

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES STRATÉGIES DE L'ESTAMPE AU SERVICE D'UNE IMAGE DE LA
FEMME DÉTOURNÉE DE SA MARCHANDISATION

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR

MYLÈNE GERVAIS

JUILLET 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier toutes les personnes qui ont contribué au succès de cette incroyable et si enrichissante aventure et qui m'ont aidée lors de la rédaction de cette thèse. Je voudrais dans un premier temps remercier ma directrice, Mme Louise Poissant, professeure retraitée du département en Études et pratiques des arts de l'UQAM et directrice scientifique du Fond de recherche du Québec – Société et culture (FQRSC), qui malgré sa retraite de l'université a accepté de poursuivre sa route avec moi. Je tiens à la remercier pour sa patience, sa disponibilité et surtout ses judicieux conseils qui ont contribué à alimenter ma réflexion. Je remercie également mon codirecteur Thomas Corriveau, professeur à l'École des arts visuels et médiatiques, pour son soutien et la pertinence de ses propos. Mes remerciements vont aussi à toute l'équipe du programme de doctorat en Études et pratiques des arts.

Je tiens aussi à témoigner toute ma reconnaissance aux personnes suivantes pour leur aide si précieuse dans l'accomplissement de cette thèse : M. Aimé Zayed, qui m'a constamment rappelé les défis et les échéanciers à respecter pour mon poste à l'UQTR et qui m'a offert son soutien constant au cours de ces années. Merci aussi à Mélina Watters d'avoir lu et corrigé la thèse. Ses conseils de rédaction et son regard vigilant ont été très précieux.

DÉDICACE

À ma famille, mon amoureux, mes enfants,
qui m'ont soutenue tout au long de cette
aventure.

TABLE DES MATIÈRES

Liste des figures	vi
RÉSUMÉ	ix
INTRODUCTION	1
Chapitre 1 L'origine du sujet de recherche	7
1.1 Le récit de pratique	7
1.2 Le thème de la mort	16
Chapitre 2 Cadre méthodologique	20
2.1 L'approche heuristique	20
2.1.1 La question	22
2.1.2 L'exploration	25
2.1.3 La compréhension	31
2.1.4 La communication	32
2.2 L'approche phénoménologique	33
CHAPITRE 3 Du corps féminin au paysage : un territoire vulnérable	39
3.1 Mise en relief du problème de recherche	39
3.1.1 Question de recherche	40
3.1.2 Objectif et sous-objectifs de recherche	40
3.2 Corps de la femme et estampe : une approche féministe	40
3.2.1 Le corps féminin photographié et publicisé	43
3.2.2 Quel féminisme ?	57

3.2.3	De la femme-matrice à la matrice de l'estampe	62
3.2.4	L'estampe au Québec	68
3.2.5	Ma recherche liée à l'estampe	71
3.2.6	Estampe et photographie : une relation perméable	79
3.3	Problématiques communes au féminisme et à l'estampe	84
3.3.1	Vulnérabilité et trace	84
3.3.2	Blessure	98
3.3.3	Souffrance	103
3.4	Du corps féminin au paysage : une métaphore	105
3.4.1	Paysage	111
3.4.2	Territoire du corps	115
	CHAPITRE 4 Transpercement d'un territoire perméable	120
4.1	Choix des techniques	121
4.1.1	L'estampe numérique et l'apport photographique	122
4.1.2	L'estampe traditionnelle	128
4.2	Le sujet	129
4.2.1	Le corps et la blessure	130
4.2.2	Les marques et traces	132
4.2.3	De la métaphore au symbole	135
4.3	La mise en espace des œuvres	139
4.4	La réception des œuvres	141
	CONCLUSION	143
	Annexe 1 : L'ensemble des œuvres de l'exposition <i>transpercement d'un territoire perméable</i> présentée à la Galerie R3	149
	Bibliographie	171

LISTE DES FIGURES

- Fig. 0.1 Mylène Gervais, *Transpercement d'un territoire perméable*, 2018.
Vue d'ensemble de l'exposition à la Galerie d'art R3, Trois-Rivières..... 3
- Fig. 0.2 Mylène Gervais *Transpercement d'un territoire perméable*, 2018. Vue
d'ensemble de l'exposition à la Galerie d'art R3, Trois-Rivières 4
- Fig. 1.1 Mylène Gervais, *Cinq continents, Asie*, 1998. Aquatinte, pointe sèche
et sérigraphie en quadrichromie, impression sur papier Arches, 76 x 112
cm 9
- Fig. 1.2 Mylène Gervais, *Cinq continents, Océanie*, 1998. Aquatinte, pointe
sèche et sérigraphie imprimée sur papier Arches, 76 x 112 cm. 10
- Fig. 1.3 Mylène Gervais, *J'accuse*, 2004. Bois gravé, chine collé et sérigraphie,
impression sur papier Arches, 76 x 112 cm..... 11
- Fig. 1.4 Mylène Gervais, *J'accuse*, 2004. Bois gravé, chine collé et sérigraphie,
impression sur papier Arches, 56 x 76 cm..... 12
- Fig. 1.5 Mylène Gervais, *J'accuse*, 2004. Bois gravé, chine collé et sérigraphie,
impression sur papier Arches, 56 x 112 cm..... 12
- Fig. 1.6 Mylène Gervais, *Réseau*, 2006. Lithographie sur photocopie,
impression sur jaquette d'hôpital. Installation..... 13
- Fig. 1.7 Mylène Gervais, *Chrysalide*, 2010. Sérigraphie et estampe numérique,
impression sur sac de morgue installé avec des crochets de boucher..... 14
- Fig.1.8 Mylène Gervais, *Cocon*, 2009. Sculpture de fil de barbelé de 168 cm de
diamètre par 76 cm de haut et estampe numérique, 76 x 132 cm..... 15

Fig. 1.9 Mylène Gervais, <i>Le grand silence</i> , 2010. Installation, sculpture, sérigraphie, impressions numériques sur supports et formats variés.....	16
Fig. 3.1 Anne Brigman, <i>Finis</i> , 1910.....	45
Fig. 3.2 Hannah Höch, <i>Indian dancer</i> , 1930.....	46
Fig. 3.3 Publicité de Van Heusen et publicité de Chase et Sanborn de 1951	48
Fig. 3.4 Publicité de 1957 vendant des sous-vêtements «push-up»	48
Fig. 3.5 Publicité Tom Ford, <i>For me</i> , 2007	51
Fig. 3.6 Cindy Sherman, <i>Untitled # 175</i> , 2012	52
Fig. 3.7 Différentes publicités des années 1910 à 1940.....	53
Fig. 3.8 Alfred Stieglitz, <i>Georgia O’Keeffe With African Statuary c.</i> , 1919	54
Fig. 3.9 Lorena Wolffer, <i>Soy totalmente de Hierro</i> , 2000, se servant de l’image de la femme comme d’une marchandise.	55
Fig. 3.10 Mylène Gervais, <i>Territoire de chair XXIV</i> , 2018. Sérigraphie d’aplat rouge et noir et gravure au laser sur papier sérigraphié, 56 x 112 cm.....	78
Fig. 3.11 Guy Langevin, <i>Les non-dits</i> , 2014. Manière noire	87
Fig. 3.12 Judith Avenel, <i>Entropie</i> , 2002-2012.....	94
Fig. 3.13 Valérie Guimond, <i>La pitoune</i> , 2018. Gravure sur bois.....	98
Fig. 3.14 Maria Hahnenkemp, <i>Régina Fritsch</i> , 2008-2012	102
Fig. 3.15 Imogen Cunningham, <i>Her and Her Shadow</i> , 1936	111
Fig. 3.16 Geneviève Cadieux, <i>Le Corps du ciel</i> , 1992	116

Fig. 4.1 Mylène Gervais, <i>Territoire de chair XXII</i> , 2018. Sérigraphie d'aplats rouge et noir et gravure au laser sur papier sérigraphié, 56 x 112 cm.....	137
Fig. 4.2 Mylène Gervais, <i>Transpercement d'un territoire III-IV-V</i> , 2018. Impression numérique sur papier Hahnemühle, 112 x 224 cm	137
Fig. 4.3 Mario Giacomelli, <i>Paesaggio</i> , 1964-1965.....	138
Fig. 4.4 Mylène Gervais, <i>Transpercement d'un territoire perméable</i> . Vue d'ensemble de l'exposition, 2018	139
Fig. 4.5 Mylène Gervais, <i>Transpercement d'un territoire perméable</i> . Vue d'ensemble de l'exposition, 2018	140
Fig. 4.6 Mylène Gervais, <i>Transpercement d'un territoire I et II</i> , 2018. Impressions numériques sur papier backlight et mises en boîtes lumineuses, 112 x 224 cm	140
Fig. 4.7 Diverses publicités (Chirurgies plastiques, cosmétiques Séphora)	141

RÉSUMÉ

Ma recherche-création aborde la problématique du corps féminin et de sa standardisation, que je traite à partir du terrain même de ma pratique artistique en estampe. Cette thèse a donc pour objectif premier de comprendre comment, dans une pratique actuelle de l'estampe, les stratégies convoquées permettent de donner une image différente du corps féminin. Les sous-objectifs en sont les suivants : analyser, par un examen rétrospectif, ma production et ma démarche de création afin d'en repérer les principes et les principales composantes ; recenser les pratiques actuelles de l'estampe les plus importantes, et ce afin de venir situer ma pratique au regard du contexte actuel ; définir, raffiner, analyser et évaluer les stratégies utilisées : métaphore, grand format, paysage, etc. ; privilégier une approche féministe pour aborder la représentation du corps féminin afin d'exprimer une autre vision que celle de sa marchandisation, de son objectification.

Dans le premier chapitre, je présente d'abord l'origine du sujet de recherche par le biais d'un bref récit de pratique. Dans le second, j'aborde mon cadre méthodologique théorique et pratique qui est défini comme une approche heuristique et phénoménologique. Le troisième chapitre met en relief ma problématique de recherche et le cadre conceptuel que sous-tend la question suivante : comment les stratégies de l'estampe actuelle me permettent-elles d'orienter ma pratique artistique en vue de donner une image du corps féminin détourné de sa marchandisation ? Le quatrième chapitre est consacré à la description des œuvres exposées et laisse entrevoir le dialogue et le maillage entre la recherche théorique et pratique. J'aspire par cette recherche à donner une autre image du corps féminin que celui standardisé, objectivé, que prône la

société actuelle tout en remettant en question la perméabilité des diverses techniques de l'estampe à la photographie. L'exposition, présentée à la Galerie d'art universitaire R3 du 30 août au 21 septembre 2018, comprend une vingtaine d'œuvres, de formats grands et petits, présentant des estampes numériques et des gravures de partie de mon corps recourant à l'expérience vivante et viscérale du corps de la femme plutôt qu'à une simple représentation figurative de celui-ci. Mon sujet de recherche questionne ce que la marchandisation fait subir au corps féminin, mon corps malmené : des parties de mon corps présentées tels de grands paysages désertiques et solitaires, des leurres, des illusions.

Mots-clefs : Corps, vulnérabilité, estampe, traces, marques, paysage, féminisme

INTRODUCTION

Ce projet ayant comme objet la compréhension de ma pratique artistique des dernières années, je remarque une problématique sous-jacente et fondamentale – celle du corps de la femme. Vient ensuite une autre question tout aussi essentielle pour moi, celle de la position de ma pratique dans le champ de l'estampe actuelle. Cette recherche-crédation est travaillée essentiellement à travers ces problématiques.

D'autres questions secondaires sont soulevées notamment en ce qui a trait au corps de la femme. Les manifestations de ses blessures, de ses souffrances, qui se juxtaposent à sa marchandisation et son objectivation par notre société.

L'objectivation du corps de la femme tend à en standardiser l'apparence et le façonne, insidieusement, de manière à ne produire que des copies. Des copies qui ont été fabriquées sous l'emprise de normes produites par la société et qui, malheureusement, ont été intériorisées par une majorité de femmes. Effectivement, de récentes recherches en psychologie sociale (Loir et Van Dessel, 2016-2017) tendent à démontrer qu'une grande majorité d'adolescentes et de femmes intériorisent le regard d'autrui en elle-même. Ce processus, que l'on nomme auto-objectivation, amène la femme à travailler sans relâche sur son corps bien que ces efforts ne lui permettent pas de se conformer entièrement à ces exigences. Cette condition constitue une condamnation pour la femme. Celle de la honte de ne pas être en mesure, de ne pas être capable, de ne pas

La psychologie sociale est un segment spécifique de la psychologie qui se consacre à l'étude des influences et des interactions sociales ainsi que des perceptions. La psychologie sociale cherche à analyser et expliquer les influences que porte la présence réelle, implicite et même imaginaire d'autrui sur ses pensées, sur sa conduite et sur ses sentiments.

avoir assez de volonté ou de contrôle pour correspondre au corps féminin idéalisé. Là où je parle de copie, Martine Delvaux (2013) parle de *filles en série*, de domination masculine qui s'exprime par la reproduction mécanique des filles. (p. 23). Des copies, des reproductions en série, des clones, tels que présentés dans les œuvres performatives de Vanessa Beecroft dans lesquelles des corps quasi identiques sont disposés en rangées. Et c'est ainsi que ces corps presque pareils, mais en fin de compte tous un peu différents deviennent enfin beaux, vivants. Au terme de ces expositions, quand chacune de ces figurantes s'écroule lentement, ayant été chacune au bout de soi, apparaît alors la vulnérabilité du corps : « En tombant, les filles ne meurent pas : elles se mettent au monde. » (Delvaux, 2013, p. 89).

Ce corps est dès lors désavantagé en tant que corps féminin, comme le démontre le travail de nombreuses artistes, dont Beecroft, de façon si explicite : le corps, présenté dans sa beauté, devient séducteur, répondant à un certain standard et, qui plus est, est sublimé par une présence multipliée en grand nombre, mais il est au même moment présenté comme malsain, révélant des failles au plan physiologique et organique et démontrant sa fragilité, ses limites, en s'écroulant au sol; un corps matriciel, destiné à enfanter.

Si nous envisageons le corps féminin comme étant une construction sociale standardisée, nous sous-entendons que, pour être acceptable et accepté, il doit être identique, du moins le plus semblable possible, à tout autre corps féminin. Il n'y a alors plus de différentes matrices possibles du corps. La matrice ne produit pourtant pas des copies, mais des œuvres originales, et ce, à chaque fois. C'est cette mise en action du corps sur la matrice qui génère de grandes ou d'infimes différences, et ce, dans de très petits détails, telles les qualités de la peau, les marques, etc., nous ramenant à la question de l'origine de la matrice qui demeure considérable.

Le premier chapitre présentera le contexte d'émergence de ma question de recherche par un retour sur ma production antérieure. Ce retour en arrière me permet de porter un regard nouveau et de développer une réflexion beaucoup plus précise et théorique, donnant leur lancée à la portion de la création de nouvelles œuvres et à une recherche théorique soutenue. Cette thèse en est le résultat ainsi que l'exposition *Transpercement d'un territoire perméable*, (Fig. 0.1 et 0.2) qui a été présentée à la Galerie R3 de l'Université du Québec à Trois-Rivières.



Fig. 0.1 Mylène Gervais,
Transpercement d'un territoire perméable,
2018.



Fig. 0.2 Mylène Gervais
Transpercement d'un territoire perméable, 2018.
Vue d'ensemble de l'exposition à la Galerie d'art
R3, Trois-Rivières

Le cadre conceptuel de cette thèse se définit également par des explorations et des expérimentations qui ont structuré les éléments fondamentaux pour le commencement de cette nouvelle pratique.

Quant au chapitre deux, l'attention est posée sur le développement méthodologique de cette recherche. Il est l'occasion d'approfondir, par un assemblage méthodologique, la compréhension de ma propre pratique artistique, mes modes de production et de réflexion. L'expérience de la chercheuse ici existe à la première personne, ce qui signifie que l'expérience subjective devient une source de connaissances nouvelles. Auparavant, j'accomplissais de manière intuitive ma pratique artistique et mes recherches théoriques de manière combinée, et maintenant, en comprenant mieux les avantages de cette imbrication, il m'apparaît d'autant plus impossible de les séparer. L'une nourrit l'autre de manière constante. Les concepts étudiés dans ce projet et entrevus par le biais d'expérimentations techniques viendront enrichir les recherches théoriques alors que les découvertes faites lors de mes lectures viennent, quant à elles,

soutenir ma production artistique et les choix délibérés et conscients que je réalise. Ces réflexions auront précisé de manière beaucoup plus soutenue le développement de ma démarche artistique.

Deux méthodologies me permettent de cerner cette expérience. L'approche heuristique et la phénoménologie partagent de nombreux points en commun qui impliquent une attitude et des actions similaires. L'*exploration* de la méthode heuristique, élaborée par Erik Craig, peut se comparer à la phase *exploratoire* énoncée par Morais (2013) de l'approche phénoménologique ; la *compréhension* heuristique est similaire à l'étape de *description* alors que finalement, la *communication* permet d'*écouter*, ce qui constitue la dernière phase phénoménologique. Parce qu'elles ne sont pas réellement éloignées, je peux combiner ces deux méthodologies afin de comprendre de manière beaucoup plus complexe et profonde l'objet de cette étude qui vise à révéler, à travers ma pratique artistique de l'estampe actuelle, le corps féminin de manière à le détourner de sa marchandisation.

Cette préoccupation sur le corps féminin m'habite depuis longtemps et a probablement été un des éléments déclencheurs de ma posture féministe. Elle sera donc abordée de manière importante dans le troisième chapitre portant sur la mise en relief de ma question de recherche, les objectifs de recherche et du cadre conceptuel.

Cette approche féministe sera abordée de manière plus spécifique en lien avec ma production artistique traitant du corps marchandisé et blessé de la femme. Mes premières rencontres concrètes avec le féminisme concordent avec certaines lectures issues de sa seconde vague. Une des notions marquantes que j'aborde notamment est constituée par cette idée que ce qui a trait au personnel et qui est rendu public devient politique. Ce qui signifie que toute production ayant un contenu social, intime, personnel, peut devenir un sujet sensible contribuant à la discussion, à la réflexion par

le biais de sa mise en espace public. Rien n'est plus intime que le corps et cette intimité du corps est devenue dans ma recherche un sujet prépondérant à travailler et exposer.

Cette réflexion nourrit une nouvelle construction de la représentation du corps de la femme, laquelle pourrait avoir comme effet de provoquer chez certaines femmes une autre façon d'aborder leur féminité, leur corporalité et de mieux voir leurs blessures. Dans leur mémoire, Estelle Loir et Sophie Van Dessel (2016-2017) expriment en ces mots très clairs que plus une personne souffre d'objectification ou d'auto-objectivation, plus elle aura tendance à s'éloigner de ses souffrances « états » physiques internes. Ces blessures peuvent provenir de la société, des hommes, ou encore d'elles-mêmes. Nous choisissons quelques fois d'entrer dans cette enclave de barbelé, d'être à la fois la proie ou la protagoniste de cette standardisation.

Cet examen comporte une production artistique qui approfondira divers procédés combinatoires qui font tour à tour appel à la sérigraphie, la photographie, la gravure sur bois ainsi que la gravure au laser. C'est par l'hybridation de ces procédés que de nouveaux questionnements imbriquant la problématique de la blessure, de la chair, du corps viennent s'incarner du point de vue théorique comme technique.

C'est dans le quatrième et dernier chapitre que se retrouve la description de la facture singulière des œuvres, leurs composantes, les détails les constituant tant individuellement que dans leur ensemble, ainsi que leur disposition spatiale dans la Galerie R3, lieu de l'exposition. C'est aussi dans ce chapitre que les œuvres font l'objet d'une observation et d'une analyse approfondie, mettant en valeur les problématiques fondamentales à la base du travail de recherche qui a mené à leur réalisation.

