres, d'animaux, de femmes et d'automates que je mute la nature et la culture.

Les hypothèses de travail ont entraîné l'essai d'un changement de facture picturale, la fabrication d'un personnage masculin et la copie, et touchent à la notion d'intention de l'auteure et à une réflexion entre l'original et la copie.

La méthodologie privilégiée pour atteindre les buts fixés a été la mise en place d'un vocabulaire plastique sous la forme d'un bestiaire. En écho à une influence historique liée aux genres du *portrait* et du *paysage*, l'ensemble visuel amène la théâtralité dans mon travail. Mon positionnement en tant qu'auteure est une réflexion sur la question fondamentale de l'authenticité à travers le concept de mort du sujet.

Mots-clés : mise à mort du sujet, sujet-femme, identité, peinture, double, théâtralité, féminisme, nature-culture, auteur, original, copie.

PROLÉGOMÈNES

« Les concepts, il faut les fabriquer. Alors, bien sûr, ça ne se fabrique pas comme ça, on ne se dit pas un jour " *Tiens, je vais faire tel concept, je vais inventer tel concept.* " Il faut qu'il y ait une nécessité, sinon il n'y a rien du tout. »

Gilles Deleuze, 1987

Ce projet de recherche est né au confluent de trois idées qui s'intriquaient tel un nœud gordien. Une nécessité indéfinissable me poussait à vouloir comprendre et réunir l'objet de la figure féminine, le concept du double et la théâtralité au cœur de mon travail pictural. Par souci de m'aider à résoudre la problématique de tout relier ensemble, mon directeur de recherche me remit une clé improbable : la « mise à mort du sujet ». Cette proposition se confirma comme irréversible dans mon cas.

La figure féminine s'insère depuis longtemps dans mon travail en peinture. Inévitablement, le protagoniste féminin participe souvent à ramener l'intention individuelle à l'avant-plan. Lorsqu'on est une femme qui fait un art qui renvoie à la question identitaire, on attribue en général le langage artistique de l'auteure directement à sa vie privée. Le fait que mon travail soit ainsi immanquablement « marqué » par la projection de ma subjectivité m'a toujours placé dans un inconfort tenace. Bien que la représentation de la femme me permette en effet d'exprimer certains affects, ceux-ci proviennent de sensibilités plus ou moins intimes et plus ou moins tangibles. J'avais d'ailleurs tenté de me dissocier de l'attribution des sentiments liés irrémédiablement au travail féminin. Pour y arriver, cinq femmes avaient contribué étroitement à l'élaboration d'un corpus d'œuvres il y a quelques années. De cette façon, j'espérais trouver un terrain neutre où évacuer de mes tableaux l'*apparente* féminité.

Je ne m'étais jamais posé la question à savoir pourquoi la figure féminine se retrouvait de façon récurrente dans mon travail. Au début de ma maîtrise, on m'a questionné sur la nature de ce choix en tant qu'artiste. Mon travail s'inspirait-il d'un discours féminin ou féministe ? C'est en espérant me distancier de l'étiquette féminine d'un travail d'artiste *féminin* que j'allais enfin répondre à cette question

incontournable. D'entrée de jeu, je m'inscrivais dans un séminaire féministe². J'avais cette exigence d'en arriver à un vocabulaire plastique plus clair et précis, et de m'impliquer dans des études féministes devenait indispensable et déterminant pour la progression de ma recherche.

À la faveur des lectures engagées et grâce à la générosité de mes nouvelles collègues féministes, je sus me positionner davantage et développer mon point de vue en tant « qu'artiste-chercheur-possiblement-féministe. » Les épistémologies féministes sont devenues fascinantes pour moi car elles ont soulevé des questions théoriques pertinentes dans mon travail artistique. J'ai ainsi commencé à analyser mon travail beaucoup plus objectivement et obtenu une vision différente de la femme – et conséquemment de moi-même. Une approche féministe me donnait des voies improbables et animait mon questionnement existentiel... Suis-je féministe ?

À priori, j'intégrais la figure féminine avec la notion du double au niveau visuel dans mon travail afin d'exprimer les dualités qui prennent forme entre le rapport à soi et la relation à l'autre. En tentant de me dissocier de mes mécanismes de création de façon strictement formelle, l'expression du double dans ma peinture proposait d'interroger ce je suis « en dehors » du reflet social. Ainsi, émergèrent des essais artistiques relevant de la reproduction, de la série, de la répétition de tableaux, de la copie, etc. La figure féminine s'en trouvait ainsi dédoublée et j'espérais y comparer l'original et la copie au sens figural. Bien que la société soit de plus en plus en affirmation d'un statut égalitaire entre les deux sexes, on m'a fait comprendre très tôt que je suis une fille avant tout. Avec les féministes, je prenais ainsi conscience que j'étais un sujet-femme socialement construit, et que les féminismes proposaient

² Séminaire interdisciplinaire : Approches, théories et méthodes de recherche en études féministes - Professeure : Mensah Maria Nengeh.

de s'en libérer. Ressentant fortement que mon travail artistique fut toujours chargé de cette distinction entre le masculin et le féminin, l'essai du double dans le travail fut donc une tentative de regarder la figure féminine autrement, et d'ouvrir grande la porte à la « mort d'un sujet-femme socialement construit » dans mon travail artistique. Tout cela concernait donc directement la problématique d'un travail artistique qui souhaitait se situer à l'extérieur de la subjectivité, se dégager d'un féminin « imposé ». Qui suis-je autrement que femme? Cette approche du double fut vaine. Cette expérimentation trop formelle ne pouvait en effet être analysée et décortiquée dans le cadre d'une recherche sur la mise à mort du sujet car la copie (ou la répétition par exemple) devenait rapidement trop limitative et statique. J'essayai donc de répondre de mon intention d'éprouver la notion du double par d'autres moyens. En jouant avec des postulats féministes, des stéréotypes masculins et des concepts poststructuralistes, une véritable expérimentation de dédoublement s'annonçait par la suite pour moi.

L'invention de Jules Sabbotte s'est effectuée à partir de l'écriture de sa personnalité jusqu'à son interprétation en atelier. Il se sera présenté ensuite en chair et en os dans le cadre du Forum-recherche-crétion³ du programme de maîtrise par l'intervention d'un comédien (que j'avais engagé pour l'occasion). Je voulais qu'il soit l'artiste qui présente mon travail à ma place, et cette décision visait à pousser la sensation de me dissocier de ce que je suis comme artiste à son paroxysme.

En revanche, la manœuvre artistique fut plutôt mal perçue et je pense que c'est parce que mon intention ne fut pas clairement annoncée. J'ai en effet presque tout manœuvré en catimini, dans l'objectif simple qu'on accorde le crédit à l'existence de Jules Sabbote. Sans nul doute, Jules m'aura permis de conduire autrement la

³ Forum de discussion des étudiants à la Maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'UQAM, 10-11 avril 2014, Casa del Popolo, Montréal. <http://forumuqam.blogspot.ca/>

théâtralité dans mon travail, et en peinture en particulier. Il m'aura d'ailleurs été davantage utile dans mon expression artistique. Complètement dirigée par l'élan de ce personnage, je me serai autorisé à m'engager dans ce je recherchais ultimement, considérer autrement mes tableaux.

Je me suis donc mise à adapter sommairement les théories liées à la mort du sujet à ce processus de personnification. La conception du personnage émergea entre autres de la réclamation de la mort de l'auteur et de la notion d'intention chez l'auteur, aperçues chez Barthes et Foucault lors de mes recherches concomitantes sur la mort du sujet. Leur débat, qui portait sur le rapport que l'on suppose entre le texte et son auteur, et sur la responsabilité que l'on attribue à l'auteur sur le sens et la signification de son œuvre m'aida dans ma quête de la représentation du double. Cette « mort de l'auteur » énonçait la nouvelle théorie littéraire des années 1970, diffusée sous le nom de poststructuralisme, ou encore de déconstruction. C'est donc ainsi que la mort du sujet s'amorçait dans ma recherche : dans la déconstruction de l'essence même de l'artiste que j'étais, et dans une intention formelle de la recomposer sous l'office de Jules.

J'aurai aussi regardé Jules en survolant d'autres possibilités théoriques. Par exemple, la mort du sujet chez Lacan, qui interroge ce phénomène dans l'évolution du processus psychotique. C'est en faisant discrètement appel à cette question de la subjectivité au sein de l'expérience de la folie que l'idée de « ma mort artistique » à travers l'expérience de Jules Sabbotte germait. La mort du sujet chez Lacan est vue en effet comme un moment de bascule du délire, et j'obtenais ainsi d'elle le coup d'envoi, une poussée pour mener à bien ce projet un peu fou, avouons-le ! (Jean, 2004)

Les féministes quant à elles m'auront aussi permis de me détacher avec conviction de l'étiquette « femme » par leurs préoccupations à trouver le meilleur moyen de « définir, redéfinir ou abolir » le concept de sujet-femme, considéré maintes fois par elles et faisant certainement l'objet de base de la cause féministe. J'ajoutais ainsi ma propre définition du sujet-femme à travers l'expérience de Jules, et en l'ajoutant évidemment à cet objectif de mettre à mort le sujet femme en surcroît.

En revanche, ce qui importe dans tout ce travail de dissociation ou de définition, c'est la mise en forme de ma propre conception de la mise à mort du sujet, réalisée grâce à une vue d'ensemble des notions, mais surtout grâce à mon expérience soutenue et peut-être même téméraire de me séparer de ce que je suis ou étais en tant qu'artiste.

Maintenant que Jules est bel et bien mort, c'est dans l'avancement d'un bestiaire illustré que je recouvre mon identité artistique, que je m'adresse directement au public et que je reprends la parole. Dans le bestiaire qui s'entame, je désire toujours « joindre » les normes relatives au masculin et au féminin, mais cette fois en amalgamant la culture et la nature, et dans le but d'élaborer de petites monstruosité.

Les pensées de Deleuze & Gattari, Haraway et Darwin m'auront permis de définir mon bestiaire en reliant l'humain et les animaux. La résultante est un processus associé à celui de l'individuation ; il me permet de m'exprimer et de recouvrer une identité plus autonome. C'est un bestiaire illustré qui m'appartient par mes choix iconographiques qui proviennent du mitraillage des images sur le Web. La structure est établie sur cette opposition de nature/culture que je transpose dans cinq cellules souches : *la matrice, les monstres, la femme-sujet, le théâtre et les automates*.

La matrice c'est l'image évidente, celle qui m'est apparue tout simplement, et que j'ai chérie car elle représentait une nouvelle « maternité » avec l'animal. *Mes monstres* sont des animaux hybridés avec l'archétype de l'humain. *La femme-sujet* quant à elle, est interprétée en fusion avec l'animal. *Le théâtre* me permet de ficeler des liens avec le spectateur et de passer un *message*. Enfin, *les automates* sont la résultante du processus de création qui s'amorce et présente une version autonome de ma nature et de ma culture.

