

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

CORPS ET ESPACES / ESPACES DU CORPS : RECHERCHE ET EXPLORATION DES  
ESPACES D'AUTODÉTERMINATION ET D'ÉMANCIPATION DE L'IDENTITÉ FÉMININE  
DANS UNE PRATIQUE DE LA PHOTOGRAPHIE, DE L'IMPRIMÉ ET DE L'INSTALLATION

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

PAR  
MAUDE ARSENAULT

AOÛT 2023

# UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

## Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son autrice, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs*. Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'autrice] 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'autrice 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'autrice à ses droits moraux ni à ses droits de propriété intellectuelle.

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier chaleureusement ma co-directrice de recherche Andrée-Anne Dupuis Bourret et mon co-directeur Gwenaël Bélanger, pour leur accompagnement pointu, sensible, et éclairant au cours de ce cheminement « pandémie » où la maîtrise a parfois pris la forme d'un parcours de la combattante!

Merci aux formidables professeur·e·s de l'UQAM qui m'ont beaucoup appris, je pense tout spécialement à Claire Savoie, Yolande Cohen, Michael Blum, Jean Dubois, Anne-Marie Ninacs, Gisèle Trudel et Romeo Gongora. Ce parcours unique a aussi été enrichi par l'expertise de Rémi Martel, technicien du Laboratoire de l'image imprimé. Je le remercie pour sa passion, son soutien et son regard avisé.

Merci à Lili Michaud, directrice du centre d'artistes Occurrence. Lili a été la première à m'inviter publiquement à présenter l'univers intime de ma pratique en 2015 et sa confiance m'a donné des ailes.

Merci à ma cohorte pour son accueil, sa générosité et ses critiques constructives qui m'ont fait avancer et me connecter à la femme sauvage en moi! Un merci tout spécial à Chloé Gagnon, ma chaleureuse et talentueuse amie, avec qui je garderai des souvenirs précieux de vie d'atelier à l'UQAM et hors UQAM. Chloé, merci pour ta bienveillance, ton amitié, ta générosité et ton regard éclairant d'un féminisme 2.0. Merci à Caroline Pierson Pierret, sans qui cette maîtrise n'aurait jamais eu la même profondeur. Ta sensibilité, ton intelligence, ta présence, ton écoute sont de rares bijoux, je suis privilégiée d'avoir vécu ces années d'apprentissages à tes côtés et d'avoir été transformée par ton regard sensible sur le monde. Un merci particulier à Raphaël Biscotti, pour son regard et ses commentaires attentionnés, qui m'ont permis de saisir des éléments insoupçonnés de mon travail.

Un merci tout spécial à ma précieuse amie Anic Lemieux. Nos nombreux échanges autour d'un café à discuter psychologie et philosophie m'ont permis d'avancer, de mieux saisir ce qui anime ma pratique et surtout, grâce à toi, j'ai compris ce qu'était la phénoménologie!

Enfin, un énorme merci à ma famille, à mes ami·e·s., à mes enfants, à mes parents, à Angus et à Éric, qui n'ont jamais cessé de croire en moi et qui, par leur soutien, ont contribué à la réalisation

de ce grand projet transformateur que fût la maîtrise. Merci papa de m'avoir transmis le gène de la création, de m'avoir encouragée dans tous mes projets les plus fous depuis l'enfance et de m'avoir permis de grandir à l'extérieur du carcan genré dans lequel évoluent la plupart des petites filles. À toi maman, merci d'être un exemple de passion et de détermination, merci surtout pour ton soutien inconditionnel. Tu m'as appris qu'il ne faut jamais arrêter de croire en soi, en ses rêves et que tout est possible si on s'engage avec ferveur et amour.

Enfin, un petit mot pour mes enfants que j'aime plus que tout au monde, Maxe, Billie et Romain. Merci pour votre amour, votre respect, vos encouragements et votre soutien inconditionnel pendant les hauts et les bas qui ont constitué ce long parcours où maman a souvent été fatiguée et dans sa bulle. Vous êtes ma raison de vivre, mon inspiration et la motivation derrière tout ce que je fais.

## DÉDICACE

À Virginia Woolf pour son essai *Une chambre à soi* qui m'accompagne et me rappelle de ne jamais oublier de m'accorder un espace de protection, afin que la création et mon esprit puissent continuer d'exister librement.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS .....	iii
DÉDICACE .....	v
LISTE DES FIGURES.....	viii
RÉSUMÉ.....	x
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE 1 CONTEXTE ET PROBLÉMATIQUE DE MA PRATIQUE.....	4
1.1 Quand le personnel est politique.....	4
1.2 Rêver, imaginer les lieux et les femmes.....	5
1.3 Entre maternité et carrière.....	7
1.4 L'héritage du féminisme et du patriarcat sur ma pratique .....	10
1.5 Une chambre à soi : espace privé et création .....	12
CHAPITRE 2 LA PHOTOGRAPHIE, LA CAMÉRA ET SON CADRE OBJECTIFIANT .....	18
2.1 Mon parcours en photographie .....	18
2.2 La caméra, un outil de contrôle et d'émancipation.....	23
2.3 Sortir du cadre objectifiant.....	25
2.4 Se réapproprier sa subjectivité par une approche brute de l'image.....	28
CHAPITRE 3 REPRENDRE SON POUVOIR PAR LA MATIÈRE ET LES MOTS .....	32
3.1 Vers une nouvelle matérialité .....	32
3.2 Question de tonalité : le noir, le blanc et les pastels .....	37
3.3 Ma pratique et le <i>female gaze</i> .....	42
3.4 Tourner la caméra sur soi, le corps féminin en art .....	45
CHAPITRE 4 CORPORÉITÉ, SENSUALITÉ, DÉCONSTRUCTION ET MULTIPLICITÉ.....	49
4.1 Corps, chambres, rêves et plaisir.....	49
4.2 Déconstruire les représentations : entre image et image-objet.....	52
4.3 Constructions éphémères, agitation et bricolages .....	57
4.4 Dénoncer et militer par la douceur .....	59
4.5 Projet d'exposition : <i>Quand la maison s'effrite, il faut reconstruire</i> .....	64
CONCLUSION.....	67
RÉFÉRENCES .....	70

BIBLIOGRAPHIE ..... 73

## LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 Carmen Winant, <i>My birth</i> , 2018, vue d'installation, MOMA, New York, États-Unis. ....	14
1.2 Jo Ann Callis, de la série <i>Ballast</i> , 1985, photographie argentique. ....	14
1.3 Maude Arsenault, <i>Home trap</i> , 2019, dessin et collage, impression giclée photographique sur papier coton, papier calque, encre, papier mousse. ....	16
2.1 Maude Arsenault, photographie de mode réalisée pour un magazine féminin, 2012.....	19
2.2 Maude Arsenault, photographie de mode réalisée pour un magazine féminin, 2008.....	19
2.3 Maude Arsenault, <i>Entangled</i> , 2020, livre photographique, 64 pages, couleur et noir et blanc, Deadbeatclub Press, Los Angeles.....	21
2.4 Maude Arsenault, <i>Les lits</i> , 2020, photographie argentique. ....	22
2.5 Sally Mann, <i>The new mothers</i> , 1989, de la série <i>Immediate family</i> , photographie argentique. ....	23
2.6 Nan Goldin, <i>Amanda in the mirror</i> , 1992, Berlin, photographie argentique. ....	28
2.7 Wolfgang Tillmans, vue d'installation <i>To look without fear</i> , The Museum of Modern Art, 2022. ....	29
2.8 Maude Arsenault, <i>Mes ventres</i> , 2021, superposition de deux impressions photographiques giclée sur textile. ....	31
3.1 Maude Arsenault, <i>Méduse</i> , 2019, impression giclée photographique sur soie et sa contre image sur papier. ....	33
3.2 Maude Arsenault, <i>Au milieu de la tempête</i> , 2020, impression giclée photographique sur papier coton et boule d'argile. ....	34
3.3 Ian Kiaer, Vue d'installation de la série <i>Endnote, ping (marder)</i> , 2019.....	35
3.4 Maude Arsenault, <i>At home</i> , Galerie Media Shop, Kyoto, 2021, installation video et sonore. 36	36
3.5 Maude Arsenault, <i>Chambre à soi</i> , 2021, CDEx, UQAM, Toile brute sur chassis de bois, textile, balle de laine et épingles de sureté dorées. ....	37
3.6 Portrait de l'artiste Sophie Jodoin dans son atelier, tirée de la vidéo de La Fabrique Cutlurelle, 2021 .....	38
3.7 Sophie Jodoin, <i>What has it all meant? For me is it clear?</i> , 2015, collage multidisciplinaire. .39	39



3.8 Maude Arsenault, <i>Rideau rose</i> , 2022, Projet Casa, impression giclée photographique sur papier coton. ....	40
3.9 Karla Black, <i>Persuasion face</i> , 2011, National Galleries of Scotland, sculpture de papier et divers matériaux.....	41
3.10 Maude Arsenault, <i>Vitrine double</i> , 2021, CDEx, UQAM, superposition d'impressions giclées photographiques sur textile.....	44
3.11 Francesca Woodman, <i>From space 2</i> , Providence, Rhode Island, 1976, photographie argentique.....	46
3.12 Carrie Mae Weems, <i>Untitled (Woman and daughter with makeup)</i> , 1990, from the <i>Kitchen series</i> , photographie argentique.....	48
4.1 Maude Arsenault, <i>S'accrocher</i> , 2022, Projet Casa, installation, impression giclée photographique sur papier coton, couverture de laine.....	50
4.2 Maude Arsenault, <i>Un clitoris en or</i> , 2021, impression giclée photographique sur textile et feuille d'or.....	52
4.3 Maude Arsenault, <i>Plis et replis</i> , 2021, collage photographique et textuel.....	53
4.4 Frida Orupado, <i>Two third pleasure (series)</i> , 2018, vue d'installation, collage photographique.....	54
4.5 Maude Arsenault, <i>Acte 1 : Theatre de l'intime</i> , 2019, CDEx, installation, impression giclée photographique sur papier cellulose et mylar.....	55
4.6 Maude Arsenault, <i>Étoffe de soi : Plis et replis</i> , 2021, Percé, installation photographique : impression giclée sur textile, bande sonore.....	56
4.7 Maude Arsenault, image illustrant une vue de mon atelier, 2020, Montréal (Mile end).....	58
4.8 Louise bourgeois, <i>Cell (You better grow up)</i> , vue d'installation, The warehouse, Dallas 1993.....	62
4.9 Maude Arsenault, <i>Facing the picture, are we all safe (invisible enemies)</i> , 2019, collage, corde et papier mousse sur toile de coton brute et chassis de bois.....	63
4.10 Maude Arsenault, <i>Quand la maison s'effrite, il faut reconstruire</i> , vue d'installation, CDEx, UQAM, 2023.....	64
4.11 Maude Arsenault, <i>Quand la maison s'effrite, il faut reconstruire</i> , vue d'installation, CDEx, UQAM, 2023.....	65
4.12 Maude Arsenault, <i>Quand la maison s'effrite, il faut reconstruire</i> , vues d'exposition, CDEx, UQAM, 2023.....	66
4.13 Maude Arsenault, <i>Quand la maison s'effrite, il faut reconstruire</i> , vue de l'exposition, CDEx, UQAM, 2023.....	66

## RÉSUMÉ

Ce texte d'accompagnement au mémoire-crédation présente mes recherches qui investissent les thèmes de la représentation féminine, de l'espace privé, du territoire, de la domesticité et de l'intimité à partir du prisme de la caméra et d'une pratique qui oscille entre compositions abstraites, natures mortes, autoportraits et images documentaires. Ma démarche repousse les limites du photographique par la création de nouveaux univers sensoriels et de nouveaux champs de réflexion sur les identités féminines et leurs espaces de représentation et de validation. Par mon projet de recherche, j'ai tenté de réfléchir à l'image et à la notion de « faire image » afin de décroiser mon rapport hégémonique à la représentation des femmes. Par une opération de recadrage entre objet et sujet, je tente de révéler comment mes recherches sur l'image du féminin sont devenues plus fluides et hétérotiques. En traduisant ces espaces d'illusions dans le lieu d'exposition et sous forme de récits et d'installations multidisciplinaires, je tente de mieux saisir quels sont les archétypes et les lieux auxquels les femmes s'associent. Mon objectif est de mieux saisir le potentiel bienveillant et d'auctorialité des espaces du corps et du corps-espace, comme sources d'affranchissement et d'empuancement, mais aussi comment les espaces peuvent être des lieux d'aliénation et de repli psychologique. Ce mémoire relate mes recherches faites à la maîtrise en arts visuels et médiatiques à l'UQAM entre 2019 et 2022, et comment ces dernières ont agi à titre de matériau se déployant dans une réflexion sur les dimensions intimes d'autonomisation de l'univers féminin. Les expérimentations formelles réalisées m'ont permis de mieux ancrer et déployer l'image photographique et imprimée dans une perspective sculpturale, me référant par conséquent à l'idée du cadre comme matériau plastique et limite de sa propre composition et en tant qu'espace, au sens métaphorique et formel de l'identité.

Mots clés : photographie, image, matérialité, imprimé, female gaze, corps féminin, domesticité, féminisme, autodétermination, installation.

## INTRODUCTION

La forme, c'est le fond qui remonte à la surface.

Victor Hugo, 1937

Comme artiste et chercheuse, je m'intéresse à la construction identitaire des femmes dans l'espace privé, dans l'univers domestique et dans le contexte des espaces subjectifs de la féminité. Par la photographie, au premier abord, je m'interroge sur les lieux de construction de l'identité féminine, ainsi que les rôles de la représentation et de la perception de la société dans notre rapport à la féminité. Au cours de ma vie, je me suis intéressée tout particulièrement à comment les femmes se définissent et façonnent leur image, à l'intérieur de la sphère intime et face à un système de domination patriarcale qui opère la plupart du temps à partir d'un regard masculin. Mon travail de recherche-crédation questionne l'aspect sensible du photographique, de l'imprimé et du textile. Je me suis demandé ces dernières années, dans mon parcours personnel et artistique, comment redonner une multiplicité de formes à ma pratique photographique et surtout à ma manière de représenter les femmes, incluant moi-même. J'ai ainsi transformé mon rapport capitaliste à la performance et à la productivité<sup>1</sup> en une exploration plus intime, sensible, introspective et matérielle. J'ai tenté de déconstruire mon héritage familial, mes représentations des corps, de la maternité et de la domesticité, ainsi que mon esthétisation du « féminin », qui avaient été influencés au fil de ma vie par les structures patriarcales et sociales, les médias et la sémantique.

Mes œuvres que je considère comme militantes peuvent être perçues comme esthétisantes, délicates, et « féminines », comme si l'un empêchait l'autre. C'est sans doute pour cette raison que j'en suis venue à questionner de quelles manières l'espace à soi, les corps-espaces, la matérialité, la domesticité et les notions d'esthétisme dans le travail des femmes artistes en général peuvent se traduire en forces symboliques de résistance face aux oppressions et aux dominances politiques, psychiques et physiques.

Mon objectif dans la rédaction de ce texte d'accompagnement est de décortiquer, à partir d'une perspective féministe du personnel, ma pratique et ma relation à la photographie, et de faire une brève historiographie des enjeux et des artistes qui ont abordé la question de la représentation

---

<sup>1</sup> Ici je réfère à ma pratique en photographie commerciale qui s'est étalée sur une période de plus de vingt ans.

des femmes en photographie, depuis les années soixante-dix. Je souhaite démontrer comment mon travail comme femme-mère-artiste, qui s'inscrit dans une esthétique et des codes visuels de production dits « féminins », peut être aussi une forme d'insubordination des canons masculins en art : une source d'affranchissement, de réappropriation et de dénonciation des codes du patriarcat et des structures de pouvoir dominantes.

En réfléchissant à mon travail d'un point de vue féministe non essentialiste<sup>2</sup>, mon objectif est de voir comment l'on peut débarrasser l'esthétisme et l'hyper féminisation des œuvres d'art faites par des femmes, du sentimentalisme et de l'objectivation qu'on leur reproche souvent, et surtout, de les réinvestir d'une toute nouvelle puissance et d'un potentiel critique à l'intérieur d'une approche esthétique de l'image. Cette perspective, sur la représentation des femmes dans l'espace public, pourrait permettre de rendre compte de normes et de stéréotypes dévalorisant les codes visuels dits « féminins ». Je pense par conséquent qu'il est possible de revendiquer et militer autrement, sans nécessairement prendre une posture agressive qu'on pourrait aussi qualifier de « masculine » mais plutôt en le faisant avec sensibilité, bienveillance et délicatesse.

Ma recherche-crédation des dernières années s'est ainsi opérée dans un désir de déconstruction et de reconstruction des codes et symboles genrés du féminin en photographie, afin de réfléchir aux lieux et aux espaces d'émancipation et d'empuancement pour les femmes. Mon objectif se voulant de déceler comment l'espace à soi et les espaces du corps peuvent créer de nouveaux récits dé-essentialisant des histoires et perspectives féministes.

Je me suis demandé comment les femmes (ou jeunes filles), historiquement et encore objectivées dans nos sociétés, peuvent s'émanciper à l'intérieur ou à l'extérieur du modèle domestique, maternel, social et physique. Les femmes étant perçues traditionnellement comme « corps » et « lieu » de procréation (Federici, 2020, p.83), je cherche à définir où nous nous situons face à cet héritage, à une période historiquement charnière où l'émancipation des femmes a une plus grande tribune, depuis la libération sexuelle des années soixante-dix jusqu'au récent mouvement « #metoo » (2017). J'examine ainsi les archétypes et les lieux de représentation auxquels les

---

<sup>2</sup> Le féminisme essentialiste prône que les femmes et les hommes sont différents, et ce, dès la naissance. Le sexe assigné à la naissance constitue le point de départ d'une longue liste de critères définissant, d'une part les femmes, et de l'autre les hommes. Les essentialistes ne remettent pas en question le modèle binaire homme-femme et hétéronormatif, ils prônent l'égalité dans la différence et bien que les hommes et les femmes soient différents ils doivent avoir les mêmes droits. Pour le féminisme essentialiste, hommes et femmes sont complémentaires par l'aspect sexuel hétéronormatif de la combinaison du pénis et du vagin qui donne la vie. Ce mouvement mettant de l'avant les différences entre hommes et femmes ne le fait pas seulement d'un point de vue biologique mais aussi comportementale, renforçant l'idée par exemple que les femmes sont plus douces, sensibles, empathiques, etc.

« femmes » s'associent. Mon objectif étant de saisir le potentiel d'auctorialité d'un espace, d'un objet ou d'une image, comme une source personnelle d'affranchissement et de bienveillance, mais aussi comment certains lieux, termes, et représentations peuvent être instigateurs d'aliénation et de repli psychologique pour les femmes.

Ce texte d'accompagnement est l'occasion de mettre en forme de manière détaillée les fondements de mes explorations et assises théoriques qui se sont établis durant mes trois années de maîtrise. Dans les chapitres un et deux, je mettrai en lumière comment mon parcours de vie, les notions de domesticité et d'espaces à soi, ainsi que le cadre photographique autoritaire de la caméra et du milieu de la mode m'ont construite et ont influencé l'ensemble de ma démarche d'artiste féministe. Les chapitres trois et quatre, quant à eux, seront l'occasion de présenter un état des lieux de ma relation à la représentation des femmes et de leurs espaces ainsi que l'évolution de ma pratique photographique vers de nouveaux horizons plus matériels. L'ensemble de ces quatre chapitres devrait permettre de mieux saisir ce qui a m'a amenée à constituer *Quand la maison s'effrite, il faut reconstruire*, mon exposition de fin de maîtrise présentée au CDEx en mars 2023.

Dans ce texte, j'exposerai plus spécifiquement mes filiations artistiques et les explorations développées durant mes années à la maîtrise, une période charnière et un nouveau point de départ dans ma vie de femme et dans ma carrière d'artiste. Mes recherches m'auront permis d'évoluer vers une trajectoire axée davantage sur la matérialité, l'aspect sculptural et installatif de l'image, et ce, dans une exploration des notions de corps-espace et d'espaces du corps. Je désire mettre en lumière, par mes projets de création et mes recherches théoriques, ce qui a été pour moi l'occasion d'une réflexion profonde sur mon identité de femme cis genre, artiste, mère et citoyenne du monde et qui m'a amenée à une relecture de la représentation des femmes dans l'espace privé et public, dans ma pratique photographique.