CHAPITRE 1

L'ORIGINE DU SUJET DE RECHERCHE

1.1 Le récit de pratique

Depuis le début de ma pratique artistique en 1997, la totalité de ma production aborde, à travers les arts d'impression, des sujets sociopolitiques et, depuis quelques années, des enjeux féministes. Les possibilités innombrables et les avenues quasi illimitées et sans cesse en expansion de l'estampe ont consolidé ce choix : décloisonnement et flexibilité des procédés d'impression, possibilités combinatoires (entre les techniques les plus traditionnelles et avec diverses formes actuelles, telles que l'installation, la projection et des combinaisons avec d'autres médiums), potentialités de l'usage du multiple. À ces caractéristiques s'ajoute la grande capacité de l'estampe à voyager. De surcroît, le geste de graver, de marquer le bois ou le cuivre de coups de gouge, de brûler le papier ou les différentes matrices établit une corrélation avec la violence de mon propos. Le geste créateur devient, paradoxalement, un geste destructeur : les marques laissées par l'outil constituant autant de cicatrices qui stigmatisent la matrice, tout comme le corps lui aussi marqué par les diverses formes de violence subies. Sans prêter une trop grande importance au savoir-faire technique qui empièterait sur le sens de l'œuvre et sa réception, je cherche plutôt à créer une correspondance entre elle et le sujet de l'œuvre.

Mon désir de me questionner par rapport aux inepties et aux inégalités de la société dans laquelle j'évolue a toujours été présent, guidant ma recherche et façonnant mes œuvres depuis maintenant près de vingt ans. Avec le recul, je me rends compte qu'avec la jeunesse venait aussi l'utopie : celle où j'entrevois la possibilité de changer le monde. Mon travail de l'époque, véritable cri du cœur, s'est transformé en une recherche plus subtile, moins revendicatrice et moralisatrice. Ma réflexion actuelle porte indirectement sur un sujet social sensible et qui a toujours été la trame de fond de ma production : notre inéluctable finitude. Cette question sera abordée dans cette recherche doctorale par un questionnement sur le corps de la femme soumis au fantasme de l'éternelle jeunesse. Mes nouvelles œuvres portent sur le corps humain et la condition féminine et témoignent – parfois de manière brutale (dans la matérialité de l'œuvre, mais aussi dans le propos), parfois de manière magnifiée (dans l'utilisation métaphorique du paysage) – de la dégénérescence du corps, de ses blessures, de sa vulnérabilité, de sa marchandisation et de sa standardisation. Dans les paragraphes suivants, je décrirai les cinq corpus d'œuvres les plus marquants de mon parcours.

Ma série *Cinq Continents* (fig. 1.1 et 1.2) amorçait le début d'une recherche autour des drames qui se jouent sur les cinq continents. Dans ces premières œuvres, apparaissait déjà le désir de combiner différentes techniques d'estampe et d'y intégrer un apport photographique. Dans les deux œuvres ci-dessous, combinant des techniques de gravure et de sérigraphie, l'aspect photographique est rendu grâce à un procédé de photogravure qui consiste à sérigraphier un vernis protecteur sur la plaque de cuivre pour ensuite venir y travailler des aquatintes. Dans cette série, composée de cinq

Cette œuvre a remporté le prix Albert Dumouchel en 1999. Cette série a été présentée dans son intégralité ou en partie dans différents lieux, soit : Maison du village de Val-David, Galerie Corridor C Montréal, Galerie d'art du Parc lors de la première biennale internationale d'estampe contemporaine de Trois-Rivières (Québec), Galerie d'art R3, Trois-Rivières (Québec), Galerie Engramme de Québec (Québec), Centre des Arts de Shawinigan (Québec), Galerie du Cégep de Victoriaville (Québec), Galerie de Wegimont, Liège (Belgique).

œuvres, je traitais de la guerre et de ses dommages collatéraux : enfants tueurs, lois immorales qui font qu'un père puisse laisser mourir sa fille à cause de son genre. De toutes ces petites morts, une trame de fond se dessinait autour de l'être humain, de sa bêtise et de son incapacité à apprendre de ses erreurs.



Fig. 1.1 Mylène Gervais, *Cinq continents, Asie*, 1998.
Aquatinte, pointe sèche et sérigraphie
en quadrichromie, impression sur
papier Arches, 76 x 112 cm



Fig. 1.2 Mylène Gervais, *Cinq continents, Océanie*, 1998. Aquatinte, pointe sèche et sérigraphie imprimée sur papier Arches, 76 x 112 cm.

La série *J'accuse* (fig. 1.3 à 1.5), amorcée lors de ma maîtrise, portait sur les abus sexuels chez les enfants. Cette recherche s'est étalée sur plusieurs années, ce qui a permis de la présenter sous des formes variées. Les sept premières œuvres, réalisées uniquement en bois gravé (91 x 122 cm), ont été imprimées sur des draps de lits d'enfants et exposées suspendues à des cordes à linge. À ces gravures en relief sont venues s'ajouter des impressions en sérigraphie et de grandes surfaces de chine collé

Cette série a été présentée dans son intégralité ou en partie dans différents lieux, soit : Maison Hertel Lafrenière lors de la deuxième biennale internationale d'estampe contemporaine de Trois-Rivières (Québec), Galerie Horace de Sherbrooke (Québec), Atelier Circulaire, Montréal (Québec), Centre Culturel de la Havane (Cuba), Galerie Grave, Victoriaville (Québec), Centre de diffusion Presse papier, Trois-Rivières (Québec), Galerie Labo, Liège (Belgique), Vieux Presbytère de St-Bruno, St-Bruno de Montarville (Québec), Galeria Habana, la Havane (Cuba), Chapelle du Rham, Luxembourg, Centro Provinciale de Artes Plasticas, la Havane (Cuba), Gallery Gravura Brasileira, Sao Paulo (Brésil), Musuo Municipal de Buenos Aires (Argentine), Biennale de Trace à Paris, Mairie du 4e arrondissement de Paris (France).

rouge. En tout, une trentaine d'œuvres ont été réalisées. Pour bien cerner mon sujet, en évitant qu'il ne soit désincarné, et pour en comprendre tous les enjeux, la recherche s'est faite avec des spécialistes du sujet, de la pédopsychiatrie à la psychologie grâce à qui j'ai entraperçu les deux faces de cette horreur. Bien que mon empathie m'ait fait pencher tout d'abord du côté des enfants, victimes d'une extrême vulnérabilité, la recherche m'a amenée à prendre en considération l'autre acteur de ce drame, l'agresseur. À mon grand étonnement, il est devenu lui aussi, à certains égards, une victime dans la mesure où il avait été lui-même (ou dans de rares cas, elle-même) agressé : il s'agissait finalement d'un être humain souffrant et malade. Partant de ce



Fig. 1.3 Mylène Gervais, *J'accuse*, 2004. Bois gravé, chine collé et sérigraphie, impression sur papier Arches, 76 x 112 cm

fait, une complexification s'est aussi opérée dans la production. Cette série est d'une importance capitale dans ma démarche : à partir de ce moment, une recherche plus sérieuse, plus exhaustive soutenait dorénavant mon processus de création. C'est aussi à ce moment, sans le savoir ou sans avoir la bonne terminologie pour la nommer, qu'une certaine forme de réduction phénoménale apparaît dans mes recherches. Cette réduction phénoménologique, l'*epochè*, m'a permis une prise de conscience, par un retour sur mes présupposés. Généralement orientées par notre vécu, notre histoire, notre langage, nos perceptions premières comportent des aprioris dont nous devons nous dégager pour bien saisir la réalité de ce qui nous est

donné à voir. Cette série d'œuvres m'a entraînée dans cette démarche déterminante qui devait marquer la suite de ma production. La réduction phénoménologique, l'*epochè*, consiste en une prise de conscience, une « réduction » qui signifie un retour sur nos

présupposés. Nos perceptions premières sont généralement orientées par notre vécu, notre histoire et notre langage. Elles comportent des aprioris dont nous devons nous dégager pour bien saisir la réalité de ce qui nous est donné à voir. Cette notion sera abordée plus en profondeur dans le chapitre deux portant sur la méthodologie.



Fig. 1.4 Mylène Gervais, *J'accuse*, 2004. Bois gravé, chine collé et sérigraphie, impression sur papier Arches, 56 x 76 cm



Fig. 1.5 Mylène Gervais, *J'accuse*, 2004. Bois gravé, chine collé et sérigraphie, impression sur papier Arches, 56 x 112 cm

Dans *Réseau* (fig. 1.6) ou de manière plus distincte, avec l'exposition *Chrysalide* (fig. 1.7), la mort devenait le sujet principal de mon travail; traitée avec le plus grand des respects, elle a tout de même suscité chez moi une très grande crainte. Faisant taire mes scrupules, j'utilisais pour la première fois mon corps nu comme un sujet à travailler. Cette œuvre faisait aussi appel aux corps de mon conjoint et de mes enfants. Pour cette série, j'ai pris de nombreuses photographies de mes proches et de moi-même, nos corps nus présentés comme des cadavres. À la suite d'une sélection



Fig. 1.6 Mylène Gervais, *Réseau*, 2006.
Lithographie sur photocopie,
impression sur jaquette d'hôpital.
Installation

rigoureuse de ces clichés, je les ai imprimés en estampe numérique et en sérigraphie sur du papier autocollant translucide, que j'ai ensuite découpé et positionné à l'intérieur de sacs de morgue. Je ne peux décrire la sensation, lors de l'accrochage de cette exposition, de voir l'image du corps de mon fils, alors âgé de quelques mois à peine, se retrouver mort, allongé dans un sac mortuaire. Cette expérience est devenue primordiale, car je

l'avais vécue. Ma propre expérience s'ajoutait à celle que je tentais de faire vivre à la personne qui visitait l'exposition. Le fait d'être confronté d'une quelconque manière à la mort d'autrui est une expérience difficile, mais plus l'effet de proximité est présent, plus l'expérience est douloureuse. Cette proximité, je l'ai rendue possible parce que je

Cette série a été présentée dans son intégralité ou en partie dans différents lieux, soit : Vieux Presbytère de St-Bruno, St-Bruno de Montarville (Québec), Maison de la culture Hochelaga-Maisonneuve de Montréal (Québec), Galerie d'art R3, Trois-Rivières (Québec), Galerie d'art Stewart Hall, Montréal (Québec), Maison de la culture Marie-Uguay, Montréal (Québec), Centre culturel de Dorval, Montréal (Québec), Galerie Port-Maurice, Montréal (Québec), Maison de la culture Du Plateau Mont-Royal, Montréal (Québec).

l'ai confrontée dès son entrée dans la Galerie à une série de cinq sacs de morgue ouverts, laissant les corps morts à découvert et suspendus à des crochets de boucher.

On était ensuite invité à s'immerger dans cette expérience en déambulant dans une grande salle, remplie de sacs de morgue alignés en rangées. Cette expérience de proximité avec la mort n'était pas voulue parce que le choix d'utiliser mon corps et celui des miens était alors purement pratique : j'avais sous la main des modèles disponibles et bénévoles. Avec le recul m'est apparue



Fig. 1.7 Mylène Gervais, *Chrysalide*, 2010. Sérigraphie et estampe numérique, impression sur sac de morgue installé avec des crochets de

l'inestimable richesse de cette expérience. De plus, avec cette œuvre, la chrysalide est devenue un symbole important dans ma pratique. Elle symbolise pour moi la mort, mais surtout l'idée du passage d'un état à un autre, de la métamorphose du corps. En utilisant la symbolique du cocon, il m'était possible de déjouer la mort en nous aidant à appréhender avec plus de facilité cette idée de transformation, de passage. Avec *Chrysalide*, le cocon s'installait dans ma production comme en témoigne l'œuvre *Cocon* (fig. 1.8). Celle-ci proposait un dialogue entre une grande estampe numérique accrochée au mur et un nid de barbelés déposé au sol qui mesurait près de deux mètres. Cette installation, qui emprunte à mes antécédents de sculpteur, pige dans mes symboles et mon intérêt pour l'estampe. Qui plus est, elle m'a permis de décliner le

Œuvre présentée à la Galerie d'art du Parc, Trois-Rivières (Québec) et au Vieux Presbytère de St-Bruno, St-Bruno de Montarville (Québec).

cocon de manière tridimensionnelle et de sortir l'estampe de son cadre traditionnel grâce à ce dialogue avec l'installation. Le motif du nid deviendra partie prenante de



Fig.1.8 Mylène Gervais, *Cocon*, 2009. Sculpture de fil de barbelé de 168 cm de diamètre par 76 cm de haut et estampe numérique, 76 x 132 cm

beaucoup d'œuvres, tout comme le fil barbelé, un symbole récurrent dans ma production. Corrosif et abrasif, il représente l'inconfort, l'enfermement, la blessure. Il marque aussi une frontière, un territoire.

Finalement, dans l'installation *Le grand silence* (fig. 1.9), produite dans le cadre du Festival international de la poésie de Trois-Rivières et en collaboration avec la performeuse et poète Monique Juteau, le thème de la mort était visité de nouveau. L'installation était constituée d'un parcours dans les salles du deuxième étage de la galerie du Parc. Dans l'une des salles, plusieurs sacs de morgues suspendus nous

confrontaient à la mort. Le parcours se terminait dans une grande salle où était placé, sur une civière, un sac mortuaire devant une chaise. Si on le souhaite, il était possible de prendre place dans le sac mortuaire et à vivre en quelque sorte, en primeur, sa propre mort. Ce travail ne tend pas à esthétiser la mort, la douleur, la vulnérabilité de manière à la dénigrer ou à la banaliser, mais plutôt à l'image du photographe américain Andres Serrano et sa série *The morgue* (1992) qui enchevêtre à l'horreur des corps morts, une certaine beauté, une sublimation.



Fig. 1.9 Mylène Gervais, *Le grand silence*, 2010. Installation, sculpture, sérigraphie, impressions numériques sur supports et formats variés.

1.2 Le thème de la mort

L'invitation faite au public de vivre activement une expérience de mort m'a donné envie d'explorer de nouveaux territoires. Très présente dans mon travail, la mort est un sujet qui nous hante continuellement en même temps qu'elle persiste à demeurer un tabou obscur. Thomas (1977) écrivait que «[l]a mort est devenue dans les sociétés occidentales [...] l'obscénité par excellence, le mot que l'on ne doit pas prononcer, la chose que l'on ne peut évoquer». (p. 2) Bien qu'elle ait traversé l'histoire de l'art sous diverses formes – des œuvres les plus singulières aux plus monstrueuses – la mort effectue un retour en force dans le domaine de l'art actuel. Comme l'expliquent Gervais et Champoux (2016), le changement que nous pouvons percevoir aujourd'hui dans

notre société s'opère dans la manière de l'aborder : les artistes d'aujourd'hui utilisent entre autres le corps pour interroger notre rapport social à la mort :

Les artistes d'aujourd'hui créent des œuvres qui abordent la question de la mort en utilisant, entre autres, le corps comme allégorie de celle-ci. Au-delà du fait qu'elles nous plaisent, nous gênent ou nous rebutent, ces œuvres font l'objet de débats tout en interrogeant d'une part notre rapport social à la mort et d'autre part les limites de l'œuvre. Nous considérons la mort au travers des objets, des pratiques et des constructions artistiques, afin d'analyser la construction sociale contemporaine de la mort et de sa matérialisation à partir de la représentation du corps dans les œuvres d'artistes contemporains. (p. 170)

L'auteur Sébastien Rongier (2013) s'est interrogé sur la place de la mort et du cadavre dans notre société en faisant un lien direct avec les schèmes de jeunesse et de contrôle imposés au corps humain :

La place et la représentation de la mort dans la société contemporaine sont devenues problématiques. Le culturel contemporain a différentes stratégies de déni du cadavre et de la mort. Quelques pistes seulement soulevées ici permettent de prolonger l'interrogation à commencer par le cosmétique de l'éternelle jeunesse qui n'est pas seulement une question de marketing, mais bien un enjeu contemporain de société. (s.p.)

Les artistes issues des mouvements féministes ont, elles aussi, considérablement tenu en compte la mort et les traumatismes infligés au corps féminin. Depuis les années 1990, nombre d'artistes reconnues ont abordé les questions de la maladie, de la dégradation du corps et du vieillissement. Selon Peggy Shelan (2005), spécialiste de la question féministe en art, «[l]a vision du corps, ici, sera celle du "corps déchu", lieu de sévices, de maladie, de traumatisme, le corps-poubelle.» (p. 24) C'est le cas du travail de l'artiste Maria Hannenkamp, qui énonce la violence faite au corps de la femme, ses blessures secrètes, sa construction symbolique, son abjection, mais d'une manière très

subtile et ambiguë, par son travail méticuleux de la broderie. Baqué (2004) en fait une belle analyse :

Si les travaux antérieurs, effectués autour de la construction symbolique du corps féminin, dialectisaient pudeur et exhibition, préciosité et abjection, retenue et débordement, il est, semble-t-il, un fil conducteur à l'ensemble du corpus : la broderie, à laquelle une certaine culture occidentale a voué, pendant des siècles, les mains fébriles des femmes soumises et cloîtrées, et que Maria Hannekamp retourne contre elle-même en en faisant la métaphore de la blessure et de la cicatrice –, surtout lorsqu'on sait qu'elle est enfoncée à l'aiguille ou à la perceuse. Le motif de la broderie cristallise la démarche de l'artiste : l'attention méticuleuse, presque maniaque, requise par l'artisanat se conjugue ici avec la lacération rageuse de l'image et du corps. (p.188)

Dans l'art actuel, cette relation entre le corps et la mort est parfois plus directe et bouleversante. C'est le cas de l'artiste montréalaise Francine Gagnon, qui s'est penchée sur la thématique du corps malade et mourant de l'annonce de son cancer à son décès en 2007. Elle estimait que « nous vivons dans une société qui célèbre, accepte et engendre le déni sous toutes ses formes en ne glorifiant que le beau, les apparences. [...] Notre société est en déni de tout ce qui dérange et [...] ainsi, on est mal préparés pour exprimer une compassion réelle. » (Desjardins 2007, n.p.)

Certaines artistes de la performance ont aussi contribué à questionner le corps périssable en l'abordant notamment à travers la blessure. Elles ont porté un regard unique sur le corps comme objet marqué par le passage du temps, par la blessure. Le corps mis en danger manifeste sa grande vulnérabilité et annonce sa fin. Les artistes Marina Abramovic et Gina Pane, pour ne nommer que celles-ci, ont utilisé leur corps comme outil de revendication sociale afin de dénoncer les situations incessantes d'agression auxquelles il est soumis.

Dans ce projet de recherche, le thème de la mort s'inscrit à travers la représentation de mon corps traité comme de grands paysages désertiques et solitaires, des leurres, des illusions. J'aspire à donner une autre image du corps féminin qui se détache de la version standardisée, prônée par la société actuelle. Par cette recherche-crédation, je désire, d'une part, approfondir la compréhension que j'ai de ma pratique : je me demande plus particulièrement comment elle s'inscrit dans une approche actuelle de l'estampe, mais aussi comment elle induit une vision féministe du corps et de ses enjeux. D'autre part, je souhaite réinvestir cette compréhension dans la production d'un corpus d'œuvres. Cet aller-retour continuuel entre la recherche et la création nourrira de nouvelles possibilités amorcées il y a plusieurs années lors de mon projet de maîtrise ainsi que par ma production professionnelle.