CHAPITRE I

« COMMENT NE PAS DEVENIR FÉMINISTE ? »

« La fixation dans l'identité de genre vaut comme une obsession du "je", un oubli de l'être social relatif et relationnel. Quel genre de sujet sommes-nous donc ? »

Fabienne Brugère

2012

Les ancrages théoriques des perspectives féministes m'auront paru on ne peut plus vastes et diversifiés. En vérité, les théories féministes œuvrent sans relâche à construire, reconstruire, formuler et reformuler ses fondements philosophiques. En revanche, la philosophe américaine Sandra Harding (1991) a fait l'effort de clarifier les épistémologies féministes en les inventoriant sous trois grandes catégories et dans l'intention de définir leurs implications méthodologiques respectives. Ce qu'il faut comprendre c'est que, ce que la philosophe établit comme *Empirisme féministe*, *Parti pris féministe* ou *Postmodernisme féministe* n'est tributaire d'aucunes hiérarchies. Ces catégories ne « s'excluent pas mutuellement : elles représentent plutôt des approches, des moments ou des positions qui peuvent coexister, même chez certains penseurs individuels. » (Braidotti, 2009)

Lorsque je me suis introduite chez les féministes, je n'ai donc pas ressenti l'exigence de m'inscrire officiellement sous l'un ou l'autre de leurs versants. À l'inverse, chez elles, c'est la rencontre des multiples problématiques féminines, dissemblables et variables, qui permet d'élaborer un ensemble d'idées politiques, philosophiques et sociales selon un féminisme expansif, ouvert sur le monde. La méthode féministe, qui privilégie le récit « incarné ou situé »⁴, c'est-à-dire une démarche qui débute à partir de l'histoire personnelle, permet ainsi de rendre compte des expériences multiples de l'oppression.

C'est donc en tant que féministe novice mais confortée que je m'exécute ici, avec ma propre expérience comme point d'ancrage et terrain de validation. L'expérience féministe engage donc l'artiste, l'universitaire et la femme que je suis.

N'ayant pas été éduquée dans un transfert féministe par ma mère ou dans mon éducation scolaire, je me serai tôt fait l'idée d'une intelligentsia féministe établie et

⁴ Selon les mots de Donna Haraway

bien trop aguerrie pour moi. Seulement, se positionner est un impératif, on ne peut pas passer à côté. Dès lors qu'on est une femme et qu'on fait de l'art à l'université, on doit répondre - ou non - d'une revendication féministe, c'est comme ça. La question m'ayant donc été suffisamment posée, je me la serai finalement imposée. L'œuvre n'existerait-elle donc que féministe ?

Magnifique! Que je suis magnifique !

Viens que je te célèbre, que je devienne célèbre !

C'est quand même oppressant.

Je m'appelle Véronique, du grec, *vera icona*, qui signifie icône vraie, authentique. Mon parcours est quelque peu atypique : je peins depuis 20 ans mais j'évolue encore parmi des artistes émergents. En étant de race blanche, hétérosexuelle et éduquée, et m'approchant de la classe moyenne, je m'inscris semble-t-il dans le caractère normatif et construit de ce que l'on peut figurer être une « femme ». Dans la mesure où je partage cette position dominante des blanches éduquées, je me retrouve du coup au rang d'effigie désaimée de la « femme » comme sujet chez les féministes. Comme de juste, les premières théoriciennes féministes qui étaient de ma « race » négligèrent l'inclusion de « l'autre femme » dans leurs compréhensions initiales. Ce faisant, « toutes les femmes sont amenées à se vouloir sujets, voire à occuper la position de sujets, fût-ce pour faire entendre la destitution du sujet. » (Collin, 1992)

En définitive, un énoncé stable et immuable du *sujet* « femme » est devenu inapplicable aujourd'hui, toutes singulières sommes-nous. Pourtant, chez les féministes, on s'ingénie encore à essayer de le « nommer » quand d'autres revendiquent de le faire disparaître.

Deux visions donc, au nom d'une même égalité :

« Dans le premier cas, il s'agit du sujet-femmes, qualifié de féminin - c'est la position désignée aujourd'hui comme essentialiste -, dans le second cas - c'est la position rationaliste - il s'agit du sujet humain. Dans l'une et l'autre hypothèse il est entendu que l'on sait ce que femmes veut dire : tout ou rien. Dans l'un et l'autre cas s'impose une représentation de la différence des sexes, soit comme déterminable, soit comme nulle et non avenue. Il y a une raison des femmes, ou il y a une raison humaine. »

Collin, 1992

Cette instabilité définitionnelle fut sans doute une chance pour moi, et de m'être trouvée dans un rôle qui aspire à faire disparaître le sujet ne me sembla plus tenir de la coïncidence. Autrement dit, les féminismes me donnaient l'opportunité de renoncer à mes « pouvoirs despotiques et pathétiques de la féminité blanche dominante pour me dévouer à la tâche d'actualiser d'autres modalités d'action dans le monde et d'autres intensités de vie. » (Braidotti, 2009)

Irrémédiablement blanche donc, peindre encore un peu, femme jusqu'à preuve du contraire ; pour ainsi dire exclue, ma lecture féministe m'aura littéralement poussée vers l'action de concevoir le sujet et de le tuer, une idée fixe visant à réviser ma posture. Pour m'aider à atteindre mon but et le valider, je trouvai refuge auprès des tenantes d'une troisième vague féministe toujours agissante, celles qui réfutent les catégories fixes et les définitions fermées, le mouvement *Queer*. Je me forçai ainsi à prendre un positionnement « artificiel » en décidant de m'identifier avec le mouvement *Queer*.

Le mot « queer » signifie étrange, bizarre, et rassemble les dissident.e.s de la distinction homme/femme et ceux/celles qui ne se reconnaissent pas dans l'hétérosexualité normative véhiculée. La sexualité, le genre et le sexe seraient donc variables, changeants et fluides. Et cette variabilité amène les militantes *queers* à concevoir le sexe et le genre comme étant hybrides.

Leur diagnostic des conséquences du modèle hétéronormatif, qui naturalise les rôles de genre au nom d'exigences phallogocentriques et patriarcales m'aura fortement dégoûtée, et encouragée à poursuivre mon action. En particulier, ce sont les audacieuses stratégies de changements que la féministe *queer* propose qui auront animé et étayé l'évolution de ma recherche :

« Les identités dont nous parlent les féminismes et les post-féminismes *queer* ne sont pas les identités fixes, figées, ce sont des « identités mouvantes » (Teresa De Laurentis), ce sont celles des « nouveaux sujets nomades » (Rosi Braidotti), ce sont les « identités fracturées » des cyborgs (Donna Haraway), les « identités déviantes » de la théorie Queer, des « identités non-naturelles mais construites » (Judith Butler), « post-nationales », « post-genres », « post-identitaires », etc. »

Van Enis, 2010

Maintenant, comment un point de vue hétérosexuel « consacré » peut-il justifier un pouvoir d'agir féministe ? Comment expliquer mon regard critique sur les rapports sociaux de sexe compte tenu de mes acquis ? Bref, de quelle façon pourrais-je me transformer en féministe ? Dans la mesure où « être féministe suppose un pouvoir d'agir libérateur, une capacité à sortir de soi pour envisager une déformation des normes du genre et une subversion de la hiérarchie sexuée » (Brugère, 2012), j'aurai eu envie d'expérimenter cela concrètement. En me positionnant en tant que *queer*, j'obtenais la liberté de pousser plus avant le côté masculin. « Construire » un état des lieux féministe dans mon travail s'est donc avancé dans ma recherche avec cette

intention particulière de réfléchir à ce que pouvait bien vouloir dire être un élément de la « race forte », concrètement. Mon expérience a donc eu l'ambition de faire disparaître toute forme de compréhension « passive », « reproductive », « relationnelle » ou « émotive » chez moi pour le privilège d'une réflexion historiquement masculine : « productive », « compétitive », « active », « créative » et « technique ». Parce que cet « état de nature » on n'y songe pas et que c'est l'évidence même, j'ai ainsi eu envie de changer de statut. En effet, ma réflexion sur les normes dominantes du masculin et du féminin voulait vraiment évoluer à travers l'idée que nous ne pouvons comprendre la construction sociale de la féminité sans référence à l'homme.

Selon le concept féministe du « positionnement » ou « point de vue », instigué par Nancy Hartsock (1983), l'expérience des femmes s'avère être le meilleur point de départ pour élaborer de nouveaux paradigmes. La philosophe féministe dénonce en effet le rayonnement de la « masculinité abstraite » comme sujet connaissant, comme source du savoir neutre et scientifique. Cette prétendue posture idéale du sujet masculin explique selon elle la difficulté des hommes à réfléchir l'oppression des femmes.

Suivant Marx, qui dénonçait le capitalisme en prenant la posture de l'ouvrier, Hartsock invente « une nouvelle figure, un nouveau personnage, parmi les *dramatis personae* du *Capital* de Marx⁵. « La féministe » rejoint ainsi « Le capitaliste » et « Le prolétaire » » (Dorlin, 2008). Ici, la philosophe féministe aura littéralement *construit* la posture féministe en tant qu'avancée pour les femmes. Basée sur sa méthode de pure construction fictionnelle, j'ai donc choisi de créer moi aussi un personnage en fonction de l'homme stéréotypé et selon les standards féministes. Ainsi, j'ai voulu

⁵ MARX, K. (1867) *Le Capital. Critique de l'économie politique*

m'opposer à ce que je suis pour me mettre dans une position neutre et objective, à l'instar des standards masculins véhiculés chez les féministes.

Bien plus que de simplement indiquer un personnage à l'écrit, c'est-à-dire inscrit sous le « modèle d'identification majoritaire »⁶ de Deleuze et Guattari, mon homme blanc et hétérosexuel - *pour ainsi dire* « *sujet connaissant supérieur* » - fut façonné également sous le modèle épistémologique féministe de la « connaissance située »⁷ qui reflète la perspective et les valeurs du producteur de connaissance, en l'occurrence moi.

Pour devenir en quelque sorte imperceptible, me distancier de moi-même et me fondre dans le processus même d'éprouver « l'emblème masculin », cette manœuvre artistique de détournement souhaitait faire passer inaperçu un message personnel féministe dans la construction d'une personae masculine stéréotypée fictive, *le paragon*. À travers une position féministe construite en dehors des femmes et des féministes, j'ai eu ainsi envie de nommer, déconstruire et reconstruire le modèle de « l'artiste féministe idéale ».

Sans chercher à nier les privilèges qui leurs sont associés et encore trop souvent renouvelés, l'expérience des hommes et de la masculinité s'avère, malgré cela, tout aussi plurielle. Emprisonné dans un cadre qui l'empêche de réfléchir à sa propre aliénation, l'homme est aussi tenu : tenu de maîtriser son émotivité, tenu de réussir dans son rôle de « mâle viril » et protecteur, tenu producteur, pourvoyeur... Selon moi, c'est toute l'expérience humaine qui doit se perpétuer en tant que source du savoir. Les hommes sont comme les femmes, des êtres socialement construits, et donc eux aussi, bien au centre des présomptions scientifiques, philosophiques... ou

⁶ Mozère, 2005

⁷ Harding, 1991 et Collins 1990

même féministes. Mon projet féministe consistait donc principalement à vouloir imiter ce phénomène de la construction sociale à travers l'élaboration de *mon propre paragon*, un condensé provocant et la réunion inusitée des dogmatismes masculins et des standards féministes. L'essai d'une construction « artificielle » se voulait être un commentaire personnel sur mon indignation en face de toute la construction sociale du « normal » et des caractères sexués. La construction voulait donc mettre en relief l'expérience d'une exploration individuelle et souveraine, et je me donnais le droit de bâtir moi-même ma personnalité, un peu comme la société nous impose un standard de vie.