# CHAPITRE 1

## CONTEXTE ET PROBLÉMATIQUE DE MA PRATIQUE

### 1.1 Quand le personnel est politique<sup>3</sup>

Le féminisme a été une révolte contre le fait d'être réduites au « corps », à une prédisposition censément innée à l'autosacrifice et au soin des autres. C'était une révolte contre notre condition, où le mieux que nous avions à espérer était d'être des servantes domestiques et sexuelles des hommes, des usines à produire des travailleur-euses et des soldats pour l'État. (Federici, 2020, p.43)

Je viens d'une lignée d'humain·e·s qui se sont battu·e·s très fort pour survivre dans le climat hostile qu'était le Québec d'avant les années soixante-dix. Mes ancêtres ont défriché la terre à bout de souffle et ont prié le Bon Dieu tous les jours pour pouvoir mettre quelque chose sur la table et nourrir cette « trolée » d'enfants que le curé de la grande église les obligeait à avoir, année après année. Mes parents sont issus de familles nombreuses et modestes, de grands territoires froids et impitoyables, de désespoir et de travail acharné. Mes grands-mères, ma mère, mon père et mes huit tantes ont vu et connu des femmes épuisées toute leur vie, engrossées chaque année, tenant à bout de bras leur maisonnée en étant asservies par la volonté d'hommes exigeants et souvent brusques, que ce soit dans la chambre à coucher où elles n'avaient pas le contrôle sur leur corps et leur sexualité ou encore dans la société patriarcale et religieuse de l'époque. Une société où les femmes étaient réduites à un rapport à leur corps – sexuel, reproducteur et domestique – où elles avaient la charge physique et mentale de prendre soin, mais aussi la charge économique de créer des ouvrier·ère·s afin de peupler le Québec de futur·e·s citoyen·ne·s-consommateur·trice·s qui rempliraient les coffres de l'Église.

Mes parents se sont mariés en 1968, une période charnière en sciences humaines et sociales en ce qui a trait au structuralisme et au post-modernisme, des mouvements de pensée et des bouleversements sociaux et philosophiques qui ont transformé l'histoire et les structures du monde contemporain occidental, y compris la question de la place des femmes. Durant cette

---

<sup>3</sup> « Le privé est politique ou Le personnel est politique, en anglais *The personal is political* ou *The private is political*, est un slogan politique utilisé dans le cadre des mouvements de libération des femmes à partir des années 1962. Selon Bonnie J. Dow, professeur américaine en communication, en études de genre et en *Women's studies*, le propos de ce slogan est d'affirmer que les problèmes individuels des femmes sont le résultat de leur statut politique de classe opprimée. Dans le contexte du mouvement féministe des années 1960 et 1970, il s'agissait d'un défi lancé à la famille nucléaire et à ses valeurs ; valeurs (corps féminin et sexualité entre autres) qui furent vivement et largement débattues. L'expression a été plusieurs fois décrite comme un trait caractéristique de la deuxième vague du féminisme, du féminisme radical, des *Women's studies*, ou du féminisme en général. Cette expression a été popularisée lors de la publication d'un essai féministe de Carol Hanisch intitulé *The Personal is Political* (1970), expression dont elle renie cependant la maternité. » (« Le privé est politique », 2022)

période au Québec, les églises se sont vidées et les institutions sociales se sont réformées. Il suffit de penser, par exemple, à l'accès à la contraception, au droit à l'avortement, au syndicalisme, aux mouvements séparatistes et féministes, et à une nouvelle organisation de la famille typiquement québécoise qui rejeta en masse l'institution du mariage. Influencés par ce mouvement de libération qu'a été la Révolution tranquille, mes parents ont voulu faire de moi, leur fille unique née en 1973, un produit de rébellion face au système autoritaire et clérical qui les a vu grandir. Ils ont voulu élever une fille qui ne serait pas déterminée par le modèle asservissant, enfermement et aliénant qu'ils avaient connu. Féministes sans être militants, ils ont souhaité que je devienne une femme éduquée, sans enfant, libre de son corps, de sa sexualité, de ses désirs, de ses rêves et indépendante financièrement. Ainsi, le féminisme qui m'a construit est issu du courant matérialiste, qui se préoccupe d'enjeux comme la défense de la liberté, de la justice, du travail, des conditions matérielles d'existence et de l'égalité (Jackson, traduit par Armengaud, 2009).

Pendant mon enfance, il n'y avait pas de place pour la contemplation. Il fallait travailler, astiquer et surtout ne jamais se trouver à rien faire. Il n'y avait pas de livres, pas de visites au musée, que la télévision allumée en continu sur les sports ou les romans-savons américains, avec comme arrière-plan, le son des publicités renvoyant aux joies du consumérisme, en offrant au regard des modèles de représentation normés, genrés et capitalistes, dépeints par des fées du logis ou des « pin up », objets du désir masculin.

Souffrant d'un trouble de l'attention et de l'hyperactivité confrontationnelle, ayant par ailleurs des difficultés avec l'autorité et l'encadrement, mes parents m'ont envoyée au pensionnat dès le primaire. Solitaire et isolée de ma famille, l'atelier de couture qui était tenu par les religieuses est devenu mon refuge. J'ai trouvé mon salut dans les projets manuels et je me suis accrochée, motivée par la création, à la broderie, au tricot et à la douceur des textiles. À l'adolescence, la couture est restée importante, alors qu'avec mon père, fidèle partenaire de tous les instants, je créais, dessinais et confectionnais mes vêtements en reproduisant les tenues vues dans les images que je dévorais dans les magazines de mode.

## 1.2 Rêver, imaginer les lieux et les femmes

Un peu plus tard, ce sont les maisons imaginées et les plans dessinés partout sur les pages de mes cahiers qui ont commencé à prendre leur place dans mes rêveries. L'architecture et le cinéma d'auteur français (les films de Rohmer, d'Ozon, de Lelouch ou de Godard) que je découvrais en cachette sur les chaînes du câble, à l'écart, sur les touches inutilisées de la télécommande, m'ont

aussi beaucoup inspirée. Habitée par un monde imaginaire construit de maisons, de femmes libres à l'élégance européenne, de lumières méditerranéennes, de voyages, de découvertes et de sensualité, je me suis créé un univers fictif et fantastique de séduction, de mise en scène et d'absolu.

J'ai découvert un monde à moi à travers l'objectif : d'abord celui du cinéma, puis celui de la caméra photo quand, à l'âge de douze ans, ma tante m'a prêté son appareil photo Pentax K1000. La photographie m'est alors apparue comme une manière de dépeindre ma vision, de poser un filtre sur le monde autour de moi que je trouvais sans éclat, mais aussi sur les femmes que j'observais minutieusement et que je trouvais ternes et assujetties. J'ai ainsi voulu, par la photographie, recadrer et magnifier les filles et les femmes, en les éclairant à ma manière, pour les rendre plus éblouissantes, fascinantes et puissantes.

Ce qu'elle laisse tomber – et que le cinéma et la photographie reprennent –, c'est cette logique que laisse apparaître la tradition romanesque, de Balzac à Proust et au surréalisme, cette pensée du vrai dont Marx, Freud, Benjamin et la tradition de la « pensée critique » ont hérité : l'ordinaire devient beau comme trace du vrai. Et il devient trace du vrai si on l'arrache à son évidence pour en faire un hiéroglyphe, une figure mythologique ou fantasmagorique. (Rancière, 2000, p.52)

À cette époque, je n'aimais pas regarder les choses et les gens tels qu'ils étaient, tout me paraissait sombre et sans lustre. Petite, partout où ma mère me trimballait, j'imaginai les maisons, les corps et les espaces autrement. Je redécorais les lieux, et métamorphosais les gens dans ma tête, en figures théâtrales et poétiques. Soudain, la vie et nos visites devenaient moins ennuyantes, mais inspirantes et lumineuses. « À tout âge, de nombreux êtres humains semblent éprouver le besoin de jouer avec des représentations d'habitations idéales, de se projeter dans des espaces imaginaires. Nos rêves de maison portent l'affirmation, envers et contre tout, d'une confiance en l'avenir; ils affirment toujours la possibilité d'une refondation du monde. » (Chollet, 2015, p.13)

Mes parents souhaitaient que je devienne une femme qui mène le monde, que je ne sois pas assujettie par un mari et des enfants. Éduquée dans les meilleures écoles et encouragée à performer malgré mon tempérament rebelle et anticonformiste, j'ai essayé de suivre le programme que l'on avait envisagé pour moi. Cependant, après mon parcours universitaire en communication, j'ai bifurqué vers la photographie de mode. Ma passion pour raconter des histoires en images s'est imposée, comme une vocation, malgré le fait que je n'ai pas fait d'étude en photographie.



À l'époque où j'ai commencé, vers 1995, il y avait beaucoup moins de femmes que maintenant dans le milieu de la photographie. J'ai voulu y faire ma place, inspirée par le courant international intimiste des années quatre-vingt-dix avec des photographes comme Corinne Day, Juergen Teller et Ryan McGinley, aux approches brutes et sans filtre de type docu-fiction. À l'âge de 23 ans, je suis partie à la conquête des capitales de la mode – Paris, New York et Sydney – avec comme bagage un parcours photographique autodidacte qui ne m'avait imposé aucune règle technique ou école de pensée photographique. Mon désir était de proposer un regard nouveau sur la féminité avec mes images. J'espérais offrir des idéaux renouvelés de représentations féminines et sexuées qui seraient moins plastiques et plus authentiques. À l'image du travail de la photographe anglaise Corinne Day, qui vers 1990, s'attaquait à l'aura glamour de la photographie de mode en présentant des moments vulnérables et intimes de sa propre vie et de celle de ses ami·e·s mannequins et stylistes. La jeune artiste photographiait des « femmes-enfants » aux corps androgynes arborant des looks désinvoltes<sup>4</sup>, qu'elle laissait simplement « être », éclairées naturellement devant sa lentille. Ces femmes apparaissaient sous son objectif peu maquillées, assumant leurs choix de vie, leurs sexualités, dans des décors modestes d'appartements londoniens. Alors encouragée en Europe, cette approche m'a permis à moi aussi de poser mon regard et ma caméra sur des jeunes filles que j'ai commencé à photographier, sans artifices et de la manière la plus libre et émancipatrice possible.

### 1.3 Entre maternité et carrière

En 2004, alors âgée de trente ans, en plein reportage mode pour le magazine Madame Figaro dans un hôtel du sud de la France, la vie et mes plans de carrière internationale ont basculé. J'ai appris que j'étais enceinte de ma fille. C'est alors que j'ai eu l'impression d'avoir à faire pour la première fois un choix entre carrière et vie personnelle. J'ai voulu faire front à l'héritage idéologique familial reçu et j'ai choisi de devenir mère en pensant que je pourrais tout mener de front, en portant à bout de bras une carrière dans un milieu intransigeant, en plus de la charge domestique, corporelle et familiale que représente la maternité. Je suis rentrée au Canada et j'ai poursuivi ma carrière de photographe de manière alimentaire, tout en essayant d'être une bonne mère et une bonne ménagère. Submergée par une vie trop remplie, plusieurs épisodes dépressifs et sans un réel sentiment d'accomplissement, les années sont passées et est venu un moment

---

<sup>4</sup> Pensons à la top model anglaise Kate Moss qui a commencé sa carrière à l'âge de 14 ans avec son amie photographe Corinne Day et Mario Sorrenti, son amoureux de l'époque.

où j'ai été obligée de repenser mon héritage, mes valeurs et l'importance de la création dans ma vie.

[...] le travail des femmes ne les a pas débarrassées des tâches domestiques, au contraire! Il a augmenté leurs responsabilités, et a doublé la charge de travail. On valorise la femme qui tient tous les rôles à la fois : celui de travailleuse, d'épouse et de mère. Chollet souligne cependant qu'il est plus facile de s'y conformer que d'aller à contre-courant, et que l'image de ces femmes parfaites peut peser sur celles qui n'y correspondent pas et n'ont pas forcément conscience de tous les ressorts de ces modèles enviables... Quand la superwoman rentre à la maison [...] (Chollet, 2015, p.228)

Il me semble maintenant que plusieurs de mes choix de vie ont été faits en réaction aux discours colériques entendus durant ma jeunesse par ma mère et mes tantes qui se sentaient aliénées par la maternité et la domesticité. Encore aujourd'hui, j'associe la domesticité et le soin à quelque chose de dévalorisant et de péjoratif. D'un autre côté, j'ai secrètement rêvé cet idéal de la famille que j'enviais chez mes amies enthousiasmées par un tel projet de vie, et vanté par les sirènes du conformisme dont parle Mona Chollet dans son livre *Chez soi Odyssée de l'espace domestique* (2015). Selon Chollet, « [...] les femmes seraient façonnées à choisir la maternité par mimétisme, et à l'idéaliser, influencées par les modèles romancés de la maternité et le sentiment d'épanouissement qu'elle est supposée procurer. Des modèles qui sont encore présentés chaque jour en continu, dans les médias et sur les réseaux sociaux. » (p.224)

Sylvia Federici m'a fait comprendre aussi que nos corps et nos identités de femmes ont été profondément formatés et valorisés par la société pour être de bonnes citoyennes génitrices. (Federicci, 2020,p.52) Il m'apparaît clair maintenant que j'ai cherché à ramifier, entre révolte et idéalisation, ces deux visions et deux réalités contradictoires du modèle maternel et familial. J'ai voulu ramer à contre-courant sur tous les plans, en espérant prouver que tout était possible pour moi.

Et franchement, c'est devenu épuisant.

J'ai longtemps existé dans le regard des autres, dans la dualité entre masculin et féminin, être et avoir, faire et penser, maternité et célibat, épanouissement personnel et professionnel. Et étrangement en lisant Susan Sontag (2008), j'ai aussi compris que la photographie est en quelque sorte un médium idéal pour reproduire cet état d'esprit agité qui m'a longtemps habitée, entre consumérisme, hyperactivité, performance et désir.

L'ultime raison du besoin de tout photographe réside dans la logique même de la consommation. Consommer c'est brûler, épuiser, et donc avoir besoin de refaire le plein. En même temps que nous fabriquons et consommons davantage d'images, nous ressentons le besoin d'en avoir encore plus, toujours plus. Mais les images ne sont pas un trésor dont on ne pourrait s'emparer qu'au prix d'une mise à sac du monde : elles sont précisément ce qui est à notre disposition, où que tombe notre regard. La possession d'un appareil photo peut nous inspirer quelque chose de voisin du désir. Et comme toutes les formes crédibles du désir, elle ne peut pas connaître de satisfaction : d'abord, parce que les possibilités de la photographie sont sans fin et ensuite parce qu'il s'agit d'une entreprise autodestructrice. Les tentatives des photographes pour redonner du tonus à un sentiment appauvri de la réalité ne font que l'appauvrir davantage. (Sontag, 2008, p.242)

Ayant grandi avec le désir de conquérir le monde, j'ai appris à trimer dur, à ne pas lâcher et à ne pas montrer mes émotions et mes failles. Cet héritage a fait de moi une femme énergique, d'apparence confiante, mais aussi remplie de contradictions et de doutes. J'ai longtemps été incapable de reconnaître mes désirs profonds, de mettre mes limites, d'identifier mes ressentis et surtout de reconnaître mon besoin vital d'espace, de liberté et d'ancrage intellectuel. Si j'avais été mieux connectée à mon ressenti profond, aurais-je fait les mêmes choix?

Comme l'écrivait, Carol Hanisch en 1969 dans son texte culte et hautement déterminant dans l'histoire de la deuxième vague féministe *The Personal is Political*, l'espace domestique et nos histoires personnelles peuvent être politiques et faire surgir des questions de représentation de genre et de sexe quant aux rapports de domination patriarcale et de pouvoir genré autour de nous et dans nos sociétés. Mon travail de création et mes recherches des dernières années sont profondément nourris par mon histoire de vie en tant que personne socialisée comme femme cis genre au Québec, mais aussi comme personne vivant dans une société continuellement alimentée par des représentations irréalistes et construites de toute pièce dans l'espace médiatique, sémantique et politique afin de contrôler la vie des femmes, leurs désirs et la manière dont leur corps doit être vécu, transformé, objectifié et validé.

La philosophe Catherine Malabou (2011) dirait dans son travail sur la plasticité du cerveau que mon histoire fait partie de mon héritage, de mon code, de mon bagage génétique émotionnel et qu'il m'a construit comme artiste. C'est ce que j'en ai compris pendant mes années à la maîtrise. Plus forte de mes nouveaux acquis, je suis maintenant dans une posture me permettant de reconnaître mes forces, mes faiblesses et les legs qui me composent. Je suis par ailleurs en mesure de conjuguer avec mes construits pour nourrir mes recherches artistiques. Malgré tout ce travail sur moi, je reste habitée par mon héritage. J'ai la bougeotte, je dois replacer les meubles,

les objets, les plis, astiquer, classer, faire des listes. Je dois m'assurer que les lignes des livres et des objets rangés dans l'étagère soient droites. Mon processus de création est nerveux et agité, il se traduit par une multiplicité de gestes, d'actions et d'idées qui se superposent et se chevauchent en continu dans un brouhaha et des allers-retours constants entre fébrilité, anxiété et effervescence. Mon agitation ressemble à celle de mes grands-mères qui ne savaient pas s'arrêter et s'affairaient sans cesse malgré l'épuisement, entre travail, soin et domesticité.

« Devant le miroir, ne reste plus qu'un monde, celui d'une femme malheureuse sans raison apparente. » La job, l'enfant, l'amoureux. Pas de grand malheur... Et pourtant, pas de grands bonheurs non plus, l'impression de rater quelque chose, de ne jamais être à la hauteur. [...] Dérober une heure au grand plan de match pour courir, pour fuir tous ceux qui ont quelque chose à nous demander, agrippés à nos chevilles. Le petit, l'amoureux, l'employeur, le coach de hockey, l'enseignant du petit et tous les autres qui attendent une réponse, un courriel, un dossier, de jour, de nuit, la semaine comme le week-end... » C'est le récit d'une femme libre, d'une génération de femmes plus libres que celles de leurs mères, de leurs grands-mères... et qui sont, pourtant, quand même, emprisonnées. Peut-être pas si libres, après tout. Dans cette course au succès, dans cette quête de perfection bien féminine, se demande mon amie, le « Délicieux », lui, il est où ? (Patrick Lagacé cite Marie-Pier Duval, 2022)

#### 1.4 L'héritage du féminisme et du patriarcat sur ma pratique

Les thèmes de la sollicitude, du soin de l'autre ou de la maternité sont des idées longtemps associées à un féminisme essentialiste, qu'on dit « naturel » aux femmes, et ce particulièrement au Québec où il y a eu prédominance dans le milieu académique depuis les années quatre-vingt-dix, d'une lecture matérialiste du féminisme (Bourgault et Perreault, 2015, p.9). Ce féminisme matérialiste, quant à lui, est un féminisme de rébellion face aux notions de soin, d'institution familiale, d'un corps « féminisé », soumis et entretenu selon les codes du désir masculin, mais surtout un féminisme qui privilégie l'autonomie matérielle (les conditions de vie), l'égalité des sexes, et l'autonomie financière des femmes.

Pour moi, une perspective matérialiste est nécessairement informée sociologiquement ; c'est pourquoi, en réaffirmant l'importance du matériel et du social, je m'efforce également de mettre en valeur quelques idées sociologiques fondamentales. [...] Elle inclut la subjectivité, parce que notre sentiment de qui nous sommes en relation aux autres guide en permanence nos actions et nos interactions, et, réciproquement, qui nous sommes est en partie une conséquence de notre situation à l'intérieur des divisions de genre, de classe, de race et autre, ainsi que des milieux sociaux et culturels où nous vivons. [...] (Jackson, traduit par Armengaud, 2009, p.4)

Le Québec est ainsi, depuis les années soixante, une terre particulièrement fertile pour l'émancipation féminine. Les femmes se sont imposées sur le marché du travail, le partage des tâches familiales et les valeurs féministes sont reflétées politiquement par un système qui offre des avantages favorisant l'égalité des sexes et une meilleure place pour les femmes. Malgré tout cela, il demeure d'énormes iniquités, oppressions et injustices entre hommes et femmes, surtout dans le contexte de la domesticité, de la famille, de la charge mentale, du care en général et de l'indépendance économique des femmes (Bourgault et Perreault, 2015).