CHAPITRE 2

CADRE MÉTHODOLOGIQUE

2.1 L'approche heuristique

Mon rapport à ma pratique artistique, sur le plan pratique ou théorique, procède selon la méthode heuristique élaborée par Erik Craig dans sa thèse de 1978 intitulée *The heart of a teacher a heuristic study of the inner world of teaching*. Cette méthode, basé sur son expérience en enseignement, met de l'avant des allers-retours réguliers entre quatre étapes : la question de départ, l'exploration, la compréhension et la communication (c'est-à-dire l'achèvement et l'exposition des œuvres). L'heuristique étant basé sur une approche méthodologique de la découverte qui se conjugue continûment avec les notions d'intuitions et de créativité. Sur le plan pratique, produire une exposition exige de nombreuses explorations. Le point de départ de l'heuristique, le *Eurêka!* (« J'ai trouvé! ») d'Archimède, résume bien cette façon de développer ma recherche pratique. Sur le plan de la recherche théorique, l'attitude adoptée est la même. Ce processus d'allers-retours constants m'amène à effectuer mes recherches pratiques et théoriques différemment, à entrelacer ensemble les découvertes, l'élaboration et le recul. Ce qui m'amène à comprendre, c'est la découverte. Craig le mentionne à de nombreuses reprises, d'abord utiliser notre première idée comme un moteur de recherche et ensuite, il faut se laisser guider par nos découvertes, qui ont été, pour ma part, de plus en plus pertinentes au fur et à mesure de cette expérience de recherche. Cette démarche qui me demande de m'engager dans une interprétation de moi-même, que ce soit par l'analyse

des œuvres en elles-mêmes ou encore par le procédé, les rituels et les émotions vécues, rend l'expérience plus ardue, mais aussi exceptionnellement plus riche car elle est basée sur un processus interne. Le chercheur en étant lui-même le principal instrument. Effectivement, ces processus itératifs ouvrent sur de nouvelles possibilités, me font entrevoir d'autres idées et avenues possibles. Néanmoins, à travers les différents chemins qui s'ouvrent, je dois faire des choix, car il serait très facile de m'y égarer. À chacune des nouvelles questions ou possibilités qui émergent, je dois revenir à ma question d'origine et, de celle-ci, retourner à l'exploration des concepts, des idées, etc. Il faut constamment se ramener aux prémisses, aux buts mais en même temps, rester ouvert aux similitudes, aux différences pour en découvrir certaines relations qui les unissent. Cette méthodologie me permet de demeurer, tout au long de ma recherche, dans une attitude de découverte qui n'est pas préprogrammée et d'ouvrir une zone de réflexion qui ne cherche pas les vérités, mais qui examine plutôt les possibilités.

Cette recherche s'inscrit aussi dans une démarche post-positiviste, telle que définie par Jill Green et Susan W. Stinson (1999). Contrairement à l'approche positiviste (recherche objective et scientifique plus traditionnelle et quantitative), qui vise à présenter une vérité sur la base d'une expérience qui isole un phénomène et qui distancie l'expérience propre du spécialiste de la recherche, l'approche post-positiviste (recherche qualitative) a plutôt pour but d'en interpréter l'expérience tout en prenant en considération la subjectivité et l'implication personnelle du scientifique. Cette prise en compte est non seulement nécessaire dans une approche inductive, mais elle permet une compréhension différente, celle interprétée et analysée par la personne effectuant la recherche (Green et Stinson, 1999, p. 94 et 98). Selon mes objectifs de recherche, par le biais de la recherche qualitative, je souhaite parvenir à décrire et à comprendre un phénomène, qui sera ici celui de ma pratique (à tout le moins une portion de ma pratique) orientée vers une nouvelle forme d'estampe, que ses frontières effritées

rendent perméable à d'autres médiums. Les colloques internationaux, les séminaires et les conférences à travers les continents posent de plus en plus la question des limites de l'estampe. Issue de lourdes traditions, celle-ci est abordée aujourd'hui selon son principe le plus fondamental, qui demeure celui de la matrice, et ce, peu importe la nature, qu'elle soit faite de bois, composée de pixels ou de flux lumineux. Cette réflexion prend son ancrage dans une problématique féministe sur la représentation d'un corps féminin autre que celui valorisé par la société. Pour déchiffrer ces techniques émergentes, ces stratégies à utiliser, j'observerai la production d'autres artistes, j'analyserai différents textes théoriques et j'en ferai des inventaires commentés et des comparaisons, en me basant sur mes mémos et journaux de bord. Ils représentent une part essentielle de ma méthodologie et participent à ma collecte de données. Ceux-ci sont nombreux, et au fil des réécritures, ils se sont organisés selon les différents concepts approfondis. Certaines portions, certains passages que je considère importants sont inclus en annexe à la fin de cette thèse.

Les prochaines sections décrivent la manière par laquelle j'ai abordé les quatre étapes proposées par Craig (1978) en les soutenant et les bonifiant par une approche phénoménologique et par la pratique d'un *epochè*.

2.1.1 La question

Il est certain qu'au commencement de toute recherche, une question se pose. J'ai donc eu à la formuler de la manière la plus précise possible et y revenir régulièrement pour valider sa pertinence au regard des nouvelles informations acquises lors de cette recherche, car celles-ci ont suscité de légères modifications de ma question initiale.

Mot grec qui signifie suspendre.

J'ai développé au fil du temps et de ma production une affection particulière pour le corps féminin tout autant qu'une aversion pour sa marchandisation, son objectivation et sa standardisation parce que c'est à travers celles-ci qu'une quête de la beauté se solde par un tribut énorme, celui de la santé et de l'égalité des femmes. Cette inclination est travaillée sous différents angles : celui d'artiste, de femme et de mère qui en comprend les répercussions, mais surtout qui les ressent. Ces répercussions, de plus en plus documentées par les psychologues, sociologues, philosophes, etc. sont nombreuses et ne pourront être toutes examinées ici, mais pensons notamment à l'auto-objectivation et comment elle impacte négativement la femme (et la société), en favorisant l'apparition de troubles alimentaires et de troubles anxieux sévères, une faible estime de soi, pouvant aller, selon Loir et Van Dessel (2016-2017), jusqu'à la déshumanisation.

Dans l'histoire de l'art, la beauté a souvent été évoquée, objectivée, sublimée et érotisée par la représentation du corps. Bien que le corps nu masculin ait été à maintes reprises figuré, entre autres par le médium de la sculpture, le corps considéré ici sera plus particulièrement celui de la femme. Ce corps, qu'il soit sculpté dans le marbre ou peint prenait des allures de déesse, de nymphe, d'odalisque. Les grands tableaux représentant des corps dénudés de femmes, qu'ils soient de Botticelli, de Cabanel ou encore de Renoir, pour n'en citer que quelques-uns, ont inscrit le corps de la femme dans une historicité, et cette historicité affecte ma vision du corps féminin normalisé. Malheureusement, ce regard a standardisé et normalisé l'ensemble des sociétés occidentales et cela perdure. Pour que cet effet de normalisation soit efficient et qu'il se répande et devienne international, il aura fallu qu'apparaissent, dans les années 30, le cinéma et surtout les magazines de beauté pour femmes. Alexie Geers (2014), à la suite de ses recherches et de ses analyses des magazines pour femmes des années 30,

résume bien la standardisation dont le corps féminin faisait déjà l'objet : « la mise en évidence d'un système de création de récits médiatiques unifiés ». (p. 255)

Mais, plus encore, c'est par la publicité, vecteur incontournable de cette standardisation, qu'est advenue en grande partie l'objectification du corps de la femme. Et c'est en utilisant quelques-uns des procédés, médiums ou outils de la publicité à travers ma production artistique que je souhaite renverser ou, à tout le moins, transformer le regard posé sur mon corps, mon corps de femme, mon corps maternel, matriciel. Le renversement à l'origine de cette recherche provient de deux faits observés : le corps féminin en tant que phénomène d'objectivation et la femme en tant qu'objet de marchandisation. Ces nouvelles recherches m'ont permis de porter un regard différent et de développer une nouvelle façon de réfléchir et de porter une attention rapprochée sur des détails, telles les marques et les cicatrices sur la peau qui parlent de l'histoire exprimée par l'expérience du corps féminin et agissent pour dégager un modèle de beauté diversifié et égalitaire.

Les premières questions concernent le corps comme entité blessée, violentée, vulnérable : quelles sont les formes de violence qui sont faites au corps féminin ? Quelle est l'histoire racontée par les marques laissées sur celui-ci ? Par quelles stratégies ces marques deviennent-elles métaphores de la violence exercée à même ses chairs ? Une réponse partielle que j'offre à ces questionnements réside dans l'acte de sublimation du corps en paysage afin de lui redonner sa beauté à travers le regard de la personne qui regarde. Enfin se posent les questions sur une parenté entre les marques sur la chair et celles qui s'inscrivent sur les différentes matrices au cours du processus de création.

2.1.2 L'exploration

Pour bien comprendre ma pratique dans toute sa complexité, je dois viser une approche globale, qui tient compte par exemple des dimensions esthétiques, sociologiques, philosophiques de mes œuvres et pas seulement leur aspect formel. J'aborderai donc cette approche dans une attitude d'introspection en retournant aux expériences de création et de production vécues, l'esprit absorbé par l'observation de ce qui y est réellement présent, en mettant de côté les théories apprises, mes préconceptions et ma position de départ. Pour réaliser cette étape exploratoire, je dois «*suspendre*» les aprioris que j'ai tout d'abord cherché à reconnaître et à déceler. Pour moi, cette phase de suspension correspond à mettre à distance mes idées préconçues afin de les ignorer et de laisser place à ce qui s'y trouve réellement. Cette distance est le véhicule qui me permet de regarder avec un regard neuf, les images proposées, les expérimentations. De relire les mémos et les descriptions des journaux de bord. Il s'agit de l'étape principale, du moment primordial qui donne l'impulsion de départ.

Une autre étape importante et qui vient en chevauchement dans ce processus exploratoire consiste en la poursuite de l'examen de la revue de la littérature portant tant sur l'estampe actuelle que sur les différentes stratégies qu'elle permet. De plus, la poursuite de ma revue de la littérature sur le corps féminin et sur sa place dans la société actuelle s'effectue en abordant celui-ci par le biais de recherches en sociologie, en philosophie et en anthropologie. Ce travail d'inventaire des savoirs s'accomplit notamment par ma participation à plusieurs colloques internationaux autour de l'estampe actuelle. Que ce soit par des conférences, des tables rondes ou des présentations d'expositions, ces nouveaux questionnements et réflexions me permettent d'être à l'affût des nouvelles formes et des nouvelles avenues qu'emprunte

Une description de l'*époque* et de ses phases se trouve dans la section «L'*époque* comme processus de création» au début du chapitre 4.

l'estampe aujourd'hui, de sa nouvelle esthétique à l'heure du numérique, de son décloisonnement et de son éclatement. Étant donné que ce type de recherche demande au spécialiste de la recherche d'avoir une expérience intense des phénomènes étudiés (Clark Moustakas, 1990, *Heuristic Research: Design, Methodology and Applications*), j'ai tout d'abord fait l'étude de ma propre démarche artistique mise en contexte en fonction des phénomènes énumérés plus haut et des pratiques en cours en art actuel. Un des phénomènes concernés par cette étude est d'autant plus personnel qu'il s'agit de mon corps, mon corps d'artiste, mon corps de femme, mon corps de mère, mon corps souffrant. Il s'agit principalement des travaux des dernières années traitant du corps et de notre finitude : *Chrysalide* (fig. 1.6), *Le grand silence* (fig. 1.8), et *Transpercement d'un territoire perméable* (fig. 0.1-0.2). Ceux-ci seront étudiés en concordance avec ma recherche théorique. Tout au long de cette phase exploratoire, j'ai rigoureusement transcrit, dans mon journal de bord, les idées et les mots le plus directement possible, telle que l'expérience m'apparaît, sans explication ni jugement. J'ai appuyé cette exploration en décrivant (mode écriture) le plus finement possible ce qui s'est dévoilé à moi et cette description constitue ma collecte de données. À ce stade s'est opéré en moi un retournement en tant que chercheuse; cette expérience s'est accordée à la phase de «*conversion*» de *l'épochè*. Il s'agit d'un mouvement qui provient d'une transition de l'activité cognitive.

Une des activités cognitives est celle de l'écriture. Pour parler d'écriture en tant qu'artiste, il faut y voir ma propre spécificité, celle un peu chaotique que j'ai tenté de recentrer, d'ordonner sous forme de plusieurs journaux de bord et de pratique. Les premiers écrits, telles des esquisses, m'ont permis de retourner en atelier afin d'y produire de nouvelles expérimentations. Ce sont ces explorations qui délivrent de la connaissance. Cette connaissance est traduite par la réécriture des données qui se retrouvent dans mes journaux de bord et mémos. Ce sont ces descriptions qui

permettent une meilleure compréhension. D'ailleurs, c'est une méthode que Colette Baribeau (2005), professeure titulaire au Département des sciences de l'éducation de l'UQTR qui a développé une très grande expertise en recherche qualitative, elle a été directrice de la revue Recherche qualitative et son point de vue sur les journaux de bord en lien avec la recherche-création me semble des plus pertinent. Elle décrit ainsi :

Les journaux de pratique servent explicitement d'instruments de collecte de données. Ces journaux de pratique permettent *de se regarder soi-même comme un autre*; ils sont accessibles et on en retrouve des traces tant dans la description des données que dans les analyses. Les inscriptions sont traitées au même titre que les données et répondent aux mêmes exigences. (p. 111)

J'y ai soigneusement consigné le déroulement chronologique de ma recherche, à travers lequel se sont emboîtés des descriptions, des analyses, des réflexions, des questionnements et certaines décisions. Ces journaux m'ont permis de procéder à une accumulation progressive de données en congruence avec ma recherche. De ces écrits, j'ai retenu certaines modalités de traitement des informations pour me permettre de distinguer l'essentiel de l'accessoire et pour classer mes données lors de mes analyses. De plus, j'ai tenu, en parallèle, un carnet dans lequel j'ai noté mes questions personnelles, mes émotions et mes réactions. Ce deuxième instrument est d'ordre privé et comme l'approche heuristique est particulièrement sensible aux consonances émotionnelles, il m'a permis d'y colliger et d'y retrouver des informations pertinentes quant à mon affect, à mes ressentis, à mes questionnements d'un ordre plus personnel, voire très intime. Comme le décrivent Douglas et Moustakas (1985), «la recherche heuristique est concernée par le sens, non la mesure; l'essence, non l'apparence; la qualité, non la quantité; l'expérience, non le comportement». (p. 42).

La validité de cet instrument a été prouvée dans un processus de recherche scientifique. Voici ce qu'en dit Baribeau (2005) :

Dans la mesure où le journal de pratique permet de voir et d'apprécier les liens entre les données colligées et les analyses effectuées, il assure la **validité interne** du processus de recherche. Il en assure aussi la validité externe puisqu'on y retrouve les traces de la subjectivité du chercheur, de ses préférences, de ses valeurs, de ses choix et de ses interprétations. Le journal de pratique de recherche peut, à ce titre, être considéré, en complément avec d'autres instruments tel l'entretien, comme un instrument de triangulation des données et, dans la mesure où ces inscriptions détaillées et méthodiques sont fournies, il contribue à la **validité externe** du processus de recherche. (p. 111)

Certaines données sont davantage d'ordre ethnographique, notamment lorsqu'il est question de la pratique d'autres artistes en filiation et des écrits qui en ont été faits. Les artistes dont j'ai privilégié le travail et la recherche ont été documentés afin d'aborder les différentes stratégies ou problématiques que je prévoyais étudier : les artistes ayant travaillé le grand format (effet de bouleversement); les artistes ayant travaillé la marchandisation du corps ou ayant comme motif le corps ravagé, cicatrisé, abimé; les artistes ayant utilisé le paysage comme leurre, subterfuge ou comme métaphore. À la suite de ce long travail de recension, d'analyse, de compréhension, certaines stratégies et problématiques ont été éliminées et ne font plus partie de cette recherche. C'est le cas, par exemple, de la problématique du leurre qui a été remplacée par celle de la métaphore.

Comme expérience importante sur ces problématiques artistiques, j'ai été coéditrice et cocommissaire avec Dr. Cynthia Ortega Salgado du projet international *Du corps métamorphosé au corps imprimé* (Gervais et Champoux 2016) réunissant 30 artistes dans le cadre d'une recherche-création comportant deux volets : une exposition d'œuvres en estampe sur la thématique du *corps métamorphosé au corps imprimé*, et une recherche théorique portant sur le même sujet. Ces recherches ont été diffusées lors de deux colloques et touchaient à différentes disciplines : arts visuels/estampe, philosophie, sociologie, etc.). De ces productions, j'ai choisi de n'aborder que celles

en étroite relation avec mon sujet de recherche. Ces colloques m'ont tout de même servi à enrichir une vision interdisciplinaire de la problématique et à nourrir ma recherche tant théorique que pratique. Il s'agit ici d'une recherche conjointe entre création et théorie dans le but de susciter une réflexion interdisciplinaire complexe. Ce travail propose une incursion dans l'univers d'artistes d'âges, de cultures et de vécus divers, bien ancrés dans leur réalité contemporaine. Par le biais de l'estampe traditionnelle et numérique ont été explorées la transformation, la métamorphose et la représentation du corps selon différentes sensibilités singulières afin de dresser un tableau riche en expression, lequel a abondamment nourri ma propre pratique.

La notion d'altération du corps est directement influencée par les valeurs culturelles, esthétiques, sociales et politiques, voire religieuses. Les différences peuvent être marquées, choquantes. La transformation du corps peut évoquer le grotesque et le sublime à fois. Selon la philosophe Michela Marzano (2013), «[l]e corps constitue au XX^e siècle un thème majeur désignant la modalité même de l'existence humaine. S'il est en effet le signe de la précarité de l'existence humaine, le corps est aussi le moyen par lequel les héros peuvent s'élever au rang de dieux». (p.11). Cette proposition est ainsi devenue, pour moi, un double terrain d'expérimentation. Tout d'abord, celui de l'élargissement de ma pratique personnelle qui, à travers ce travail, se nourrit et est mise en contexte par la production d'autres artistes autour d'une même problématique. Ensuite, celui de la possibilité de documenter différentes questions de ma problématique, notamment tout ce qui a trait à la question du corps imprimé et du corps ravagé ainsi qu'aux stratégies de représentation utilisées par différents artistes d'âges et de cultures différents. En dernière analyse, ce commissariat m'a permis de colliger des données quant à la question de l'estampe actuelle visitée par une notion culturelle.

Ce projet est donc devenu pour moi un terreau fertile pour collecter des données pertinentes et concrètes sur mon objet de recherche. Soulignons notamment l'apport de la professeure Sofia Sienna Chaves de la Faculté des Arts de l'Université Autonome de l'État de Mexico, qui a donné une conférence pertinente en lien avec mon sujet de recherche. Voici une courte description de sa communication :

Le corps est la clé de la compréhension de notre existence subjective et sociale. Par conséquent, se sont déployées autour de lui certaines questions relatives aux modes de représentation et de contrôle. Je conçois le corps comme un dispositif sensible, qui condense le problème de la relation sujet-monde. Pour cette raison, le corps est une arène où luttent les accords et les désaccords entre éthique, esthétique et politique. (S. Sienna Chaves, communication personnelle, 11 octobre 2016).

En outre, pour cette collecte de données, je ferai une sélection des textes appropriés à ma recherche, résultants des différents colloques du SGCI, colloques dont je traite plus haut dans le texte.

Comme je l'ai déjà mentionné, j'opterai pour une démarche itérative, c'est-à-dire que je réunirai un certain nombre de documents (corpus d'œuvres personnelles antérieures, catalogue d'exposition, publications, journal de bord, etc.) et je procéderai à leur étude dans une approche phénoménologique, c'est-à-dire en les décrivant le plus finement possible, car plus la description sera fine et approfondie, plus je pourrai forer dans des dimensions moins immédiates et superficielles. Conformément à ce qui précède, cette description, cette démarche phénoménologique sera faite tout en respectant les différentes étapes de l'*epochè*. J'envisagerai la suite de cette collecte en tenant compte de ce que ces premiers documents m'auront permis de comprendre. De cette façon, la collecte et l'analyse des données auront lieu de façon concomitante.

2.1.3 La compréhension

Cette étape de la méthode heuristique me semble la plus complexe, mais aussi la plus riche, pour l'avancement de ma recherche. Pour comprendre, il faut clarifier, conceptualiser et intégrer les découvertes réalisées (Craig, 1978), il faut avant tout prendre conscience d'une problématique. Cette étape de la compréhension est avant toute chose, une étape de clarification. Comme suggéré par Craig (1978), j'ai réuni toutes mes ressources, documents, expériences, visions et souvenirs que j'ai précieusement consignés dans mon journal de pratique pour ensuite les examiner en profondeur. Par cet examen minutieux, j'ai découvert des modèles, des réalités, des indices cachés qui ont insufflé un regard nouveau sur ces phénomènes, ceux du corps féminin marchandisé, de la signification phénoménologique des marques sur le corps autant que celles sur la matrice, etc. Je me suis saisie de l'ensemble des données descriptives recueillies et me suis engagée dans un processus de réécriture phénoménologique. Ce que j'y ai réécrit était conforme à ma réalité expérientielle et par cette réécriture, j'ai ainsi été en mesure de procéder à une réflexion et à un questionnement introspectif que j'ai par la suite analysé en faisant continuellement des allers-retours. Cette réécriture n'appartient pas seulement au champ des journaux de bord, mais elle m'a aussi permis de *suspendre* à nouveau ces concepts et ces notions du corps de la femme, des marques, de la métaphore, etc. Ici, réécrire signifie, comme l'avance Sylvie Morais (2013), introduire de nouvelles couches de sens, laisser se développer les significations contenues dans l'expérience (p. 508) et modifier sa manière de penser.