Partant, mon expérience féministe s'est amorcée dans ce défi de me transformer en humain en m'appuyant sur le plus de stéréotypes possibles. Dès mon entrée chez les féministes, j'ai trouvé désolant de constater que le travail des féministes ne permette pas toujours des rapports égalitaires. En effet, elles peuvent être tout aussi dominantes. Ne devrions-nous pas également entre femmes féministes nous corriger de nos comportements dominants ?

Pour moi, la domination évoque et confirme un « JE » tout-puissant. Ce « JE » établi autant dans les épistémologies féministes que dans l'organisation sociale *phallogocentrique*⁸ qui cristallise et fige la vérité sur une seule raison, la raison masculine, qui s'auto-affecte. À travers le jeu d'une invention qui renvoie à la mobilité du genre, j'ai tenté d'éviter les écueils de ce « JE » centré sur lui-même.

En définitive, en *sabotant* ma parole artistique sous le pseudonyme de Jules Sabbotte -*mon paragon*-, j'argumente un possible propos féministe...

⁸ Terme attribuable à Jacques Derrida dans *Marges de la philosophie*, p. xvii, 1972.

J'ai construit le « sujet Jules », en ayant à cœur de faire rencontrer dans une seule figure ce que l'on désigne et établit comme masculin et féminin. Bien que Jules fût défini par une femme (moi en l'occurrence), je demeure rappelons-le, un sujet fondé sur des normes et des discours patriarcaux. Je n'existe donc que reliée à l'humain dominant.

L'invention de Jules Sabbotte visait d'abord à présenter, sous couvert de l'anonymat, une œuvre ou un artiste présentant son travail et ses croyances, tout cela, appuyé sur les notions d'auteur et de sa disparition. Évidemment, le lien entre la disparition de l'auteure et la mort du sujet déterminait mon choix de faire entrer ce personnage au centre de mon projet de recherche.

La notion d'auteur fut établie entre autre par Barthes en 1968, tout juste avant Foucault, en réclamant la mort de l'auteur. Cette remise en question du statut de l'auteur était animée par un mouvement d'hostilité à l'égard de l'histoire littéraire lansonienne⁹ qui élevait l'auteur au rang d'idole.

Déjà présente chez Proust et Blanchot, la contestation de la dyade Barthes-Foucault est véhiculée sous le nom d'une nouvelle littérature poststructuraliste, ou de déconstruction, et annonce que l'artiste qui écrit n'exprime pas sa personnalité mais bien plutôt une évasion de sa personnalité¹⁰. On aura longtemps cherché à expliquer une œuvre selon la biographie de son créateur, en effet, Barthes (1968) affirme que : « c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur. »

La mort de l'auteur devient alors libératrice pour son créateur comme l'a envisagé Foucault : « la destitution de la subjectivité comme une libération radicale, est le

⁹ De Gustave Lanson, fin du XIX^{ème} siècle, histoire littéraire française.

¹⁰ Selon les mots de T.S.Eliot « Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality. » Récupéré en ligne : <http://www.coldbacon.com/poems/eliot1.html>

moyen de déjouer les bornes et les limites imposées par l'ordre culturel.»¹¹ Autrement dit, à mes yeux, de vivre la mort du sujet, à travers Jules, pourrait me permettre de me libérer de l'emprise de mon entité sociale en tant qu'auteur.

C'est dans le cadre de l'événement public Forum Recherche-Création que Jules Sabbotte aura pu sortir de son texte et exister physiquement. Cette présentation consistait à ce que chaque finissant à la maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'UQAM présente son travail de recherche et sa progression devant public.

Mon idée de construire Jules s'est inspirée d'un collage aléatoire des théories existantes qui se situent à la fois à l'intérieur et au-delà des limites de la théorie. Ainsi, j'ai développé au cours de l'édification de Jules un langage impersonnel qui se voulait théorique et peut-être même lyrique. Jules était un amalgame de questions sérieuses et d'autres plus amusantes, toutes enchevêtrées pour sa seule représentation.

Jules aura grandement évolué depuis son apparition dans mon projet de recherche. Je me suis affairée à structurer sa personnalité au rythme de différentes lectures. J'ai épluché en effet des ouvrages de « psycho-pop »¹² qui s'adressent à l'homme *actuel* comme par exemple des tests de personnalité, des pseudo-méthodes pour devenir plus viril ou d'autres qui revendiquent une féminité cachée. J'ai étudié des procédés d'écritures dramaturgiques pour apprendre à créer un personnage. De la *commedia dell'arte*, j'ai dégagé l'archétype clownesque et dans la figure amplifiée de l'artiste, j'ai trouvé d'autres caractéristiques inhérentes à Jules. Ainsi, je

¹¹ Rapporté par Seigel, 1990

¹² On parle de « psychologie populaire » pour désigner des concepts de psychologie que l'on retrouve exposés dans des ouvrages dits « grand public » sous couvert de théories qui ont éventuellement des bases scientifiques valides mais qui, en les simplifiant à l'extrême ou en les déformant, s'avèrent parfois plus proches de la pseudoscience que de la véritable vulgarisation scientifique. Source : http://fr.wikipedia.org/wiki/Psychologie_populaire

définissais en Jules un « héros déceptif »¹³, c'est-à-dire, un personnage ayant des qualités héroïques potentielles mais qui n'en fait pas usage ou les utilise maladroitement. Utilisées à mauvais escient ou du fait de mauvaises circonstances ou compréhensions, ces qualités se perdent ou se retrouvent dans un contexte où elles ne sont plus appréciées ou même admises.

De l'atelier, j'ai examiné la *jeune* peinture afin de détecter des différences possibles entre le peintre féminin et masculin. J'ai tenté de métamorphoser ma façon de peindre à partir de l'interprétation du personnage masculin jusqu'à mon propre traitement pictural. Ainsi, j'ai observé les traits du genre masculin dans la rue, organisé une personnalité virtuelle sur le Web et les réseaux sociaux¹⁴, acheté des habits masculins et me suis travestie lors d'événements publics. Malgré tout cela, j'avais de la difficulté à me dissocier complètement de ma personnalité artistique. J'ai finalement choisi d'engager un comédien masculin pour personnifier Jules Sabbotte lors du Forum. À l'évidence, j'ai été au-delà des limites permises en m'inspirant de l'adage :

« Fais un homme de toi ! »

¹³ Le héros déceptif est un antihéros d'ancienne origine; qui, par sa propre faute ou du fait des circonstances, ne parvient pas à accomplir sa quête. Il figure parmi les archétypes définis par les formalistes russes, puis par Greimas dans ses travaux de sémiotique narrative. Source : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Antih%C3%A9ros>

¹⁴ www.julesabbotte.com et Jules Sabbotte sur Facebook

« Je m'appelle Jules, du latin Julius, ou du nom commun « mon jules », désignant homme viril ou souteneur. Je suis un artiste, un jeune mâle blanc de trente-trois ans, hétérosexuel, célibataire et éduqué. Capitaliste et standardisé, je me considère comme un produit de l'université. De tendance égotiste, je me présente comme quelqu'un de réellement préoccupé par la référence, les notions de pouvoir et de dogme.

Mon travail de création interagit avec l'addition de connaissances désorganisées. Pour moi, peindre n'est pas une activité préméditée, c'est un pur acte d'appropriation d'images, autant que de récits. Ici, l'important, c'est que la création soit conséquente d'un questionnement théorique, que l'acte de création reste une activité de pensée.

Je récupère et remodèle dans mon travail un ensemble de styles, dans un esprit d'appropriation exempt de tout fétichisme. Dans mes œuvres, je ne privilégie aucune voie en particulier et mon geste artistique consiste à mettre en scène un type de contestation qui n'affirme rien.

Enfermé dans ma manie solitaire, je suis stimulé par l'utilisation de mon propre stéréotype : Je « joue au peintre ! »

Ceci dit, ma démarche n'est ni illégitime, ni sans intérêt.

Mon travail se construit dans une architecture de citations distordues où toute forme de logique peut être rejetée. Depuis toujours, l'art a recherché la mimésis, et en cette époque du tout numérique, du bombardement d'images dont il est souvent difficile de préciser l'authenticité, les leurres et les simulations envahissent nos vies. À quoi bon d'ailleurs en inventer de nouvelles ? Je me le demande...

La procédure qui m'occupe interfère évidemment avec la mécanique de la création : ma dépendance à la consommation de théories entraîne mon travail dans une réelle dérive méthodologique et m'absout quasiment de ne pas produire.

La création reflète inévitablement la démarche, elle tient du concept. »¹⁵

Suis-je un artiste ?

¹⁵ Montage filmique de Jules Sabbotte (extraits), présenté lors du Forum en Recherche-Création le 10 avril 2014 à la Casa del Popolo à Montréal. <http://forumuqam.blogspot.ca/>

Et qu'est-ce qu'un artiste ? Un artiste est un individu qui produit des œuvres pour son propre compte et qui est reconnu par ses pairs. Lors de la représentation de Jules, c'est le cautionnement de mes collègues que je souhaitais obtenir, mais cela n'a pas eu les effets escomptés. En n'oubliant pas que nous avons sous les yeux, en un premier sens, une reproduction, Jules a soulevé la question de la partialité et de l'intégrité. L'interprétation de l'œuvre n'étant pas tant l'expression personnelle de son auteur que le regard du spectateur, Jules aura bel et bien eu ses 15 minutes de gloire avant de mourir.

Dans le montage audiovisuel qui l'aura suicidé, Jules présentait les motifs impétueux de sa recherche et un travail de création extravagant sous des insinuations de procéder par le mensonge.

Le phénomène du mensonge, comme tel, est déjà étranger au problème de la connaissance. Celui-ci peut aussi supposer l'invention d'une fiction, mais l'on s'entend que cela reste une fiction. Je crois que le devoir inconditionnel de ne pas mentir reste sacré dans notre société et tient toujours de cette sacrosainte vérité. Autrement dit, il est difficile d'introduire le mensonge dans une étude universitaire. Cela est d'ailleurs perçu comme une grave forme d'impertinence, sinon d'arrogance.

Étant donné que l'université permet l'expérimentation, je crois qu'ici, c'est l'intention première qui compte encore et qui évolue. J'assume donc les conséquences comme une progression positive de ma recherche vers la mort du sujet. D'ailleurs, l'interprétation de celle-ci diffère selon la théorie par laquelle on décide de lui faire face.

Et entre Socrate et Foucault.....il y a moi.

CHAPITRE III

« MON BESTIAIRE-FÉMININ-MUTANT-MONSTRUEUX »

« Un jour, nous finirons muets à force de communiquer; nous deviendrons enfin égaux aux animaux, car les animaux n'ont jamais parlé mais toujours communiqué très très bien. Il n'y a que le mystère de parler qui nous sépare d'eux. À la fin de l'histoire, nous deviendrons des animaux: dressés par les images et hébétés par l'échange de tout, avec la vente pour destin, réduits en bêtes de transit, redevenus les mangeurs du monde et une matière pour la mort. La fin de l'histoire est sans parole. »

Valère Novarina, 1990

Au bénéfice de ce dernier chapitre, nous trouverons en annexes les deux vignettes théoriques les plus éclairantes dans la mise en marche actuelle de ma production artistique ; la conclusion publique de ce mémoire de maîtrise.

Effectivement, la pensée de Deleuze et de Guattari dans *Mille Plateaux* (1980) renforce la figure de la masculinité. Les questionnements de Haraway à travers la figure du cyborg (1991) et son alliance intime avec l'espèce « de compagnie » (2003) pousse dans mon imagerie un « possible féminin » à travers la *différenciation biologique*¹⁶ qui s'unit. Ces penseurs m'accompagnent vers l'affranchissement recherché depuis le tout début de ce parcours, et justifient du même coup mon choix de les retirer du présent épilogue, dans le but de prendre ma place comme auteure. C'est ainsi que j'opère le sujet, celui-là qui me semble fabriqué, autant par l'axiome normatif masculin que la néo-féministe tenace.