Malgré toutes les révolutions féministes, les rôles domestiques et de soin sont encore aujourd'hui intrinsèquement la responsabilité des femmes dans la société. En France comme au Québec, les femmes effectuent encore 71% des tâches ménagères dans une famille ou un couple hétérosexuel (Flèche, Lepinteur et Powdthavee, 2018). Cette relation traditionnelle à la maison peut expliquer pourquoi le travail des femmes artistes, comme le mien, traite et s'inspire encore souvent de la quotidienneté, de la maternité, du corps féminin et de l'archétype de la maison, souvent pour militer et dénoncer des structures aliénantes et réductrices de la vie privée et les modes de reproduction servant le capitalisme patriarcal (Hanisch, 1969). Ainsi, les femmes artistes qui utilisent dans leurs œuvres les objets du quotidien permettent de montrer comment elles comprennent leurs pluriutilités. En détournant des objets comme la table, la maison et le mobilier, les artistes femmes font acte de résistance des fonctions du domestique.

L'autrice féministe états-unienne Sara Ahmed évoque dans *Living a feminist life* (2017), une réalité physique, celle de la maison, qui s'interpose devant une réalité psychique. Cet état d'emprisonnement dans un carcan binaire souvent étouffant ramène la femme à un état de culpabilité, de perte de sens et de confusion dans son rapport à la maternité, à la famille et à la domesticité. Ce constat fait dire à Ahmed que le féminisme contemporain doit permettre aux femmes d'enfin imaginer un nouveau monde, sans compromis, sans cadre défini, où leurs gestes incarnent en soi ce nouveau féminisme, où s'entrechoquent les valeurs d'un féminisme matérialiste et celles d'un néo-féminisme plus fluide et ouvert, où tout est possible. Elle s'exclame, « Rebuild the Master's residence » et fait ainsi, elle aussi, référence à la figure archétypale de la maison (p.7). Par une approche qui redonne le pouvoir aux femmes, Ahmed appelle à des formes plus militantes et plus positives, à un féminisme qui regarde en avant.

C'est donc habitée par cet héritage sociohistorique complexe, une dualité entre pouvoirs et oppressions vécues dans l'univers privé, ainsi que le désir de briser les normes, que j'exprime ma

créativité et mon point de vue situé sur le monde. Par mes propositions artistiques, mon objectif est de déconstruire certains archétypes de la féminité, de la maternité, de la maison et des rapports de pouvoirs hétéronormatifs et genrés. Mon désir de déconstruction s'opère souvent par un processus de transformation de mes images, un désir de sortir du cadre, de renverser les codes, d'agir dans une sorte de multidisciplinarité. Comme le cite Lucy McKeon dans son article *What is a feminist picture?* (2022) à propos des écrits de Sara Ahmed, le féminisme devrait être un mouvement fluide, collectif, qui ne fait pas de surplace, mais qui est informé par la multiplicité, le relationnel, l'intersectionnalité et la phénoménologie. Cette opération devrait démontrer comment les femmes parviennent à bouger ensemble avec et par leurs corps. Car pour Ahmed, le féminisme se vit d'abord par les sens. Selon elle, en mettant de l'avant les éléments de la vie des femmes qui étaient dans l'ombre et assumés comme sans intérêt, on leur donne de la place et on leur permet d'exister autrement (McKeon, 2022, p.5). La caméra et l'œuvre d'art servent alors à cadrer (ou recadrer), à honorer et à sublimer l'invisible.

Il faut donc parfois, pour pouvoir reconstruire de nouveaux possibles et renverser la stigmatisation, reprendre et utiliser certains des mêmes modèles assujettissants subis par les femmes. Ainsi, je revisite en photographie des idées associées à l'objectification du corps féminin<sup>5</sup>, par exemple en favorisant les gros plans, en montrant des corps morcelés, par le découpage et l'empoiement de mes images. En détournant et jouant certains stéréotypes sur les femmes, il est alors possible de reprendre le pouvoir sur ces aliénations et sur les ultimatums de performance qui sont imposés par les modèles de représentations offerts via la culture populaire, la publicité et la littérature.

Feminism can allow you to reinhabit not only your own past but also your own body. You might over time, in becoming aware of how you have lessened your own space, give yourself permission to take up more space; to expand your own reach. [...] And yet, in refusing to withdraw, in refusing to lessen how much space we take up, in insisting on taking up space, we are not receiving the message that has been sent out. (Ahmed, 2017, p.30)

### 1.5 Une chambre à soi : espace privé et création

Comme nous l'avons vu jusqu'ici, plusieurs études et recherches qui sont réalisées sur l'état actuel des réflexions et des pratiques contemporaines questionnent les archétypes et les modes

---

<sup>5</sup> La théorie de l'objectification postule que les expériences des femmes et leur socialisation incluent des situations d'objectification sexuelle. L'objectification sexuelle renvoie ainsi au fait d'être traité comme un corps ou des parties de corps essentiellement jugés par les autres en fonction de leur usage. (Fredrickson et Roberts, 1997)

de représentation de l'identité féminine dans l'espace privé et public. Elles démontrent que les artistes femmes qui y travaillent partent souvent d'une réflexion personnelle qui s'opère formellement selon une esthétique et une matérialité intrinsèquement liée, elle aussi, à l'univers intime, au corps et au domestique.

Cette dualité des réalités et des oppressions de la condition féminine et/ou de l'artiste femme et mère peut donc créer une surcharge mentale, physique et psychologique et mener à un espace mental chaotique, qui ressemble à une tempête ou à une maison sens dessus dessous. Dans mon cas, la coexistence de ces divers états a par ailleurs un impact réel sur mon processus de création : ils m'obligent à travailler rapidement, de manière décousue et impulsive. En contrepartie, il est intéressant de noter ce que Deleuze, lors de sa conférence *Qu'est-ce que l'acte de création?* (1987), appelle le concept d'espace-temps, soit comment la phénoménologie définit des manières d'être dans l'espace et le temps. Selon lui, il s'agit d'un concept nécessaire et absolu pour permettre l'état de création. Cet espace-temps se retrouve souvent conscrit et soustrait aux femmes-mères par la charge familiale et mentale, la précarité, les oppressions et les violences ou encore par le rôle intrinsèque qui leur est imposé, de prendre soin et de s'occuper des autres. C'est par ailleurs ce qui s'affronte dans ma relation entre création et maternité-domesticité, soit la difficulté de faire coexister mes responsabilités envers ma famille et mon besoin de solitude et de temps qui constituent des nécessités existentielles pour moi. Comment trouver alors, entre ces deux réalités exigeantes de la mère et de l'artiste, l'espace-temps nécessaire à la création ?

L'atelier de l'artiste vient souvent faire écho à la figure de la maison comme espace de création pour l'artiste-femme, comme le mentionne l'artiste et photographe états-unienne, Carmen Winant. Depuis la naissance de ses enfants, l'atelier de Winant se retrouve confondu avec le lieu domestique. Winant a même fini par absorber cet élément du personnel et de l'expérience de la maternité dans sa pratique, en intégrant par exemple, l'expérience de ses accouchements et de sa propre naissance dans son œuvre *My birth*, 2018.



1.1 Carmen Winant, *My birth*, 2018, vue d'installation, MOMA, New York, États-Unis.

L'artiste états-unienne Jo Ann Callis (*Magic Hour: Jo Ann Callis*, 2019) évoque spécifiquement le rôle premier que viennent jouer la vie quotidienne, la chambre, la cuisine, les tissus et les figures de représentation de la mère ou de la ménagère dans ses œuvres. Dans les années soixante-dix, Callis, qui est une artiste multidisciplinaire, utilise principalement la photographie pour dépeindre sa vie de femme-artiste au foyer, comparant sa maison à un champ de bataille. Elle se met en scène et utilise tout particulièrement les textiles domestiques (rideau, nappe, draps) et les éléments de la table pour performer et critiquer les aspects enfermants et aliénants de l'espace domestique.

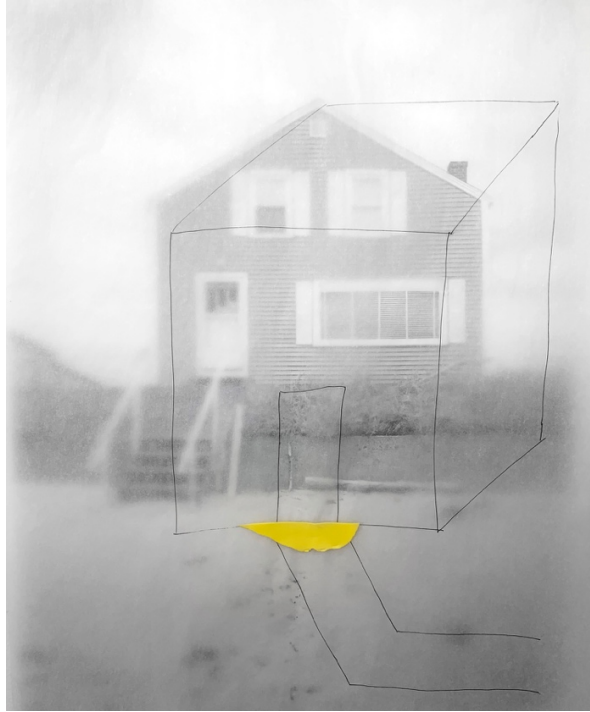


1.2 Jo Ann Callis, de la série *Ballast*, 1985, photographie argentique.



La question du cadre et du format – plus petits – souvent exprimée dans les œuvres d’artistes femmes par l’utilisation de médiums et de matériaux accessibles ou de pratiques artisanales, renvoient à la notion de précarité et d’espace scellé, comme l’image de la maison et de la famille. Comme le dit Mona Chollet, « La maison, tel un vase clos, peut mener les femmes qui y sont contraintes, à une situation d’oppression et imposer une identité programmée par un contexte et un héritage patriarcal enfermante. » (2015, p.244) L’artiste afro descendante états-unienne Carrie Mae Weems, dans l’audio-guide de l’exposition *Our selves* au Moma en 2016, observe à partir de sa position située, à propos de sa série *Kitchen Table* (2016) et de l’utilisation de son propre espace domestique : « What I’m suggesting really is that the battle around the family, the battle around monogamy, the battle around polygamy, the social dynamics that happen between men and women, that war gets carried away on in that space. » (Weems, 2016)

Dans ce contexte de crise identitaire qui m’habite depuis que j’ai endossé le statut de mère-artiste, l’œuvre de Virginia Woolf *Une chambre à soi* (1917) s’est révélée être un ouvrage central dans mon développement personnel et dans ma pratique d’artiste. Dans ma réalité qui m’apparaissait étouffante, je me suis demandé comment il était possible de m’émanciper dans le lieu domestique ou à l’extérieur de celui-ci. Virginia Woolf fait état, tout au long de son ouvrage, de la manière dont les femmes étaient comprises et perçues il n’y a pas si longtemps. Woolf explique comment le sexe féminin, jusqu’au 20<sup>ème</sup> siècle, était relayé à un niveau inférieur et placé sous la dépendance spirituelle et économique des hommes et donc, réduit au silence. Je me demande par conséquent comment encore aujourd’hui, cet héritage dévalorisant est intériorisé, autant chez les hommes que chez les femmes, à l’intérieur de l’organisation de nos vies, de nos gestes, de nos échanges, dans nos relations à la domesticité, à la maternité, au corps et dans nos représentations sociales et culturelles. Comment les femmes peuvent-elles se définir dans leur rapport à l’autre, quant à leur capacité de s’émanciper, sans culpabilité, à l’intérieur de modèles encore aliénants et réducteurs, qui ont construit l’identité féminine depuis des siècles ?



1.3 Maude Arsenault, *Home trap*, 2019, dessin et collage, impression giclée photographique sur papier coton, papier calque, encre, papier mousse.

Le livre de Woolf a révélé pour moi l'importance capitale que représentent les notions d'indépendance intellectuelle, économique et spatiale qui sont prioritaires pour l'acte de création et l'autonomie émotionnelle d'une femme et artiste. La lecture de cet ouvrage, tardivement dans ma vie, m'a permis de comprendre la nécessité d'avoir un espace de création, distinct de la maison. Contrairement à chez moi, où je ressens le besoin constant de ranger et d'astiquer, l'atelier est libre, bordélique, et il s'y accumule papiers, images, textiles et objets trouvés. À l'atelier, je me laisse trainer et j'y travaille la plupart du temps dans le silence. C'est un lieu où je peux enfin me poser, contempler, sans avoir à performer ma féminité. Je peux ainsi me libérer du carcan de la « femme » et de la « mère ». L'atelier agit comme un espace de résistance face à l'oppression de l'espace domestique, il me permet d'exister autrement, de voir de manière renouvelée, de transformer le récit établi.

C'est ainsi que se conclut ce premier chapitre, mettant en lumière mon histoire personnelle, mes batailles et la notion d'espace à soi comme une source d'autodétermination pour moi. Ce chapitre permet de situer ma pratique socialement, historiquement et politiquement afin de mieux saisir ce qui anime mes recherches actuelles. Car il faut l'avouer, je reste partagée entre colère et fierté face à la réalité de vivre dans un corps de femme. De plus, je dois apprendre à accueillir mon tempérament hypersensible, qui m'a longtemps été projeté dans mon éducation et un pan du

mouvement féminisme radical (Wittig, 1980), comme étant un handicap et une faiblesse. Je souhaite donc à ce stade-ci de ma recherche-crédation investir et matérialiser cet état de confusion qui est présent en moi, entre l'image de la femme comme un objet et celle de la femme comme un sujet. Comme dirait Catherine Malabou, « comme une ambiguïté fondamentale, l'union et la désunion à la fois du fantasme de la femme et de la femme elle-même. » (2020, p.28)

## CHAPITRE 2

### LA PHOTOGRAPHIE, LA CAMÉRA ET SON CADRE OBJECTIFIANT

#### 2.1 Mon parcours en photographie

À la fin des années quatre-vingt-dix, j'étais parmi les rares femmes qui faisaient de la photographie de mode au Québec. J'ai commencé très tôt ce métier alors que je n'étais pas encore déterminée dans ma féminité. Pendant une vingtaine d'années, comme je l'ai expliqué au chapitre un, j'ai essayé d'exprimer par le cadre de mes images présentant de jeunes femmes mannequins, un point de vue distinct, celui d'une femme de son époque (1996-2015), qui essaie de s'approprier sa propre identité féminine et sexuée. Je souhaitais présenter une image de la féminité plus ouverte, libérée et moins stéréotypée, quant à la représentation des femmes dans les magazines, notamment dans les publicités. Les représentations de femmes dans mes images se voulaient libres, émancipées et fortes. Car la mode, bien qu'elle puisse contribuer à nourrir et diffuser des représentations malsaines pour les femmes en général, peut aussi être une source d'empuissancement et d'autodétermination pour certaines, comme une manière de se révéler au monde et à elles-mêmes. « It's about claiming the spaces, taking back power, owning our voices and ourselves and our bodies, without fear of being judged ». (Muholi tel que cité par Jansen, 2017b)

Mon regard sur les corps féminins et sur l'univers de la séduction par les images a été malgré tout modelé, inconsciemment, à partir des codes visuels de l'époque qui m'a construite. Ces codes corporels de beauté, de représentation, de séduction et de reproduction qui nous entourent, s'ingèrent dans la manière dont les corps féminins sont formatés afin de stimuler le désir dans un système de valeurs hétéronormatif et consumériste qui forme et façonne notre rapport aux images. Même si je souhaitais participer à une forme de libération et d'empuissancement de la féminité et de la sexualité des femmes par mes images, il demeure que mon point de vue contribuait tout de même à une vision encore objectifiante du corps féminin et participait d'une culture de la beauté et de la jeunesse idéalisée, hétéronormative et homogène.



2.1 Maude Arsenault, photographie de mode réalisée pour un magazine féminin, 2012



2.2 Maude Arsenault, photographie de mode réalisée pour un magazine féminin, 2008

Au fil de ma carrière, la photographie de mode m'a ainsi amenée derrière l'objectif à scruter et à interroger les corps féminins et leurs espaces, c'est-à-dire les espaces qui les caractérisent physiquement, psychologiquement et socialement. Les questions relatives aux structures de

pouvoir et de performance qui régissent les conditions de représentations des femmes en photographie sont au cœur de mon cheminement.

Par ce parcours de fabrication d'images glorifiées et sexuées des femmes, je me suis fait prendre au piège du *male gaze*<sup>6</sup> malgré moi. Je me suis retrouvée enfermée dans un système aliénant et suffocant de performance et de représentation, qui me laissait dans un état de vide. En délaissant l'image photographique implantée dans une production capitaliste et patriarcale, j'ai entrepris une nouvelle aventure d'invention et de découverte du moi profond et sauvage (Estes, 2001). Parce que comme le mentionne l'autrice féministe et professeure Barbara Havercroft : « Aucun individu ne devient sujet sans d'abord être assujéti » (2017, p. 268).

Le premier pas de ma reconstruction comme artiste-femme-photographe a été mon livre photographique *Entangled*, réalisé entre 2016 et 2019 et publié en 2020. La création de ce corpus s'est révélée en marge d'un changement profond de perspective et de responsabilité dans mon cheminement de vie. Autour de 2014, suite à ces années consacrées à la création d'images idéalisées destinées souvent à de très jeunes femmes, j'en suis venue à remettre en question mon rôle et mon influence dans la transmission des modèles de féminité. Cette introspection est devenue nécessaire, dans le contexte d'une carrière qui s'effondrait due à mes responsabilités maternelles et domestiques, impliquant des changements de valeurs, de cadre économique et de paradigme identitaire. Mes interrogations sont devenues encore plus tangibles quand, à mesure que ma fille grandissait, je l'ai observée, caméra à la main, devenir une jeune femme. À la manière de plusieurs artistes femmes photographes telles que Mary Kelly<sup>7</sup> ou encore Sally Mann<sup>8</sup>, qui ont consacré une bonne partie de leurs travaux sur la vie de leur famille, j'ai voulu, avec *Entangled*, documenter et investir la vie de ma fille ainsi que les aspirations des adolescentes autour d'elle, ce, face à leur future vie de femme. Un peu comme un acte de survie, mais aussi pour m'aider à mieux approfondir mon héritage culturel et visuel en ce qui a trait aux représentations normées des codes de la féminité, du corps féminin et de la domesticité.

---

<sup>6</sup>Le *male gaze*, ou regard masculin, désigne le fait que le regard dominant dans la pop culture (cinéma, séries, magazines, jeux vidéos) serait celui d'un homme hétérosexuel. C'est-à-dire que toutes les images que l'on voit, vont être les fantasmes potentiels d'un homme hétérosexuel. Cela s'accompagne systématiquement d'une objectivation de la femme, qui ne devient plus qu'un corps décortiqué pour plaire aux hommes. (Elena, 2020)

<sup>7</sup>*Post-Partum Document* (1973) est composé de six sections de documentation qui suivent le développement du fils de Kelly, de la naissance jusqu'à l'âge de cinq ans. Kelly retrace de manière complexe sa relation avec son fils et son rôle changeant de mère en écrivant sur des artefacts associés à la garde d'enfants.

<sup>8</sup> Sally Mann est reconnue pour son œuvre *Immediate Family* (1992) que nous verrons plus en détail un peu plus loin.