Par une lecture des données brutes, une première analyse inductive sous forme de descriptions détaillées (mémor) a été réalisée afin de faire émerger ce qui est graduellement apparu à mes yeux et que j'ai pu saisir de manière globale, la complexité de ma pratique pour ainsi créer un ancrage solide. Ici, la pratique de l'*epochè* a servi à

me dégager de mes préconceptions afin de porter un regard le plus neutre possible sur les œuvres et les textes étudiés et décrits. Rédiger les descriptions adjointes aux œuvres m'a permis d'accéder aux caractéristiques uniques de ma propre expérience face à mes œuvres ainsi qu'aux stratégies utilisées par les autres artistes, soigneusement sélectionnés. C'est en regardant en arrière, dans mon travail déjà réalisé, que surgit mon histoire passée. Je regarde en moi-même afin de révéler les expériences les plus significatives et de récupérer les éléments ayant une relation directe avec ce que j'entreprends dans le travail de création, pour nourrir cette recherche qui prend forme.

Il en va de même pour les textes étudiés. C'est donc l'alignement des faits et de ces observations qui me permet de faire des liens et de découvrir une explication ou du moins, une hypothèse. Ce genre d'analyse a pour visée de me ramener continuellement à ma propre expérience, dans un processus non linéaire. Les étapes qui la composent m'ont donc conviée, elles aussi, à un processus progressif d'exploration et d'exposition de l'expérience : immersion, incubation, explication.

2.1.4 La communication

La communication de ce travail de recherche est directement liée à la rédaction de la thèse. La table des matières reprend le parcours de ma recherche et de mon *époque*. Combinée à ce travail de recherche théorique, une production a été produite et présentée comme communication de la partie création de la recherche. L'exposition découle directement de ce processus de recherche. *Transpercement d'un territoire perméable*, (fig.0.1, fig.0.2, Gervais, 2018) présentée à la Galerie R3 de l'Université du Québec à Trois-Rivières, reprenait les différents concepts et problématiques abordés un peu plus loin dans cette thèse. Travaillé par une approche féministe, le rapport au corps, au paysage et à la blessure a trouvé écho à travers les vingt-trois œuvres présentées dans cette exposition.

Un des points cruciaux en communication réside dans l'interaction entre au moins deux personnes qui non seulement se parlent, mais s'écoutent l'une l'autre. Pour ma part, il était important que les personnes visitant l'exposition puissent s'approprier ces questionnements sur leur propre corps. Transposer la douleur représentée dans l'œuvre, dans la chair, dans leur propre corporéité.

À travers cette présentation, je propose au public une mise en espace de différents ilots qui séparent la galerie R3, de manière à lui donner accès à mon questionnement primaire, à de nombreuses explorations ainsi qu'à la compréhension à laquelle je suis parvenue à la fin de ce parcours.

2.2 L'approche phénoménologique

Tel que mentionné précédemment, mon objectif de recherche est de comprendre comment la pratique de l'estampe et certaines stratégies peuvent donner une image différente du corps féminin, et ce, par l'exploration, premièrement, de ma propre expérience en tant qu'artiste. Cette approche suppose une position philosophique qui résulte de la phénoménologie. D'ailleurs, selon Louis-Claude Paquin (2014) l'heuristique et la méthodologie phénoménologique sont étroitement liées : «[elles] permet[tent] au chercheur d'investiguer un phénomène dans lequel il est lui-même immergé» (n.p.) Le recours à une méthodologie phénoménologique, en complément à l'heuristique, s'effectue donc très naturellement.

Cette position s'est avérée naturelle dans mon processus de compréhension. Ici, l'objet de l'étude étant ma pratique, cette méthode m'est apparue judicieuse afin de me permettre de baliser mon processus de création et ma recherche et ainsi articuler ma

thèse. Cette approche émane du principe que nous ne pouvons réellement connaître un phénomène qu'à partir de notre propre historicité, nos propres références et critères d'analyse, lesquels dérivent de notre expérience personnelle de la réalité. Par l'approche phénoménologique, je désirais dévoiler et repérer des aspects de ma recherche et de ma pratique qui autrement seraient probablement demeurés dans l'ombre. Je souhaitais dévoiler une réalité incarnée dans la chair même de l'expérience, de mon expérience personnelle.

Pour Merleau-Ponty (1945), le corps est un vecteur de l'expérience, que ce soit par la perception ou par le langage. Toutes ces expériences traversent et habitent le corps, le modifient, le transforment, l'abiment, le subliment. Certaines de ces expériences sont si fortes qu'elles sont incarnées dans le corps qui les manifeste extérieurement et intérieurement. Certaines marques sont des réponses laissées par le passage de ces expériences et elles sont les traces visibles du temps ou de la permanence de l'expérience sur le corps. Les marques extérieures racontent une histoire à la surface de la peau, mais en y regardant de plus près, celles laissées à l'intérieur du corps deviennent un langage écrit de manière profonde qui laisse des stigmates. Le corps habite un contexte que l'on ne peut objectiver seul. Par conséquent, il est conçu comme un corps engagé. La nature de la perception fait que le sujet est en constante évolution, toujours exposé à de nouveaux concepts. De la conscience perceptive découlent donc certaines idées qui sont basées sur cette même perception.

Les sujets et les objets n'existent jamais seuls, ils sont aussi constitués de leur rapport au monde dans lequel ils sont campés, ils sont reliés par un principe d'intention qui leur est conféré par l'expérience subjective du sujet qui permet à des champs de connaissances inédits de survenir. Ces surgissements peuvent le bousculer, le choquer, mais ils peuvent aussi entériner certaines incertitudes; et bien que ces incertitudes

soient continuellement vérifiées par la personne effectuant la recherche, il n'y a jamais, dans la phénoménologie, de certitudes hégémoniques.

L'ensemble des choix (techniques, métaphoriques, symboliques, etc.) faits pour cette recherche sont issus d'un long processus d'expérimentation consistant et de nombreux allers-retours entre la problématique (question) posée et la réalisation en atelier des différents états de la question. Ces recherches issues de la méthode heuristique ont été appuyées par une deuxième méthodologie appliquée avec rigueur ainsi que par une certaine part d'intuition et d'expérience. Qu'il s'agisse du travail en atelier ou relié à la recherche, une constante revient : celle du rituel. Par ailleurs, l'approche phénoménologique trouve sa place à travers tout ce processus par la pratique de l'*epochè*, de cette mise en suspension pratiquée, conformément à ce qui précède, tant dans ma production artistique que dans ma recherche théorique. Cette suspension, je la pratique comme une expérience phénoménologique et non seulement comme une méthodologie de travail. C'est à travers cette expérience riche que les découvertes se font. C'est en se laissant complètement absorber dans l'observation de ce qui est réellement présent à soi. Sylvie Morais (2013) parle de «faire une expérience avec la méthode» (p. 498) et que par cette expérience d'ordre exploratoire (heuristique), nous y repérons «ce qui s'y passe expérimentiellement» (p. 498). Pour qu'advienne cette pratique, la personne effectuant l'étude doit garder l'esprit ouvert à tout ce qui pourrait se laisser découvrir. Cette attitude d'ouverture permet que l'objet ou encore le sujet étudié puisse demeurer en mouvement et c'est par celui-ci qu'il apparaît au monde, qu'il est. L'*epochè* comme processus de création

Comme mentionné dans le chapitre précédent, la mise en place d'un rituel me permet de créer une «suspension du jugement» (*epochè*) lors de mon analyse des diverses

expérimentations, il est primordial que je sois seule, isolée et dans un calme absolu, je ne dois penser à rien d'autre. Un recul m'est nécessaire, tant par rapport aux œuvres qu'à ma «vie», celle de mère, celle de professeure, celle de femme. Ce recul est d'autant plus difficile que les œuvres sont issues, entre autres choses, de mes expériences personnelles. Ainsi, je médite de longues minutes afin de trouver ce calme et ce détachement nécessaires à la pratique de l'*épochè*.

Par cette pratique, il m'est clairement apparu que mes premières expérimentations, issues de plusieurs mois de recherche, ne comportaient pratiquement aucun indice ou signe, symbole laissant transparaître le corps féminin. À la suite de cette découverte, je me suis beaucoup questionnée sur l'importance de ces indices reliant le corps féminin en relation avec ma problématique, à savoir comment questionner le corps féminin si celui-ci n'est pas discernable. Passant par des expérimentations où le corps féminin y était démesurément dévoilé à des représentations plus subtiles, le corps féminin m'est apparu comme un élément primordial de ma recherche, mais sans obligation de le représenter avec trop d'insistance. Dans mon travail, il est devenu presque anonyme pour interpeler un plus grand nombre et pour ouvrir des questionnements sur d'autres problématiques possibles, telle la question du genre.

Cette pratique de la «suspension du jugement» m'a aussi permis d'atteindre une distanciation nécessaire par rapport à mes œuvres, de manière à mieux les voir dans leur pleine réalité plutôt qu'à partir de mes présupposés. Fascinée et investie d'une aspiration constante à développer de nouvelles techniques en estampe, mes premières recherches ont côtoyé le photographique, que ce soit par le biais de la photolithographie, la photogravure, le photopolymère à partir de nouveaux substrats, la photogravure avec pâte de carborundum sérigraphiée sur plaque de cuivre, la sérigraphie, la photolithographie, etc. Bien que ces techniques aient ouvert la recherche

sur de nouvelles possibilités, la suspension du jugement m'a permis de réaliser qu'elles ne répondaient pas entièrement à mes intentions. C'est là que sont intervenues les techniques de l'estampe numérique et de la photographie, que nous étudierons dans la prochaine section.

Ainsi donc, selon Morais (2013), la méthodologie phénoménologique requiert une «attitude ouverte» (p. 502) et cette posture prend place par la mise en action de trois étapes que le scientifique doit accomplir : «explorer, décrire, écouter» (p. 503). Il s'agit tout d'abord de suspendre afin de favoriser la phase d'exploration. Cette manière de regarder et d'explorer l'objet éclaire ce qui auparavant demeurait dans l'obscurité. Pour ma part, explorer signifie décrire le plus fidèlement, mais aussi le plus finement possible l'objet qui se trouve devant moi, toujours avec cette interruption de jugement ou d'aprioris que je réalise à l'aide d'un rituel. Fermer les yeux, prendre de grandes respirations, faire le vide, presque comme lors d'une séance de méditation. Ensuite vient la phase de la description. Morais (2013) traduit cette description par une écoute, une écoute de l'autre, de son expérience fusionnée à celle du spécialiste de la recherche. J'écoute ce que les femmes autour de moi disent, ressentent, comment elles vivent l'expérience de leur corporéité propre, de leur corps comme objet standardisé. Cette description, dans ma recherche, est travaillée à même les œuvres. Elle doit être traversée par le faire pour être assimilée, comprise, digérée, et ensuite, retraduite. L'étape finale consiste à écouter, au sens de Morais (2013), ce qui signifie «faire parler et parler est avant tout écouter» (p. 503). Je laisse parler l'objet de ma recherche, qui est celui du corps féminin marchandisé et c'est lors de la mise en exposition de ces œuvres que je laisse parler à nouveau le public. Ces allers-retours, ou encore ce double discours me permettent d'écouter encore mieux. Ce qui enrichit les productions à venir.

Ce regard m'a permis de développer une nouvelle façon de réfléchir et de porter une attention rapprochée sur ces détails, telles les marques et les cicatrices sur la peau qui parlent de l'histoire exprimée par l'expérientiel du corps féminin.

CHAPITRE 3

DU CORPS FÉMININ AU PAYSAGE : UN TERRITOIRE VULNÉRABLE

3.1 Mise en relief du problème de recherche

Présentement dans un moment de questionnement, je suis rendue à cette étape où le besoin se fait sentir de mieux comprendre ma pratique et la manière de l'inscrire dans le milieu de l'art actuel, et ce plus particulièrement dans le milieu de l'estampe actuelle. Bien que l'éclatement des frontières en art ne soit pas nouveau, les disciplines de l'estampe, quant à elles, s'approprient maintenant cette caractéristique postmoderniste. Faisant fi des traditions, elles se veulent beaucoup plus pénétrables, que ce soit par les nouveaux médias ou toute autre forme d'art, ce qui suscite, provoque ou entraîne certains questionnements quant à la place de l'estampe, questionnements auxquels je serai sensible au long de cette étude. Par cette thèse et par la production artistique qui s'y rattache, j'aspire aussi à donner une autre image du corps féminin que celui véhiculé le plus souvent dans la société actuelle. J'adopte ainsi la position du sociologue David Le Breton (1999) qui prétend que le « corps [est] un lieu à éliminer ou à modifier d'une manière ou d'une autre [...] Le corps incarne la mauvaise part, le brouillon à corriger » (p. 15-16). Cette piste de réflexion me permettra de mieux situer ma pratique ainsi que la problématique de la représentation du corps féminin dans le contexte de l'estampe actuelle. Ainsi, cette thèse documentera mes réflexions quant à l'impact de ce type de

représentation et des choix relatifs aux médiums et aux formats utilisés, ainsi que des stratégies à raffiner et à développer lors de la création de mes prochaines œuvres.

3.1.1 Question de recherche

Comment les stratégies de l'estampe actuelle permettent-elles de donner une image du corps féminin détournée de sa marchandisation?

3.1.2 Objectif et sous-objectifs de recherche

L'objectif de recherche est de comprendre comment, dans une pratique actuelle de l'estampe, les stratégies convoquées permettent de donner une image différente du corps féminin. Les sous-objectifs de recherche se déclinent de la façon suivante :

1. Analyser par un examen rétrospectif ma production et ma démarche de création afin d'en repérer les principes et les principales composantes.
2. Privilégier une approche féministe pour aborder la représentation du corps féminin afin d'exprimer une autre vision que celle de sa marchandisation.
3. Situer ma pratique au regard du contexte actuel de l'estampe.
4. Définir, raffiner, analyser et évaluer les stratégies utilisées : grand format, métaphore, paysage, etc.

Concepts-clés : Corps, vulnérabilité, estampe, traces, marques, paysage, féminisme

3.2 Corps de la femme et estampe : une approche féministe

Le concept du corps a fait l'objet de nombreuses recherches dans différents domaines. Par conséquent, le champ des théories qui s'y relie est très vaste. Prenons par exemple la conception philosophique de la fin du XIX^e siècle, qui, avec l'arrivée de la

phénoménologie, a bouleversé de manière fondamentale la conception philosophique du corps. Cette nouvelle façon de concevoir le corps crée un modèle intentionnel qui le transforme en corps-objet. Chez Merleau-Ponty, le corps devient un espace expressif qui projette vers l'extérieur la signification des choses en leur donnant un lieu leur permettant d'exister. Il n'y a plus de limites entre le corps et le monde (Merleau-Ponty, 1945). C'est à travers l'expérience de sa corporéité que l'humain expérimente le monde, et qu'il se positionne dans son espace intime, social et culturel. C'est à travers lui qu'il appréhende le monde sensoriel, un monde de communication, un monde de valeurs et de cultures, un monde de signifiants inscrits à même son histoire personnelle. C'est donc ici que commence le lien qui unit le corps à cette recherche. Comme la perception et la standardisation du corps de l'homme ne se manifestent pas de la même manière que chez la femme, cette recherche questionne principalement la représentation du corps féminin tel que perçu d'un point de vue féministe. Et pour éviter une analyse trop générale et vague, j'ai choisi l'angle féministe de Descarries-Bélangier et Roy (1988) qui le définissent comme «une théorie de la différence, de la féminité et du féminin» (p. 18).

À la lumière de cette conception phénoménologique et féministe du corps, le présent travail porte son regard sur le corps féminin, «espace expressif» des traces et des sévices infligés par la standardisation opérée par la société : il est presque repoussant, inacceptable, voire tabou, de dévoiler et de montrer un corps féminin souffrant et vieillissant. Ces standards et cette objectivation nous privent d'un corps affranchi et conditionnent nos comportements : des régimes alimentaires au désir à tout prix de le garder jeune et sans souillure. Ce contrôle social joue même sur notre façon de dévoiler ce corps. Il n'y a que peu de corps, qui, d'une manière ou d'une autre, ne sont pas influencés par ce discours. Reprendre le pouvoir sur son corps passe par un refus de ces modèles standardisés ou par le choix conscient de s'y soumettre. Judith Butler

(1990), dans son livre *Trouble dans le genre*, décrit ce paradoxe en ces mots : « L'emprise des normes n'exclut pas de penser une prise des normes [...] L'assignation que nous endossons et reprenons à notre compte est la condition paradoxale de notre capacité, voire de notre puissance d'agir. » (p. 17). Cette prise de pouvoir pose la question de l'apparence, de notre mise en relation avec nous-même d'abord, mais aussi avec l'autre.

Selon David Le Breton (2012), «le corps est ce vecteur sémantique par l'intermédiaire duquel se construit l'évidence de la relation au monde : [...] mise en scène de l'apparence, jeux subtils de la séduction, techniques du corps, entretien physique, relation à la souffrance, à la douleur, etc. L'existence est d'abord corporelle» (p. 3). Le corps, à notre ère (celle de l'individualisation), devient une propriété, un objet. Le Breton (2013) parle même «[d'] une entreprise à gérer» (p. 192) afin d'assurer un retour sur investissement de «son capital santé, faire prospérer son potentiel corporel» (p. 193). Sa place prend une telle importance qu'il devient, en quelque sorte, notre alter ego. Ce corps que l'on doit soigner et entretenir est devenu notre seul objet de persistance, notre territoire de refuge, et, surtout aujourd'hui, il représente notre valeur ultime au regard des autres et de la société.

Cette réflexion sur la condition du corps féminin nous éclaire sur son omniprésence dans l'art actuel, sous toutes ses formes et dans une grande variété de pratiques artistiques contemporaines. Comme le souligne Yves Michaud :

La première chose qui frappe en [art contemporain] est, par exemple, la fréquence des références qui sont faites au corps et à sa mise en scène. Corps documenté, corps diminué, corps augmenté ou artificialisé, corps magnifié ou rabaissé, corps stigmatisé ou ornementé, portrait ou autoportrait [...] : la recherche d'identité passe visiblement par la hantise du corps (2003, p. 201).

3.2.1 Le corps féminin photographié et publicisé

Depuis des siècles, la représentation de la femme la réduit à des stéréotypes (rôle domestique et maternel/objet érotique) et la soumet à une structure patriarcale de la société, et ce, encore aujourd'hui malgré les avancées associées à la lutte pour le droit des femmes. Certes, cette condition d'objectification du corps féminin existe depuis longtemps, mais selon plusieurs, comme Rossella Ghigi (2004), sa marchandisation a été consolidée depuis l'apparition de la photographie, mais plus encore depuis celle des magazines qui instaurent un puissant processus d'identification et d'auto-identification. La représentation de la femme et sa marchandisation ont notamment occupé une grande part dans l'histoire de la photographie.

Selon John Pultz et Anne De Mondenard (1995), l'objectification de la femme par la photographie serait apparue dans les années 1850. Ce corps devint dès lors un corps à contrôler, placé au centre de multiples combats, tels la régulation de la prostitution et l'affranchissement du rôle de procréatrice par le contrôle des naissances. Dans leur ouvrage *Le corps photographié*, les auteurs situent le corps de la femme dans l'idéologie de l'époque :

Au début des années 1850 [...] nombres de photographes produisent des images présentant le corps de la femme comme un objet esthétique et érotique. [E]n présentant le corps féminin comme autant d'objets esthétiques ou érotiques, ces photographes de l'époque reproduisaient sans la remettre en question, l'idéologie de leur époque (p. 41-50).