J'aimerais souligner que la conclusion qui m'occupe est également redevable à Charles Darwin qui parlait d'une origine commune aux hommes et aux animaux, où l'être humain n'est que l'être le plus récent et non pas « supérieur, bon dernier ou pôle idéal d'une quelconque ascension. » (De Fontenay, 1998). Darwin vulgarisait ainsi sa proposition théorique, position qui mettait en place la mutabilité des espèces en tant que théorie plausible de l'évolution.

Dans tout ça, il y a donc pour moi une brèche motivante vers la fin des rapports de pouvoir.

L'œuvre que je soumetts propose un « *bestiaire-mutant* » qui veut tirer profit de l'espèce humaine et de l'espèce animale. Se présente à moi un monstre, celui-là le

¹⁶ Acquisition par une cellule (ou un tissu) de caractères spécifiques qui la distinguent d'autres cellules issues d'une même cellule.

même, qui échappe à toute définition du « normal » puisque sa nature est d'être une créature hybride qui ne supporte aucun classement.

Du presque semblable au tout autre, mes « monstres » sont des assemblages prédéterminés d'éléments de créatures qui en eux-mêmes n'ont rien de monstrueux. C'est uniquement de leur juxtaposition qui se veut *alliance et communion* que naîtra peut-être la grimace, le sentiment de malaise que crée tout ce qui sort de la norme. Mon bestiaire devient un moyen d'émancipation et de résistance, bref, du « féminin » qui se détache pour devenir un « sujet nomade en profonde mutation »¹⁷. La figure apparente est plus près d'un animal qui a l'ambition de me prolonger ou d'accélérer mon élimination. Si la machine m'a standardisée, je peux moi aussi me standardiser, appuyer sur « delete » et me recommencer.

J'enclenche ma peinture à partir d'images-sources que je sélectionne principalement sur internet. Délogées du réseau, elles sont davantage soumises aux lois de la probabilité de leur irruption qu'à la volonté de leurs auteurs. J'anticipe l'image que je veux créer à travers un moteur de recherche qui me la collecte et me l'attribue en haute vitesse. Mes images éclectiques sont ensuite altérées, multipliées, clonées et mutées dans des dossiers virtuels toujours plus imposants.

Les médias de masse nous envahissent et ce bombardement continu forme maintenant le quotidien. Regarder sa vie à travers un téléphone « intelligent » est devenue une démonstration publique courante. L'écran mobile projette une certaine maîtrise de soi et la réussite sociale, en plus de maintenir une « supposée » proximité avec les autres. L'ordinateur est devenu un monstre à notre image, il contrôle notre intimité et la vie publique.

¹⁷ Selon des mots de Braidotti

Le corps humain, systématiquement et définitivement marqué au fer rouge par ces images devient, à l'instar de cette propagande planétaire, altéré, embelli, exagéré, truqué : carrément mutant. Au premier rang, on peut maintenant bien scruter ou lire en diagonale TOUT ce que l'on désire ; TOUT, sauf l'original. La réalité est dorénavant traversée en « streaming », la vie est devenue un flux, un courant fou en continu.

Ces images m'atteignent, car j'en suis partie prenante. Et c'est de mon rapport avec ces images dont il est aussi question dans ma recherche, et dans mon travail en peinture en particulier. « L'image-techno » en tant que « monde concret » anime ma réflexion sur ce rapport que j'essaie d'établir entre la copie et l'original, si l'idée d'original peut encore avoir une valeur aujourd'hui...

Je vis loin de l'époque où Aristote tentait de dépasser la réalité en rendant compte du monde tel qu'il était, mais aussi tel qu'il aurait pu être en s'appliquant à produire de l'apparence et du vraisemblable. Aujourd'hui, on n'existe plus qu'à travers l'image : toujours plus artificieuse et faussée, elle dénote paradoxalement du vraisemblable - l'apparence règne et il n'y a plus d'original.

Y réfléchir dans le contexte d'une production artistique qui cherche à tuer le sujet m'amène ainsi à bâtir ma réflexion visuelle sur la thématique fondamentale de l'originalité, et analogiquement - et plus spécifiquement, sur celle de l'authenticité. La copie et l'original révèlent des parentés avec la mort et le sujet, la culture et la nature, l'homme et la femme... J'entretiens d'ailleurs depuis le début de cette recherche un rapport au réel qui fut filtré à travers la recherche dédaléenne de connaissances et d'images qui puissent les supporter.

L'œuvre s'est ainsi amorcée à partir d'une figure « coup-de-poing », c'est-à-dire à partir d'une image qui s'est présentée immédiatement et clairement à mes yeux,

comme à mon esprit. *L'icône-animal* fut sélectionnée pour sa superpuissance¹⁸ intuitive autant que pour sa fragilité. L'animal est un monstre qui nous sert à partir du laboratoire jusque dans nos relations intimes.

Les œuvres présentées en complément de cette recherche seront déterminées par ce mitraillage d'images et c'est un bestiaire qui s'incarnera donc à partir d'images arrachées au Web. Depuis ses premières représentations préhistoriques, la représentation de la figure animale a évoqué à tour de rôle des dimensions symboliques, religieuses, mythiques ou surnaturelles. La peinture animalière de la Renaissance avait, elle, davantage la volonté d'imiter la nature. Aujourd'hui, « l'expert » en peinture animalière est assigné à la *scène de genre*, une catégorie picturale qui abonde en préjugés et qui englobe les scènes de caractère anecdotique, familial, intime et populaire.

De la même manière, mes images itinérantes et virtuelles s'inscrivent en quelque sorte sous la « rubrique des faits divers » car elles ne se classent dans aucune rubrique officielle et sont, à l'instar du fait divers regroupés ensemble, et malgré l'absence de liens fondamentaux qui les unisse.¹⁹

De retour dans mon atelier, je reviens ici, complètement submergée par mon sujet. Devant l'amplitude de ma recherche, de ses périples et face à des changements de route, l'élaboration d'un « *bestiaire-féminin-mutant-monstrueux* » est vaste.

Le bestiaire n'a pas pour fonction première d'observer les animaux en eux-mêmes, il permet plutôt à l'humain de se reconnaître en eux. Mon bestiaire part du principe de définir les choses sans lien mythologique, magique ou d'esthétique moyenâgeuse

¹⁸ Le terme superpuissance désigne une nation dont le rayonnement économique, culturel, politique et militaire est prééminent à travers le monde. J'attribue cette qualité à mes « icônes-animales » pour leur propre mission d'influencer eux-aussi des événements à l'échelle mondiale.

¹⁹ *Fait divers* dans Wikipédia : http://fr.wikipedia.org/wiki/Fait_divers#cite_note-2

apparents. Mon bestiaire est à l'inverse d'un grand postulat théorique. C'est simplement mon vocabulaire et ma source d'expression.

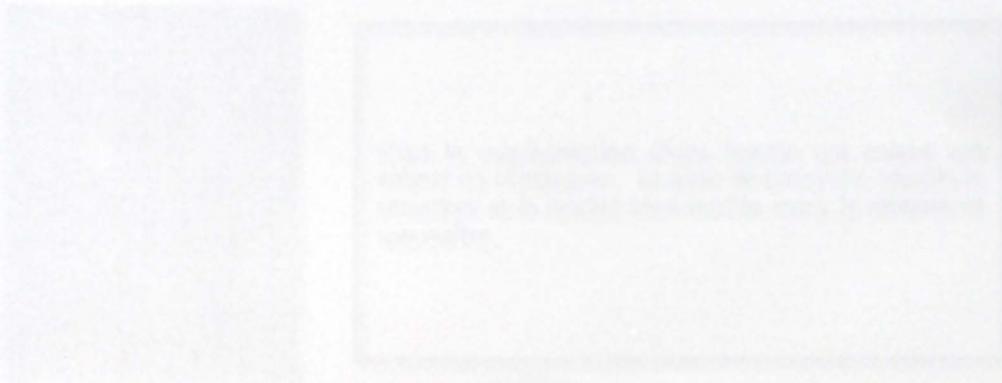
Le travail de production des œuvres n'est pas entamé au moment où j'écris ces lignes, et dans les faits, il ne fait que s'esquisser. Cela n'est pas dû à de la nonchalance ou par la faute d'une quelconque procrastination. Le décalage est plutôt imputable à un processus proche d'une individuation « globale », c'est-à-dire à l'intérieur aussi de la vie privée. Chez les féministes, on me dirait que le « privé est politique »²⁰, que ce qui relève du domaine privé est influencé par notre culture et organisé par la hiérarchie politique entre les sexes.

Organiser ma méthodologie de travail en atelier est déterminante car elle m'aide à anticiper l'œuvre, à faire des choix concrets et contribue largement à la présente analyse.

Tout d'abord, chaque œuvre est déterminée à l'avance au moyen d'une photographie arrachée sur le web. C'est de chacune d'elle que la création s'aménage et que j'escompte mener à bien mon bestiaire d'œuvres peintes. L'approche du travail est plus stricte et rigoureuse que mes habitudes d'atelier. Ce procédé ordonné est commandé dans cette idée de maintenir la perspective de mettre à mort le sujet. Par exemple, ce sont de très petits panneaux qui ont pris la place des immenses formats – formats récurrents dans ma production antérieure. Ensuite, je ne me permettrai pas de changer une idée de départ. Tout est aussi bien calculé, leur nombre, les dimensions, les groupes, et la théâtralité de l'exécution. Bien que je n'aie aujourd'hui pas encore sorti les pinceaux, je suis en mesure de me pencher sur chaque original en vue d'en faire la copie. Mon bestiaire comprend cinq cellules souche : matrice, monstres, sujet-femme, théâtre et automates.

²⁰ Carol Hanisch, « The Personal Is Political », 1970. Repris par Kate Millett dans *Sexual Politics*, 1970.

Figure 4.1 L'otarie



Cette œuvre de ma est le résultat de ma recherche, je l'ai réalisée en tant qu'étudiant de
mes études de maîtrise et je l'ai soumise à votre attention en tant que tel. Elle est
partiellement inspirée de la thèse de ma sœur, dans l'attente de ma
publication. Je remercie de tout cœur les personnes qui ont contribué à sa réalisation.

Figure 4.2 L'otarie 2



« L'une, produit d'un vaste mélange génétique, est décrite comme « pure race ».
L'autre, également produit d'un vaste mélange génétique, est considérée comme
« blanche ». »

4.1 LA MATRICE

Figure 4.1 L'otarie



C'est la représentation d'une femme qui enlace son animal de compagnie. La pose de proximité appelle le réconfort et la fidélité bien fondée entre la chienne et son maître.

Cette œuvre peinte est la matrice de mon bestiaire, je l'ai réalisé au tout début de mes études de maîtrise et je l'ai ensuite accrochée au-dessus de ma cuisinière. La matrice a généré le thème animalier de cette exposition. Dans l'accrochage de mon exposition, je referai le clone de ce tableau et les présenterai côte-à-côte.

Figure 4.2 L'otarie II



C'est la photographie d'une dresseuse enlacée avec son otarie sur la scène où l'on peut voir des spectacles de mammifères marins. La pose de proximité soude les deux mammifères ensemble, les engage l'une envers l'autre.