*Entangled* est un mot anglais qui évoque « carcan », qui peut aussi référer à « embuscade » ou à « piège idéologique », afin d'expliquer les motivations sous-jacentes qui m'ont habitée dans la fabrication et la mise en séquence des images de ce livre photo. Devenir une femme plus mure et la mère d'une adolescente m'a apporté une distance et une nouvelle perspective quant aux exigences culturelles et sociétales imposées sur les femmes et les jeunes filles, en particulier sur les modèles de représentations et de choix de vie limités qui leur sont infligés, exposés ou encore prédestinés. Le recueil, constitué de 64 images en couleur et en noir et blanc, s'ouvre par la reformulation iconique d'une phrase de Virginia Woolf dans *Orlando : une biographie* (1928): « Growing up is losing some illusions in order to acquire others », et se présente comme un poème, une ode et un cri.



2.3 Maude Arsenault, *Entangled*, 2020, livre photographique, 64 pages, couleur et noir et blanc, Deadbeatclub Press, Los Angeles.

Ainsi, mon approche photographique récente, à l'instar de mes inspirations de jeune photographe de mode, s'est replongée dans le créneau du journal intime. Je suis retournée vers une approche spontanée, libre, naturaliste et dépouillée, tout comme ces photographes prisés du monde de l'art contemporain qui m'ont influencée tels que Nan Goldin, Francesca Woodman, Tina Barney, Mona Kuhn et Wolfgang Tillmans. Ma démarche est devenue plus introspective. Elle a pris racine dans les expériences, les lieux et les relations que j'observe dans mon environnement immédiat, privé ou social. Mes photographies dévoilent un univers intime et proposent un point de vue délicat où la ligne entre candeur, provocation et voyeurisme est finement tracée. Je souhaite questionner la perception de la personne qui regarde et révéler comment elle est inévitablement façonnée, encodée et créée par nos construits sociaux, politiques et moreaux.



2.4 Maude Arsenault, *Les lits*, 2020, photographie argentique.

C'est ce qui m'a inspiré d'ailleurs dans le travail de la photographe états-unienne Sally Mann, réputée pour son œuvre controversée, *Immediate Family* (1992). Dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, Mann réinvente la photographie de famille, crée des tableaux et dévoile ses trois enfants dans l'intimité de leur vie de tous les jours où se mêlent l'innocence des jeux d'enfants, une sensualité parfois troublante ainsi qu'une vertigineuse mise en abîme sur la mort, la violence et la vie. L'artiste ne fait pas qu'épier ses enfants avec sa caméra à chambre grand format, elle crée de toute pièce des mises en scène afin de proposer sa propre vision de la famille, de la féminité et des rôles genrés, en pleine deuxième vague féministe aux États-Unis. Prenons l'exemple de la photo *The new mothers* (1989) qui fait partie de la série *Immediate family*. Par l'attitude narquoise, désinvolte et hautaine des deux fillettes qui jouent à la mère, cigarette à la main, Mann s'affaire à provoquer une réflexion sur les rôles de la maternité et de la féminité de son époque. Malgré un ensemble assez conventionnel au niveau de la composition et du cadre, la force de Mann est d'offrir un regard critique et frondeur sur la façon dont la société américaine vit et se présente dans son rapport à la domesticité et, selon l'artiste, en ce qui a trait à la nudité et au corps des enfants, souvent présentés dénudés. Ses images ont suscité des hypothèses controversées sur le rôle de la mère en tant que protectrice, sur le consentement des enfants et la possibilité que les images puissent provoquer des actions inappropriées par la personne



spectatrice. Le travail de Mann offre, je pense, un discours inusité sur la place et le rôle des femmes artistes et des mères à un moment charnière de l'histoire du féminisme.



2.5 Sally Mann, *The new mothers*, 1989, de la série *Immediate family*, photographie argentique.

## 2.2 La caméra, un outil de contrôle et d'émancipation

La caméra photographique, depuis son invention au 19<sup>e</sup> siècle (1839), a changé la nature et l'histoire de l'art. Elle a permis la reproductibilité des images ainsi qu'un accès pour tous à la représentation et à la documentation de la vie privée et familiale. Mais elle était aussi un outil technique artistique élitiste qui, dû à son coût, est resté davantage accessible aux hommes jusqu'au milieu du vingtième siècle. La caméra est par ailleurs devenue, avec l'arrivée des médias numériques à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, un objet d'émancipation pour les femmes et les artistes en général. C'est à partir des années soixante-dix que beaucoup de femmes-artistes ont commencé à utiliser la photographie. Ce procédé technique de reproduction et de captation du réel, du temps et du vivant, sert une double cause, celle de dénoncer, de révéler et de mettre en lumière. La photo peut aussi corrompre, altérer, et manipuler notre perception des corps et d'un monde souvent vu et présenté aux femmes à partir d'un point de vue déterminé et masculin du monde.

Comme en parle Susan Sontag dans l'ensemble de son livre *Sur la photographie #01* (2008), la photographie est le reflet d'une idéologie et d'une éthique de contrôle, comme un semblant

d'appropriation, un geste qui peut sembler presque violent (p.31). Il y a toujours une distance entre la caméra, la personne photographe et son sujet. L'acte de photographier peut mettre en place un rapport de domination avec la personne ou l'objet photographié. La photographie crée aussi un effet nostalgique; un contrepoint au détachement, elle rend permanent ce qui change sans cesse, comme le temps qui passe et le corps des femmes, par exemple.

Mes explorations récentes à la maîtrise et en photographie réfèrent inéluctablement à cette dimension esthétique des codes de l'image influencée par mes années dans le milieu de la mode et une culture où le *male gaze* dominait, soit une photographie cadrée, construite et influencée par des normes genrées hétéronormatives afin de satisfaire le regard masculin. Ma nature d'esthète, mon rapport au monde empreint et nourri par le plaisir et la sensualité, la lumière et la beauté, celle de la nature, des objets, des lieux et des humain·e·s, restent omniprésents dans mes rendus matériels et visuels. Je suis profondément habitée par le désir de séduire, de provoquer, d'émouvoir et d'éveiller par mes œuvres la colère, la passion et un emballement qui mène à des sensations qui se vivent par le corps. La question esthétique et la séduction font partie de mon patrimoine artistique, de ce que l'image photographique m'a transmise comme héritage et comme représentations des corps-espaces et des espaces du corps féminin. « Le sentiment de l'inaccessible que les photos peuvent susciter, se branche directement sur l'érotisme de ceux chez qui la distance rend l'objet plus désirable. » (Sontag, 2008, p.33) La question qui se pose alors à ce stade-ci est : Comment ce regard – mon regard – s'est-il détourné du cadre objectifiant pour reprendre son pouvoir, au féminin ?

Il est évident que l'appareil photo et la construction d'images photographiques demeurent des outils puissants et non négligeables d'émancipation et d'autodétermination dans mon processus de vie. Le médium photographique impose une relation de pouvoir qui m'a permis, au fil de ma vie, de manifester mon point de vue sur la condition féminine et d'être engagée dans une conversation plus large sur l'image, la représentation des corps et les perspectives du féminin. (Sontag, 2008)

Peut-être à cause de mon tempérament hypersensible, j'ai souvent l'impression d'être une intruse où je me trouve, de ne pas cadrer avec l'environnement qui m'entoure. Alors j'observe et j'essaie de me plier à ce qu'on attend de moi. Il se vit par ailleurs un sentiment de soulagement quand je me retrouve derrière le viseur de ma caméra, et qu'une distance se crée entre l'appareil photo et le monde devant moi. Je peux ainsi m'écarter, voir et ressentir les choses selon mon point de vue

situé. La caméra agit alors comme un outil d'émancipation et peut permettre de s'affranchir du regard extérieur afin de s'engager dans sa propre représentation du monde.

Une fois observée à partir du prisme de la caméra spontanée, l'identité à l'intérieur de l'espace intime et domestique pourrait-elle être la meilleure manière d'aborder la question de l'intimité et de permettre une forme d'empuissancement pour les femmes? Selon Charlotte Jansen, la caméra *point and shoot* et l'arrivée du *iPhone* sont des outils spontanés et accessibles qui s'intègrent facilement dans la vie domestique. (2017b) La caméra, souvent celle de mon téléphone intelligent, m'accompagne en tout temps, elle me permet de saisir à l'improviste des moments de ma vie quotidienne, la plupart du temps de manière spontanée ou par pulsion. Ce type de photographie sert à saisir sur le vif l'essence du quotidien. La caméra se faufile, attrape l'instant volé et induit un régime de visualité qui transpose une certaine vérité. La vision renvoie à l'idée que la vue est de l'ordre d'une opération physique. En histoire de l'art, on y réfère plutôt comme un fait social, comme une manière d'exposer, de poétiser et de dénoncer les faits et gestes de nos vies afin de permettre une meilleure compréhension du monde et de ses complexités.

### 2.3 Sortir du cadre objectifiant

Après l'arrivée de mon troisième enfant, je me suis retrouvée en crise existentielle et professionnelle. Je n'avais plus envie de photographier, car je ne savais plus comment me définir dans ma vie et dans ma relation à la caméra. Je questionnais ma responsabilité envers les filles et les femmes qui consommaient mes images sublimées et retouchées. J'ai donc décidé d'arrêter de faire de la photographie pendant un temps. Cette période de ma vie fut très sombre. En prenant ce recul, j'ai compris que la caméra n'était pas le problème, mais plutôt ma manière d'utiliser le médium photographique. J'ai donc recommencé doucement à faire de la photographie, mais mon rythme est demeuré différent. Comme une chercheuse d'or, je porte maintenant davantage attention aux éléments que je capture, j'attends un signe, que mon cœur palpite. Cet appel est intuitif mais il se définit surtout par un désir de créer des compositions visuelles poétiques et haptiques qui se révèlent en couches multiples. Mon œil est particulièrement attiré par ce qui ramène au domestique, à la séduction ou à l'intime : les drappés, la peau, les textiles, les blessures, les vêtements intimes et les textures qui donnent envie de toucher. Le processus de capture d'images que j'ai adopté est dorénavant moins quantitatif et organisé. J'accueille les images trouvées une à une, je les collectionne dans l'application Lightroom, en les classant et en les sous-classant. Je vis avec de petites impressions de basse qualité de ces images sur les murs

de mon atelier pendant de longs mois, et tranquillement elles se font une place, soit dans un livre, un collage, seule, avec des mots, ou superposées les unes sur les autres.

Quand une fille devient femme, elle se dédouble : au lieu de coïncider exactement avec elle-même, elle existe aussi à l'extérieur. Autrement dit, une grande partie de la conscience des femmes est utilisée par des préoccupations relatives à leur apparence physique. Simone de Beauvoir explique que, dès leur plus jeune âge, la société apprend aux filles que pour plaire il faut qu'elles cherchent à le faire : « il faut se faire objet ». (Beauvoir, 1949, p.30)

En utilisant le médium photographique autrement, en détournant ma caméra des corps féminins de mannequins, en décomposant ma relation à l'image, et en matérialisant l'image à plat en des formes sculpturales qui soustraient la figure féminine de la bidimensionnalité, je me suis émancipée d'une forme de marchandisation et de rapport performé à l'image. Ainsi, on peut supposer que regarder le monde à travers le viseur de la caméra, d'où l'on détermine un champ spécifique de la vision, fait partie de nos constructions identitaires, autant comme producteur·trice d'images que comme regardeur·euse. Comme dirait Philippe Dubois : « L'image photographique est impossible en dehors de l'acte même qui l'a fait être. » (Dubois tel que cité par Durand, 1983, p.5)

En commençant la maîtrise en 2019, j'étais habitée par l'envie de déconstruire ma relation au photographique. À l'âge de quarante-six ans, n'ayant jamais étudié en art ou en photographie, je me sentais comme une impositrice à l'idée de rejoindre toutes ces personnes étudiantes – et artistes – qui avaient des années de pratique et de formation académique derrière elles. Je n'avais pas envie de performer, mais plutôt de découvrir, d'essayer de nouvelles choses et de me permettre de sortir des marges de l'image auxquelles j'étais habituée. Mon projet de maîtrise se présentait comme une remise en question de mon identité de femme-photographe. J'avais besoin de renier le rituel du faire photographique technique que je connaissais, pour être davantage en contact avec une pratique théorique, idéologique et expérimentale de la photographie, de l'image et de la création.

La photographie est un acte de représentation du réel, en opposition à celui de l'imaginaire auquel on peut référer en peinture, par exemple. Les images se créent à partir d'un cadre temporel de la vérité, celui d'une machine qui capte, reproduit et imprime la lumière sur une surface sensible. L'obturateur de la caméra s'active et fige le moment, il arrête le temps. L'acte photographique immortalise et préserve notre présence aux choses et au monde, dans un désir d'échapper à la

mort et à l'oubli. C'est le sémiologue et philosophe américain Charles Sanders Peirce qui a introduit, à la fin du 19e siècle, la notion de photographie indicielle, une catégorie philosophique du fonctionnement des signes et du processus sémiotique qui impose un rapport triadique entre un signe, un objet et un interprétant. Comme l'idée, justement, que la photographie est une preuve et un indice matériel que ce qu'elle illustre fut.

On mesure mal aujourd'hui, tant les photos nous entourent, le choc de leur introduction dans les façons de faire image à partir de 1839. Le nouveau cours proposé par l'écriture de lumière à l'ancien régime des images (la peinture et le dessin) s'est rapidement propagé, bouleversant le statut des écrits en général : la saisie photographique, que la sémiologie caractérise par une prise d'empreinte indicielle, ne pouvait demeurer sans effets sur l'état des beaux-arts ni, au-delà, sur nos régimes de vérité et, en général, de visibilité. (Brunet, 2013)

L'image-caméra, dans son articulation, a pour caractéristique de se constituer par la figuration des êtres ou des choses au monde, dans une circonstance appelée « prise de vue ». Dans cette situation de la prise de vue, nous trouverons un sujet-en-scène, ayant en face de lui, un autre sujet qui soutient cette caméra, le « sujet-de-la-caméra ». La circonstance de la prise de vue, c'est le monde en situation de la scène. La caméra a, en elle-même, nécessairement une dimension subjective. On dira que lorsqu'elle fait fonctionner son mécanisme, elle fait marcher une sorte d'homoncule en son intérieur. Elle est comme un corps centaure, moitié machine, moitié chair. On nommera ce corps, le sujet-de-la-caméra. (Perrault cité par Ramos, 2015, p.1)

Pendant ma maîtrise, je me suis demandé quelle était ma position comme sujet-de-la-caméra, avec les circonstances du monde qui me donne mon point de vue situé, et comment je peux exister aussi comme artiste, corps, femme et sujet, à l'extérieur du cadre traditionnel de la caméra et de la photographie. J'ai ainsi entrepris mes recherches en voulant explorer une pratique visuelle qui me permettrait de m'émanciper de l'image bidimensionnelle et du cadre objectifiant. Ceci en espérant que mon travail puisse prendre forme à l'extérieur des limites du photographique et de m'approprier un nouveau pouvoir subjectif autrement que par la représentation littérale des corps féminins, mais plutôt par la mise en espace d'indices et de signifiants de leur présence. C'est ce qui explique que ma caméra s'est détournée des corps « autres » pour focaliser sur le mien et davantage sur les lieux, les espaces et les objets qui nous rappellent l'existence d'un passage, d'une rencontre, d'une existence. Car comme le dit Susan Sontag : « Une photographie est à la fois une pseudo-présence et une marque de l'absence. » (2008, p.33)

## 2.4 Se réappropriier sa subjectivité par une approche brute de l'image

Au cours des dernières années, mon travail photographique sans filtre et sans mise en scène s'est ainsi recentré sur mes propres espaces intimes et sur ma réalité de femme. Documenter le quotidien, le vernaculaire, l'intime est une approche photographique devenue répandue depuis le mouvement postmoderniste et féministe des années soixante-dix. Cette façon de documenter le banal et le familier a été rendue possible à partir du début du vingtième siècle lorsque les avancées techniques ont permis l'arrivée d'appareils plus compacts, propulsés par la compagnie Kodak. De la pellicule 35 mm au numérique, et plus récemment aux caméras sur les téléphones cellulaires, notre relation aux images a été métamorphosée, elle est devenue un outil de communication, non plus seulement à titre d'image comme telle, mais comme document et langage.



2.6 Nan Goldin, *Amanda in the mirror*, 1992, Berlin, photographie argentique.

Nan Goldin est une artiste-photographe de la scène new-yorkaise underground et Wolfgang Tillmans un artiste-photographe allemand de la communauté électronique et LGBTQ+ de Berlin. Iels sont tous deux reconnu.e.s pour avoir introduit entre les années soixante-dix et quatre-vingt-

dix, la pratique photographique du « *snap shot*<sup>9</sup> », du « journal intime » ou encore de « l'album de famille ». Leurs pratiques, bien que différentes l'une de l'autre, consistent en une observation brute du monde qui les entoure. Leur camera est libre et offre un point de vue hors cadre et non poli de l'intime, des corps sexués, du journalier et des réalités des communautés marginalisées qui sont les leurs – que ce soit celles de la diversité sexuelle et identitaire, de l'univers de la drogue, des scènes de rave et underground, ou des personnes atteintes du sida. De plus, ces deux artistes ont été précurseurs quant à leur manière décomplexée de présenter leur travail en espace d'exposition.

Goldin l'a fait selon l'approche rudimentaire de l'album de famille. Vers 1975, à New York, dans le Lower East Side, elle organise des soirées dans les bars pour présenter à ses ami·e·s les diapositives qu'elle prend de leur vie nocturne et de leurs soirées festives. Tillmans, quant à lui, a été l'un des premiers à déconstruire le régime traditionnel de présentation des œuvres d'art en installation dans un cadre institutionnel. Le photographe berlinois est l'un des instigateurs de l'accrochage multiple sous forme de récits non linéaires, variant les formats et les types d'impressions, souvent faits de tirages quelconques provenant du commerce, ou encore de photocopies, mais surtout accrochés sans encadrement, à même les murs à l'aide d'épingles, de ruban adhésif ou encore simplement déposés au sol.



---

<sup>9</sup> Le snap shot est une image prise sur le vif, sans outils technique perfectionné, et qui souvent réfère à une image de piètre qualité.

Bien que ses photographies soient extrêmement variées en termes de sujets et de procédés, Tillmans, qui photographie aussi ses ami·e·s et leurs milieux de vie, utilise souvent des motifs récurrents comme les gros plans de peau et d'organes génitaux, des abstractions exploratoires au photocopieur ou en chambre noire, et des pièces de vêtements qu'il présente tels quels, sous forme de sculpture ou d'installation.

Grandement inspirée, depuis les années quatre-vingt-dix, par la liberté, l'authenticité, l'audace et la manière irrévérencieuse (hors des cadres canoniques imposés par les institutions) de travailler de ces deux artistes, ma pratique, bien que campée dans un milieu plus traditionnel et hétéronormatif, est devenue elle aussi plus autobiographique, brute et personnelle au cours des dernières années. Cette manière libre de photographier m'appelle à utiliser des stratégies plus improvisées et rudimentaires. Par exemple, je me vois souvent obligée d'utiliser la caméra de mon téléphone intelligent faute d'un appareil de meilleure qualité sous la main. Je n'utilise pas de source d'éclairage artificielle mais que la lumière disponible et ambiante, ce qui fait que mes clichés sont souvent granuleux et texturés. Mes cadrages captés spontanément sont imprécis, transformés et une fois agrandis, ils créent davantage de rendus flous et sont souvent moins piqués. Cette transformation de ma pratique, qui est maintenant plus authentique, m'a apporté plus de subjectivité, en déjouant le cadre photographique traditionnel qui m'a construite professionnellement. Conséquemment, j'aime imaginer mon travail en installation et en espace de manière plus désorganisée, spatiale et déconstruite, à l'instar du travail de Tillmans.

Cette approche brute de l'image se traduit en un travail plus intimiste dans l'atelier et en une production qui appelle à davantage de textures et de matérialité. Cette esthétique brute me permet de me libérer des carcans de la représentation des corps. Ma pratique renouvelée m'éloigne d'un rapport au corps féminin performé et idéalisé et m'invite à découvrir les couches qui me composent, mes blessures et mes dualités.