À la fin du 19^e siècle et au début du 20^e siècle, dans le milieu des arts, des photographes femmes ont travaillé à contrer cette utilisation du corps de la femme tout en défendant le rôle de la femme artiste, de la femme en tant que mère, de la femme possédant sa propre sexualité. C'est le cas de l'artiste Gertrude Käsebier, qui a pris position sur le rôle primordial de la mère dans plusieurs sphères de la société. Ce travail sur les

multiples questions reliées notamment à la maternité aura alimenté une large production tout au long de sa carrière de photographe. Elle aura été une des rares femmes photographes, tout comme Anne Brigman, à faire partie de regroupements en photographie, tels que le Linked Ring et le Photo-Secession. La photographie a été un grand générateur de paradoxes, en utilisant d'une part le corps de la femme dans un objectif de marchandisation, d'érotisation, d'objectivisation, et, d'autre part, en devenant un outil important pour l'émancipation de la femme. Ce paradoxe a servi d'assise à de nombreuses femmes artistes qui, en reprenant les stéréotypes présents dans la photographie, ont cherché à en détourner les codes. C'est quelquefois par le truchement de ce détournement que l'affranchissement du corps de la femme est dévoilé. Voici ce qu'en dit Christophe Blanc (2015) dans son article «L'épopée des femmes photographes de 1839 à 1945» :

Peu à peu, la photographie devient aussi, pour les femmes, un moyen délibéré ou non d'émancipation. En effet, la pratique de la photographie recèle, en elle-même, un fort potentiel subversif : photographier les membres de la famille, composer des tableaux vivants oblige à s'interroger sur la place et le rôle de chacun. (s.p.)

Plusieurs autres photographes féminines sont venues brouiller cette pratique conformiste et ce regard masculin qui étaient et sont toujours portés sur le corps féminin. Pour la photographe américaine Imogen Cunningham (1883-1976), le corps féminin dénudé, représenté dans toute sa fraîcheur formelle est vite devenu central dans sa production. Il en va également ainsi pour l'artiste Anne Brigman (fig. 3.1) qui transpose son propre corps nu dans de sombres paysages, donnant à celui-ci des allures plus organiques. Ses autoportraits, placés dans un paysage semé d'embûches, donnent à repenser la beauté du corps féminin tout en révélant sa vulnérabilité face à l'immensité de la nature. Le corps s'unit ici à la nature. Ces artistes sont venues

chacune à sa manière sortir la femme de sa fonction de ménagère et de ses archétypes érotiques.



Fig. 3.1 Anne Brigman, *Finis*, 1910

Les périodes du surréalisme et du dadaïsme ont aussi comporté leurs lots de représentations du corps féminin nu, mais celui-ci devenait un corps inanimé, voire mécanisé, en distorsion, soumis à la même volonté masculine de le dominer. Heureusement, plusieurs femmes artistes ont contribué à déconstruire ces archétypes à l'époque du dadaïsme. Pensons à Hannah Höch et à Linder (fig. 3.2). Le collage et le photomontage sont devenus, à cette époque, des moyens couramment employés par ces artistes pour contrer l'objectivation, l'érotisation du corps féminin. Créés à partir de photomontage ils deviennent des corps monstrueux, produisant ainsi de nouveaux

Il s'agit de l'artiste féministe Linda Sterling qui a pris, pour un temps, le pseudonyme de Linder.

signifiants en déconstruisant la représentation du corps de la femme. Pour Élisabeth Spettel (2014), «[c]ette technique de photomontage renverse le stéréotype d'un corps idéalisé et unifié» (p. 173). Toujours selon Spettel (2014), le collage permet une transgression des frontières en y intégrant des éléments étrangers. « En découpant un motif dans un magazine, l'artiste l'extirpe de son contexte initial puis la réinsère dans un nouveau. [E]t l'assemblage de réalités diverses produit de nouvelles interprétations.» (p.164)



Fig. 3.2 Hannah Höch,
Indian dancer, 1930

Le vingtième siècle a joué pour beaucoup dans l'instrumentalisation et l'objectification du corps féminin. À la suite de la Seconde Guerre mondiale, les femmes durent reprendre le rôle qui leur était assigné et retourner dans leur foyer. Dans un même temps, les médias ont commencé à exercer une pression forte sur leur image, notamment par le biais de la publicité : la fonction principale de leur corps est ainsi devenue mercantile, et leur rôle social associé à une soumission à leur univers domestique, à leur mari, devenu protecteur de leur corps fragile. Clémence Maquet, Maia Guitton et Manon Deflandre (2016) proposent une réflexion critique quant aux

divers rôles auxquels les publicités ont soumis la femme des années 1920 à aujourd'hui :

Cependant, l'image véhiculée par les publicitaires est entièrement stéréotypée : en effet, les publicitaires sont prêts à tout pour vendre leurs produits, quitte à dégrader l'image de la femme à travers des propos machistes. Le rôle de la femme ne semble se résumer qu'au fait d'être une épouse dévouée, une mère aimante, une cuisinière hors pair et une bonne ménagère, dont l'avis n'a aucune importance aux yeux du reste du monde ; et ce, malgré le droit de vote des femmes effectif en 1919 aux États-Unis. En effet, la période d'après-guerre permet aux femmes de se consacrer pleinement à leur rôle de femme au foyer, grâce à l'invention d'appareils ménagers, censés leur simplifier la vie et la rendre confortable [...] La publicité des années 50 dévoile d'abord la *femme ménagère*, dont le plus grand bonheur est de nettoyer chez elle sans cesse : en effet, la femme ménagère adore occuper son temps à passer le balai ou bien à faire les poussières, ainsi qu'à préparer de bons plats pendant que ses enfants sont à l'école, et que son mari est au travail. Elle a un rôle secondaire dans le foyer, puisque son travail quotidien de femme au foyer n'est pas reconnu par son mari, qui passe sa journée au bureau. (n.p.)

La soumission à son mari, l'infériorité de la femme, son indisposition pour le monde du travail de même que de la violence à son égard sont les clichés proposés par les publicités de l'époque.



Fig. 3.3 Publicité de Van Heusen et publicité de Chase et Sanborn de 1951

Du moment où l'image de la femme séductrice et désirable est apparue dans les publicités, la standardisation du corps féminin aurait dû devenir une question incontournable. Ce corps qui était mis en image se devait d'être idéalisé, désirable et donc artificiel.



Fig. 3.4 Publicité de 1957 vendant des sous-vêtements «push-up»

Cet état des choses fera en sorte que le culte de la femme-objet devienne dominant et que, d'une manière tout aussi avilissante, il soutienne l'image de la femme dévouée à son foyer et à son mari. Voici les propos de Pulz et De Mondenard (1995) à ce sujet :

Dans cet univers nouveau et banalisé, le corps ne pouvait échapper à une représentation standardisée. Qu'il s'agisse de vendre des produits ménagers, des cosmétiques ou des vêtements, la publicité utilisa à l'envi le corps féminin et fabriqua des images stéréotypées : la ménagère, le sex-symbol, la séductrice, la femme soumise. [...] Les couvertures des magazines, tant en Europe qu'aux États-Unis, contribuent à diffuser, après la guerre, cette image de la femme désirable, qui doit plaire. En jouant avec le corps, les photographes élaborent une nouvelle image de celle-ci, celle de la femme-objet. Les corps étaient présentés comme un ensemble de fragments parfaits, obéissants chacun à des critères esthétiques bien déterminés. (p. 123, p. 136)

Dans de nombreuses publicités de sous-vêtements (fig. 3.4), l'image de la femme est représentée par des fragments de corps, réduisant alors non seulement la femme à ses seuls atouts sexuels, assujettissant ainsi son corps au désir de l'homme, mais imposant un morcèlement qui renvoie aussi (ou de plus) aux mutilations physiques et psychiques. Par la fragmentation de son corps, la femme est devenue chose inanimée, immobilisée, soumise à la volonté masculine de la contrôler, ce qui aura grandement contribué à conceptualiser la femme en tant que femme-objet dans les années 1950. Déjà, la publicité, en se focalisant sur l'apparence de la femme, la déshumanise, et ce plus encore lorsque cette représentation fragmente certaines parties de son corps désormais réduit au statut d'accessoire, véritable faire-valoir pour la vente de produits de consommation.

Les années 1960 ont vu des femmes plus sûres d'elles, épanouies, utilisant leur corps selon leur propre désir. Le corps standardisé dans la représentation de la femme laisse une place timide à un corps plus libre, plus multiple, il n'est plus un sujet tabou. Ces années ont vu le mouvement féministe se diriger vers une seconde vague qui souhaitait instaurer un traitement égal dans un système patriarcal, entre autres par l'établissement de lois visant à contrer la discrimination faite aux femmes. Les femmes se lancent alors dans une mobilisation pour leur libération sexuelle, ce qui fait en sorte que les rôles

dans le couple hétérosexuel commencent à évoluer parfois maladroitement. Cette libération aura aussi pour effet de voir apparaître la nudité dans les magazines destinés à un grand public (et non seulement dans les revues pour hommes).

Bien que cette lutte dure depuis des décennies, ce problème perdure et est toujours d'actualité. Toujours aussi présente, la standardisation des corps est devenue banale. Tous ces corps sont les mêmes, retouchés, *photoshopés*, artificiels et parfaits : jeunes, minces et élancés. L'effet pervers et nocif de ces publicités, qui ne présentent jamais la diversité des corps, est réel et affecte les femmes, de la jeune adolescente à la femme d'âge mûr (Maquet, C., Guitton, M. et Deflandre, M. 2016). La femme qui est présentée dans les publicités d'aujourd'hui ne diffère pas beaucoup de celles des décennies précédentes. En effet, la femme-objet, la fille un peu bête et la femme fatale côtoient la femme forte et dominante. Vingt ans plus tard, cette problématique demeure toujours aussi présente, et ce même après la mise en place en 2001 par la Chambre de Commerce International d'une réglementation sur la publicité qui fait usage du sexe féminin pour faire vendre des produits de consommation. Écrasées par une multitude d'images médiatiques stéréotypées, trop de jeunes filles s'assujettissent à devenir des objets érotiques ou sexuels, et par malheur avant même d'avoir atteint leur maturité

Trois principes ont dicté cette réglementation, intitulée « Recommandation Image de la personne Humaine » : le respect de la dignité et de la décence, l'absence de stéréotypes sexuels, sociaux et raciaux, et l'absence de références à l'idée de soumission, de dépendance et de violence. Estelle Loir et Sophie Van Dessel (2016-2017) en citent les obligations légales que voici : 1.1. La publicité ne doit pas être susceptible de heurter la sensibilité, choquer ou même provoquer le public en propageant une image de la personne humaine portant atteinte à sa dignité et à sa décence. 1.2. Lorsque la publicité utilise la nudité, il convient de veiller à ce que sa représentation ne puisse être considérée comme avilissante et aliénante. 1.3. D'une façon générale, toute représentation dégradante ou humiliante de la personne humaine, explicite ou implicite, est exclue, notamment au travers des qualificatifs, d'attitudes, de postures, de gestes, de sons, etc., attentatoires à la dignité humaine. 2.1. La publicité ne doit pas réduire la personne humaine, et en particulier la femme, à la fonction d'objet. 3.1. La publicité doit éviter d'induire une idée de soumission ou de dépendance dévalorisant la personne humaine, en particulier la femme. 3.2. Toute présentation complaisante d'une situation de domination ou d'exploitation d'une personne par une autre est exclue.

psychoaffective. Dans les années 1990, la sexualisation de l'image de la femme atteint des sommets et la pornographie n'est pas tout à fait étrangère à cette situation. Les codes de la pornographie-chic sont utilisés dans certaines publicités qui banalisent une image érotique, voire vulgaire de la femme. Clémence Maquet, Maia Guitton et Manon Deflandre (2016) évoquent cette association avec la pornographie dans leur texte sur *L'image de la femme dans la publicité américaine au fil du temps* en parlant d'une publicité de parfum pour homme *Tom Ford* (Fig. 3.5) : « Cette publicité est un écho à la pure pornographie et à l'industrie du sexe. [C]ette publicité nous renvoie l'image de la femme hypersexualisée. » (p.25)



Fig. 3.5 Publicité Tom Ford, *For me*, 2007

Ces publicités nous dictent comment être une femme, comment contrôler nos corps afin qu'ils ressemblent à ceux qui nous y sont proposés. Malheureusement, de nos jours, avec l'augmentation exponentielle de l'utilisation des logiciels de retouches d'images sur la presque totalité des publicités, on propose à la femme de suivre un corps factice comme modèle de beauté. Cette quête de perfection est inatteignable et a un effet néfaste sur la manière de se percevoir et sur la honte face à son corps jamais aussi parfait, ce qui pousse de trop nombreuses femmes à entrer dans un mode de contrôle nocif de leur corps, que ce soit par un surentrainement, par des régimes alimentaires ou par de la chirurgie plastique.

Pour contrer cette standardisation, plusieurs femmes artistes ont utilisé la photographie comme médium de prédilection. C'est le cas de Cindy Sherman qui a joué avec les clichés de la ménagère comme de la désirable blonde pulpeuse. Elle a réalisé la série *Untitled #* (fig. 3.6), dans laquelle le corps est présenté comme morcelé, immergé dans la vomissure et le sang, dans ses propres déjections, le renvoyant ainsi à sa vulnérabilité.



Fig. 3.6 Cindy Sherman, *Untitled # 175*, 2012

Dans les années 1910 à 1940, comme discuté précédemment, on retrouve fréquemment des photographies du corps de la femme dans une esthétique misant sur de gros plans des parties sexuées. Ces corps, sexuellement chargés, objets érotiques, étaient la manifestation par excellence du pouvoir exercé pour satisfaire le désir masculin.



Fig. 3.7 Différentes publicités des années 1910 à 1940

C'est donc à partir de ce constat que l'artiste photographe Alfred Stieglitz, dans les années 1920, a mis en place une stratégie de détournement de ce type de photographie pour véhiculer un message différent et redonner à la femme – à sa femme en l'occurrence – le pouvoir sur son corps. Stieglitz (fig. 3.8) a utilisé cette même esthétique du gros plan sur les parties sexuées du corps féminin en photographiant sa femme, Georgia O'Keeffe. En exploitant consciemment ces stéréotypes, non seulement Stieglitz et O'Keeffe venaient redonner une place au corps de la femme, mais ils travaillaient ainsi à créer le personnage public de la femme artiste qu'est devenue Georgia O'Keeffe. Nous reviendrons plus en détail sur cette stratégie un peu plus loin dans le texte.



Fig. 3.8 Alfred Stieglitz, Georgia O'Keeffe
With African Statuary c., 1919

L'idée de catégoriser, d'enfermer et de soumettre le corps de la femme dans un imaginaire collectif, en la confrontant constamment à un milieu culturel objectivant, va bien au-delà de l'idée de le faire entrer dans un moule et d'en créer des copies. Il y a pire encore, comme le soutient Charles Gardou (2012) : «[c]atégoriser c'est, en soi, diviser, séparer, éliminer» (p.57). On arrive ainsi à déshumaniser la femme, son corps, en le soumettant à ce que Rachel M. Calogero (2016) appelle «Beauty as Currency» que l'on peut traduire la beauté comme monnaie au prix fort. Par la standardisation du corps féminin, la société est venue créer une stratification, une catégorisation des corps. Les corps beaux, acceptables, montrables, jeunes, objectifiables; ceux donc qui répondent au standard du jeune, mince, contrôlé, en santé. Et en contrepois, celui que l'on ne peut pas montrer, l'inavouable vicissitude du corps laid, handicapé, blessé, fragile, gros, cicatrisé, vieux. Cette catégorisation des corps demande à éliminer le corps non standardisé, non marchandisable, de la vue.

Le détournement de la publicité par ses modes de présentation et de diffusion dans une visée critique est présent comme stratégie dans le travail de l'artiste Barbara Kruger qui crée des photomontages, composés de textes et de photographies de presse, de revues ou de publicités qui, dans leur contexte premier, valorisent la société de

consommation et les stéréotypes sociaux. C'est le cas des œuvres *Your body is a battleground* (1989) et *Not stupid enough* (1997) dans lesquelles elle juxtapose l'image d'une femme à une phrase choc qui rappelle l'efficacité recherchée dans les slogans publicitaires. Plusieurs artistes féministes se sont également engagées dans cette voie, comme Martha Rosler et Linder Sterling.

Une autre artiste qui détourne les images publicitaires dans une visée critique est l'artiste mexicaine Lorena Wolffer (fig. 3.9). Dans l'œuvre *Soy totalmente de hierro* (2009), elle a réalisé une campagne publicitaire factice contre le magasin Palacio de Hierro. Dans le cadre de cette campagne, qui a connu un grand succès, l'artiste a utilisé le médium photographique publicitaire pour montrer un côté très dégradant de la représentation du corps de la femme en tant qu'objet. En objectivant ce corps, celui-ci ne devient qu'un support pour toutes les marchandises à vendre. Les slogans qu'elle utilise rappellent ceux utilisés par Palacio, mais elle en détourne le sens : «Il est surprenant que vous pensiez pouvoir contrôler mon image», ou encore, «Le problème est que vous pensez que mon corps vous appartient» (traduction libre).



Fig. 3.9 Lorena Wolffer, *Soy totalmente de Hierro*, 2009, se servant de l'image de la femme comme d'une marchandise.

Autrement que dans la publicité, la photographie de mode a elle aussi contribué à objectiver le corps de la femme. Tout comme la publicité et les médias qui utilisent la photographie du corps féminin comme outil de vente ou de promotion, la photographie

de mode contribue à objectiver le corps de la femme. Van Lier, philosophe et professeur, s'est penché sur les questions de la technique et de la photographie :

Évidemment, selon la réalité médiane de l'imagerie-réalité, les photos n'avaient plus à se conformer aux femmes, mais bien les femmes aux photos, au processus Femme-Photo. Et planétairement, le make up s'occupa d'alléger, épiler, déodoriser, pastelliser, dépondéraliser pour obtenir in vivo la photographique féminine [...] Cela exigea la dilatation plane à laquelle se prêtait la photographie. Irving Penn en fit son sujet photographique comme dilatation plane tranchée, ou peut-être plus exactement comme paradoxe du tranchement dilaté, auquel aucune peinture, ni sculpture, n'aurait pu prétendre. Car il faut la minceur de la photo, mais aussi son aptitude à la fois au modelé subtil, pour que cela gonfle comme une chair, et au tranché noir et blanc pour que cela reste dans le plan sans cesser de gonfler, [...] (multipliant) les ambiguïtés entre dedans et dehors. (2005, p.138)

Ainsi, le photographe de mode et artiste Irving Penn, par le truchement de ses photographies, a permis une remise en question du corps de la femme comme corps-objet. Tout d'abord avec ses photographies de publicité, mais aussi avec ses grandes photographies de nus réalisées en 1949 et 1950, dans lesquelles il a tenté de détourner cette conception. Selon Rosalind Krauss (2013), cette prise de photo avait :

[I]llure d'une opération clandestine, d'une sorte d'attaque kamikaze déclenchée pour lui-même contre lui-même [...] Car de telles œuvres vont complètement à l'encontre de la nature publique de la mode [...] Par le plaisir qu'elles manifestent devant la langueur des chairs lourdes, elles s'écartent des poses de mannequins à la souplesse forcée. En isolant le torse comme champ de zones érogènes, elles abrogent le décret par lequel la mode déplace les emblèmes de la sexualité du centre du corps féminin vers sa périphérie : ongles, lobes d'oreilles, chaussures, chapeaux (p. 185).

La photographique est un concept développé par François Soulages qui a traité à l'esthétique de la photographie. Ici, la photographique féminine fait référence à une esthétique consentie, admise, des photographies prises des femmes, de leur corps.