Cette image est la matrice de mon bestiaire, elle est sur mon babillard d'atelier depuis le tout début de la maîtrise. Dans mon exposition, je referai le tableau mais à partir de l'œuvre matrice. Ces deux œuvres veulent mettre en relief une antinomie. La souffrance d'un animal en captivité où l'otarie fait figure d'espèce de compagnie, d'animal domestique. En revanche, elles représentent aussi, non pas le dressage ou la volonté de le soumettre, mais plutôt la découverte du bonheur de travailler ensemble, avec l'autre : mon opposé, mon semblable aussi.

4.2 LES MONSTRES

Le concept archaïque de Malebranche héritier de Montaigne « de la force de l'imagination des mères » fut le moteur qui enclenchait ma collecte de monstres. Nicolas Malebranche (1638-1715) était un philosophe, prêtre oratorien et théologien cartésien qui entreprenait d'expliquer la capacité des mères enceintes à modifier le corps et l'esprit par la seule puissance de leur imagination et engendrer ainsi des enfants monstrueux et/ou à l'esprit déréglé. Cette thèse pour le moins surnaturelle donna naissance à la tératologie. Mon regard sur le monstre considère d'ailleurs des parallèles entre la monstruosité physique et la monstruosité morale.

Dans mon bestiaire, le monstre s'exprime à travers des *Hybrides* et des *Animaux*. Chaque monstre met en rapport l'opposition normative entre la *nature* (femme/sauvage) et la *culture* (homme/science).

4.2.1 LES HYBRIDES

Mes trois hybrides subissent un rapport à l'image semblable, c'est-à-dire qui tient de la reproduction du corps et où la réputation est liée à l'apparence.

Figure 4.3 Le monstre-humain



C'est la photo très récurrente d'une enfant mondialement populaire. Encouragée par sa mère et le vedettariat, la prépubère joue à la starlette en imitant des attitudes dignes des magazines adultes. Ici, Boo-Boo singe le mannequinat vêtue d'un babydoll.

Alana Honey Boo Boo Thompson : Cette œuvre fait référence aux spécimens humains présentés dans les foires insolites du Moyen Âge et aux États-Unis jusqu'au milieu du XX^e siècle. Ce type d'expositions nomades, accessible à la population toute entière, notamment aux plus humbles, promettait un véritable « *abrégé du monde* », un « *laboratoire bouillonnant* » où s'entremêlaient attraction et découverte. Les forains ont ainsi joué un certain rôle dans la « popularisation » de la science et de la technique auprès des masses.

Pour moi, Boo-Boo est un monstre-humain à l'image de la Femme-à-barbe ou de la Vénus Hottentote. Elle occupe un espace où l'avalissement de l'humain s'engage trop loin dans le divertissement, le rêve, l'imaginaire et l'instruction.

Figure 4.4 Le monstre-animal



C'est un portrait classique. L'enfant est décorée. Comme dans un concours de beauté canins, elle doit rester debout immobile et accepter d'être examinée par des inconnus. Supatra Sasuphan est la fille la plus poilue au monde selon le livre Guinness des records.

Supatra Sasuphan : Cette peinture renvoie au portrait classique en buste trois-quarts. Dans sa plus pure tradition, le genre du portrait est envisagé comme une tentative de mise en image du visage d'un être humain. Mon approche du portrait de cette jeune fille veut révéler l'image que je me fais d'elle et de mes sentiments envers elle. La condition de cette jeune thaïlandaise est congénitale et c'est pourquoi la monstruosité me semble appartenir davantage à l'animalité qu'à un manque flagrant d'intelligence humaine comme chez le monstre précédent.

Figure 4.5 Le cyborg



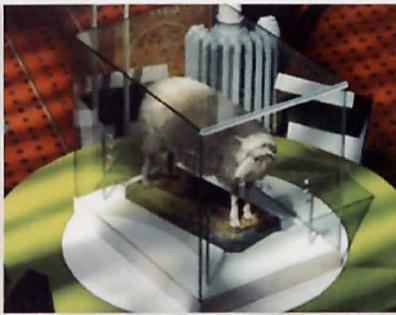
C'est une maman robot qui prend soin à ma place de ma mère malade. Il y a beaucoup de vieux sur la terre grâce à l'acharnement thérapeutique. Ri-Man est d'ailleurs une belle solution pour pouvoir garder en vie nos vieux, et le lobby pharmaceutique. Les robots humanoïdes simulent : c'est pourquoi ils ont un bouton « off ».

Ri-Man : Cette peinture réfère au Cyborg, sauf qu'ici, la fusion de l'être organique et de la machine provient non pas de leur intégration dans un but d'unicité, mais d'une rencontre intime entre l'humain et la machine.

4.2.2 LES ANIMAUX

Mes animaux proviennent d'images scientifiques saisissantes et comportent le pari de prolonger la durée de vie de l'humanité. Ces monstres sont des modèles de la reproduction asexuée.

Figure 4.6 Dolly-Dolly



Dolly (5 juillet 1996 – 14 février 2003) *Équipe Campbell et Wilmut chez PPL Therapeutics en Écosse.* Elle est un phénomène médiatique qui a permis de diffuser l'idée fausse qu'un clone est la copie conforme d'un autre individu. Mondialement célèbre, elle se retrouvera rapidement en vitrine. Ses inventeurs l'auront euthanasié avant l'âge de 7 ans à cause de ses rhumatismes précoces.

Cette œuvre est un diptyque qui place deux Dolly en vitrine et en copie-conforme à l'autre. Dolly qui n'a ni ancêtre ni testament, avance l'image pieuse, celle de l'immaculée conception des temps modernes. Pour moi elle est un calque du dogme religieux. Je veux représenter une étiquette identitaire de la femme, la femme-objet. Comme toutes celles représentées dans les œuvres d'art des musées.

Figure 4.7 Starbuck I



Le géniteur ultime est québécois. D'une génétique exceptionnelle, Starbuck a engendré plus de 200 000 filles, 209 fils et 406 petits-fils à travers le monde.

Figure 4.8 Starbuck II



Starbuck II, clone du premier sera en revanche vite tué par incinération quand la réglementation canadienne ne donnera pas son aval à la commercialisation de semences de taureaux clonés.

Tout de suite, la brebis me mène à son opposé, et ses semblables, Messieurs Starbuck. Les deux peintures présentées elles aussi en diptyque représentent la force ultime, la perfection, et l'acharnement politique de la production animale. En revanche, Starbuck n'est pas dans un musée, c'est sa semence qui est convoitée.

Figure 4.9 Bleu Blanc Belge (BBB)



BBB a été inventé pour être mangé. Sans gras, il est apprécié par l'humain qui ne veut pas grossir. C'est la race qui produit le plus de viande à l'hectare et sa carcasse donne un rendement exceptionnel à l'abattage. Son hypertrophie musculaire l'empêche d'ailleurs d'enfanter autrement que par césarienne.

Figure 4.10 Oncosouris



Une souris qui donne la chair de poule circule sur internet. Des scientifiques réaliseraient des moules d'aspect identique aux organes humains pour y transférer des cellules osseuses et musculaires et la transplanter sur la souris. Quand l'organe est formé, il est prélevé de la souris.

L'ontosouris est multiple, elle pullule dans les laboratoires. Toute petite, elle est facile à oublier. Dans ma peinture, je vais la dessiner grandeur nature et mettre cette oreille sur le mur. C'est difficile à regarder et je l'entends crier... Dans son assiette, elle appartient aussi à l'univers de Francis Bacon.

Figure 4.11 Drosophiles



La mouche à vinaigre est davantage utilisée dans des expériences en génétique que pour fouiner autour de nos fruits d'été. Elle est devenue un modèle de la biologie. Mutante d'une souris, des pattes lui auraient poussées à la place des antennes.

C'est un petit triptyque relatif au concept des « monstres prometteurs »²¹ qui envisage de produire en une seule étape des individus très différents de la norme de l'espèce et éventuellement mieux adaptés à certaines conditions grâce à la mutation.

²¹ Richard Goldschmidt (1878-1958)

4.3 LA FEMME-SUJET

Cette série est composée de trois tableaux qui présentent des stratégies pour « devenir-animal ». Ici, la femme part à la conquête d'un espace sauvage pour enclencher son mouvement. L'idée de la meute dressée pour la chasse se présente.

Figure 4.12 « Nous » Femmes



Cette image frappe par sa beauté. Il y a donc d'autres espaces sur la terre où les mœurs de l'occidental blanc ne contaminent pas encore complètement toutes les cultures. Ici on est devant une photographie en couleurs, pas face à un daguerréotype.

Je présenterai cette œuvre sous la forme d'un diptyque où dans l'une des deux, la femme portera un vêtement ample qui recouvrira complètement la dyade pour laisser apparaître une forme unique. Ce tableau parle de la possible influence qu'engendre la réunion des minoritaires.

Figure 4.13 Femme à la fourrure



Cette femme se cache sous son manteau de fourrure pour se fondre dans le décor. Immobile, elle « fait le mort » pour éviter de se faire traquer.

La femme à la fourrure a un double emploi. Premièrement, elle réfère à la proie animale potentielle qui se sert du camouflage pour se dissimuler et communique ainsi la peur quotidienne de la femme. De plus, elle soulève un rapprochement entre l'exploitation des animaux aux fins de l'industrie cosmétique et l'invasion du lobby cosmétique esthétique à l'adresse de l'image féminine superficielle consacrée.

Figure 4.14 Portrait de l'artiste en singe



Le portrait de l'artiste en singe est un genre pictural en soi.

Hunter (after Velazquez) 2013 est un tableau d'Eric Finzi.

Portrait du Prince Balthazar Carlos chasseur de Vélasquez en 1635 est son original.

« Humanisé pour révéler la médiocrité de notre humanité, le singe fonctionna comme le double ironique et cynique de l'homme. » (Marret, 2001) La peinture que je ferai d'après cette œuvre sera près de l'idéologie maniériste, en ce qu'elle évite toute célébration, apologie ou identification même si elle « singe » un modèle du passé. Ce sera aussi une allégorie de *Mumu*²² et moi.

4.4 LE THÉÂTRE

Dans mon travail, je prends en considération le spectateur en me concentrant sur la réception de mon œuvre. Dans ce qu'il m'est possible de diriger chez lui, j'interviens donc au niveau théâtral, par exemple dans la mise en scène des œuvres, la

²² Le prénom exact de ma chienne est Muse Mamuse

trajectoire dans l'espace d'exposition et dans le choix des formats. Ici, l'attitude maniériste m'influence pour faire évoluer les aspects dramatiques dans mon travail.

Figure 4.15 Les deux lions « italiens »



À chacun des bras du large escalier de marbre, deux lions font le guet en face de la belle maison italienne.

Ces deux tableaux font partie des plus grands formats du corpus exposé. Leur forme ovale rappelle celle du médaillon, un ornement d'architecture de façade, ou l'œil-de-bœuf. Ils seront accrochés dans les deux vitrines qui donnent à l'extérieur de la galerie.

Figures 4.16, 4.17 et 4.18 La Vénus, la Vierge et la Porno (ou le triangle amoureux)



La portée du regard de la « femme-canon » nous incite à regarder dans sa direction plutôt que vers son corps nu et modelé de ses formes voluptueuses.



C'est une figure récurrente. Dans le monde entier, la vierge obtient une attention maternelle. Elle représente elle aussi un *canon* féminin dans plusieurs cultures.