Un élément qui m'a semblé particulièrement intéressant en lien avec plusieurs des artistes qui m'ont inspiré et que je présente dans ce mémoire, c'est qu'ils ont aussi fait un détour par le milieu de la mode, à un moment ou un autre de leur parcours. La photographie de mode a cette tendance à récupérer les approches d'artistes contemporains en photographie qui posent leur regard sensible et intime sur les courants de société et la jeunesse. Que ce soit Wolfgang Tillmans, Nan Goldin, Corrine Day, Ryan McGingley ou Mona Khun, iels ont été interpellé·e·s par les grandes



marques de la mode qui se trouvent souvent aux marges des mouvements sociaux et identitaires. On peut donc déduire qu'il s'agit d'une industrie qui cherche en continu des tactiques pour récupérer les conversations parallèles exprimées dans le milieu de l'art contemporain afin de les renverser en courant dominant et d'en extraire le plus possible des bénéfices capitalistes.



2.8 Maude Arsenault, *Mes ventres*, 2021, superposition de deux impressions photographiques giclée sur textile.

En terminant ce deuxième chapitre, j'en déduis qu'il est possible de dégager un réel pouvoir, pour les artistes qui travaillent à décloisonner les représentations de l'identité féminine et son émancipation, par l'utilisation des langages de l'image brute et de l'autofiction. La posture de performativité des artistes étudié·e·s vient agir comme un agent d'incarnation ou de libération des carcans imposés par les structures dominantes. Par une prise de pouvoir et d'action s'exprimant à l'intérieur d'une posture d'agentivité qui se veut libératrice, les artistes femmes, racisé.e.s ou de la diversité (non-binaire, queer, trans) qui mettent leur vie intime au premier plan dans leur pratique, créent des espaces d'émancipation authentiques, empathiques et revendicateurs. Cette posture féministe performée dans la réalité de l'artiste, et qui passe par des actions proactives et par l'empuissancement de la relation à l'espace à soi, du corps ou du domestique, m'a permis de mieux comprendre ce désir de matérialité, d'empoignement, de sensualité et de prise de pouvoir qui habite ma pratique.

## **CHAPITRE 3**

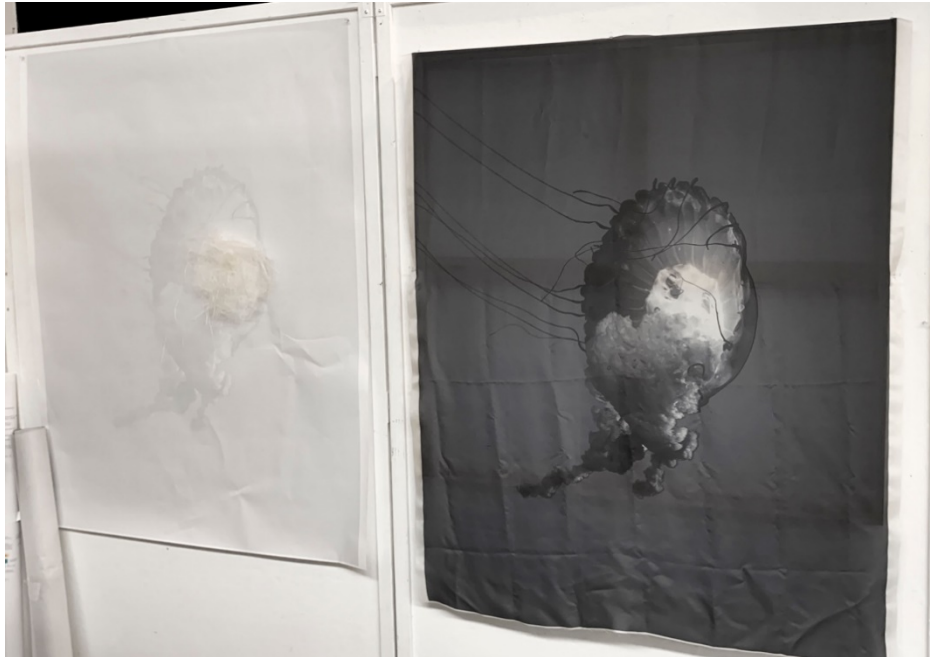
### **REPRENDRE SON POUVOIR PAR LA MATIÈRE ET LES MOTS**

#### 3.1 Vers une nouvelle matérialité

Le processus de la maîtrise m'a par ailleurs entraîné vers un retour aux sources, là où j'avais trouvé mon point d'ancrage au pensionnat durant mon enfance. Ces dernières années, l'envie de revivre l'atmosphère créative, autodéterminante et agitée de l'atelier de couture s'est manifestée. Mon amour pour les textiles, leur douceur, leur sensualité, mais aussi pour la broderie, le tissage, les sensations au contact de la laine, du fil, de la corde, des aiguilles et le plaisir de créer des pièces de vêtements ou des courtepointes sont réapparus. Un peu comme le plaisir que j'éprouvais à l'âge de quatorze ans dans la chambre noire de mon sous-sol, lorsque mes mains (ou plutôt les pinces) plongeaient dans les chimies et manipulaient les pellicules et papiers photographiques. Je me suis rappelée le plaisir d'un corps en action qui met les mains à la pâte, qui touche, qui coupe, qui plie, qui repasse, qui coud, qui manipule, qui s'active dans la création en opposition aux années passées derrière un écran d'ordinateur (ou d'un capteur), où c'est davantage les yeux et la tête qui travaillent.

Sans connaissance spécifique dans les ateliers techniques de l'UQAM (bois, moulage, photo, imprimé, peinture), j'ai eu envie d'observer et d'errer comme une enfant à la recherche de l'énergie vitale et brute de l'atelier de création. J'ai commencé à expérimenter intuitivement, par essais et erreurs, souvent nerveusement, en faisant confiance à mon ressenti et à mon désir de manipuler les objets, des papiers et des tissus, en imprimant, dessinant, sculptant, découpant et superposant.

J'ai par ailleurs fréquenté l'atelier d'impression numérique, où j'ai été excitée de découvrir l'imprimante expérimentale de grand format et les possibilités qu'elle offre de créer des impressions sur des textiles et des matières non destinées à l'impression numérique à jet d'encre. J'ai donc imprimé sur des tissus texturés, sur du papier calque et sur différents types de cotons, de papiers japonais, de papiers journaux et faits main. Sur la soie, j'ai découvert que les dépôts d'encre que restituait l'imprimante sur le papier collé à l'endos de l'image était particulièrement transcendants. Ce sous-papier soyeux laisse une trace effacée de l'image originale, une image subtile qui rappelle l'idée de présence et d'empreinte, des notions inhérentes à l'histoire de la photographie.



3.1 Maude Arsenault, *Méduse*, 2019, impression giclée photographique sur soie et sa contre image sur papier.

J'ai aussi voulu approfondir les jeux de transparence et d'opacité, et explorer les limites du cadre de l'image comme élément fondamental du langage photographique notamment dans la manière de déterminer notre rapport au sujet et à l'espace. Mes impressions sur soies constituées de déchirures, montées de manière translucide sur de grands faux cadres, m'ont permis d'adresser les notions de dualité et d'espace sacré. Le travail de la texture et de la trame dans mes images est devenu aussi important. J'ai eu envie d'évoquer des formes picturales et plastiques un peu comme les photographes pictorialistes du début du vingtième siècle qui souhaitaient faire reconnaître la prééminence de l'image sur le réel photographié.



3.2 Maude Arsenault, *Au milieu de la tempête*, 2020, impression giclée photographique sur papier coton et boule d'argile.

Mon travail imprimé expérimental de l'image s'est transformé en formes sculpturales et en installation, un peu comme le travail de l'artiste londonien Ian Kiaer, qui s'intéresse à la notion d'espace temporel à partir de l'idée de « bulle domestique ». Kiaer m'a inspiré par sa pratique en installation qui utilise le textile, les objets du quotidien et un usage inouï du faux cadre. Il crée des mises en espace architecturales épurées, aux symboliques fortes et utopiques, faisant allusion à un espace incarné qui défie une lecture linéaire au profit de quelque chose de plus spatial, matériel et rythmique. Formellement, son travail ludique et sensuel permet aux images et à l'espace d'émerger et d'encapsuler le temps. Kiaer a été pour moi une influence importante dans ma nouvelle relation à l'espace et à la matérialité. Son interprétation minimaliste, haptique, pastel et onirique du monde intérieur et sa façon de créer des mises en espace d'empuancement et d'apaisement m'ont inspiré l'envie de donner une forme plus monumentale, matérielle et tridimensionnelle à mon travail de l'image et de l'imprimé. Ainsi, mon obsession pour l'organisation des espaces de la maison s'est traduite et transportée dans l'espace d'exposition. J'ai réalisé que le lieu d'exposition devenait un espace à aménager comme un espace domestique. Mes projets sont difficiles à déployer sans une connaissance spécifique du lieu où ils seront exposés, que ce soit un endroit public, une maison, une institution, une galerie, ou même un livre. La concrétisation des œuvres et d'un corpus devient alors influencée par les liens et la relation qui opèrent entre les images et les objets. Un peu comme lorsqu'on raconte une histoire, mes installations se présentent sous la forme d'un parcours narratif.



3.3 Ian Kiaer, Vue d'installation de la série *Endnote, ping (marder)*, 2019

En mars 2020, les bouleversements intimes et sociaux infligés par la pandémie sont venus chambouler l'expérience de la vie d'atelier à la maîtrise. Je me suis retrouvée de nouveau seule dans mon studio à travailler et à apprendre à distance derrière un écran. Ce contexte m'a forcée à mettre en place de nouvelles stratégies de travail. J'ai filmé l'atelier, j'ai appris à monter des images en mouvement, mais surtout j'ai commencé à enregistrer et jouer avec ma voix. Ce fut une découverte. L'écriture et la poésie qui sont apparues dans ma pratique se sont transformées en mots dits, hauts et forts. Ma voix est devenue un nouveau médium à explorer, et surtout, à superposer à mes images. J'ai exploré ce nouveau médium à l'occasion de présentations en ligne à l'UQAM mais aussi lors de deux expositions. La première à la galerie Media Shop de Kyoto où j'ai présenté *At home* (2021) et la deuxième à Projet Casa à Montréal, où j'ai présenté *Chargée à bloc* (2021), une expérimentation chaotique à quatre pistes et multiplicité de voix, qui réfère à l'agitation et l'hyperactivité mentale.



3.4 Maude Arsenault, *At home*, Galerie Media Shop, Kyoto, 2021, installation video et sonore.

Ce passage obligé m'a incitée à mettre en place de nouveaux procédés pour déconstruire ma pratique et mon rapport aux images. J'ai par ailleurs dessiné et écrit sur des papiers calques que j'ai ensuite superposés à mes images, ou encore que j'ai déchirés, froissés et collés à l'aide de ruban de coton blanc. Mes expérimentations, auxquelles j'ajoutais des objets et des matériaux divers trouvés ici et là, se sont tranquillement accumulées dans l'atelier. J'ai aussi eu envie de transposer mes idées sur la toile, j'ai appris à tendre le canevas sur un faux cadre et j'y ai apposé peinture acrylique, couvertures et objets trouvés. Que ce soit de la corde, de la laine, des épingles de sûreté ou de la tulle, j'ai créé de petites sculptures et installations. Ces dernières étaient faites de textiles, de pâtes à modeler, de papiers et d'images recyclés. Une fois créées, je les ai photographiées, réimprimées, brodées et enduites de feuilles d'or.



3.5 Maude Arsenault, *Chambre à soi*, 2021, CDEX, UQAM, Toile brute sur châssis de bois, textile, balle de laine et épingles de sûreté dorées.

### 3.2 Question de tonalité : le noir, le blanc et les pastels

Dans ce nouveau processus de recherche identitaire et créatif, le noir, le blanc et l'utilisation de couleurs pastels se sont imposés comme un désir de neutralité. Pour moi, la neutralité du noir et du blanc est une manière de me rapprocher du dessin, d'une forme plus abstraite et moins figurative de la représentation. Sophie Jodoin, artiste multidisciplinaire à Montréal, explique dans son portrait vidéo (2021) que face à un travail monochrome, épuré et poétique, nous sommes davantage laissés face à nous-mêmes dans un constat d'introspection et de méditation. Un état qui nous connecterait à notre soi profond et nous rappellerait nos forces de vie. La sobriété et la douceur sont des éléments qui, comme pour Jodoin, m'appellent à travailler avec pudeur, à dénoncer et à revendiquer sans tapage et sans faire d'éclat.

Sophie Jodoin s'est révélée être une des artistes qui m'a le plus influencée dans mon processus artistique ces dernières années. Alors que j'étais étudiante en histoire de l'art à l'Université de Montréal en 2015, j'ai eu la chance de visiter son atelier, qui est aussi son lieu de vie. Un espace chaotique qu'elle appelle un laboratoire d'écriture visuelle, où s'accumulent sous les tables, de multiples récits sous formes d'amas de papiers, de mots, de dessins et de découpures de toutes

sortes. Jodoin parle de son studio comme de sa chambre à elle mais aussi comme de son cahier de croquis.



3.6 Portrait de l'artiste Sophie Jodoin dans son atelier, tirée de la vidéo de La Fabrique Culturelle, 2021

Sophie Jodoin m'a inspirée par son travail monochrome du dessin, du collage, de l'installation et de la textualité. Je me sens très connectée avec sa manière d'interroger, d'incarner et de figurer les manifestations visuelles, écrites et culturelles du féminin. Son travail, la plupart du temps en petit format contrairement au mien, provoque chez moi une réaction épidermique et mélancolique, que ce soit par ses installations livresques, ses dessins de parties de corps hyper réalistes au fusain, ses collages ou ses portraits. J'aspire par ailleurs à ce que mes œuvres et leurs nuances témoignent d'une subjectivité de l'intime qui renvoient au même affect. (Jodoin, 2021)





3.7 Sophie Jodoin, *What has it all meant? For me is it clear?*, 2015, collage multidisciplinaire.

Malgré cette neutralité évidente qui se manifeste dans mon travail, les pastels et les couleurs délavées s'incrument. Comme par exemple pour le rose, qui aurait une place et une histoire bien particulière en art selon Barbara Nemitz, professeure à l'Université Bauhaus de Weimar en Allemagne. Dans son livre *Pink, The Exposed Color in Contemporary Art and Culture* (2006), l'autrice nous rappelle que l'habilité de percevoir et d'interpréter les couleurs est un produit de notre processus sensoriel et psychologique ainsi que le résultat de nos relations construites culturellement. Le rose se traduirait comme la couleur de la jeunesse, de la féminité, de l'amour, et de l'érotisme, invitant ainsi en sa présence à un rapport de sensibilité. Le rose nous rappellerait la couleur de la peau caucasienne, mais surtout celle des orifices de tous les êtres humains. Couleur de désir, le rose créerait l'émerveillement et inciterait au plaisir. L'analogie que le rose implique avec le rapport esthétique s'expliquerait donc par les perceptions et les expériences sensuelles et émotionnelles qu'il nous fait vivre. Le rose, un peu comme une représentation utopique de la vie et de ses fragilités, gagnerait, selon l'autrice, à ce qu'on en regarde ses possibilités autrement. Le rose, si on s'y laissait toucher, pourrait nous permettre de mieux accéder à nos vulnérabilités.

This color, which is so closely connected to feelings, is uncanny. Its radiance undermines the barriers of reason. Pink is submersive and revealing. The ambivalence

of the color pink results from the desire to establish harmony between the contradictory factors of social norms and personal feelings. (Nemitz, 2006, p. 41)

Je pense par ailleurs à cette photographie énigmatique mais plutôt simple d'un rideau de velours rose que j'ai présenté chez Projet Casa en mars 2022. La matérialité de ce rose délavé et abattu nous ramène ici aussi à un travail de l'affect subversif. Le rideau aux pigments d'un vieux rose usé par le temps suggère de multiples narrations, dont celles d'une présence, d'un vécu, d'une histoire de désir peut-être, mais surtout d'un récit énigmatique de l'intime.



3.8 Maude Arsenault, *Rideau rose*, 2022, Projet Casa, impression giclée photographique sur papier coton.

Mon intérêt pour la couleur rose et la matérialité du domestique est notamment insufflé par le travail de l'artiste écossaise Karla Black (1974). Cette dernière s'inspire d'une multiplicité de traditions artistiques allant de l'expressionnisme, à la performance, à l'art *in situ* et au formalisme. Elle crée d'énormes sculptures où elle incorpore des matériaux d'art traditionnels et d'autres, tirés du quotidien. Elle utilise notamment des pigments de couleur pastel, du plâtre, de la peinture, mais aussi des fards à paupières, de la vaseline, du rouge à lèvres, du coton, de la cellophane et du papier de toilette, afin de créer des œuvres sculpturales abstraites en installation. Ses œuvres, souvent suspendues dans de très grands espaces rappelant la corde à linge, surgissant souvent d'un mur ou disposées au sol, nous font vivre des expériences immersives, chaotiques et tempétueuses. L'artiste crée, par l'usage de couleurs poudreuses et de substances issues du domestique, des univers fantastiques, dramatiques et féériques.

Les propriétés physiques et esthétiques des matériaux avec lesquels elle travaille, plutôt que de renvoyer à leurs connotations symboliques ou culturelles, invitent à une expérience plutôt matérielle, épidermique et affective. Le parallèle qu'on peut faire entre ma pratique et celle de Black, c'est que nous choisissons toutes deux volontairement des matériaux pour leurs qualités esthétiques, et ce, dans une palette de couleurs douceâtres et harmonieuses. « The primary function of the work is aesthetic, formal and material. What comes first is colour and form, composition and scale and then, a very firm and separate second, comes language. » (Black, 2009, p.178)



3.9 Karla Black, *Persuasion face*, 2011, National Galleries of Scotland, sculpture de papier et divers matériaux.

Black ne tente pas d'intellectualiser sa pratique. Son rapport à la création est improvisé, organique et esthétique. Pour elle, cette manière d'aborder la création agit en réaction à l'élitisme du milieu de l'art contemporain qui essaie de tout expliquer conceptuellement et intellectuellement. Black essaie plutôt de créer une expérience tangible qui permet au public de se connecter à la mémoire sensible du corps, de la matière et du subconscient. Les spécialistes du milieu de l'art disent des sculptures de Black qu'elles sont holistiques, que chacun des éléments présentés interconnecte des stimuli physiques, psychologiques et théoriques qui sont à la fois autoréférentiels et font de ses sculptures, une expérience vivante et post-moderne. Ses installations surgissantes du sol, faites de papiers et de textiles aux tons pastel, évoquent à la fois le chaos et des écrans de vulnérabilité, de protection et de séparation. La manière qu'a Black d'interpréter la couleur et d'utiliser les matériaux, a beaucoup influencé mon travail ces dernières années dans mon désir de susciter, par mes œuvres et mes installations, des émotions viscérales et physiques.

Comme pour ma pratique, beaucoup des matériaux qu'utilise Black font référence à des formes picturales, mais surtout à l'univers domestique, aux corps charnels et aux espaces du féminin. Cette matérialité fait ainsi converger des notions féministes qu'on peut relier aux écrits de Carol Hanisch (1969) sur l'impact du personnel sur le politique. Plus encore, les matières et dispositifs utilisés brouillent les frontières entre matérialité, esthétisme et introspection. Ce registre de l'intime et du public impliquant les politiques de l'ordinaire, nous renvoient à la hiérarchisation des matériaux et par le fait même, aux positions sociales et de pouvoir dans le milieu artistique et dans la société.

Les constructions oniriques et fantasmagoriques de Karla Black confrontent à la fois les notions de refuge et de repli, dans une sorte d'éloge grandiose de la matérialité, du familier, et d'une poétique de la puissance de la douceur. Pour moi, les articulations matérielles de Black reflètent un processus offrant la possibilité à une artiste comme moi, de créer sa propre agentivité, et ce à partir de son propre regard féminin du monde, d'une manière autant colérique, onirique, qu'auto-réflexive.