Ces images publicitaires et ces photographies de mode ont pu être dispersées à travers le monde parce que des techniques d'impression permettent une reproduction à très grande échelle. La qualité première de cette automatisation et de la régulation des impressions est celle de fournir un matériel uniformisé et standardisé, quel que soit le type de l'image. Ces techniques ont donc elles aussi contribué, d'une certaine manière, à uniformiser les corps féminins. Cette constatation est au cœur de plusieurs analyses et critiques féministes.

3.2.2 Quel féminisme ?

Partant de ce malheureux constat, et malgré le travail substantiel réalisé par les artistes féministes d'hier, force est d'admettre qu'il reste une énorme réflexion à avoir sur le corps féminin, sa standardisation, sa marchandisation et son objectification.

En aspirant, par cette recherche, à donner une nouvelle image du corps féminin, je peux considérer que mon travail tend vers une posture féministe, mais pas dans le sens où on l'entendait dans les années 1960-1970, années où la question du féminisme a été clairement posée dans les arts visuels et où les femmes artistes n'acceptaient qu'un seul qualificatif : militant. À cette époque, les féministes luttaient pour que les femmes aient le droit de disposer de leur corps (droit à l'avortement, droit à la contraception, etc.). Quant aux femmes artistes, elles ont utilisé leur art comme une manière d'attaquer les stéréotypes diffusés par les médias. André Rouillé (2005), dans son livre *La photographie*, décrit le travail de certaines artistes en ce sens :

Au cours des années 70 aux États-Unis, de nombreuses artistes féministes telles Barbara Kruger, Jenny Holzer, Martha Rosler, plus tard, Cindy Sherman – mais aussi des hommes – Richard Prince, Victor Burgin – entreprennent de déconstruire les stéréotypes de la culture de masse en accordant une large place aux matériaux et outils de communication commerciale : la photographie, les affiches publicitaires, les enseignes

lumineuses dans la ville, etc. Les femmes jouent un rôle majeur dans ce mouvement de sécularisation qui déplace l'art hors des limites traditionnelles de la réflexivité pour le situer dans la perspective plus large d'une dénonciation de la ségrégation sexuelle dans le champ de l'art comme dans celui plus vaste des médias. [...] Les grands photomontages en noir et blanc de Barbara Kruger, souvent barrés de slogan d'un rouge vigoureux, dénoncent les stéréotypes que diffusent les médias de la société post-industrielle comme autant de vecteurs de normes d'intégration, de soumission, d'exclusion, de pouvoir. [...] Et c'est la lutte des femmes pour la liberté de disposer de leur corps qui est directement en jeu avec *Your body is a battleground*. (p. 503)

Malgré ces efforts, le corps féminin est toujours soumis à des normes, toujours aussi malsaines de sorte qu'il ne nous appartient pas réellement.

L'art féministe s'est considérablement transformé au cours des cinquante dernières années. Aujourd'hui, selon Ève Lamoureux (2005) :

Si l'aspect politique de l'art plus militant, des années 70 et du début des années 80, saute aux yeux et semble plus décisif, il ne faut pas non plus nier la dimension politique des pratiques actuelles. L'art féministe s'est engagé, pendant environ une dizaine d'années, sur le terrain de la lutte sociale et politique. L'art actuel s'engage, quant à lui, dans le terrain théorique de la pensée féministe et dans les interrogations suscitées par la complexification, la mouvance des identités individuelles et collectives (p. 8).

Depuis plusieurs années, les principes que l'on qualifiait de féministes se sont transformés, passant d'une pensée et d'une esthétique au féminin en une exploration de l'identité féminine dans la société actuelle. Cette question de l'esthétique au féminin peut même, à certains égards, être perçue comme étant controversée, voire péjorative. Miroslava Grajciarova va même, dans son article «L'art féminin ou l'art des femmes» (2003), jusqu'à contester l'expression «art féminin». Elle stipule que cette esthétique devrait être étudiée selon une approche phénoménologique et herméneutique qui

fournirait des pistes pour développer une «vraie» définition d'un art pratiqué par des femmes. Elle poursuit d'une manière encore plus spécifique en défendant que l'art des femmes compose un «champ spécifique de l'art». Et pourtant, bien malgré le fait que l'ère du modernisme ait pu donner aux femmes l'espoir qu'une certaine reconnaissance soit permise, s'en suivit, malheureusement, trop rapidement, une désillusion selon Grajciarova (2003). Elle considère que l'esthétique au féminin vient reproduire et condamne davantage les femmes artistes dans une hiérarchie homme/femme.

J'ajouterais à cela que cette pensée d'une esthétique au féminin contribue au clivage masculin/féminin et par ce fait stigmatise davantage la binarité des genres. Je considère que, bien qu'il faille se hisser au-dessus de notre existence de femmes, il faut également considérer que la réalité que nous vivons, nos blessures et nos vulnérabilités en tant que femmes diffèrent de celles que connaissent les hommes. Et c'est dans cette différence que se situe un art créé par certaines femmes individuellement. Il est important que ce soient des femmes qui parlent du corps de la femme, de ses fragilités et des violences qui lui sont faites. Phénoménologiquement, cette différence soutient un impact majeur sur l'œuvre, et ce, dans l'expérience vécue. Pour une artiste, ce vécu expérientiel lié à son propre corps de femme, à son expérience de la standardisation, influence esthétiquement et conceptuellement la façon de vouloir montrer le corps dans l'œuvre.

Rose-Marie Arbour (2013), quant à elle, explique ainsi le féminisme d'aujourd'hui : «certaines [artistes] ont une attitude et un comportement qu'on peut qualifier de féministe en ce sens qu'elles luttent contre les stéréotypes, les inégalités, les préjugés qu'elles subissent en tant que femmes [...]» (p. 34) C'est incontestablement dans cette optique que s'effectue cette recherche. Renverser la culture d'un regard masculin porté sur notre corps pour y court-circuiter les stéréotypes. Devenant actrice (ici utilisé dans

tous les sens du terme) de ma propre mise en image, je détourne ce corps de son objectivation et de sa représentation idéalisée tant par les hommes que par les femmes elles-mêmes.

D'abord abordé sous un angle chronologique, ce postulat du féminisme m'a longuement questionnée. Grâce à une présentation réalisée à l'UQTR par la professeure Stéphanie Mayer et par la professeure Naïma Hamrouni, j'ai découvert que l'approche du féminisme par courant de pensée convenait beaucoup mieux et venait en complémentarité à ma vision du féminisme. En étudiant la pluralité des courants de pensées philosophiques féministes et à la place des différentes vagues du féminisme, ma posture s'est lentement affirmée comme étant celle d'une féministe libérale, égalitaire avec une très grande propension au *care* (prendre soin de). L'approche du professeure Hamrouni et de Stéphanie Mayer, toutes deux issues des écrits de Mary Wollstonecraft (1759-1797) – libéralisme (égalité des droits et protection égale), indépendance, vertu individuelle, éthique du *care* – envisagent le féminisme non pas d'une manière linéaire et chronologique reliée à différentes vagues historiques ou actuelles, mais comme issu de courants de pensée beaucoup plus diversifiés offrant une vue plus globale. Aborder le féminisme par les courants de pensées philosophiques égale comprendre pourquoi et comment les femmes occupent une position subordonnée dans notre société en constante évolution. Ce féminisme libéral égalitaire est considéré comme étant le courant le plus modéré du féminisme.

Comme mon travail questionne, à travers des images privées, l'identité corporelle de la femme imposée socialement, je considère que mon engagement féministe est aussi politique. Les écrits de Lucille Beaudry vont dans ce sens. Dans son texte «L'art et le féminisme au Québec : aspect d'une contribution à l'interrogation politique» (2014), elle corrobore «l'affirmation féministe selon laquelle le privé est politique» (p. 9). Elle

soutient aussi dans ce même texte que «[...] nous pouvons d'ores et déjà affirmer que, considéré sous l'angle de la question identitaire, l'art des femmes se prête à une lecture sociopolitique de l'art et que, ce faisant, il contribue à régénérer la réflexion sociale et politique [...]». (p. 15) Arbour, quant à elle, souligne la condition du féminin dans notre société patriarcale lorsqu'elle parle du «rapport sensible des femmes au vieillissement, à ce qui les tue socialement et culturellement : l'évanescence de la beauté, de la jeunesse et du désir ou la mort anticipée» (p. 11). Ma recherche est donc travaillée par différents héritages du féminisme, par des éléments récurrents : le corps féminin dénudé, le travail de la matrice, une certaine forme de sensualité.

Ainsi, les œuvres créées par le biais de cette recherche portent plusieurs problématiques héritées de différentes formes de féminisme. En effet, elles explorent, entre autres, la réalité sociale à partir de laquelle le corps de la femme est soumis à des dogmes qui le fragilisent et le transforment en outil d'affirmation identitaire et en objet par lequel la femme est identifiée, jugée ou (dé)valorisée. Cette recherche s'inscrit dans une approche féministe par l'importance centrale qu'occupe le corps féminin, par ce rapport à une certaine forme d'intimité, mais, surtout, par le soulèvement contre des violences qui lui sont faites. Comme le mentionnaient Thérèse St-Gelais et Ève Lamoureux (2014), l'une des problématiques récurrentes dans l'art féministe, et cela à toutes les époques, est la représentation du corps féminin et de la remise en question des «normes qu'on lui impose». (p. 3)

Ces «normes qu'on lui impose» ont été abordées à travers la vulnérabilité du corps féminin et ses blessures : du vieillissement à la maladie, à la violence qui peut lui être

À la fin des années 1960, Lucy Lippard, théoricienne des arts, et certaines artistes féministes, dont Judy Chicago, ont inventorié les récurrences dans les pratiques féministes. Selon Julie Gauthier (2004), si nous reprenions aujourd'hui cet inventaire, nous serions à même de constater que plusieurs sinon la majorité sont toujours d'actualité.

imposée sous diverses formes; de la jeunesse disparue et du temps qui a laissé ses traces, ces réalités ou sensibilités marquent la condition féminine. Pour Lucille Beaudry (2014), ce corps déchu de la femme mature fragilise même ses rapports sociaux : «Rapport des femmes au vieillissement, de ce qui les tue socialement» (p. 11), et, je me permets d'ajouter, psychologiquement et culturellement. C'est entre autres choses par cette prise de position sur le corps féminin que mon travail tend vers une portée politique.

Un autre grand thème qui a traversé la réflexion féministe, est celui de la matrice, de sa réalité physique à sa symbolique, ce qui m'a conduite à questionner un autre attribut du féminin qui définit la différence entre le corps de la femme et le corps de l'homme, celui de la matrice, ce qui me permet de faire un lien direct avec ma discipline, l'estampe, qui repose sur un procédé matriciel.

3.2.3 De la femme-matrice à la matrice de l'estampe

Dans cette recherche, j'aborderai la matrice de la femme sous un angle féministe. C'est ici que se crée le lien le plus naturel entre le corps de la femme, le féminisme et l'estampe. Une des premières caractéristiques fondamentales de la matrice est sa capacité de «reproduction», laquelle a été associée, depuis les Vénus du paléolithique, à une métaphore de la terre-mère, au ventre maternel, et plus tard à l'utérus. Cette idéalisation de la matrice a aussi réduit la femme à ses capacités reproductives, l'enfermant dans le rôle de mère. La matrice serait en quelque sorte ce qui distingue et caractérise la femme, ce qui la rend d'ailleurs indispensable à la survie de l'humanité. Cela a donné lieu à des aménagements sociaux, politiques et idéologiques qui ont confiné la femme à ce rôle de reproductrice et de séductrice-reproductrice, aliénant ses autres attributs et capacités. Cet amalgame, cette identification et cette réduction de la femme à la matrice l'ont progressivement coupée des multiples sphères du savoir et du

pouvoir où se prenaient les décisions. Elle s'est retrouvée minorisée, fragilisée et vulnérable, en quelque sorte, un genre mineur.

Je soutiens ici que l'association de l'estampe à une matrice et au genre féminin a contribué, tout au long des deux derniers siècles, à positionner l'estampe en tant qu'art mineur, ou à tout le moins, à le marginaliser ou à le dévaloriser. C'est aussi ce que soutient Kathryn Reeves (2018) :

Old art history surveys have described printmaking as one of the minor arts and even as the handmaiden of the fine art because it's reproductive capabilities. It is also identified as a labour-intensive form. Matrix, reproduction, labour. From those points, it doesn't take an expert cryptographer to crack the code: printmaking is and has historically been gender-coded feminine. (p.72)

Un peu plus loin dans ce même texte, les propos de Reeves deviennent encore plus virulents quant au rapprochement à faire entre l'estampe, le féminin et la discrimination de l'estampe au sein des arts majeurs :

Whether one believes that a gendered code resides within or without, that is, inside or outside the coded subject is less significant than the fact that the code exists and operates actively, though covertly. By choosing not to consciously recognise the coding of our discipline (and I think that many of us felt rather than knew the code, and preferred to silence the discussion), by choosing to remain cloaked, even from ourselves, we missed a critical juncture in the 1980s in the Postmodern debate where issues of originality, post-structuralisme, deconstruction, and critique of a patriarchy intersected. The gendered code of printmaking explains much in relation to issues of marginalisation, reproduction, and originality. If print images spring from a matrix/womb, they are ordinary mortals. The genius, who is never gendered female, produces something different. (p. 76)

Cette question du «genre» féminin est aussi reliée à l'idée de la destruction de la matrice. Une des traditions de l'estampe consiste à détruire la matrice après son

utilisation afin que celle-ci ne puisse plus servir à réaliser d'autres tirages. Les artistes pouvaient la rayer ou la poinçonner. Cette matrice détruite devait ensuite être imprimée afin de bien démontrer qu'un retraitage était impossible. Pour Kathryn Reeves (2018), cette idée de la destruction de la matrice revient à faire la preuve non seulement du concept de «l'originalité» ou d'une édition limitée en estampe, mais devient, l'évidence de la mise à mort de la mère en tant que «reproductrice» : «The destruction and cancellation of the matrix in the service of creating the uniqueness and 'originality' of a limited edition multiple and the production of an evidential 'proof' of the dead mother.» (p.76) Aujourd'hui, cette tradition tend à disparaître, puisque les artistes jouent et s'amuse à recomposer de nouvelles œuvres avec un assemblage de différentes matrices. Sur la question du genre dans le domaine de l'estampe, Reeves amène la réflexion encore plus loin. En effet, elle explique d'abord que le domaine des sciences et des technologies est souvent classé comme «masculin», ce qui explique la valeur qui leur est accordée. Selon elle, en associant les arts d'impression aux nouvelles technologies comme l'image numérique, on les codifie de plus en plus – inconsciemment – comme discipline masculine :

The issue of gendered codes approached from another direction sheds more light on the problem. [...] Interestingly, recent technological shifts toward electronic digital imaging seem to cause printmakers to unconsciously reach for a masculine gendered code and refigure the field as printmaKING. [...] Attempts to reconstruct printmaking as masculine in order to reposition its rank in the art world is to accept patriarchy, hierarchy and opposition as the natural order of things. It's also ignores the central features of Postmodern thought related to the 'redefinition of the nature of authority...the re-working of traditional gender roles,' [...] The outmoded framework of division and opposition must be dismantled (p. 77)

Outre un apport plus masculinisé de la reproduction mécanique, ces nouvelles techniques et technologies servent aujourd'hui à constituer une perspective contemporaine pour des procédés traditionnels qui auraient pu rester figés dans le

temps. Ces possibilités de reproduction mécanisée, multi médiatisée, technologisée, permettent aussi une mise à distance du corps sexué, du corps maternel par des effets de renversement de l'image, de sa mise à distance ainsi qu'un processus de mécanisation de la création ayant par contre un effet pervers qui nous éloigne du corps.

Cette problématique du genre de l'estampe et des répercussions négatives sur celle-ci a été reprise et théorisée par Richard Harding dans son texte : *Print as Other: the Future is Queer*. À travers son examen concernant la place de l'estampe, il propose des rapprochements entre les arts d'impression et l'identité «politique». Harding (2018) positionne, lui aussi, l'idée de la matrice et de sa reproductibilité, au cœur d'un discours essentiellement féminin. Mais il va aussi un peu plus loin en spécifiant que ces méthodes, qui sont aussi associées à la répétition de l'image, cultivent le concept d'altérité, de similitude et de différence. «This aspect can be aligned with the identity politics of gay, lesbian and queer.» (p. 104). Et j'ajouterais féministe à sa liste, car cette question de l'identité touche aussi particulièrement les artistes des mouvements féministes de la troisième vague du féminisme. Tout comme Harding, j'établis un lien entre l'empreinte qui découle de l'impression et l'identité «politique», qui se ramène dans ma recherche à mon identité comme femme et graveuse (et non comme femme blanche et hétérosexuelle). Pour lui : «[i]t is through these two modes of identification that [he] will discuss how artists do or do not identify with printmaking and the effect that this has on their work and practice.» (p.104). Cet énoncé de Harding (2018) me plonge directement dans ma propre réflexion sur le corps de la femme : «The basis of all print media is its facility to reproduce itself from an original matrix [...] Generally, an edition of prints is made to be identical [...]» (p.105).

Cette réflexion sur l'édition identique et la matrice nous ramène à nos questionnements autour du corps de la femme en tant que corps matriciel mais aussi, par l'effet même

des images reproduites mécaniquement, par la publicité notamment, corps-objet standardisé, marchandisé, comme le représentent les filles en série de Martine Delvaux (2013). Le choix d'utiliser l'estampe trouve ici toute sa pertinence : cette technique tente de reproduire des tirages identiques à une matrice, finalité qui rappelle fortement la pression ressentie chez les femmes pour qu'elles reproduisent la matrice d'un corps parfait, approuvé et contrôlé par la société; seule façon de devenir le bon à tirer, pour reprendre les termes de l'estampe. À défaut de reproduire l'image de la matrice, un corps féminin non identique sera rejeté, comme une estampe qui ne répond pas à ce critère : «The artist-printer is discerning towards any difference that is not predetermined. The difference within the traditional editions usually rejected...» (Harding 2018, p. 105).

Parce que le corps postmoderne est fait à partir d'une matrice fautive ou irréaliste, la résultante ne peut en être que des copies approximatives de piètre qualité. Pâle reflet d'une matrice originale, réelle, vivante, le corps objectivé, standardisé, marchandisé et promu par la société nous vend néanmoins l'idée que cette matrice du corps standardisé existe originellement et que c'est la seule façon viable de vivre son corps. La femme poursuit alors une quête constante, visant à être reconnue et acceptée dans la société par le truchement de ce corps *original* copié, alors qu'en réalité, chaque corps est fait de sa propre matrice. Matière en perpétuel processus de transformation, la matrice se construit de l'intérieur vers l'extérieur, de l'affect vers la chair. Elle est marquée par les émotions, les pensées, l'idéologie qui se matérialise à travers elle. Si la matrice est

En estampe, le « bon à tirer » est l'épreuve qui satisfait aux exigences de l'artiste et qui sert de référence à l'impression d'épreuves identiques. Il consiste en l'épreuve où l'image atteint sa finalisation. Définition tirée du Code d'éthique de l'estampe originale, Conseil québécois de l'estampe, 2e édition, 2000, p. 52.

en perpétuel changement, en copier une autre nous éloigne de la possibilité de prendre conscience de notre évolution, nous fragilise.

Cette problématique de la matrice nous conduit directement à la spécificité de l'estampe. L'un de ses fondements consiste en sa matrice et toute la question de son originalité implique d'examiner le rôle de la matrice et sa puissance de reproductibilité. Comme il a été signalé plus tôt, l'imperfection propre à ce processus demeure une idée qui traverse l'ensemble des nombreux débats sur cette question. Même la main de la personne la plus compétente à imprimer ne parviendra pas à effacer toutes les différences, aussi infimes soient-elles, entre le tirage et sa matrice. Cette observation s'applique aussi au corps. En apparence, la copie peut sembler plus parfaite que l'original, car elle ne contient aucune différence, aucune imperfection. Mais ce n'est qu'illusion, car cette copie porte en elle beaucoup plus de marques que l'original puisqu'elle doit les contenir à l'intérieur d'elle-même.