C'est l'image d'une femme qui s'accouple avec un chien. Une amie m'a aidé à la choisir car j'avais du mal à regarder le tableau objectivement. Cette position sexuelle humaine s'appelle d'ailleurs « *Doggystyle* ».

C'est une installation triangulaire²³ qui comporte trois éléments. Les deux statues de femmes (vé nus et vierge) sont situées directement sur le sol et se tiennent debout en avant d'un mur portant, situé à environ 4 pieds derrière elles. Est accroché sur cette cimaise, le tableautin pornographique. L'ensemble est vis-à-vis la porte d'entrée de la salle d'exposition et donc manifeste en entrant.

La vé nus et la vierge sont laquées en gris, de la même couleur que le plancher. Le stéréotype du « choix » fatidique entre la vierge ou la putain est ainsi évacué par la dissolution dans le plancher. En revanche, mes sculptures ne sont pas emprises d'un mutisme car elles font figure de « diseuse²⁴ ». La figure du diseur, couramment utilisée dans les œuvres peintes des maniéristes est peinte en avant-plan et montre du doigt l'action dans le tableau. Le diseur joue à la fois le rôle d'un témoin et celui d'intermédiaire entre l'art et la vie. (Bonito Oliva, 2006) En s'adressant de la même façon au spectateur, mes sculptures entretiennent un rapport imminent et ambigu avec lui, et ajoutent ainsi au théâtre. Entre-temps, assurément que le spectateur, après être passé entre elles, voudra s'approcher du tableautin.

Le tableautin pornographique profite d'un encadrement en plâtre, raffiné et généreux. En revanche, l'encadrement « féminisé » se fond avec le mur car il est peint de la même couleur que le mur (couleur chair). L'œuvre est accrochée plus basse qu'à la normale afin que le visiteur ait à se pencher pour voir le tableau. De plus, la peinture est entourée d'une marie-louise beaucoup plus élevée que les standards d'encadrement et veut ainsi rappeler la longue-vue, utilisée pour épier. La manœuvre d'un voyeur permet de voir sans être vu. Par voie de conséquence, c'est dans la position d'un voyeur visible que le spectateur se retrouve. Cette œuvre fait ainsi référence à cette démarcation à effacer entre l'espace public et l'espace privé

²³ Le « campement » des trois éléments (vierge-venus-porno) forme un triangle invisible au sol

²⁴ De l'italien *dicitore* (Bonito Oliva, 2006)

pour l'autonomie des femmes. Non moins, l'image d'un chien et d'une femme qui s'unissent sexuellement peut être vue comme une allégorie de l'émancipation sexuelle de la femme.

Figure 4.20. Le Perroquet

4.5 LES AUTOMATES

Les deux dernières œuvres sont établies sur deux archétypes monumentaux et sont présentées en qualité de résultat. Ce diptyque matérialise la mort du sujet, libéré de l'axe hétéronormatif et féministe, de la science et de la culture, du masculin et du féminin.

C'est un diptyque imprévoyant car il s'allie à l'automate. Suivant Descartes, mon imagination veut devenir ici une activité quasi-automatique qui échappe à la volonté et dans laquelle le hasard s'introduit. Descartes touche au fondement de la subjectivité et parle de ce processus « quasi-machinique » de l'imagination comme étant identique à ceux qui existent chez les animaux. (Vizier, 1996)

Figure 4.19 La Joconde



J'ai déjà vu cette image quelque part mais je ne sais plus où. Ici c'est l'auteur et ses intentions qui prennent la place d'un sujet anonyme. C'est la représentation suprême de l'Image.

Ce tableau est mon parangon, et incarne le mystère autour de l'identité. En italien, *giocondo* (Joconde) signifie « heureux, serein ». Pour ce travail, j'ai fait faire un

panneau de bois aux réelles dimensions du tableau le plus célèbre de toute l'histoire.

Figure 4.20 Le Paysage



J'ai déjà vu cette image quelque part mais je ne sais plus où. C'est un paysage qu'aucune forme humaine n'occupe. La nature est dénaturée, virtuelle, statique. C'est l'endroit où je vis.

Ce tableau a les mêmes dimensions que le précédent car il est son relatif en ce qui concerne l'archétype d'un paysage, comme celui derrière la Joconde. Ce fond d'écran célèbre n'est supposément pas une image de synthèse, mais bel et bien la photo d'un paysage qui n'aurait pas été manipulée à l'ordinateur. Ce paysage archétypal contemporain sera marouflé sur le support et laissé tel quel en vue de son exposition. Le paysage est un espace qui m'appartient et que je veux continuer à habiter, je ne peux pas changer la société, je ne peux qu'évoluer en sa compagnie. Cette photographie sera l'arrière-plan de toutes les œuvres peintes présentées.

CHAPITRE V

« « DEVENIR-MONSTRE-PROMETTEUSE » »

« Le prince, devant donc agir en bête, tâchera d'être tout à la fois renard et lion : car s'il n'est que lion, il n'apercevra point les pièges ; s'il n'est que renard, il ne se défendra point contre les loups ; et il a également besoin d'être renard pour connaître les pièges, et lion pour épouvanter les loups. Ceux qui s'en tiennent tout simplement à être lions sont très malhabiles. »

Niccolò Machiavelli, 1532

Analyse exploratoire du « Devenir-monstre-prometteuse »

C'est en alliant analogiquement le concept de « devenir- » de Deleuze & Guattari, l'union inter-espèce chez Haraway et l'idée derrière la théorie des « monstres-prometteurs » du généticien Goldschmidt que je trouve le filon visuel de mon « *bestiaire-féminin-mutant-monstrueux* ».

Dans la nature, certaines mutations se définissent dans une évolution spontanée qui peut donner des monstres. En revanche, la nature peut aussi utiliser cette monstruosité à son avantage. Goldschmidt y voit un modèle saltatoire de l'évolution : selon lui, des mutations affectant des gènes intervenant dans le développement pourraient produire, en une seule étape, des individus très différents de la norme de l'espèce, mais éventuellement mieux adaptés à certaines conditions. (Schmitt, 2000) Il appelle ces individus les « monstres prometteurs ».

En tentant de fusionner la femme autant avec la nature que la culture, mon propos devient identitaire et provient de cette appétence à vouloir laisser de côté le « féminin incarné » en essayant de faire un portrait de la femme qui me touche le plus.

L'antithèse de la *femme-sujet* se dessine probablement dans les œuvres relatives à ma cellule *théâtre* qui laissent paraître de vieux stéréotypes, mais qui les abordent comme étant imperceptibles par la fusion des éléments avec l'espace. C'est donc à dire que ces stéréotypes ne me touchent plus exactement, ni en tant que proie, ni en tant que subordonnée.

Quant à mes *automates*, ils touchent premièrement directement au processus de création et font partie du domaine de l'instinct, de la « machine » comme force indépendante de la volonté, qui devient naturelle. En revanche, *mes automates* sont aussi influencés par des modèles, des archétypes de la question identitaire qui

passent à travers le paysage (l'endroit où je vis) et le portrait (la personne que je suis), genres consacrés de l'histoire de l'art.

L'ensemble est une synthèse de ma parole et non pas celle d'un autre. Elle ne revendique pourtant rien, si ce n'est que ma propre identité.

*« L'écriture de l'écriture est sans doute de la même manière sans savoir où. Mais
c'est aussi, et surtout, une écriture qui se fait à l'extérieur, et qui se fait sur les autres, c'est-à-dire
celles de son époque. L'écriture de genre, à cet égard, est une écriture qui se fait, mais qui se
fait aussi jusqu'à l'éclatement. »*

Jean Starobinski, 1942

ÉPILOGUE

Mes recherches en regard de la notion de rapport entre processus de
perfectionnement, notamment, avec le concept de "processus de perfectionnement"
l'aura de cette notion de perfectionnement, les limites d'une "perfectionnement"
et de cette façon, tout cela a permis de définir une nouvelle notion de perfectionnement
après la mort de sujet. Et tout cela a permis de définir, notamment, ce qui est, malgré
moi.

Le défi fut de trouver l'objet de la figure humaine, la notion de perfectionnement, et la possibilité
de définir de mon travail dans un domaine particulier, même si tout le monde, à priori,
l'a vu, c'est-à-dire, et notamment, la notion de perfectionnement, par son langage et son
fonctionnement, mais surtout de définir la notion de perfectionnement de l'homme.

Mon intention était de définir la notion de perfectionnement.

Pour trouver des réponses, j'ai fait quelques recherches, notamment, dans les années
1970-1980, et j'en arrive à une conclusion, à savoir, que la notion de perfectionnement
l'aura de cette notion de perfectionnement, les limites d'une "perfectionnement"
et de cette façon, tout cela a permis de définir une nouvelle notion de perfectionnement
après la mort de sujet. Et tout cela a permis de définir, notamment, ce qui est, malgré
moi.

Dans l'attente, j'ai essayé de définir la notion de perfectionnement de l'homme, et de l'atteindre
par une notion de perfectionnement, et de l'atteindre, et de l'atteindre, et de l'atteindre.

« La sincérité d'un artiste c'est sans doute de se laisser mener sans savoir où. Mais
c'est aussi, et en apparence contradictoirement, d'éprouver ses limites, c'est-à-dire
celles de son époque. L'Homme de génie, n'est pas celui qui s'en évade, mais qui les
comble jusqu'à l'éclatement. »

Jean Bazaine, 1948

Mes recherches m'auront permis de réaliser qu'un processus de recherche est parfois sinueux, et surtout, elles m'auront dévoilées et autorisées à repenser ma vie. J'aurai en effet tenté de repousser les limites d'une « recette plastique » éprouvée, et de cette façon, tout cela a ouvert la porte à une nouvelle vision des choses; même après la mort du sujet. Et pour conclure que ce sujet, finalement, c'était moi, malgré moi.

Le défi fut de réunir l'objet de la figure féminine, la notion du double et la théâtralité au cœur de mon travail dans un dessein principal : mettre à mort le sujet. D'abord, j'ai dû choisir et identifier le sujet, me questionner sur son origine et son fonctionnement sans jamais mettre de côté sa valeur au titre de parole de l'auteur.

Mon intention était-elle féminine ou féministe ?

Pour trouver des réponses, j'ai fait certaines recherches auprès des études féministes afin d'en arriver à me positionner en tant qu'artiste-chercheuse. Bien que j'aie trouvé des réponses éclairantes auprès d'elles, j'aurai aussi voulu m'en éloigner. À dire vrai, j'ai trouvé que certains de leurs raisonnements ou certaines stratégies féministes s'approchaient trop de la forme du dogme qu'elles contestent elles-mêmes.

Dans l'atelier, pour m'éloigner de ma facture picturale antérieure et de l'étiquette *féminine* associée à un travail d'artiste *féminin* - j'ai peint des doubles. Cette approche s'est voulue limitative et statique, et une expérience peu concluante dans mon intention d'éprouver cette notion du double ; car elle ne me permit que de comparer l'original de la copie.

J'ai donc cherché à travers l'expérimentation et la conception d'un personnage masculin une autre façon d'éprouver la notion du double. J'y aurai plutôt trouvé une théâtralité concrète pour mon travail. En revanche, la manœuvre artistique de

détournement fut moins bien reçue, car l'intention de l'auteure se présentait davantage comme un langage impersonnel, voire impertinent. Partant, la mort impromptue du personnage inventé de Jules Sabbotte m'aura permis de développer ma propre conception de la mort du sujet en retenant des théories émergentes afin de recouvrer, peut-être, ma propre identité. Cette anecdote m'aura d'ailleurs poussée plus avant vers cette idée de m'approprier un vocabulaire plastique plus clair et plus précis.