### 3.3 Ma pratique et le *female gaze*

C'est d'abord Laura Mulvey, en 1975, avec son article *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, qui a introduit la notion de *male gaze*, en opposition à la notion de *female gaze*, que nous verrons dans ce chapitre. Selon Mulvey, le *male gaze* serait une manière d'observer et de filmer le monde d'un point de vue masculin. Une façon de montrer les femmes à l'écran qui transforme la représentation des corps féminins en objets de désir et de consommation, et qui objectifie le corps féminin en voulant le priver de son pouvoir. Le regard serait donc une question de point de vue et de distance, que ce soit d'un côté ou de l'autre de l'image. (Brey, 2020, p.28) Les hommes créateurs d'images serviraient davantage des gros plans du corps des femmes. Ils cadreraient par ailleurs les corps féminins au centre de l'image, ou en présenteraient des corps morcelés et stylisés, dans un champ contre champ voyeuristique, qui souhaite prendre le point de vue de la personne qui regarde et non du sujet. Les hommes auraient selon Mulvey plus souvent tendance à offrir une image objectifiante, soumise et passive des femmes, à travers le prisme de la caméra. (p.19)

Il existe un regard féminin, ou *female gaze*, un regard qui nous fait ressentir l'expérience d'un corps féminin à l'écran. Ce n'est pas un regard créé par des artistes femmes, c'est un regard qui adopte le point de vue d'un personnage féminin pour épouser son expérience. Pour le faire émerger, les cinéastes ont dû tordre le corps de

la caméra, inventer et réinventer une forme filmique afin de s'approcher au plus près de l'expérience des femmes. (Brey, 2020, p.9)

Pour Iris Brey qui a publié le livre *Le regard féminin, une révolution à l'écran* (2020), le *female gaze* permettrait plutôt de filmer les corps comme des sujets de désir. Il s'agirait d'un geste conscient qui sert à produire des images qui ne seraient pas le fruit du hasard, mais plutôt d'une réflexion politisée et d'une nouvelle manière de penser la puissance du féminin. « Selon l'autrice féministe, l'expression *female gaze* pourrait paraître essentialisante, enfermante et renvoyer à une assignation sexuée dans un contexte, où actuellement, l'on tente davantage d'ouvrir les définitions et les possibilités des régimes identitaires et sexuels.» (p.11) Cependant, Brey est convaincue qu'il s'agit du bon terme pour appréhender et discuter du régime visuel du féminin, même si nous vivons à une époque où l'expérience liée aux corps féminins, multiples, vivants, hybrides et qui habitent le trouble, reste encore à définir. Le *female gaze* servirait alors à valoriser et valider de manière générale, les expériences du féminin et des altérités queers à l'écran. (Brey, 2020, p.11)

Il va sans dire que ce regard typiquement féminin d'une expérience du monde féminin s'est tranquillement imbriqué à ma pratique photographique tout au long de ma carrière et plus récemment à travers le détournement de mes images. Mon regard sur les femmes a fait volte-face ces dernières années en s'écartant d'un régime visuel influencé et construit sur des acquis formés principalement par le régime du *male gaze*. Toutes ces années en photographie de mode ont fini par me faire me questionner sur les rapports de domination et de pouvoir entre photographe et sujet mais aussi en ce qui concerne le rôle du public dans son rapport à l'image ou à l'œuvre. Dans ma pratique actuelle, je souhaite par ailleurs réfléchir aux relations de pouvoir existant entre le travail dit davantage conceptuel et celui de la matérialité.

Je pense qu'Iris Brey (2020, p.64) qualifierait d'« esthétique du désir » ma recherche sur les corps-espaces et les espaces du féminin. À partir de mon regard particulier sur les femmes et leurs espaces, je pense mettre de l'avant des expériences artistiques, esthétiques et haptiques qui se ressentent de manière phénoménologique par le corps. Une relation à l'œuvre qui permet, une fois activée par les sens, d'inviter à l'ouverture, au partage, à une connexion au ressenti, à un voyage introspectif et parfois même à une expérience érotique.

Cette obsession de regarder les femmes et d'être regardé de manière voyeuristique et consumériste est une réalité du patriarcat que les femmes vivent depuis toujours, que ce soit au

cinéma, à la télévision, dans les magazines, et partout autour d'elles (Brey, 2020, p.17). Car culturellement, les femmes ont été socialisées comme « objet » et les hommes comme « sujet ». Le regard masculin objectifiant, séduit, dans un rapport binaire et hétéronormatif au monde qu'il impose au regardeur·euse. Ce regard imposé a formaté et dominé notre manière d'être et nos relations, quelle que soit notre identité de genre. Depuis l'arrivée des réseaux sociaux et des caméras sur nos téléphones, notre relation à la représentation domine davantage nos vies, même à l'intérieur de notre maison. La maison étant l'un des seuls refuges existant « communément » face aux regards extérieurs, menaçants et oppressants, spécialement pour les femmes. Il n'existe plus d'espace où nous ne sommes pas traqué·e·s en tout temps. Cette nouvelle réalité de la caméra omniprésente, comme une vitrine en continu sur soi, peut certainement nous priver du rideau bienveillant qui devrait protéger notre intimité, notre sécurité. Cette nouvelle manière de vivre socialement à travers des images de l'intimité partagées en continu, sert probablement à expliquer mon intérêt récurrent pour les vitrines que je photographie. Je suis fascinée par le reflet que nous renvoie notre image en passant devant une devanture de magasin. J'aime aussi imaginer la vie qui existe derrière des rideaux qui tombent, s'entrouvrent ou se lèvent.



3.10 Maude Arsenault, *Vitrine double*, 2021, CDEx, UQAM, superposition d'impressions giclées photographiques sur textile.

### 3.4 Tourner la caméra sur soi, le corps féminin en art

La photographie peut offrir un certain potentiel de réflexion féministe et identitaire, dépendant du point de vue qu'on adopte. La caméra a été, pour moi, un outil autodéterminant dans mon histoire de vie. Ce rapport spécifique au cadre, à la subjectivité par les images, m'a permis de développer une réflexion et un certain pouvoir quant à mon rapport à la féminité. Ma relation à la photographie m'a permis de déconstruire et de reconstruire une nouvelle image de moi (et des femmes peut-être) qui soit davantage comme un sujet qui parle de lui-même, à partir de ses propres référents ou encore comme une femme qui souhaite se dévoiler comme sujet mais qui ne s'est pas encore totalement émancipée de sa position de femme-objet. Il m'apparaît évident que les images réalisées par des femmes, de leur vision du monde et d'elles-mêmes, sont projetées et reformulées en photographie, à partir d'une posture active et autodéterminante qui permet de changer le monde et ses structures dominantes, soit celles du *male gaze* et du patriarcat.

Le corps féminin est l'un des plus importants sujets d'observation en art. Qu'il soit utilisé comme objet d'étude ou dans une pratique d'autoreprésentation, il est au cœur de l'histoire de l'art comme objet/sujet depuis le début de l'apparition de la représentation féminine à la préhistoire. Ce sujet a pris une nouvelle place quand les artistes féministes postmodernistes s'en sont emparé pour l'aborder au « je ». Je pense par ailleurs à l'incontournable photographe des années soixante-dix Francesca Woodman, qui photographiait son corps comme une métaphore dans un travail d'autoreprésentation et d'autofiction. Selon Jui Chi Li, historienne de l'art et critique, « ses autoportraits étaient, pour la première fois dans la représentation du corps féminin, une manière de transformer le corps nu en espace de la féminité et non pas en une simple représentation esthétique. » (2004, p.28) Cette notion de spatialité, en lien à la représentation du corps féminin, semble centrale dans la pratique contemporaine des artistes qui s'intéressent à ces questions. Sara Ahmed (2017) parle dans ce cas de l'agentivité du corps contemporain féminin et de ses espaces vécus.

Francesca Woodman, qui étudiait à la *Rhode Island School of Design* en 1975, explore les notions de corps-espace dans des mises en scène dépouillées où elle s'expose et s'imbrique comme une forme inhérente aux murs de son appartement. L'aspect photographique autoréférentiel de son travail du cadre dans le cadre est récurrent. Elle utilise sans cesse des miroirs pour s'auto-projeter et se fondre avec le décor. Elle se transforme ainsi en corps-objet. La découverte du miroir comme nous le verrons plus en détails plus bas, serait un des objets réflexifs déclencheur de la notion d'individualité en psychologie. En se reconnaissant soudain, on crée le besoin de s'évaluer, de se

préoccuper de son apparence, on entre soudain en compétition avec soi et avec le monde et l'on devient ainsi, représentation et objet de marchandisation.

Si une photographie est une structure à définir, objectiver et posséder, pour Woodman et ses collègues Henri et Cameron, le portrait ne doit pas être la trace de ce regard (masculin), mais le lieu d'une apparition. Dans leurs œuvres, les femmes représentées s'offrent au spectateur·trice par leur présence et demandent à être reconnues. Ce n'est qu'ainsi que la photographie peut être l'espace où mettre l'identité de soi à l'épreuve, le lieu où échapper à l'objectivation et construire une dimension dans laquelle l'œil et le corps offrent une vision unique. Les références stylistiques se superposent à une nouvelle recherche, donnant lieu à la possibilité de façonner un regard et une image au féminin, qu'on peut appeler aussi le *female gaze*. (Giuliano, 2017, p.25, Traduction libre de l'anglais par Rosalind Krauss)



3.11 Francesca Woodman, *From space 2*, Providence, Rhode Island, 1976, photographie argentique.

À seulement 22 ans, Woodman qui était dépressive s'est suicidée, laissant un corpus de 800 œuvres. Elle demeure à ce jour, une figure mythique du mouvement postmoderniste féministe des années 70 en photographie.

Charlotte Jansen est féministe, autrice et historienne de l'art et Joey (Jill) Soloway est auteur·trice non-binaire et scénariste reconnu·e pour ses séries télévisées sur les thèmes de la famille, et des transformations (*Transparent*, 2014-2019 et *I love Dick*, 2017). Tous les deux ont été des acteur·trice·s important·e·s pour ma compréhension du *female gaze*. Ils s'intéressent au pouvoir de la caméra et à la manière dont les espaces de diffusion qui se décroissent, spécifiquement



depuis l'arrivée en 2010 de la caméra frontale du *iPhone*, ont permis aux femmes de s'autoreprésenter et de produire des images de leur propre perception du monde. Un monde qui peut de cette manière, davantage représenter les femmes et changer avec elles. Charlotte Jansen est d'avis que la caméra est le miroir de qui nous sommes, et qu'en pratiquant l'autoportrait et l'autoreprésentation, c'est ainsi que nous reprenons notre pouvoir (Jansen, 2017a). Par ailleurs, en retournant le *gaze* sur soi, comme auteur·trice, en se posant au centre de l'image, et en parlant de soi et de ses réalités, c'est ainsi que l'on adopterait un regard féminin qui permettrait de changer le cadrage pour voir le monde différemment. Selon Iria Brey (2020), le corps deviendrait par ailleurs un sujet en mouvement, à qui l'on pourrait donner de la place, par exemple, en ne le présentant pas de manière idéalisée et statique, mais plutôt comme étant puissant, naturel, et vulnérable, en montrant aussi au grand jour, ses imperfections et ses transformations (p.191).

Enfant, nous apprenons très tôt à développer une conscience de nous-même et des autres en se regardant, en découvrant notre image dans le miroir. L'enfant comprend dès l'âge de quelques années que c'est une image de lui-même qui lui est reflétée, qu'il est un sujet social et qu'il a besoin des autres pour se constituer. (Luepnitz, 2009) Ainsi, ces dernières années, mes questionnements identitaires m'ont amenée tout naturellement à retourner la caméra (le miroir) sur moi et sur mon corps en transformation. Le corps d'une femme de presque cinquante ans, qui apprend tranquillement à se valider et à se voir pour ce qu'elle est et non pas pour ce que la société lui a suggéré de performer comme féminité depuis son enfance. Pourrions-nous supposer par ailleurs que l'obsession actuelle de se prendre en photo et de se regarder, tel qu'on le constate sur les réseaux sociaux, témoigne d'une crainte qu'auraient les humain·e·s de se perdre de vue et de disparaître? Le portrait et l'autoportrait sont des outils considérables qui peuvent nous aider à mieux cerner nos identités. On le sait, l'adolescence est une période cruciale dans la définition et l'image qu'on se forge et qu'on veut projeter de soi. Ce faisant, cette image se définit souvent en s'observant minutieusement dans le miroir, et à notre époque, en se prenant en « selfie », de tous les angles possibles, souvent plusieurs fois par jour. Et ce, plus particulièrement chez les jeunes femmes.

In *Untitled (Woman and Daughter with Makeup)*, Weems applies makeup in front of a mirror while a young girl, in front of another mirror, puts on lipstick and looks at her own reflection. The two women enact beauty in a synchronized performance, through posing, mirroring, and self-empowerment. "Their self-gazing," as the literary historian and theorist Salamishah Tillet has noted, "is a reparative act—an act of care, and a declaration of black womanhood, visibility, and black beauty. (Marcoci, 2022)

Dans le cas de Weems et de plusieurs artistes cité.e.s dans ce mémoire, il est à noter que souvent leur point de vue situé est différent du mien, qu'il est nettement teinté par exemple ici avec Weems, par un héritage afro-descendant et par sa relation femme racisée au monde. Dans le cadre de mes recherches pour ce mémoire, j'ai choisi de traiter et de prendre comme point de référence un éventail de pratiques qui s'intéressent à la notion d'identité à partir d'une posture photographique et auto-biographique. Malgré l'énorme clivage que constitue la réalité d'une femme racisée, transgenre, queer, cisgenre ou autre, j'aime penser que la caméra représente un outils d'appropriation et d'émancipation intersectionnel pour tous et toutes.



3.12 Carrie Mae Weems, *Untitled (Woman and daughter with makeup)*, 1990, from the *Kitchen series*, photographie argentique.

## **CHAPITRE 4**

### **CORPORÉITÉ, SENSUALITÉ, DÉCONSTRUCTION ET MULTIPLICITÉ**

#### 4.1 Corps, chambres, rêves et plaisir

Les dernières années ont entraîné chez moi une introspection profonde et un changement de paradigme de ma vie professionnelle et intime. Il s'est opéré un déconditionnement progressif de mes acquis. La réalité d'une nouvelle pratique d'atelier davantage axée sur mon vécu de femme a permis la reprise d'un certain pouvoir sur mon corps et ma sexualité. Cela a été possible, en étant davantage capable de saisir et valider mes propres désirs, en apprivoisant l'intimité par la matière, le corps, l'ouverture et la confiance à l'autre. Nos corps répondent souvent aux défis émotionnels que nous vivons par des pulsions incomprises, par la maladie et par un mal être. Le corps va jusqu'à s'évanouir parfois avant de comprendre ce qu'il ressent. Nos corps nous parlent, ils nous aident à comprendre ce que nous ne saisissons pas toujours. (Miller, 2004)

J'essaie d'apprivoiser mon corps, la solitude, le silence, les pensées qui tourbillonnent, mais le vide aussi. Et soudain, mon corps prend tranquillement possession de son espace, j'accepte mon ventre plissé par les grossesses, gonflé, noué et ma respiration qui s'emballe. Depuis toujours, je suis fascinée par les corps, les peaux, toutes ces petites cellules, ces membres et ces orifices qui nous constituent, nous les humains. J'aime les observer, les décortiquer, les défricher, les cadrer. J'aime les célébrer, les déconstruire, et les recomposer. Nos corps sont nos miroirs, ils témoignent de nos blessures profondes et de nos armures aussi.

Et, il y a les chambres, toutes les chambres. Celles d'une nuit ou celles d'une vie. Je les photographie avec leurs lits depuis mon adolescence, presque chaque chambre où je suis passée a eu droit à son portrait, il existe quelque part dans mes archives.

Et, avec la nuit et la chambre, il y a le monde des rêves, de l'inconscient et de l'imagination. À l'automne 2021, j'ai écouté une conférence de la philosophe et psychanalyste française Sabine Prokhoris (2019) et j'ai été touchée par son interprétation psychanalytique, où elle réfère à l'étoffe, aux plis et au tissé, pour parler de nous et de notre noyau psychanalytique. Le mot « étoffe » est devenu central dans ma réflexion artistique, car il explique mon rapport à la création et à l'intime. Le constat que j'ai fait sur l'importance de mes rêves, à la découverte des mots de Prokhoris, a permis à la femme sauvage enfouie en moi (Estés, 1992) de ressentir par le geste, en créant des œuvres dans l'atelier issues d'une pulsion vitale et de mon inconscient. L'envie de toucher,

d'empoigner, de plisser et de saisir l'essence de mon intellect s'est manifesté dans l'acte de création.

Car comme le dit Prokhoris lors de sa conférence: « Nous sommes de l'étoffe dont nos rêves sont faits... » (2019)

Depuis longtemps, les idées et les mots me viennent la nuit, mon inconscient me chuchote à l'oreille les textures, les couleurs et les formes. La maison, la chambre, le lit, le froissement des draps, les corps et la peau sont au cœur de mes œuvres. Le lit est source de repli, de refuge, de repos, de possibles connexions, à moi et parfois à l'autre. La nuit, mes rêves sont teintés par le doute, la colère, la peur et la crainte, qui viennent créer un voile sur mes pensées. C'est comme si tout se recouvrait d'une texture, je vois des lignes, des traces, du grain. Tout se métamorphose en noir et blanc, comme l'empreinte de nos vies fragiles. Mon corps se retrouve pris au piège, ce corps qui m'apparaît si fragile et toujours sur le point de perdre pied mais qui résiste et s'accroche. Il est plus solide et résistant qu'il ne me semble, il est mon ancrage dans le faire, dans la matière.



4.1 Maude Arsenault, *S'accrocher*, 2022, Projet Casa, installation, impression giclée photographique sur papier coton, couverture de laine.

La découverte du livre, *Le plaisir effacé: Clitoris et pensée* (2020) de la philosophe Catherine Malabou a été une influence précieuse pour la valorisation et la validation de la notion du corps féminin sexué. Dans son livre, Malabou s'intéresse, comme peu l'ont fait, à la place du clitoris dans l'histoire de l'art et à pourquoi il a été ignoré dans l'histoire de la sexualité jusqu'à la moitié du vingtième siècle. Le clitoris, ce petit organe énigmatique qui ne sert qu'à procurer du plaisir aux femmes, suscite bien des débats chez les féministes. Car le clitoris est un organe mystérieux. Serait-il le véritable ou deuxième sexe des femmes<sup>10</sup>, un phallus diminué, en compétition avec le vagin, ou plutôt sa complémentarité? Malabou se penche ainsi sur la plasticité et l'importance du corps féminin dans l'histoire de l'art, à partir d'un regard de l'intérieur. Elle cherche à comprendre comment donner au clitoris sa souveraineté, à le détacher de la relation de pouvoir binaire que constitue la relation vagin-pénis dans l'acte sexuel hétéronormatif de la pénétration. Malabou nous rappelle que « La femme vaginale n'est en effet qu'une projection du schéma sexuel masculin, de la culture patriarcale qui a réussi à garder le clitoris caché et inutilisé ». (p.68) Elle se demande si le devenir sujet implique nécessairement une « puissance », telle que prône la logique de la domination virile. La masculinité et la relation de pouvoir serait-elle le seul modèle à suivre pour s'affirmer en tant que sujet social? (p.116) Catherine Malabou est une figure importante de la pensée contemporaine féministe, elle donne avec ce livre la parole à un organe, symbole muet du plaisir féminin, qui n'est encore jamais devenu organe de pensée. (p.21) Les écrits des féministes que j'ai découverts au cours des dernières années, comme ceux de Malabou, ont beaucoup influencé ma pratique dans l'atelier et ma relation à l'érotisme. J'ai accueilli leurs réflexions comme une invitation à me valider dans mon corps, à célébrer ma féminité et ma corporéité avec tout ce que ça comporte comme force et faiblesse.

---

<sup>10</sup> En référence à Simone de Beauvoir et son ouvrage féministe mythique *Le deuxième sexe* (1949)



4.2 Maude Arsenault, *Un clitoris en or*, 2021, impression giclée photographique sur textile et feuille d'or.

#### 4.2 Déconstruire les représentations : entre image et image-objet

Ainsi transportée par les idées de Prokhoris et de Malabou faisant l'éloge d'une énergie vitale et créatrice émanant des rêves et de l'appropriation de son corps, j'ai commencé à réaliser, à la manière de l'artiste-sociologue norvégienne d'origine africaine Frida Orupdo, des collages faits d'images imprimées sur papiers froissés et déchirés. J'ai entrepris, par un travail de déconstruction et de recomposition, des assemblages abstraits, réunissant une multiplicité d'éléments visuels, textuels et texturés qui tentaient de restituer des représentations inconscientes et oniriques du féminin.