Et ce sont ces inscriptions à même le corps qui permettent à celui-ci d'apparaître, d'être. Mais parce que tout doit être contenu, contrôlé, une copie ne contient aucune inscription sur sa peau. Ces traces inscrites sur le corps deviennent dans ce projet doctoral les traces gravées sur les matrices et peuvent être imprégnées de plusieurs façons.

La matrice renferme toutes les informations, les traces nécessaires et indispensables à sa reproduction. Elle peut prendre différentes formes et n'est pas uniquement applicable aux arts d'impression. Une matrice peut être une surface plane sur laquelle on inscrit une trace, elle peut aussi se retrouver sous forme de moule, elle peut être génétique, mathématique, informatique, graphique, etc. Selon Bednarczyk (2018) le propre de la matrice se décline en trois composantes : «the function of the trace carrier, the function of the intermediate form, and the automatization of making» (p.87). Selon

cette description, nous pouvons prétendre alors que tout ce qui possède ces trois composantes a le pouvoir de devenir, potentiellement, une matrice. Bednarczyk soutient même que ce dont la matrice est faite n'a aucune incidence sur le résultat de l'œuvre, position qui ne tient pas compte de la potentialité de la matrice à être porteuse de traces. Cette affirmation délaisse aussi l'impact de la matérialité et des qualités du rendu de chacune des matrices, deux caractéristiques à même de bonifier le propos de l'artiste. Imprimer une gravure sur bois avec la riche matière que donne ce médium ou imprimer une lithographie avec le rendu unique de la pierre, des lavis, des peaux de crapauds, ne donne en rien la même image, le même signifiant à l'image. Bednarczyk réduit la matrice à sa forme la plus simple et oublie que la technique, avec tout ce qu'elle comporte, «peut être considérée en tant que contenu» (Roca, 2018).

3.2.4 L'estampe au Québec

Plus vivante et plus effervescente que jamais, l'estampe est au cœur d'innombrables colloques, expositions et projets à travers le monde. Depuis quelques années, les arts d'impression suscitent un regain d'attention et une effervescence qui favorise le développement technique, théorique et critique de l'estampe, au-delà d'un intérêt purement historique.

Au Québec, ce renouveau s'est fait sentir dès les années 1960 alors que de nombreux collectifs d'artistes ont ouvert des centres dédiés au développement de l'estampe. Je pense entre autres à l'atelier Graff qui fut l'un des premiers (1966), à Engramme

C'est le cas de la Southern Graphic Council International (SGCI) qui organise depuis 1972 des tables de discussion et des expositions, et qui est devenue depuis près d'une décennie la plus grande organisation en Amérique du Nord à présenter des conférences annuelles et des expositions majeures autour des problématiques de l'estampe. Les colloques Impact, présentés principalement en Europe et en Asie en sont aussi de très bons exemples. En 2010, Philagrafika, présenté à Philadelphie et dans plusieurs villes américaines depuis, propose aussi une vision renouvelée de l'estampe, ainsi que des conférences et des discussions importantes quant à son essor.

(1972), à Presse Papier (duquel je suis membre depuis 1997) (1979), à Circulaire (1982) etc., ils ont tous contribué, chacun à leur manière à cet essor et à amorcer les réflexions théoriques sur la question de l'estampe. Ces centres d'artistes autogérés se sont chacun regroupés autour de figures phares de l'estampe au Québec, Pierre Ayot, Louis-Pierre Bougie, Jo Ann Lanneville et Guy Langevin, etc.

Que ce soit par le biais de multiples publications d'expositions, par l'intermédiaire de projets de création collaboratifs et individuels d'envergure, par des partenariats tant nationaux qu'internationaux, ces centres d'artistes ont su créer, par de multiples formes de dialogues vivants, des moteurs du développement de l'estampe.

L'importance culturelle liée à l'estampe au Québec a favorisé depuis des décennies, une passion commune chez de nombreux jeunes artistes. Ce penchant pour les arts d'impression, le désir d'en faire émerger de nouvelles pratiques, s'est vu renforcé depuis 1989 avec le prix Albert Dumouchel remis chaque année à un.e ou des étudiant.e.s universitaires.

Toutefois, et malgré cette grande richesse que nous avons ici au Québec, peu d'écrits théoriques s'interrogent sur les conditions renouvelées de l'image imprimée. Et bien qu'on y ait retrouvé, au fil des ans, de nombreuses artistes graveuses femmes, très peu se sont penchées sur la question du féminisme en estampe ou sur celle du genre, sur la portée féminine de la matrice. Bien que l'artiste Betty Goodwin ait longuement abordé la question du corps, et du corps souffrant dans son travail tant en dessin, en sculpture qu'en gravure, la question du genre, du féminisme, n'en a pas fait une question centrale.

Donc, après des années de recherche et de compilation d'écrits, d'articles de revues spécialisées, de résumés de conférences, de catalogues d'expositions, j'en conclus que la presque totalité des textes écrits sur l'estampe concerne ses aspects techniques,

nominatifs et quelques fois éthiques. Cet état de fait a été constaté par de nombreux spécialistes et artistes au cours de la dernière décennie et c'est la raison principale pour laquelle Ruth Peletzer-Montada a tenu à éditer la première anthologie dédiée aux arts d'impression. Elle l'explique ainsi (2018) :

Writing on prints and printmaking as been, and often still is, published in geographically dispersed and not widely disseminated conference proceedings, biennale or exhibition catalogues, journals or specialist publications. My intention with this project, therefore, is to provide a critical 'topography', a map of some of the debates on contemporary prints and printmaking. (p. 1)

Quant à l'artiste, professeure et chercheuse Barbara Belfour (2018, p. 115) et à Richard S. Field (2018, p.73), ils affirment qu'il est beaucoup plus laborieux de trouver des textes théoriques pertinents destinés à un examen critique et à une réflexion sur l'estampe que pour d'autres disciplines telles que la peinture, la sculpture ou la photographie. De là les grands manques qui ont été constatés dans son historicité.

À l'ère du multimédia et des nouvelles technologies, l'utilisation de techniques traditionnelles soulève des questions. Une certaine rapidité d'exécution de quelques-unes des technologies nouvelles resitue et permet de réexaminer les techniques traditionnelles d'impression sous l'angle d'une temporalité de la lenteur. Ce temps consacré à travailler la matrice, à réaliser les impressions, est un temps précieux, méditatif et réflexif.

La grande famille de l'estampe a débuté par la gravure sur bois en Asie, plus précisément en Chine. L'imprimerie et la reproduction mécanisée, apparues au 15e siècle en Europe, ont par la suite transformé les procédés artistiques, notamment avec l'apparition de l'eau-forte. La lithographie sur pierre a commencé, quant à elle, vers la fin du 18e siècle.

3.2.5 Ma recherche liée à l'estampe

Les exigences liées à mes nouvelles recherches, c'est-à-dire créer un rapprochement inédit entre le corps et l'estampe, m'ont amenée à développer une technique qui permet d'obtenir un rendu photographique assez précis, afin de reproduire sur la matrice (de bois ou d'acrylique) les photographies du corps avec le plus de précision possible. L'analyse des œuvres produites dans le processus de recherche, sous forme d'*epochè*, m'a permis de réaliser que la cohérence du projet ne résidait pas que dans la représentation fidèle des fragments du corps : l'œuvre devait aussi rendre compte d'une matérialité, celle de la trace, de la marque, tant sur le corps que sur la matrice. La capacité de cette nouvelle technique, combinant à la fois sérigraphie, photographie et gravure au laser, pour obtenir un rendu photographique toujours plus précis a été explorée jusqu'à sa limite (du moins pour l'instant, les machines évoluant à un rythme effréné, cette recherche sera peut-être vite dépassée). Après avoir déposé, par aplat, différentes couches de sérigraphie, soit avec le rouge ou le noir, le rendu photographique, permis par la gravure au laser, complète ce processus. Finalement, celui-ci permet de créer une certaine représentation de l'image du corps de la femme, avec un impact et une dramatique nourrie par l'intensité du noir et du rouge dans certaines œuvres. La couleur de l'encre et la gravure (brûlure due à l'utilisation du laser) heurtent le papier. La problématique de la blessure est donc doublement abordée, autant à travers la représentation du corps de la femme qu'à travers la technique. Au bout du compte, même si cette nouvelle technique a permis d'obtenir un rendu photographique précis, certains détails ne sont pas apparus dans les épreuves finales, et ce, au profit d'une présence marquée de la matière de la gravure en relief : cette absence a créé une image brute, comparable à celle de cicatrices, de traces et de blessures. De plus, l'utilisation des techniques dites traditionnelles de gravure provoque une certaine «dégradation» de l'image photographique. Ces pertes créent une transition entre le paysage et la peau : le corps se subordonne au paysage, la peau

au territoire. En effet, l'utilisation de cet amalgame de techniques (gravure sur bois, sérigraphie, gravure au laser et photographie) trouble la frontière entre corps, paysage, image photographique et matérialité de l'estampe, permettant ainsi de remettre en question le corps féminin. Ces expérimentations combinées de techniques m'ont permis de découvrir qu'en réalité, ce n'est ni la sérigraphie ni la photographie qui révèlent l'image, mais le papier, le support sur lequel les impressions sont déposées. Dans la machine au laser, le papier sérigraphié est gravé par la brûlure du laser qui enlève une couche d'encre et dénude le papier, laissant ainsi se révéler l'image. C'est par la blessure sur le papier que l'image se révèle enfin, telle la chaire qui en se dénudant révèle la blessure intérieure.

Les questions soulevées, en particulier celles qui sont posées lors des différents colloques ou événements autour de l'estampe, permettent de redéfinir et d'ajuster les frontières des arts d'impression. Comment s'inscrivent les arts d'impression dans le contexte de l'art actuel ? Est-il vraiment nécessaire de développer des questionnements spécifiques sur l'estampe alors que les frontières entre les médiums et les médias ont tendance à disparaître ? Comment s'arriment les arts d'impression aux nouvelles technologies ? Est-ce que les notions de sérialité et de multiplicité sont toujours des caractéristiques fondamentales de l'estampe ? Qu'advient-il de la matrice ? Quels sont aujourd'hui les substrats possibles de l'estampe ? Toutes ces questions méritent qu'on s'y attarde et qu'on y réfléchisse.

Ces questions soulèvent évidemment de nombreux débats sur les frontières spécifiques de l'estampe et ses caractéristiques fondamentales. Il ne faut pas avoir peur de sortir l'estampe de son cadre traditionnel, de la questionner, de la faire déborder et même de

Ces exemples sont donnés à titre informatif; elles ne feront pas toutes l'objet d'une étude dans cette recherche

la combiner à d'autres médiums ou disciplines. Loin de l'appauvrir, comme le craignent des «puristes» de l'estampe, ces nouvelles possibilités doivent être vues comme un enrichissement, une ouverture sur des possibilités renouvelées en concordance avec le monde actuel. Cette nouvelle identité des arts d'impression permet enfin de positionner l'estampe comme un art majeur et non plus comme de l'artisanat ou un art de la décoration. Andrzej Bednarczyk (2018) prend position en ce sens :

The need for the constant adjustment of borders and redefinition of identity is a sign of its life and development. The same is true for graphic art, which in the course of its dynamic transformations has already passed old borders. Our loss of knowledge about its identity is not a problem of graphic art itself, but rather a problem of describing it with inadequate or too arbitrary adopted model [...] These problems can be easily avoided by complying with the modern model – experimental cognitive paradigm (p. 83).

Depuis les années 50, les développements technologiques liés aux pratiques artistiques ont eu une grande influence sur les arts d'impression. Prenons par exemple la photogravure, la photolithographie ou encore la sérigraphie, les avancements faits consistent désormais à appliquer des principes photomécaniques sur une variété de supports, que ce soit pour étendre l'éventail des possibles, pour répondre à des problématiques particulières ou des enjeux théoriques, du moins, dans une perspective d'art contemporain. C'est dans ce champ des possibles que le contraste entre tradition et nouveauté se fait le plus ressentir. Il existe maintenant de multiples possibilités pour les arts d'impression qui les redéfinissent en tant que moyen et non plus comme objectif en soi et qui permettent d'en faire tomber les frontières, la positionnant par le fait même, au cœur des pratiques artistiques actuelles. Pour José Roca (2018), cette question des frontières qui définissent l'estampe doit impérativement tomber, car elles sont beaucoup trop étroites pour permettre l'incorporation de nouvelles possibilités : «How can one break down the frontiers that define so narrowly the territory of printmaking? [A]nd, most importantly, how can one make visible the various forms of

print that sit at the very core of contemporary artistic practice? (p. 99). Lors de l'événement en estampe *Philagrafica* de 2010, Roca et son équipe ont choisi délibérément d'y présenter des artistes ne provenant pas nécessairement du domaine des arts d'impression, mais de choisir des artistes qui en utilisaient les principes par le biais d'autres médiums ou disciplines dans l'intention d'élargir ses frontières, son territoire et sa définition. Mon travail se positionne dans une perspective contemporaine en ce sens qu'il ne se confine pas à l'intérieur des frontières de l'estampe traditionnelle. Malgré un attachement à une certaine tradition et l'endossement d'une perspective contemporaine, mon travail repose néanmoins sur une réflexion poussée autour des trois grandes composantes de l'estampe : la matrice, l'impression et le support.

Penchons-nous maintenant sur la deuxième composante fondamentale d'une estampe : l'impression. Nous utiliserons ce terme dans le contexte de l'estampe en tant qu'empreinte (reproductible) d'une matrice sur un substrat. Une des qualités intrinsèques de l'impression ou de l'empreinte, souvent inconsciemment travaillée, est cette idée de renversement, de miroir, une capacité à produire une deuxième perception. On perçoit une image renversée, le miroir d'une première image, comme une impression et sa matrice. Cette question du miroir a été longuement explorée par le biais de la psychanalyse. Dans la littérature, le miroir devient une métaphore pour nous transporter de l'autre côté ou étant le reflet de la réalité, de la vérité. Cette question du miroir est aussi très pertinente et vient créer un autre pont entre l'estampe et le corps. Le miroir est cet objet qui nous renvoie aux imperfections du corps non standardisé. C'est entre autres choses par le biais de celui-ci que se construit ou se déconstruit notre identité corporelle. C'est par l'intermédiaire du miroir et de l'image qu'il lui renvoie que la femme peut comparer son corps imparfait au corps plus que parfait proposé par les médias. De plus, dans cette problématique de la métaphore en psychanalyse, le

miroir en tant que reflet de la réalité se relie à l'estampe à travers ses techniques et ses qualités fondamentales. À travers ce miroir, je tente de démontrer l'«indiscutable» beauté du corps féminin. Cette question d'inversion m'interpelle aussi dans un contexte où nous tentons d'inverser les stéréotypes, du corps féminin. L'auteure Alessandra Monachesi Ribeiro fait un lien important entre le corps, le féminin, et la psychanalyse dans son article «Le corps et le féminin dans l'art contemporain». Elle y explique que le corps féminin est un lieu pour y construire une nouvelle subjectivité, de nouveaux possibles pour la femme et pour la femme artiste en dehors du corps «idéalisé en tant qu'expression du Beau» (p. 7).

La dernière composante d'une estampe est le support sur lequel est imprimée la matrice. Traditionnellement, ce support a longtemps été le papier. Bien que toujours présent, celui-ci tend à laisser la place à divers matériaux tels le bois, le métal, mais aussi les murs, plancher ou plafond de l'espace d'exposition. Aujourd'hui, plusieurs formes d'impression et de supports sont admises dans le champ des arts d'impression. Des biennales et des événements en font même leur thématique centrale. C'est le cas entre autres de l'événement *Philagrafika*, produit en 2010, décrit de la manière suivante par le commissaire responsable de cet événement José Roca (2018) :

Philagrafika 2010 aimed to bring together work hailing from across the globe and produced in a variety of media, including sculpture, performance, video, and installation as well as, of course, diverse approaches to print as traditionally defined. [...] How can one break down the frontiers that define so narrowly the territory of printmaking. How can one reclaim printmaking as a means and not as a goal in and of itself? And, most importantly, how can one make visible the various forms of prints that sit at the very core of contemporary artistic practice? [...] We considered a print anything that had three components: a matrix, a transfer medium, and a receiving surface. This could be, for an example, a plate, ink and paper; a digital file, laser-cut vinyl, and the walls and floors of an exhibition space [...] (p. 96-99-101).

Ces nouvelles façons d'envisager les supports et d'ouvrir les frontières des arts d'impression m'ont permis de mettre en relation un savoir-faire presque «archaïque» – la gravure sur bois en relief – avec une technologie développée pour des applications commerciales et industrielles – la gravure au laser – créant ainsi une approche renouvelée de l'estampe et d'une certaine esthétique liée à la gravure. Ces nouvelles approches combinatoires permettent aujourd'hui à l'estampe de s'adapter et ainsi de se prévaloir d'une place importante au cœur même de l'art actuel.

L'utilisation de nouvelles techniques mécanisées, industrialisées nous ramène à Walter Benjamin qui voit dans celles-ci une perte de l'aura. Je ne suis pas convaincue que l'utilisation de procédés mécaniques ou technologiques diminue l'apport de l'aura dans les estampes surtout parce que la gravure sur bois, par exemple, malgré l'aspect mécanique, conserve l'intégralité de sa matérialité lors des impressions. C'est une position que partage d'ailleurs Clare Humphries dans son texte *Benjamin's Blindspot: Aura and Reproduction in the Post-Print Age* (2018). Selon elle, la perte de l'aura en lien avec la reproductibilité ne s'applique pas nécessairement à l'estampe. Pour appuyer son propos, elle s'appuie sur des textes moins connus de Benjamin qui expliquent l'aura selon un angle de pensée un peu différent. C'est le cas du texte *La petite histoire de la photographie* écrit en 1931 dans lequel la question de l'aura, en ce qui a trait à tout le moins aux arts d'impression, est grandement négligée au profit d'une opposition entre l'aura et la reproduction mécanisée :

A close reading of these texts suggests that many aspects of Benjamin's thought – arguably the most productive ones for printmaking – are overlooked in favour of the aura-reproduction opposition. Little is said, for example, about his paradoxical idea that the aura is 'the unique appearance or semblance of distance, no matter how close it may be. [Benjamin],

Elle fait référence aux textes de Walter Benjamin : *La petite histoire de la photographie* (1931) et *On Some Motifs in Baudelaire* (1939).

despite the importance of distance to print-informed discourse and the fact that ‘paradox’ can be seen to be fundamental characteristic of printmaking’ (p. 156).

Toujours selon Humphries, l’aura de Benjamin est assortie d’un désir de quelque chose qui est sur le point de disparaître ou qui peut sembler irrécupérable. Quelque chose comme une présence ou une matérialité du passé qui persiste. Donc, en conservant ces traces du passé dans le présent de l’estampe, tout comme la photographie. En soulignant comment sont conservées les traces du passé dans le présent de l’estampe, comme c’est le cas pour la photographie, Humphries évoque une conception beaucoup plus souple de l’idée de l’aura de Benjamin en tant que «distance rapprochée». Pour elle, c’est en fait ce moment de transition qui créerait l’aura. De plus, elle critique le fait que plusieurs ont tenté de faire un rapprochement entre la théorie de Benjamin et des pratiques artistiques alors que ce dont il était question concernerait davantage la commercialisation de reproductions mécanisées (ici le terme «reproduction» prend tout son sens). Voici comment elle l’explique :

[T]he problems I have raised with his theory have more to do with how we locate the contribution in contemporary practice. It is important to be mindful that Benjamin’s objective is not to provide a theory for art practices that use reproductive methods, and problems arise when we try to make his ideas perform in this context. In my opinion, Benjamin’s key contribution is to draw our attention to the moment of transition between two technologies, ‘the transition from one set of representation practices to another’. (Bolter *et al.*, 2006: 31). In ‘The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction’ for example, he addresses the move from printmaking to photography and the film, whilst in ‘Little History of Photography’ he deals with the shift from portrait painting to the daguerreotype and the commercialized portrait photography. (p.157)

Pour ma part, c’est la question de la matérialité qui crée chez moi, justement, un manque, et je constate que cette absence de matérialité dans certaines de mes impressions numériques me laisse insatisfaite. Selon moi, elles perdent quelque peu de

leurs qualités. C'est en grande partie pour contrer cette absence que j'ai expérimenté diverses formes de métissage pour intégrer le photographique aux qualités propres de la gravure sur bois. Cette matérialité est importante, car, grâce aux marques laissées par les coups de gouges et à la matière même du bois, elle réfère non seulement aux traces des blessures, mais aussi à la texture du grain de la peau. Alliant, dans certaines œuvres, l'impression numérique et la gravure sur bois, par ces additions de techniques et par les multiples expérimentations effectuées, je viens produire des visibilités du corps à l'intersection entre la surface et la chair. Entre le corps photographique qui se dévoile et le bois qui recouvre, qui habille ce corps, nous nous demandons ce qui vient en premier.