Pour reprendre ma parole, j'ai développé un vocabulaire à travers la création d'un « *bestiaire-féminin-mutant-monstrueux* ». Le bestiaire illustré en question veut partir de son principe originel de définir les choses. Le point de départ du bestiaire c'est « l'image-Web » en tant que « monde concret » et elle aura ragailardi toute ma réflexion autour de la copie et de l'original.

Pour développer ma vision personnelle et ma production visuelle, les pensées de Deleuze/Guattari, Darwin et Haraway ont profité à mes « figures mutantes » en les soutenant dans leur quête d'une possible fin des rapports de pouvoir. Déjà, entre les cellules souches de mon bestiaire, il n'existe aucune hiérarchie et chacun de ses membres est demeuré, il me semble, singulier.

S'est alors présenté à moi « l'icône-animal » qui se transforme ou se mute en un monstre qui échappe à toute définition de ce qui est considéré comme la normalité. La nature de ce dernier étant hybride, il veut se définir à l'extérieur de toute catégorisation.

La *Femme-sujet* se réfère à la question identitaire et à la quête du modèle féminin, qui s'impose car, finalement, il me représente. Ce que j'ignorais sans doute. La *Théâtralité* quant à elle veut conduire le spectateur à travers la mise en scène, en revanche, l'interprétation qui en est faite est propre à chacun. Les *Automates*

traitent des genres du paysage et du portrait et relèvent eux aussi de la mise en scène. L'interprétation est cependant ici plus personnelle, le paysage étant le lieu et la culture dans lequel j'évolue, et le portrait, nécessairement, un reflet de moi-même.

Le concept de mise à mort du sujet s'applique à toutes mes toiles dans la façon qu'elles ont de démontrer systématiquement la relation entre le vrai et le faux, l'original et la copie, l'image internet et la réalité.

Organiser une nouvelle méthodologie de travail en atelier a été déterminante car je me suis en effet imposée une approche du travail plus stricte et rigoureuse que mes habitudes antérieures.

La réalisation de ce corpus d'œuvres est la résultante visuelle de ma recherche et un processus qui s'est avéré éclairant afin de trouver ma place en tant qu'auteure féminine.

À la veille de la conclusion de tout ce processus teinté d'introspection, la question n'est plus de savoir si je veux continuer ou non d'occuper le métier d'artiste, mais plutôt de savoir si ce que je mettrai à l'ordre du jour à partir de maintenant me permettra, non pas d'échapper au temps, d'éviter l'usure ou la mort, mais plutôt de vraiment vivre *avec* : Entre l'art et la vie.

Ah oui! Les fleurs envahissaient le tableau de plein gré, et participaient à ce moment au plus profond de ce qui m'était donné, tout comme, et probablement, cet incurable bleu chez Bazaine...

GILLES DELEUZE – FÉLIX GUATTARI (1980)

Mille Plateaux

D'entrée de jeu, *L'étalon majoritaire* de Deleuze et Guattari est devenu pour moi un emblème incontournable. C'est la figure d'un étalon blanc, celui-là même qui s'est imposé à la suite de mes explorations et réflexions. C'est le trope de l'homme blanc, résolument conservateur, de qui a émané mon rôle et ma fonction. Concrètement, dans le travail de création qui s'entreprind, l'allégorie animalière peuple et supporte la portion masculine de ma réflexion. C'est mon modèle du « mâle dominant », reconnu à travers mes propres figures animales culturelles, et dans cet élan positif du « devenir ».

Je retiens en effet le concept de « devenir » qu'ils présentent sous plusieurs déclinaisons : « devenir-enfant », « devenir-femme », « devenir-animal », « devenir-imperceptible » comme une solution pour recouvrer l'identité usurpée par le poids de l'influence sociétale. Le « devenir-femme » consiste à se déprendre des rôles *génrés* et contraignants en s'échappant des structures sociales qui bloquent notre capacité de se réaliser et de disposer des moyens permettant une action autonome. Devenir-femme ne peut se faire qu'en s'échappant des « partages binaires, c'est passer « entre », c'est inventer ses propres machines singulières d'émancipation et de résistance. » (Mozère, 2005)

Mon devenir devient donc un « devenir-monstre-prometteuse » en tant qu'il résiste au modèle majoritaire en cherchant à se dépouiller de la femme *fabriquée* par une improbable mutation.

DONNA HARAWAY (2010)*Manifeste des espèces de compagnie : chiens, humains et autres partenaires*

La littérature et la théorie féministe ont établi de façon répétée des parallèles entre les expériences des femmes et celles des animaux. Haraway en offre un parallèle singulier et positif qui stimule l'iconographie de mon bestiaire et qui renforce ma propre façon de réfléchir à la préhension d'une autonomie féminine.

Ainsi, la théoricienne de l'épistémologie du « point de vue » s'attache à la façon dont elle se lie et s'attache à cet *autre* qu'est sa chienne, qui est à la fois elle-même et une autre. En s'autorisant de réfléchir à cela dans un contexte de recherche, l'auteure met en lumière la coexistence d'affects et de phénomènes opposés entre l'humain et l'animal de compagnie et l'applique aux relations humaines. Pour la biologiste, la cohabitation avec l'espèce de compagnie enregistre des solidarités que nous devons appliquer aux relations humaines. Chez elle, la dichotomie hiérarchique nature/culture est évacuée, la « *natureculture*²⁵ » est mutée pour « repenser le social et la biologie comme déjà toujours liés, d'une façon à la fois contingente et profonde. » (Gardey, 2011)

À l'instar de Deleuze et Guattari, Haraway propose elle aussi d'ébranler les pensées reçues avec une méthode certainement différente et saisissante. Je mobilise donc moi aussi mon « *bestiaire-féminin-mutant-monstrueux* » pour qu'il ait cet objectif de rassembler *l'humain et le non-humain, la liberté et la structure, l'histoire et le mythe, la nature et la culture en des modes inattendus.* (Haraway 2003).

Mon bestiaire a la visée d'un dépouillement du « sujet-femme » dans toute sa fabrication.

²⁵ Mot de Haraway

MONOGRAPHIES

- BARTHES, R. (1968). *La mort de l'Auteur : Le bruissement de la langue* (1984). Paris : Seuil.
- BATAILLE, G. (1943). *L'expérience intérieure* (1980). Paris : Gallimard.
- BAZAINE, J. (1948). *Le temps de la peinture (1938-1989)*. (1990). Paris : Aubier.
- BONITO OLIVA, A. (2006). *L'idéologie du traître : art, manière, maniérisme*. Paris : Harmattan.
- BRAIDOTTI, R. (2009). *La philosophie là où on ne l'attend pas*. Paris : Larousse.
- DE FONTENAY, E. (1998). *Le silence des bêtes : la philosophie à l'épreuve de l'animalité*. Paris : Fayard.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. (2004) *Mille Plateaux : Capitalisme et schizophrénie* (1980). Paris : Éditions de Minuit.
- DORLIN, E. (2008). *Sexe, genre et sexualités : Introduction à la théorie féministe*. Paris : puf coll. Philosophies.
- FOUCAULT, M. (1969). *L'Archéologie du savoir*. Paris : Gallimard.
- HARAWAY, D. (2003) *Manifeste des espèces de compagnie : chiens, humains et autres partenaires* (2010). Paris : Éditions de l'éclat.
- MACHIAVEL, N. (1532). *Le prince, ou, Le nouvel art politique* (2001). Paris : Presses universitaires de France. Collection : Débats philosophiques.
- MARRET, B. (2001). *Portraits de l'artiste en singe : les singeries dans la peinture*. Paris : Somogy éditions d'art.
- NOVARINA, V. (1990). *Devant la parole* (1999). Paris : P.O.L.

COMMUNICATIONS DANS DES ACTES DE COLLOQUE

- DELEUZE, G. (1987, mai). *Qu'est-ce que l'acte de création ?* Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation FEMIS, Paris, France. Récupéré de : http://www.cip-idf.org/article.php3?id_article=2045

ARTICLES DE PÉRIODIQUES ÉLECTRONIQUES

BRUGÈRE, F. (2012). Sexe, genre et féminisme. [Document électronique] In : *Esprit*, 2012/3 Mars/avril, p. 89-102. DOI : 10.3917/espri.1203.0089

COLLIN, F. (1992). *Praxis de la différence : Notes sur le tragique du sujet*. [Document électronique] In : *Les Cahiers du GRIF*, N. 46, 1992. Provenances de la pensée femmes/philosophie., pp. 125-141. DOI : 10.3406/grif.1992.1865

JEAN, T. (2004). *La mort du sujet ou les questions posées au sujet par la psychose*. [Document électronique] In : *Journal français de psychiatrie*, 2/ 2004 (n°22), p. 48-51. DOI : 10.3917/jfp.022.0048

SCHMITT, S. (2000). L'œuvre de Richard Goldschmidt : Une tentative de synthèse de la génétique, de la biologie du développement et de la théorie de l'évolution autour du concept d'homéose / The work of Richard Goldschmidt : An endeavor to synthesize genetics, developmental biology and the theory of evolution with the help of the concept of homeosis. [Document électronique] In : *Revue d'histoire des sciences*. 2000, Tome 53 n°3-4. pp. 381-400. DOI: 10.3406/rhs.2000.2092

MOZÈRE, L. (2005). Devenir-femme chez Deleuze et Guattari : Quelques éléments de présentation. [Document électronique] In : *Cahiers du Genre*, 2005/1 n° 38. p. 43-62. DOI : 10.3917/cdge.038.0043

JERROLD, S. (1990). La mort du sujet : origines d'un thème. [Document électronique] *Le Débat*, 1990/1 n° 58, p. 144-152. DOI : 10.3917/deba.058.0144

VIZIER, A. (1996). Descartes et les automates. [Document électronique] In: *MLN*. Volume 111, Number 4, September 1996 (French Issue). pp. 688-708 | 10.1353/mln.1996.0057.
Récupéré en ligne :
<https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/mln/v111/111.4vizier.html>

WEBOGRAPHIE

GARDEY, D. 2011 (27 mai). Chiens et Humains de tous les pays. In : *La vie des idées*. En ligne : <http://www.laviedesidees.fr/Chiens-et-Humains-de-tous-les-pays.html> Consulté le 17 juin 2014.

VAN ENIS, N. (2010). *Les termes du débat féministe*. Belgique : Une étude Barricade. En ligne : <http://www.barricade.be/publications/analyses-etudes/termes-debat-feministe> Consulté le 27 juin 2014.

ARTICLES DE WIKIPÉDIA

Fait divers. [s. d.]. Dans *Wikipédia*. Récupéré le 13 juin 2014 de http://fr.wikipedia.org/wiki/Fait_divers#cite_note-2

Héros déceptif. [s. d.]. Dans *Wikipédia*. Récupéré le 27 mai 2014 de <http://fr.wikipedia.org/wiki/Antih%C3%A9ros>

Psychologie populaire. [s. d.]. Dans *Wikipédia*. Récupéré le 10 juin 2014 de http://fr.wikipedia.org/wiki/Psychologie_populaire

MONOGRAPHIES

*ABDELAZIZ, N. (1996). *Le personnage de l'artiste dans l'œuvre romanesque de George Sand avant 1848* (1999). Paru à l'origine comme thèse (de doctorat de l'auteur--Université de Clermont II)

ABIRACHED, R. (1994). *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris : Gallimard.