4.3 Maude Arsenault, *Plis et replis*, 2021, collage photographique et textuel.

Frida Orupado (1986) vit et travaille à Oslo, en Norvège, son travail se compose de collages photographiques numériques et matériels qui sont organisés sous diverses formes, et qui explorent des questions liées à la race, aux relations familiales, au genre, à la sexualité, à la violence et à l'identité. Dans ses collages, l'artiste norvégienne-nigériane démembrer puis réassemble les corps, en particulier ceux de femmes noires, dénonçant la brutalité de leurs représentations picturales à travers l'histoire. Elle recueille la matière visuelle de son œuvre sur Internet, en puisant dans l'imagerie artistique, mais aussi populaire, scientifique, ethnographique ou médicale, à laquelle elle intègre des photographies issues de ses archives familiales, pour aborder notamment la violence, le racisme, l'identité et la sexualité. Au-delà de ses collages, où des déchirures aux allures de cicatrices apparaissent, elle déconstruit les stéréotypes ainsi que les processus d'objectivation, de fixation et d'altération dont la photographie s'est rendue complice. (Orupado, 2020). Orupado exprime une forme subtile de résistance, qui déjoue le regard dominant et incite sans cesse le spectateur ou la spectatrice à réfléchir à la position qu'il occupe. Orupado, par sa pratique de découpage et de reconstruction des identités féminines, s'est avérée être une nouvelle influence formelle et idéologique très importante pour la suite de mes recherches.



4.4 Frida Orupado, *Two third pleasure* (series), 2018, vue d'installation, collage photographique.

Par ailleurs, dans la mise en forme de mon projet d'Atelier 1, *Acte 1 : Théâtre de l'intime*, que j'ai présenté en décembre 2019 au CDEx à l'UQAM, j'ai imprimé et déchiré une image de mon pubis, que j'ai froissé et sculpté pour en créer une installation flottante et en relief sur le mur de la galerie. L'œuvre s'est présentée comme une abstraction craquelée et animée par une cavité énigmatique. Par ce nouveau travail sculptural de l'imprimé et de l'intime, j'ai voulu renvoyer à une représentation abstraite d'un sexe féminin surdimensionné, potentiellement invitant, mais à la fois repoussant et troublant. La dualité entre cette image volumineuse, mystérieuse et sombre venait contraster avec la photographie d'un lit blanc immaculé, juste à côté. L'image imprimée en plus petit format en transparence sur du papier Mylar, projetait des draps blancs et un sillon au centre. Le contraste, le plissé des draps et leurs ombrages subtils venaient dialoguer avec l'œuvre du pubis, à côté. Cette expérimentation fût le début d'une toute nouvelle approche matérielle et sculpturale dans ma pratique. Pour la première fois, j'approchais mon processus photographique autrement. Je m'appropriais mon corps, son vécu et sa féminité pour le transposer en un espace de validation, tout comme Orupado tente de rendre à la corporéité féminine racisée sa subjectivité, s'éloignant des codes de l'objectivation photographique et identitaires normatifs.

Iris Brey dit d'ailleurs à propos du female gaze et de l'esthétisme du désir, en parlant du film *Portrait de la jeune fille en feu* de Céline Sciamma :



Le sexe féminin n'est plus filmé comme une fente mais comme un pli. [...] Ici, le con se dévoile dans les plis. Pour Merleau Ponty, on peut réfléchir au sensible à partir de la structure du pli, la chair devient visible grâce à « la torsion » du pli. Le sexe féminin devient tangible, il ramène à la corporéité de l'héroïne et par là même à celle des spectateur.trice.s. Les plis des robes des héroïnes donnent de la matière aux costumes, les couches de tissus ne sont pas là pour corseter le corps féminin mais au contraire pour lui donner une forme. (Brey, 2020, p.65)



4.5 Maude Arsenault, *Acte 1 : Theatre de l'intime*, 2019, CDEx, installation, impression giclée photographique sur papier cellulose et mylar.

Par cette exploration, j'ai cherché à investir ces notions du corps-espace et des espaces du corps dans un désir de redonner physicalité et tridimensionnalité au corps féminin traditionnellement aplati et objectivé par le médium photographique. Mon intention étant de redonner une forme spatiale à la chair, de lui rendre son volume dans l'espace, de manière métaphorique, en montrant ce que l'on ne voit pas à plat depuis trop longtemps dans les magazines féminins. Par ailleurs, dans *Acte 1 : Théâtre de l'intime*, j'ai voulu aussi réfléchir à la notion de cadre comme limite de la composition identitaire et picturale, en présentant en dialogue, une œuvre en relief aux contours indéterminés avec celle d'une image à plat, au cadrage délimité.

Plus tard en 2021, toujours inspirée par Orupado et Prokhoris, j'ai entrepris la réalisation d'une installation photographique et d'une œuvre sonore publique (œuvre accessible à <https://www.photogaspesie.ca/balados/>) qui ont été présentées dans le cadre des Rencontres internationales de la photographie en Gaspésie. Dans *Étoffe de soi : plis et replis* (2021), l'œuvre textile de six mètres par quatre mètres présentait de façon abstraite l'image d'une portion de mon visage ridé. L'impression textile assemblée avec des plis, a été accrochée sur le mur de

l'immeuble « *La saline* », en bord de mer à Percé, faisant face aux intempéries qui l'ont éprouvé pendant plus de trois mois. L'œuvre s'offrait comme un dialogue entre image et image-objet, entre fragilité et continuité ainsi qu'entre espace privé et espace public.



4.6 Maude Arsenault, *Étoffe de soi : Plis et replis*, 2021, Percé, installation photographique : impression giclée sur textile, bande sonore.

Nous sommes des étoffes, nous nous plions, nous nous froissons, nous nous enveloppons, souvent nous tirons le drap pour que tout paraisse plat, lisse, sans pli mais dès que le corps, le mouvement, l'amour et la nuit se pointent le froissement s'emballe, le pli reste, il ne se lisse jamais vraiment. Ces étoffes que nous sommes sont parfois faites d'un papier très fin, comme les washi japonais ou encore ils ont la couenne épaisse comme la toile de denim. J'aime penser que nous sommes un peu des deux, que notre peau est douce comme la soie, que notre intellect est poreux comme le feutre et que nos carapaces nous protègent comme une étoffe rude et enveloppante, tel le lin. Comme une courtepointe que nos grands-mères rassemblaient le soir, nous nous tissons doucement mais sûrement. Il faut se laisser, se glisser dans sa peau. Apprendre à s'approprier, à accepter le vide, le silence et les laisser nous pénétrer pour voir ce qu'ils veulent nous chuchoter. (Maude Arsenault, *Étoffe de soi : plis et replis*, 2021, texte accompagnant l'œuvre et aussi offert sous forme de bande sonore.)

Ces expérimentations ont été des occasions inouïes de donner un sens aux dualités et aux contradictions qui m'habitent, entre faire et penser, corps vécu et corps représenté. Elles m'ont insufflé la confiance avec laquelle je peux conjuguer tous ces aspects qui me composent, entre les mots, les images, les objets et une multiplicité de formes. Ma recherche-crédation et mon

processus personnel d'autodétermination comme femme et artiste me ramènent toujours vers les images et la matière, parce que c'est d'où je viens, mais parce qu'aussi c'est profondément à l'unisson de ces deux moi que je souhaite me dévoiler, me valider et m'épanouir, entre le faire et l'être et entre la multidisciplinarité et la pensée critique.

#### 4.3 Constructions éphémères, agitation et bricolages

Ma posture située m'a semblé être une priorité à explorer afin de réfléchir à comment mon énergie vitale agit comme matière première dans la création et se déploie dans l'atelier. Tout comme l'artiste américaine Carmen Winant, qui travaille à partir de photographies de femmes et de corps qu'elle organise sous forme de collage et d'installation, j'utilise aussi le corps féminin afin d'interroger les notions de performance, de fluidité, mais aussi de productivité et de chaos. Dans mon travail, je souhaite incarner une posture performative de mon féminisme par une pratique qui est en accord avec mes valeurs. Ma réflexion s'opère entre une pratique chaotique sans cadre temporel à un mode plus programmé, résultat de mon statut de mère, ce que Winant appelle une « production artistique planifiée » (Weitzman, 2020, épisode 37) Winant compare sa pratique à un sport d'élite quant au ratio d'heures d'entraînement (l'atelier) versus l'évènement compétitif (l'exposition) et souhaite dématérialiser, tout comme moi, le résultat de sa performance pour mieux réfléchir à la profondeur du parcours lui-même dans son aspect désorganisé et non seulement par rapport au climax de l'acte final (l'exposition, le livre, etc.). (Weitzman, 2020, épisode 37)



4.7 Maude Arsenault, image illustrant une vue de mon atelier, 2020, Montréal (Mile end).

Je souhaite ainsi manifester dans mes œuvres l'élément imprévu et désorganisé du studio, afin d'amener l'énergie brute dans le lieu d'exposition plutôt que de réduire l'œuvre à un objet d'art lisse et précieux. De cette manière, je désire créer des œuvres qui habitent l'espace et qui se libèrent du modèle de représentation objectifiant, tout en me laissant la liberté d'exprimer ma vulnérabilité. Je privilégie pour mes œuvres un aspect fragile et en construction, en présentant des impressions déchirées, froissées, recollées à l'aide de ruban de coton, installées de manières éphémères et dont le caractère pérenne n'est pas assuré. En exposant ainsi des œuvres à l'aspect non fini c'est ainsi que je me donne le pouvoir de rêver à un monde plus ouvert, imparfait, libéré de ses carcans enfermants de la performance et de ses contraintes esthétiques. J'en suis venue à comprendre que mon travail désorganisé, explorant les archétypes de la maison, de la chambre et du corps féminin et utilisant la corde, le texte et le froissement du papier, semble s'inscrire dans une nouvelle posture qui embrasse la notion de féminisme radical optimiste dont parle Sara Ahmed dans son livre *Living a feminist life* (2017). Ainsi, par mes choix de vie qui performant mes valeurs féministes, je peux développer une pratique qui met de l'avant une prise de pouvoir. Ceci se fait par ailleurs dans le désir d'occuper l'espace avec des œuvres ou des installations spatiales qui permettent de décroquer les structures limitatives du patriarcat et de dénoncer les codes de représentation du féminin.

De manière générale et formelle, mes recherches servent aussi à apprivoiser l'agitation, le tourbillon, l'état d'animus et le chaos dans ma tête ou dans l'atelier. Mon processus créatif consiste en une série de pulsions entremêlées qui mènent à des essais et des bricolages plastiques et formels qui sont réalisés sur le vif à partir des images et des objets qui m'entourent, dans un empressement incontrôlable, dans l'urgence de faire. Peut-être un peu à l'image de ce qu'exprime Sabine Prokhoris lorsqu'elle parle de l'inconscient et dit que « Nos rêves sont un bricolage des restes diurnes qui transforme la vie intérieure en images. » (Prokhoris, 2018)

#### 4.4 Dénoncer et militer par la douceur

À l'été 2021, j'ai été invitée par la commissaire Mylène Lachance Paquin à prendre part à une exposition intitulée *La force de la douceur*, en duo avec l'artiste Hannah Claus, à l'espace Projet Casa, une maison ancestrale transformée en centre de diffusion privé. L'exposition fut présentée en mars 2022 à l'occasion de l'évènement *Post-invisibles : regard sur la place des femmes dans le champ des arts visuels*. J'ai reçu cette invitation comme un immense cadeau. Le thème et le lieu de l'exposition étaient parfaitement appropriés à mes intérêts de recherche et le propos m'a forcée à réfléchir à ma démarche d'un angle que je n'avais pas encore soupçonné, soit que mes œuvres puissent évoquer un plus grand degré de militantisme que je l'imaginai, tel un acte de résistance, et ce par la force de leur douceur.

La douceur a longtemps été associée à une posture essentialiste, cette vision différentialiste qui fût dénoncée par le mouvement de libération des femmes et le mouvement féministe lesbien radical des années soixante-dix (Wittig, 1980). On a vu toutefois qu'un certain groupe de femmes artistes ont voulu se réapproprier l'historicité des rapports de pouvoir en critiquant l'effacement des savoirs hégémoniques. En abordant leur travail par une éthique du « care » et de la douceur, qui se présente comme une posture politique de l'expérience individuelle, ces femmes ont transformé le personnel en politique (Hanisch, 1969). Comme l'explique si bien la féministe américaine bell hooks, dans son livre *All about love : New visions* (2000), les femmes doivent se donner de plus en plus le droit de contester les postures dominantes de pouvoir, de force et de la pensée rationnelle, par une posture du sensible, de l'amour, de la vulnérabilité, du soin et de la bienveillance. En militant autrement que par la force, les cris, la révolte et la colère, une génération d'artistes féministes et queers critique de plus en plus l'aspect stigmatisant de l'héritage du féminisme matérialiste, qui entretient malgré lui, une continuité des rapports capitalistes, de subordination binaire et des stéréotypes hétéronormatifs genrés.

Par une approche artistique de la douceur et du care dans le travail artistique, on peut donc possiblement aussi dénoncer d'une manière détournée et dé-essentialisante des relations de pouvoir abusives, des oppressions et ainsi proposer une méta critique des théories du genre, des identités politiques et de la pensée « straight », pour laquelle Monique Wittig (1980) est reconnue.

Dans mes recherches sur la douceur, j'ai été inspirée par les études de cas d'artistes que j'ai observées mais surtout par ma lecture du livre *La puissance de la douceur* (2013a), de la psychanalyste et philosophe française Anne Dufourmentelle. Son livre décortique l'histoire de la douceur et l'ensemble des notions historiques et philosophiques qui en font une puissance, une force de résistance et de transformation, comme un médium de passage. L'autrice s'intéresse à la vie humaine et à nos capacités de métamorphose devant nos impuissances, nos douleurs, nos angoisses mais aussi à nos forces de vie. Vivre et démontrer de la douceur se traduit en une puissance pour elle, au sens où l'entendent les Grecs, d'une dynamique qui porte la vie, pas seulement comme une protection maternelle et féminine mais comme une force de résistance passive, une force symbolique de l'esprit, qui accompagne la vie. (p.28)

Car la douceur apparaît d'abord comme une défaillance. Elle déroge à toutes les règles du savoir-vivre social. Les êtres qui en font preuve sont parfois des résistants mais ils ne portent pas le combat là où il a lieu habituellement. Ils sont ailleurs. Incapables de trahir comme de se trahir, leur puissance vient d'un agir qui est constamment une manière d'être au monde. Et la passion qui en découle vient de l'émotion que seule la douceur peut libérer : elle est un autre vivre. (Dufourmentelle, 2013a, p. 78)

La douceur est souvent associée au sensible, au fragile, au charnel, au spirituel et aux émotions. Dans la tradition de la pensée philosophique occidentale, ces notions sont liées au féminin et non pas à la pensée intelligible, à la raison. La philosophie grecque pose le monde de manière binaire entre masculin et féminin, entre douceur et violence, alors que la douceur peut aussi évoquer le courage et se trouver quelque part entre les deux. Selon Dufourmentelle (2013a), aucun être vivant ne peut subsister dans ce monde sans douceur, a un moment ou l'autre de son développement, ni physiquement, ni psychiquement. « La douceur s'éprouve. Comme le rêve, elle modifie substantiellement ce qu'elle affecte. Elle ne laisse pas indemne. » (p.82)

Je pense par conséquent qu'il est possible d'établir une relation de force et de puissance se dégageant d'une posture ancrée dans la lenteur, la douceur, la bienveillance, la beauté, le soin et la réappropriation de l'espace personnel (corporel et extracorporel) ainsi que les forces sous-jacentes dénonciatrices d'une posture artistique du care. Depuis le milieu du vingtième siècle, il

semble récurrent que les femmes artistes contestent les savoirs et les pouvoirs dominants en place dans l'histoire de l'art, en déjouant et se réappropriant ces codes binaires associés au féminin et au masculin.

À ce sujet, je pense entre autre au travail de Louise Bourgeois, une artiste incontournable des mouvements modernistes et postmodernistes américains, qui n'a été reconnue qu'à partir de ses soixante-dix ans et dont le travail était considéré comme « trop intime ». Bourgeois a sondé dans son œuvre les archétypes de la mère, du couple, de la femme-artiste et de la maison par une pratique de la sculpture, du dessin, de la broderie et de la textualité. Son travail autoréférentiel, qu'on dit en anglais « unapologetic », agit entre fragilité et puissance, sincérité et passion, vulnérabilité et malice. Bourgeois semblait déjà comprendre à son époque de la modernité, période encore dominée par les hommes (les années cinquante et soixante), qu'une femme artiste pouvait voir son travail jugé dégradant lorsqu'elle abordait des notions dites « féminines ». Pourtant, malgré ce carcan genré prédominant dans le milieu de l'art, Bourgeois ne se laissa pas impressionner. Elle fût critiquée parce qu'elle utilisait son art de manière trop personnelle et comme une forme de thérapie. Mais pour Bourgeois faire de l'art sera comme un acte de survie et elle voudra créer une distance entre ses œuvres et sa vie. Par sa pratique, elle jonglera continuellement entre un travail du sensible et un de stratégie intellectuelle. Adoptant une posture d'agentivité, elle exploitera les dimensions formelles multiples et spatiales de ses œuvres et utilisera pour ces dernières, des symboles forts comme celui de la cage, faisant référence à l'isolement, à l'aliénation des femmes dans l'univers domestique, ainsi qu'à la violence qui leur est faite (Lorz, 2015).



4.8 Louise Bourgeois, *Cell (You better grow up)*, vue d'installation, The warehouse, Dallas 1993.

En alternant entre douceur, grotesque, artisanat (broderie), rapport d'échelles (minuscule et colossal), matériaux traditionnels (bronze, plâtre, marbre, encre, papier) et domestiques (produits nettoyants, maquillage, romans, torchons), des artistes comme Louise Bourgeois, Karla Black, Frida Orupado et Sophie Jodoin, produisent des œuvres en tant qu'objet-sujet connaissant. Elles s'attribuent une pratique artistique du genre féminin, pensée hors des catégories, tout en préservant un rapport esthétique au soin, au poétique et au charnel. En dénonçant des conditions de vie difficiles et les oppressions et violences faites aux femmes à travers leurs œuvres, elles mettent de l'avant une prise de pouvoir et un désir d'occuper l'espace social, public et politique qui remue, qui provoque, qui dérange. Il semble que leurs œuvres entre sculpture, poésie, artisanat et collages, offrent des propositions qui cherchent à décroquer les structures limitatives et binaires de représentation imposées par le patriarcat et le colonialisme.

Il y aurait donc une ouverture possible quant au renversement de l'idéologie qui voudrait que parler « féminin » et associer les femmes ou les choses, voire ici les œuvres à la douceur, enferment ces dernières dans un carcan dévalorisant. Serait-ce donc possible d'imaginer que la douceur et l'esthétisme puissent aussi créer un nouveau récit pour les femmes à ce stade-ci des histoires et perspectives féministes?

Lors d'une expérimentation de mes travaux en cours au CDEx en mai 2021, il fût intéressant de me rendre compte d'une relation formelle et conceptuelle qui existait entre mes œuvres qui m'était encore difficile à cerner dans le contexte de l'atelier. Malgré l'aspect sensuel, feutré, doux et



enveloppant des images et des installations qui se côtoyaient dans l'espace d'exposition, un dialogue dénonciateur se révélait. Ce constat s'est révélé sous la forme d'une prise de parole militante sur les oppressions et les violences faites aux femmes, qui se manifestait dans mon travail doux et feutré.



4.9 Maude Arsenault, *Facing the picture, are we all safe (invisible enemies)*, 2019, collage, corde et papier mousse sur toile de coton brute et châssis de bois.

Que ce soit par les titres, les liens formels, la matérialité, la sémantique, il semble se dessiner dans mes œuvres récentes un commentaire davantage critique sur l'aspect genré, sexiste et discriminatoire du langage, des objets, des espaces et des symboles que je mets de l'avant. Michèle Barrett semble bien résumer ce processus qui s'est mis en place dans mon rapport au monde davantage combatif: « ce qui était devenu important pour le féminisme, c'était non plus les « choses » (comme le travail des femmes et la violence masculine), mais les « mots », des questions de langage, de représentation, et la subjectivité ». (Barrett tel que cité par Jackson et traduit par Armengaud, 2009, p.16) Cette évolution, baptisée parfois le « tournant linguistique », est associée au mouvement qui, pendant les années 1980, se détournait du programme « moderniste » de la seconde vague féministe à ses débuts, pour aller vers des perspectives postmodernes. (Jackson tel que traduit par Armengaud, 2009, p.16)

#### 4.5 Projet d'exposition : *Quand la maison s'effrite, il faut reconstruire*



4.10 Maude Arsenault, *Quand la maison s'effrite, il faut reconstruire*, vue d'installation, CDEx, UQAM, 2023

Influencée par l'ensemble des éléments discutés dans ce texte d'accompagnement, mon projet d'exposition de maîtrise s'est présenté tel un dialogue entre image et image-objet, entre corps charnels et espaces d'intériorité, entre corps territoires et paysages identitaires. Dans l'espace d'exposition du CDEx, un lieu ingrat à aménager de par sa disposition longiligne et négligée, j'ai souhaité créer une ambiance étant enveloppante et surchargée. La réalité de l'espace et des œuvres une fois installées en corpus s'est par contre révélée plus linéaire et soignée que je l'avais imaginé au départ. J'ai donc mis en place un parcours d'œuvres multidisciplinaires et multiformats, jouant entre séduction, énigme et dissimulation. J'ai proposé des installations faites d'objets et d'images du quotidien, nous menant de bulles réconfortantes et douillettes vers des espaces de replis et de réflexions. La mise en espace de mon exposition de fin de maîtrise s'est dessinée en dualité, à l'image de l'atelier et de la charge mentale qui réside dans ma tête de femme-mère-artiste hyperactive et de mon regard porté et vécu sur les injustices et les violences subies par les femmes.

Imprégnées par ce que je conçois comme la force de la douceur, mes installations ont révélé aussi de manière insidieuse ce que les objets, les images et leurs sous-textes nous transmettent comme impression, nous renvoyant sans cesse à la précarité de la condition féminine. Ainsi, en réfléchissant aux diverses couches qui composent les identités féminines, incluant la mienne, j'ai réalisé des œuvres à partir de photographies et d'impressions expérimentales sur textiles et

papiers divers qui ont été ensuite superposés, découpés, collés à même le mur ou encore rapiécés. Ces œuvres se sont côtoyées dans l'espace en nous transportant de refuges en débordements, rappelant la vie des femmes et leurs espaces de protection et de refuges. Impudiques, enveloppantes et inspirées d'un monde en (dé-re) construction, mes installations ont voulu opposer les dualités du fragile, du douillet, du beau et la résistance du solide, du tempétueux et du suffocant.



4.11 Maude Arsenault, *Quand la maison s'effrite, il faut reconstruire*, vue d'installation, CDEx, UQAM, 2023

Les œuvres se sont présentées comme des images-installations qui véhiculent et reflètent une recherche continue, non finie, comme une sorte d'affirmation de mon existence psychique dans des espaces familiers, apaisants ou claustrophobes et oubliés, que sont ceux de mon corps et de mes replis. Ma prise de parole s'est voulue manifeste par ma calligraphie déployée à l'encre noire qui circula en couches sur mes images ou sur ma peau, entre confessions et jeux de mots. Enfin, la douceur, l'aspect esthétique, onirique et léché qui a pu sembler émerger de cette exposition doit être déchiffrée comme une sorte de personnification et comme un détournement des codes

exigés aux femmes. Il aura été nécessaire de lire dans tous ces petits recoins, ces rapiècements, ces tissus en boule et ces reliques de l'intime et du domestique, une colère et une bataille qui grondent.



4.12 Maude Arsenault, *Quand la maison s'effrite, il faut reconstruire*, vues d'exposition, CDEx, UQAM, 2023



4.13 Maude Arsenault, *Quand la maison s'effrite, il faut reconstruire*, vue de l'exposition, CDEx, UQAM, 2023

## CONCLUSION

Ce texte d'accompagnement aura permis d'expliciter, je l'espère, comment mes années à la maîtrise ont été cruciales afin de mieux articuler la transformation de ma pratique photographique. Une pratique qui au départ portait davantage un regard autoritaire et esthétisant sur les corps féminins et que j'ai voulu déconstruire afin d'explorer un rapport plus matériel et tridimensionnel à l'image et aux espaces du féminin. Cette dé-construction et re-construction de ma relation au photographique et à la représentation du féminin s'est enclenchées à partir d'une pratique exploratoire de l'imprimé, du sculptural ainsi que de la forme installative.

Mon intention à la rédaction de ce texte d'accompagnement de l'exposition de fin de maîtrise a été de mettre de l'avant ce processus transitionnel, de photographe commerciale à artiste visuelle. J'ai souhaité pour ce faire, revisiter certain.e.s artistes de l'histoire de l'art féministe et contemporaine qui travaillent à partir du médium photographique, et qui ont influencé ma pratique par leurs diverses voix quant aux espaces et structures déterminantes des identités de genre. Ces artistes ont posé leurs regards, interrogé et commenté les conditions de vie oppressantes des femmes et les tensions intérieures et extérieures qui les habitent. De mes recherches sur les pratiques qui abordent les thèmes du corps féminin objectifié, ou encore les conditions de performativité des identités féminines en relation à l'espace privé et à la quotidienneté, j'ai été principalement interpellée par des femmes-mères ou des femmes-artistes. J'ai été touchée et inspirée par les diverses manières qu'utilisent ces artistes afin de réfléchir et dénoncer les carcans imposés par les structures dominantes du patriarcat, dans le contexte de la maternité, de la sexualité, de la charge mentale, de la domesticité et des grands courants féministes.

Les diverses œuvres et réflexions que j'ai présentées dans ce mémoire ont servi en majorité à établir des nouvelles pistes et stratégies qui nourriront mes projets actuels et futurs. Que ce soit en retournant la caméra sur moi, ou par la transformation de l'image dans un corps à corps avec la matière, à partir de l'impression expérimentale, du modelage, du froissage du papier, ou de la mise en scène d'objets, l'ensemble de ces expérimentations sont venues instaurer une nouvelle agentivité à ma pratique. Une relation renouvelée à la caméra s'est aussi mise en place et m'a permis de mieux définir les espaces et limites de ma féminité à l'intérieur d'espaces psychologiques, physiques et sécuritaires.

La maîtrise a été aussi l'occasion de saisir et d'articuler plus spécifiquement mon processus créatif. Une méthodologie exploratoire qui agit tel un détournement ou comme une libération du rapport bidimensionnel que j'ai entretenu toute ma vie avec l'image photographique. De ces dispositions créatives, théoriques et intuitives développées pendant la maîtrise, j'en suis ainsi venue à proposer des formes plus auto-déterminantes, spatiales, et picturales de l'image. Ont ainsi émergées des œuvres faisant référence aux dualités et aux archétypes de la féminité. Je pense par exemple à comment mes œuvres abordent et opposent les contrastes entre le noir et le blanc, l'opacité et la transparence, le lisse et le plissé, l'être et le paraître, le chaos et le calme, le lieu domestique et public et enfin, le masculin et le féminin sacré.

Les notions de cadres et de limites réfèrent pour moi à un état de régulation et d'oppression dans l'univers féminin et sont aussi au cœur de mes recherches formelles dans un questionnement lié à l'espace privé délimité et illustré par l'archétype de « la maison ». Il est devenu évident, par ailleurs, que je déborde de l'image photographique qui est intrinsèquement liée à ma pratique, pour faire émerger une approche pluridimensionnelle qui explore un travail de mise en espace et de volume de l'image imprimée. Ainsi le livre photographique, l'exploration du papier, des textiles, de la toile, du faux cadre, du texte et du collage, ont servi à élaborer des mises en formes renvoyant par leurs aspects spatiaux, aux espaces du corps et au corps dans l'espace.

Pour la suite de mes recherches, j'aimerais par ailleurs réfléchir plus spécifiquement au processus créatif qui implique un rapport de corporéité et plus d'investissement en temps dans l'élaboration d'œuvres dans l'atelier. Ayant développé une relation physique avec des matériaux accessibles tels que le papier et le textile, j'aimerais expérimenter davantage avec des matériaux sculpturaux bruts, demandant des étapes de production plus longues, comme la pierre, le métal, le bronze et le bois. Je souhaiterais ainsi approfondir ma posture féministe et d'agentivité à partir d'une réflexion qui se penche sur les rapports d'insubordination entre pensées et faire, espace-temps et productivité, et fragilité et force. Ces nouvelles expérimentations qui appellent à des notions de temporalité et de faire, me donneraient je pense à vivre aussi la puissance de mon corps et de mes mains en action, dans une posture de combativité et d'empuissancement.

La maîtrise aura été l'occasion pour moi d'évoluer vers une trajectoire féministe-optimiste (Ahmed, 2017), axée sur une recherche émancipatrice et libératrice de ma réalité de femme-mère-photographe-artiste. Je conçois maintenant que je suis une femme qui dit, qui milite, qui voit, qui ressent, qui fait et qui redonne sous diverses formes. Mes yeux qui cadrent les images se sont

mis au diapason de mon être intelligible et sensible. Ma parole est devenue plus consciente, forte et habitée. Je souhaite sincèrement que le partage de mes réflexions, et la suite du travail que je déploierai dans le futur pourra inspirer d'autres femmes à se défaire des carcans, souvent inconscients, de la représentation corporelle, capitaliste et patriarcale qui nous façonne socialement. Ce, afin d'apprendre à se valider, à mieux accueillir le chaos intérieur et à accéder à la femme sauvage en nous.

## RÉFÉRENCES

- Ahmed, S. (2017). *Living a feminist life*. Duke University Press.
- de Beauvoir, S. (1949). *Le deuxième sexe*. Gallimard.
- Bourgault, S. et Perrault, J. (2015). *Le care, éthique féministe actuelle*. Les éditions du Remue-ménage.
- Brey, I. (2020). *Le regard féminin, une révolution à l'écran*. Editions de l'Olivier.
- Brunet, F. (2013). « Un meilleur exemple est une photographie » (CP 2.320). De la valeur de la photographie comme exemple dans les écrits de C. S. Peirce sur le signe. *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, 33(1-2-3), 221–240. <https://doi.org/10.7202/1035293ar>
- Black, K., Inverleith House, Jardin botanique royal d'Édimbourg. (2009). *Its Proof That Counts* [Catalogue d'exposition].
- Chollet, M. (2015). *Chez soi: une odyssée de l'espace domestique* (Vol. 1). La découverte/ Poche.
- Deleuze, G. (1987). *Qu'est-ce que l'acte de création?* [Conférence vidéo]. <https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw>
- Dufourmentelle, A. (2013a). *Puissance de la douceur*. Manuels Payot.
- Dufourmentelle, A. (2013b). *Puissance de la douceur* [Vidéo]. <https://www.youtube.com/watch?v=jYjGzKAIU2s>
- Durand, P. (1983). Philippe Dubois, L'Acte photographique. *Liège Université*, 30, p.5.
- Elena. (2020, 11 octobre). Le male gaze, c'est quoi? *Elena sans h*. <http://elenasansh.com/2020/10/11/le-male-gaze-cest-quoi/>
- Estés, C. P. (1992). *Women Who Run with the Wolves: Myths and Stories of the Wild Woman Archetype*. Ballantine Books.
- Everaert-Desmedt, N. (1990). *Le processus interprétatif. Introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce*. Pierre Mardaga éditeur.
- Federici, S. (2020). *Par-delà les frontières du corps ; repenser, refaire et revendiquer le corps dans le capitalisme tardif*. Éditions du Remue-ménage.
- Flèche, S., Lepinteur, A. et Powdthavee, N. (2018). Gender Norms and Relative Working Hours: Why Do Women Suffer More Than Men from Working Longer Hours Than Their Partners? *AEA Papers and Proceedings*, 108, 163-68. DOI: 10.1257/pandp.20181098
- Fredrickson, B.L. et Roberts, T.-A. (1997). Objectification Theory: Toward understanding women's lived experiences and mental health risks. *Psychology of Women Quarterly*, 21, 173-206.



- Giuliano, S. (2017). *Julia Margaret Cameron, Florence Henri, Francesca Woodman : L'arte del femminile. The art of the feminine*. Cinisello Balsamo.
- Hanisch, C. (1969). *The Personal is political*.
- Havercroft, B. (2017). Autobiographie et agentivité : répétition et variation au féminin. Dans Hamel, J.-F., Havercroft, B., et J. Lefort-Favreau (dir.). *Politique de l'autobiographie : engagements et subjectivités* (265–280). Nota Bene.
- hooks, b. (2000). *All about love : New Visions*. William Morrow.
- Hugo, V. (1937). *Proses philosophiques* (Vol. 2). Albin Michel.
- Jackson, S. (2009). Pourquoi un féminisme matérialiste est (encore) possible – et nécessaire. (F. Armengaud, trad.) *Nouvelles questions féministes*, 28, 16-33.
- Jansen, C (2017a). *Girl on Girl: Art and Photography in the Age of the Female Gaze*. BIS.
- Jansen, C. (2017b). Girl on girl: the female photographers pionnering the new female gaze. *Its nice that*.  
<https://www.itsnicethat.com/news/charlotte-jansen-girl-on-girl-female-gaze-photography-opinion-040417>
- Jodoin, S. (2021). *Les livres ouverts* [vidéo].  
<https://www.lafabriqueculturelle.tv/capsules/13542/sophie-jodoin-les-livres-ouverts-dans-les-ateliers>
- Kelly, M. (1973). *Post-Partum Document*.
- Lagacé, P. (2022, 10 avril). Le délicieux. *La presse*.  
<https://www.lapresse.ca/actualites/chroniques/2022-04-10/le-delicieux.php>
- Le privé est politique. (2022, 8 novembre). Dans *Wikipédia*.  
[https://fr.wikipedia.org/wiki/Le\\_privé\\_est\\_politique](https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_privé_est_politique)
- Liu, J. C. (2004). Francesca Woodman: Transforming Bodies in the Space of femininity. *Woman's Art Inc*, 25, 26–31.
- Lorz, J. (2015). *Louise Bourgeois : structures of existence: the Cells*. Prestel.
- Luepnitz, D. A. (2009). *Thinking in the space between Winnicott and Lacan. The International Journal of Psychoanalysis*, 90(5), 957-981.
- Malabou, C. (2011). *Que faire de notre cerveau?* (2<sup>e</sup> éd.). Bayard. (Publication originale en 2004)
- Malabou, C. (2020). *Le Plaisir effacé : clitoris et pensée*. Rivages.
- Mann, S. (1992). *Immediate Family*. Aperture.
- Marcoci, R. (2022). What Is a Feminist Picture? *MoMa Magazine*.  
<https://www.moma.org/magazine/articles/709>

- Mckeon, L. (2022). What is a feminist picture? *Aperture*.  
<https://aperture.org/editorial/what-is-a-feminist-picture/>
- Miller, A. (2014). *Notre corps ne ment jamais*. Champs essais.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3).
- Nemitz, B. (2006). *Pink : The exposed color in contemporary art and culture*. Hatje Cantz Verlag.
- Orupado, F. (2020). *Site web: About*.  
<https://fridaorupabo.com/about/>
- Pénission, P. (1984). *Épicure lettre à Ménécée : Maxime et sentences*. Hatier.
- Prokhoris, S. (2018). *Freud et le rêve avec Sabine Prokhoris* [conférence].  
[https://www.youtube.com/watch?v=TniP7mm\\_hNg](https://www.youtube.com/watch?v=TniP7mm_hNg)
- Ramos Pessoa, R. (2015). *Pierre Perrault : Le corps parole et la mise en scène documentaire*.  
[https://www.academia.edu/32804752/Pierre\\_Perrault\\_le\\_corps\\_parole\\_et\\_la\\_mise\\_en\\_sc%C3%A8ne\\_documentaire](https://www.academia.edu/32804752/Pierre_Perrault_le_corps_parole_et_la_mise_en_sc%C3%A8ne_documentaire)
- Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible : esthétiques et politiques*. La fabrique éditions.
- Soloway, J. (2016). *Conférence sur le Female gaze. TIFF Festival. Toronto* [Conférence]  
<https://www.youtube.com/watch?v=pnBvppooD9I>
- Sontag, S. (2008). *Sur la photographie #01*. (C. Bourgois, Éd. et P. Blanchard Trad.). Titre 88.
- Weems, M. et MoMa (2016). *Kitchen Table series* [Audio-guide de l'exposition *Our selves*].
- Weitzman, J. (2018). *Magic Hour: Jo Ann Callis*. Apple Podcasts.  
<https://podcasts.apple.com/ca/podcast/jo-ann-callis/id1122201914?i=1000438974886>
- Weitzman, J. (2020). *Magic Hour: Carmen Winant*. Google Podcasts.  
<http://www.magichourpodcast.org/episodes/2020/1/2/episode-37-carmen-winant>
- Wittig, M. (1980). La pensée straight. *Questions féministes*, 07, p.75-84.
- Woolf, V. (1992). *Une chambre à soi* (C. Malraux, trad.). Denoel. (Publication originale en 1929)
- Woolf, V. (1928). *Orlando : une biographie*. Delamain et Boutelleau.

## BIBLIOGRAPHIE

- Alison, J. (2010). *The Surreal House*. (B. A. Gallery, Éd.) Yale University Press.
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire*. Gallimard.
- Barrett, M. et Macintosh, M. (1979). Christine Delphy : Towards a materialist feminism. *Feminist Review*, 1, 95-106.
- Britt, F. (2019). *Les retranchées: échecs et ravissement de la famille en milieu de course*. (N. Langelier, Éd.) Documents 15 - Atelier 10.
- Burmann, N. (2018). L'économie domestique. Le commissariat d'exposition, un « travail d'amour ». (T. P. Blois, Éd.) *Revue Esse* (90).
- Campeau, S. (1989). Philippe Dubois, L'acte photographique. *ETC*, (10), 26-29.  
<https://www.erudit.org/fr/revues/etc/1989-n10-etc1085030/36301ac.pdf>
- Carassai, E. (2018, 24 juillet). Tess Williams. *Emergent Magazine* (03).
- Chollet, M. (2008). *Sorcières: la puissance invaincue des femmes*. (G. Chamayou, Éd.) Zones Éditions La Découverte.
- Chollet, M. (2012). *Beauté Fatale, Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*. La Découverte.
- Colomina, B. (1990). *Sexuality and space* (Vol. 1). (B. Colomina, Éd.) Princeton papers on architecture.
- Federici, S. (2019). *Le Capitalisme Patriarcal*. La Fabrique éditions.
- Fried, M. (2008). *Why photography matters as art as never before*. Yale university press.
- Heti, S. (2019). *Motherhood*. Henry Holt and Company LLC.
- Hooks, B. (2015). *Feminism is for everybody: passionate politics*. Routledge.
- Hustvedt, S. (2019). *Une femme regarde les hommes regarder les femmes*. (M. Dumont, Trad.) France: Actes sud Léméac.
- Kunst, R. M. (2010). *Art & Feminism 1969-2009*. MMKA.
- Lavalette, A. B. (2015). *La femme qui fuit*. Marchand de feuilles.
- Lederman, R., Lang, M., Yatskevich, O. (2018). *How we see photobooks by women*. 10x10 Photobooks inc.
- Nochlin, L. (1971). *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes?* Thames and Hudson.

Ritchin, F. (2010). *Au-delà de la photographie, le nouvel âge*. (C.-H. Dubail, Éd., & H. Lebailly, Trad.) Victoires éditions.

Schor, G. (2016). *Feminist Avant-garde: art of the 1970s*. (T. S. Collection, Éd.) Prestel.

Woolf, V. (1953, 1984). *Journal d'un écrivain* (Vol. 1). (C. Bourois, Éd., & G. Beaumont, Trad.) Bibliothèques 10 | 18.