ARASSE, D. (1997) *La Renaissance maniériste*. Paris : Gallimard.

*BAKHTIN, M.M. (1984) *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard.

BARTHES, R. (1977-1978). *Le neutre : notes de cours au Collège de France, 1977-1978* (2002). Collège de France. Institut mémoire de l'édition contemporaine. Paris : Seuil.

*BECKFORD, W. (1990). *Vies authentiques de peintres imaginaires*. Paris : J. Corti.

BENJAMIN, W. (2013). *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939). Paris : Payot.

BERGER, G. (1971). *Traité pratique d'analyse du caractère*. Paris : Presses universitaires de France.

*BERGSON, H. (2012). *Le Rire. Essai sur la signification du comique* (1900). Paris : Petite Bibliothèque Payot

BLANCHOT, M. (1994). *L'instant de ma mort*. Montpellier : Fata Morgana.

BOUCHER, M. (2010). *Guerrilla Girls : troubler le repos*. Montréal : Galerie de l'UQAM.

BOUVIER, P. (2005) *L'ombre, le double : psychanalyse, philosophie, théorie littéraire, esthétique de l'art*. Malissard : Éditions Aleph.

*BRUGÈRE, F. (2012). *Faut-il se révolter ?* Montrouge: Bayard.

BURGOT, J. (1975). *Présence du monstre – mythe et réalité*. Paris : Lettres modernes.

BUTLER, J. (2006) *Défaire le genre*. Paris : Éditions Amsterdam.

BUTLER, J. (2005) *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*. Paris : Éditions La Découverte.

²⁶ Les références bibliographiques précédées d'un astérisque sont des sources vers lesquelles je fais des renvois en regard d'intérêts sur ces thèmes précis, mais qui n'ont pourtant pas fait l'objet d'une analyse approfondie à l'intérieur même du texte.

CARPENTIER, N. (1998). *La lecture selon Barthes*. Paris : L'Harmattan.

CHOMARAT-RUIZ, C. (2009). Qu'est-ce qu'un imposteur ? Le cas de Marcel Duchamp. [Document électronique] In : *Droits de cités*, <http://droitdecites.org/2009/10/15/quest-ce-quun-imposteur-catherine-chomarat-ruiz/>

*COLLINS, P.H. (1990). *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. New York : Routledge.

CORCOS, M. (2009) *De René Magritte à Francis Bacon : psychanalyse du regard*. Paris : Presses universitaires de France.

*DE BEAUVOIR, S. (1998). *La femme rompue L'âge de discrétion, Monologue (1967)*. Paris : Gallimard.

DE BEAUVOIR, S. (1949). *Le deuxième sexe*. Paris : Gallimard.

DELEUZE, G. (2002). *Francis Bacon, logique de la sensation (1981)*. Paris : Éditions du Seuil.

DERRIDA, J. (2005). *Histoire du mensonge : prolégomènes*. Paris : L'Herne.

DUGUAY-PATENAUDE, L. (2012). *La mise en relief du caractère construit et normatif de la figure féminine dans les images de mode de Cindy Sherman par l'utilisation de stratégies du grotesque*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré d'Archipel, l'archive de publications électroniques de l'UQAM <http://www.archipel.uqam.ca/5085/>

DELMOTTE, B. (2010). *Esthétique de l'angoisse : le memento mori comme thème esthétique*. Paris : Presses universitaires de France 2010

DELPHY, C. (2001). *L'ennemi principal : Penser le Genre*. Paris : Syllepse.

DELRUELLE, E. (2006). *Métamorphoses du sujet : l'éthique philosophique de Socrate à Foucault*. Bruxelles : De Boeck.

DERRIDA, J. (1978). *La vérité en peinture*. Paris : Flammarion.

DERRIDA, J. (2004). *Prégnances : lavis de Colette Deblé, peintures*. Mont-de-Marsan : Atelier des brisants.

*DOR, J. (2002). *Introduction à la lecture de Lacan : 1. L'inconscient structuré comme un langage. 2. La structure du sujet*. Paris : Denoël.

DUCHAMP, M. (1976). *Duchamp du signe: écrits*. Paris : Flammarion.

ÉCHEVERRIA, J. (1957). *Réflexions métaphysiques sur la mort et le problème du sujet*. Paris : J. Vrin.

- FIX, F., Toudoire-Surlapierre. (2006). *Le monologue au théâtre, 1950-2000 : la parole solitaire*. Dijon : Éditions universitaires de Dijon.
- FOUCAULT, M. (1973). *Ceci n'est pas une pipe/deux lettres et quatre dessins de René Magritte*. Montpellier : Fata Morgana.
- *FRIED, M. (2007) *Contre la théâtralité : du minimalisme à la photographie contemporaine* (1998). Paris : Gallimard.
- FRIED, M. (1990). *La place du spectateur*. Paris : Gallimard.
- FRIEDLAENDER, W.F. (1991). *Maniérisme et antimaniérisme dans la peinture italienne*. Paris : Gallimard.
- GARCIA, M-C. (2011). Les pratiques clownesques à l'épreuve des stéréotypes de la féminité. [Document électronique] In : Université Lumière-Lyon 2, Sociologie de l'art. http://socio.univ-lyon2.fr/IMG/pdf_MC_Garcia.pdf
- GENY.V. (2010). Malebranche héritier de Montaigne : Un approfondissement de la doctrine de la force de l'imagination. [Document électronique] Camenae n° 8 - décembre 2010. Récupéré en ligne : <http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/16-Geny.pdf>
- GOODMAN, N. (1992). *Manières de faire des mondes* (1978). Paris: Gallimard.
- GRENIER, C. (2008). *La revanche des émotions : essai sur l'art contemporain*. Paris : Seuil.
- *HARAWAY, D. (2008) *Des singes, des cyborgs et des femmes. Réinvention de la nature* (1991). Paris : Jacqueline Chambon.
- *HARDING, S. (1991). *Whose science ? Whose knowledge ? : Thinking from women's lives*. New York: Cornell University Press.
- HARTSOCK, N. (1983). *The Feminist Standpoint: Developing the Ground for a Specifically Feminist Historical Materialism, Discovering Reality*. Synthese Library Volume 161, pp. 283-310.
- IGNACIO, M. (1982). *Le bestiaire médiéval et l'archétype de la féminité*. Paris : Lettres modernes.
- IRIGARAY, L. (1974). *Speculum. De l'autre femme*. Paris : Éditions de Minuit.
- IRIGARAY, L. (1977). *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris : Éditions de Minuit.
- JAUSS, H. R. (2012). *Pour une esthétique de la réception* (1978). Paris : Gallimard.
- JEAN, M. (2000). *Création, créativité, expression*. Conférence présentée dans le cadre du Congrès de l'ACFAS en 1998, Québec : Éditions Nota bene.

JONES, A. (1994). *Postmodernism and the en-gendering of Marcel Duchamp*. New York : Cambridge University Press.

KANT, E. (2003). *D'un prétendu droit de mentir par humanité (1797)*. Paris : Librairie Philosophique.

LA CENTRALE, GALERIE POWERHOUSE (1998). *Multiplier : points de vue sur l'art actuel des femmes*. Montréal: Éditions du Remue-ménage.

LA CENTRALE, GALERIE POWERHOUSE: ARTEXTES (1990). *Instabili : la question du sujet (the question of subject)* Montréal: Dickson Litho Éditeur

LACHMANN, G. (1996). *The image of man: the creation of modern masculinity*. New York: Oxford University Press.

LAVANDIER, Y. (1997). *La dramaturgie les mécanismes du récit : cinéma, théâtre, opéra, radio, télévision, B.D.* France : Le Clown et l'enfant.

*MALEBRANCHE, N. (1871) *Œuvres de Malebranche: Recherche de la vérité, I-II. Charpentier. Original provenant de Université de Harvard. Numérisé 24 oct. 2007. Récupéré de Google books : http://books.google.ca/books?id=_-0PAAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false*

MENON, W. (2010). *L'œuvre d'art: l'expérience esthétique de la vérité*. Paris : L'Harmattan.

*MERLEAU-PONTY, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.

MICHA, R. (1990). *Francis Bacon*. Paris : Duponchelle.

MONDZAIN, J. (2009). *L'image peut-elle tuer? (2002)*. Montrouge : Bayard.

NIETZSCHE, F.W. (2001). *Crépuscule des idoles ou Comment on philosophe avec un marteau : fragments (1888)*. Paris : L'Herne.

NOUDELMANN, F. (2010). *Beckett ou La scène du pire : étude sur En attendant Godot et Fin de partie*. Paris : Honoré Champion.

OLIVESI, A. (2009). *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scène*. Henri Boyer éd. Mots. Les langages du politique.

OULAHBIB, L-S. (2006). *La philosophie cannibale : la théorie du mensonge, de la mutilation, ou l'appropriation totalitaire chez Derrida, Deleuze, Foucault, Lyotard*. Paris : Table ronde.

PAJOT, S. (2003). *De la femme à barbe à l'homme-canon : Phénomènes de cirque et de baraque foraine*. France : D'Orbestier.

PAQUIN, N. (1991). *L'Objet-peinture*. Montréal : Hurtubise.

- PERRET, C. (2001). *Les porteurs d'ombre : mimésis et modernité*. Paris : Belin.
- *PHILLIPS, A. (2002). *La mort qui fait aimer la vie : Darwin et Freud*. Paris: Payot.
- RAMSAY, C. (2011). *Making it like a man: canadian masculinities in practice*. Waterloo, Ont.: Wilfrid Laurier University Press.
- REICHLER, C., (dir.).(1983). *Le corps et ses fictions*. Paris : Les Éditions de minuit.
- REYNAUD, E. (1981). *La sainte virilité*. Paris : Syros.
- RIVIÈRE, J. (1929). *La féminité en tant que mascarade*. In M.-C. Hamon (Éd.), *Féminité Mascarade* (pp. 197-214). Paris : Le Seuil.
- *SCHREBER, D.,P. (1985). *Mémoires d'un névropathe* (1900). Paris: Seuil.
- SOURIAU, E. (2010). *Vocabulaire d'esthétique* (1990). Paris : Presses universitaires de France.
- STEARNS, P. (1990). *Be a man! Males in modern society* (2nd ed). New York: Holmes & Meier.
- STOLTENBERG, J. (2013). *Refuser d'être un homme – Pour en finir avec la virilité* (1989). Paris : Nouvelles questions féministes.
- TELLIER, F. (2003). *La société et son double : essai sur les formes sociales*. Castelnau-le-Lez, France : Climats.
- THÉRY, I., BONNEMÈRE, P. (2008). *Ce que le genre fait aux personnes*. Paris : École des hautes études en sciences sociales.
- THÉRY, I. (2007). *La distinction de sexe : une nouvelle approche de l'égalité*. Paris : Odile Jacob.
- UBERSFELD, A. (1996). *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris : Éditions du Seuil.
- UBERSFELD, A. (1977). *Lire le théâtre*. Paris : Éditions sociales.
- WRIGHT, T. (1866). *Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art*. Octave Sachot : Garnier frères. Récupéré de Google books
http://books.google.ca/books/about/Histoire_de_la_caricature_et_du_grotesqu.html?id=--NN1XmH5ewC&redir_esc=y
- WEX, M. (1993). *Langage féminin et masculin du corps : Reflet de l'ordre patriarcal* (1979). Belgique : Quai aux Briques 74.