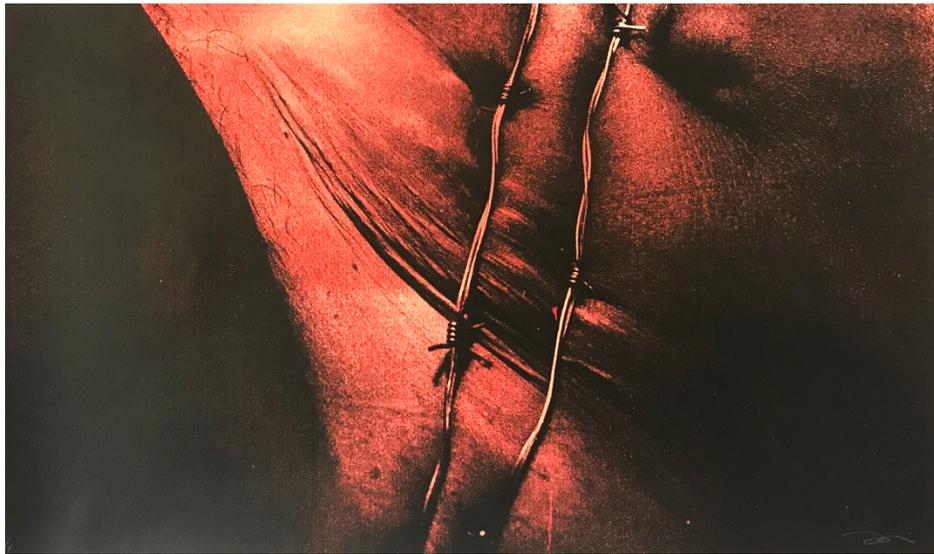


Fig. 3.10 Mylène Gervais, *Territoire de chair XXIV*, 2018.
Sérigraphie d'aplats rouge et noir et gravure au laser sur papier
sérigraphié,
56 x 112 cm

3.2.6 Estampe et photographie : une relation perméable

Par sa capacité à se laisser contaminer par d'autres disciplines (performance, sculpture, peinture, vidéo), l'une des qualités intéressantes de l'estampe actuelle est sa grande perméabilité, comme en témoigne sa relation historique avec la photographie. En entrecroisant un médium avec l'autre, la question des frontières en vient à se poser. Dans son texte *L'estampe entre l'identité disciplinaire et ses manifestations dans le cadre disciplinaire*, Nicole Malenfant, artiste et théoricienne de l'estampe, se penche sur cette perméabilité entre photographie et estampe. Elle soutient que ce nouvel apport de la photographie soulève un défi quant aux limites établies de ces disciplines et qu'il serait pertinent de restructurer la discipline de l'estampe. Ce questionnement advient en réponse à l'évolution des technologies numériques et photographiques et de leur apport dans les différentes techniques des arts d'impression créant ainsi une ouverture aux questions de l'interdisciplinarité et de l'esthétique de l'estampe :

J'ai d'abord été sensible au rapport entre l'œuvre originale et la reproduction, ces deux opposés aux pratiques associées à l'impression. J'ai été par la suite confrontée à la problématique de cette infiltration de la pratique photographique qui a semé la confusion disciplinaire en partageant les mêmes moyens d'impression dans le cadre de l'évolution des technologies numériques. Et enfin, la question de la perméabilité des frontières a posé le problème de saisir une spécificité de la discipline s'éclatant dans une ouverture à l'interdisciplinarité en agrandissant le jeu des interrelations esthétiques (Malenfant, 2012, p. 164).

Comme mentionné antérieurement, l'utilisation de moyens photographiques en estampe n'est pourtant pas nouvelle. Dans les années 1850, au début de la photographie, son rapprochement avec les arts d'impression a rendu la photographie accessible et a facilité son développement. Effectivement, la photographie a emprunté

Cette caractéristique peut aussi être assujettie à d'autres médiums et disciplines artistiques, mais je ne traite dans ce paragraphe que de l'estampe.

aux arts d'impression certaines composantes. Par exemple, les sels d'argent utilisés en photographie ont été en usage à certains moments ou lors de différents procédés photomécaniques. Ils ont été troqués par des encres lors d'impressions offset en imprimerie, pour la photogravure et le photopolymère, donnant ainsi de nouvelles possibilités tant à la photographie qu'à l'estampe tout en jouant sur la dialectique de l'image : «[...] produit d'un alliage entre la photographie et l'imprimerie : un mixte de nouveau (photographie) et d'ancestral (l'imprimerie) » (Rouillé, 2005, p. 57).

Ensuite, avec l'apparition de l'héliogravure en 1875, l'affiliation de la photographie avec l'estampe a continué de s'enrichir. D'autre part, l'apparition de la photographie a eu un impact majeur sur le développement de l'estampe. En effet, c'est à compter de l'émergence de ces procédés photomécaniques que les arts d'impression ont réussi à se réintroduire dans les Académies des beaux-arts en 1928. Avant l'invention de la photographie, une scission avait été créée entre les arts d'impression, considérés comme étant commerciaux et décoratifs, et la photographie en tant qu'art majeur. Selon Susan Lambert (2018), c'est l'apparition des processus photomécaniques qui auraient justement permis à la gravure de retrouver ses lettres de noblesse au début du XXe siècle:

The growth of photomechanical processes gave engravers an opportunity to distinguish not only the subject matter of their work from that of the more commercial end of the trade but the technique also, a development which must have contributed to the Academy's eventual acceptance of engravers on an equal basis as painters and sculptors in 1928 (p. 149).

Cette interdisciplinarité marque toujours l'estampe dans le contexte de l'art actuel et continue d'alimenter la réflexion au sujet de ses frontières. Pour Malenfant, «[t]outes ces pratiques sont toujours inscrites dans les gènes spécifiques de la discipline de l'estampe, car elles appartiennent autant à la création d'œuvres imprimées qu'au

potentiel de diffusion de l'image multipliées» (2012, p. 164). Bien que le contact en photographie se situe au niveau de la re-présentation, il s'agit plutôt en estampe d'un contact matériel, physique, entre matrice et image : ce contact ne concerne pas directement la représentation. L'estampe et la photographie partagent de nombreux aspects, que ce soit en tant qu'indice d'un référent physique, par la notion d'empreinte, ou pour leurs possibilités de reproductibilité. Certaines des caractéristiques que se partagent, aujourd'hui, l'estampe et la photographie résident dans ce que François Soulanges (2005) a nommé la photographicit . Effectivement, plusieurs artistes des arts d'impression, tel que nous l'avons abordé dans la section précédente, choisissent de ne plus détruire leurs matrices, mais de s'en servir, ultérieurement, en les combinant autrement, afin de créer de nouvelles  uvres. Ce processus peut, dès lors, être considéré comme étant de l'ordre de l'inachevable. L'estampe, comme la photographie, peut donc être définie par ces possibilités infinies de combinaisons différentes que l'on peut obtenir en mariant les différentes matrices, et c'est sans doute la raison principale pour laquelle les artistes d'aujourd'hui ne détruisent plus leurs matrices.

François Soulanges (2005) réfère aussi à la notion d'irréversibilité de la photographie. Il en va de même pour l'estampe. Pour Soulanges, le moment irréversible arrive lorsque l'artiste photographe appuie sur le déclencheur de son appareil photo; en gravure, ce moment apparait dès qu'un trait, une marque, une trace sont laissés sur la matrice. Aucune matrice (autre que numérique) ne permet un retour en arrière. Cécile Vermorel (2007) parle de cet irréversible de la photographie en ces termes : «en somme, la part d'irréversible de la photographie la fait se confronter au temps, au moi et au monde qui

Ce concept est emprunté à François Soulanges. Il fait référence à certaines caractéristiques fondamentales de la photographie, celles de l'irréversibilité, de l'inachevé, de la perte. Il conçoit la photographicit  comme étant les possibles de la photographie.

passent inéluctablement et irréversiblement» (p. 18). Pour ma part, ce temps irréversible nous mène inéluctablement à la mort. La photographie et l’empreinte (estampe), comme esthétique de la mort, de la perte. Les notions de pertes et de traces sont aussi très présentes dans le concept de photographicit . En relation avec les théories de Soulanges, Suzanne Major (2009)  crit que :

[L]a photographie y est encore considérée comme une trace. Selon cette conception, la révélation devient une manœuvre d’altération indispensable pour apercevoir un fragment des potentialités de l’image latente, sorte de supra – ou super – image. Cette esthétique de la trace, finalement très platonicienne, balade la photographie dans un champ de ruine, celui du réel, dont elle est une représentation à perte.

Les écrits de Vermorel (2007) appuient aussi cette conception de la perte : «[l]’acte photographique, une fois accompli, est irréversible, ce qui conduit François Soulanges à parler de perte » (p. 17).

Ce maillage entre les arts d’impression et la photographie a donné lieu à de nombreuses expérimentations interdisciplinaires ou combinatoires, voire de transm dialisation, laquelle est aussi présente dans mon travail lorsque je fais interagir la photographie et les arts d’impression.

Comme la photographie occupe une place importante dans le projet, j’approfondirai l’impact qu’elle a eu sur ma production et ma recherche. D’abord, il importe de préciser que je suis avant tout une graveure, qui se sert de la photographie comme d’un outil supplémentaire. L’utilisation de la photographie renforce dans mes œuvres la présence

Ce terme de transm dialisation fait référence à l’idée d’une adaptation en passant par un changement de médium et se définit comme suit selon Judith Kar sonyi : «Parler de l’adaptation revient à parler d’une pratique culturelle qui opère une transm dialisation. L’adaptation, d’après sa définition, implique forcément un changement de médium : on passe d’un médium à un autre». (2016, p. 195).

du corps : sa représentation n'est plus imaginaire, mais réelle ; la photographie me permet de transposer directement les parties de mon corps en paysages. Le médium photographique a aussi la capacité de référer à la mise en valeur marchande du corps humain et, plus particulièrement, du corps féminin, notamment dans les affiches publicitaires. En effet, la photographie a longtemps été le principal véhicule de la publicité, tout comme l'a été la gravure jusque dans les années 1940. Mon travail et celui d'autres artistes cherchent à détourner cet usage afin de représenter un discours critique.

Comme mentionné plus tôt, la recherche et les écrits théoriques sur l'estampe et surtout sur l'estampe actuelle sont assez pauvres. Cependant, divers écrits de Didi-Huberman, (prenons par exemple son livre *La ressemblance par contact*) m'ont permis de lier l'estampe à sa réflexion sur l'empreinte et, par le fait même, de positionner ma pratique au regard de ses théories. L'estampe est avant tout une empreinte, l'empreinte (l'impression) d'une matrice, quelle qu'elle soit. L'estampe peut donc être considérée comme un art de l'empreinte. Ce concept de l'empreinte est un concept riche et comporte plusieurs couches, tant théoriques que métaphoriques. Nous l'aborderons comme empreinte matérielle, métaphore et empreinte de la mort.

Un rapprochement entre la notion d'empreinte et l'estampe est possible, car les deux incluent la notion fondamentale de la trace. À cette notion associée à l'empreinte s'ajoutent celles de l'image, de la ressemblance et de la généalogie. Ce qui peut aussi être vrai pour l'estampe. Didi-Huberman associe le terme « généalogie » au paradigme de l'empreinte. J'y ai fait aussi référence dans mon chapitre sur le corps.

3.3 Problématiques communes au féminisme et à l'estampe

Le corps de la femme et l'estampe partagent certaines caractéristiques constitutives et historiques, mais bien d'autres attributs les rapprochent et j'aimerais ici relever quelques-unes de ces similitudes.

Abordons d'abord le corps fragilisé de la femme en analysant les travaux d'artistes rejoignant les problématiques de la trace, la marque et la blessure, ces concepts étant à l'œuvre dans mon projet de création.

3.3.1 Vulnérabilité et trace

C'est par la réflexion entourant les résultantes de causes internes et externes que sera abordé, ici, le corps fragilisé. Il sera d'abord question de la vulnérabilité du corps lui-même, de ses propres faiblesses. En découlera ensuite une réflexion sur le corps méprisé provenant d'un regard extérieur, d'une pression négative, destructrice, avilissante. Associé à l'image du corps féminin, le terme «méprisé» s'entend dans le sens d'un corps indigne et abject. Nous pouvons tous, dans cette perspective, attester avoir expérimenté un mépris envers la corporéité des autres ou de nous-mêmes et en même temps, souffrir de ce mépris. Le mépris doit donc se comprendre au pluriel, en aller-retour : de soi vers les autres et des autres vers soi. Cela mènera la réflexion jusqu'à celle du corps malmené, violenté, agressé. Ce mépris, bien qu'il soit d'abord extérieur, finit par être intériorisé et incarné dans une manière qui ne semble pas, au premier abord, offensive. Manger sainement, être actif, vouloir rester jeune et en parfaite santé ne devrait que présenter des bienfaits pour le corps. Pourtant, ces mêmes bienfaits, lorsqu'ils deviennent extrêmes, se transforment en violence. Comme notre corporéité est une constituante majeure de notre relation aux autres (identité, estime de

soi, place dans la société), elle peut nous fragiliser, nous rendre vulnérables. La notion de vulnérabilité sera investie sous maintes formes dans ce qui suit.

Je rejoins ici Nathalie Maillard (2011) qui, dans l'introduction de son livre *La vulnérabilité. Une nouvelle catégorie morale*, rallie une portion de cette recherche : «[q]uelle conception de nous-même et de nos rapports aux autres la vulnérabilité vient-elle ébranler?». (p. 13) C'est bien de l'apparence ou de l'acceptation sociale de son corps dont il est ici question. C'est sous l'angle de notre rapport aux autres, de ce que dit de nous notre apparence, du jugement qui y est associé, que nous nous rendons, en partie, vulnérables. Cette relation que nous entretenons avec notre corps et avec l'acceptation de celui-ci dans une société contrôlante est intimement liée à une question identitaire. À partir du moment où l'on se détache ces standards – de plus en plus exigeants –, l'image renvoyée de notre corporéité inspire du mépris, lequel, à son tour, nous rend plus vulnérables et joue sur notre estime personnelle et nous marginalise. À ce titre, David Le Breton (2010) prétend que la reconstruction de l'estime de soi passe en grande partie par la modification de l'apparence : «en modifiant l'image que l'on a de soi, on modifie le regard des autres sur soi et on régénère ainsi l'estime de soi» (p. 88). Le corps ainsi transformé en *alter ego* rend importante la question du lien entre apparence et vulnérabilité.

Toujours selon Nathalie Maillard (2011), le seul fait d'exposer son corps à autrui le rend vulnérable. Plus encore, elle explique que la proximité physique du spectateur avec l'œuvre rend le corps vulnérable : «[l]e corps dans la proximité est un corps entièrement exposé à autrui, vulnérable» (p. 334). On peut s'imaginer qu'un corps exposé – en tant qu'œuvre, objet ou double – amplifie ces tensions entre apparence et vulnérabilité. Encore plus s'il est nu ou que l'œuvre met de l'avant cette peau, si fragile et si résistante à la fois. À ce sujet, Maillard (2011) cite Levinas qui soutient que : «[la]

nudité de la peau fait signe vers la vulnérabilité d'un corps qui peut être anéanti par la violence des autres hommes» (p. 315).

Plusieurs artistes façonnent leurs œuvres par le truchement de cette peau dénudée, texturée. Apercevoir au détour d'une œuvre une texture de peau blessée, déshydratée, plissée, sollicite un regard empathique sur la souffrance ou la fragilité vécue.

Dans un premier temps, je présenterai des exemples de représentation du corps féminin par un artiste masculin ainsi que le travail d'autres artistes qui ont montré traité du corps de la femme ou de leur propre corps, dont notamment l'artiste John Coplan dont il sera question au chapitre 3.3.3. Ces choix sont aussi soutenus par l'utilisation de cadrages resserrés sur les fragments du corps qui créent une ambiguïté quant au genre. Non seulement ce choix permet une ouverture pour d'éventuelles recherches, tant au niveau du corps masculin que d'un corps en dehors de la binarité des genres, mais il offre aussi à la personne qui regarde une appropriation intime de ces images en les rendant *introjectives*.

Le corps agressé par des violences physiques ou psychiques sera abordé sous l'angle de la vulnérabilité associée à l'objectivation, à l'auto-objectivation et la marchandisation menant à une certaine forme de violence. C'est ce qui se produit dans le travail de l'artiste Guy Langevin (fig. 3.11) où la vulnérabilité du corps est engendrée par sa souffrance. En décomposant le corps féminin, en le tordant, le déformant, il nous fait part de l'oubli de ce corps dans sa finitude, et en passant du constat de la violence à l'état de vulnérabilité, il nous place en relation avec la présence immuable de la mort. Parce qu'il s'agit d'un homme qui traite de la violence faite aux femmes, il est conscient

Terme emprunté à la psychanalyse. Définition partielle du CRNTL : «Processus inconscient par lequel l'image, le modèle d'une personne, est incorporé, identifié au moi ou au sur-moi.» (Leif 1974)

que sa position est délicate et qu'il doit faire preuve d'une prise de position empathique face à ce corps féminin. Son travail a toujours été articulé autour des parts d'ombre et de lumière de l'humain, entre Éros et Thanatos. Ce travail de la lumière et de l'ombre ne se traduit pas uniquement dans ses œuvres sur le corps, mais aussi dans le choix des techniques utilisées. Que ce soit en dessin, en lithographie, mais surtout, depuis quelques années, en mezzotinte et en estampe numérique, cette caractéristique prime.



Fig. 3.11 Guy Langevin, *Les non-dits*, 2014. Manière noire

Langevin (2019) a toujours choisi de ne représenter, sur chacune de ses œuvres, qu'un seul corps à la fois, féminin de surcroît :

J'ai très tôt décidé de ne présenter qu'un seul corps dans chacune de mes œuvres. Un seul corps, un corps féminin, pourquoi? D'abord parce qu'au début de ma carrière comme tel, en parlant de la violence faite aux femmes, c'est elles que je représentais, mais principalement, même à cette époque, la représentation d'un seul corps obligeait le spectateur, même masculin, à s'identifier à ce corps, à sa situation. Je n'ai jamais voulu laisser un choix quant à cette identification. Les sentiments de honte, d'effroi, de malaise,

qui pouvaient être ressentis, devaient l'être sans équivoque par le spectateur qui se trouve devant l'œuvre, sans égard à sa nature ni son genre.

Langevin décrit bien cette violence faite aux femmes qui devrait provoquer chez l'humain un sentiment de désarroi.

La notion de trace, par le truchement de l'empreinte, de l'indice, de la mémoire, de l'écriture, a fait l'objet de nombreuses réflexions. Dans les prochaines lignes, un survol très succinct de ces nombreuses interprétations est présenté avant de poser les balises pertinentes pour ma problématique afin de faciliter la compréhension et de délimiter le sens retenu dans le cadre de cette recherche.

Le sens figuré de la trace comme empreinte est travaillé depuis Platon et il apparaît dès lors que cette idée de la trace se manifeste comme la représentation physique d'une chose, d'un objet, d'un individu, absent. Apparaît alors, pour Platon, une problématique liée à la véracité versus la méprise que peut engendrer cette trace-empreinte. Car, bien que l'empreinte permette une restitution de la réalité avec une certaine fidélité, l'erreur ou l'interprétation inadéquate de l'empreinte est possible. Certaines traces pourraient être effacées, oubliées et modifiées ainsi que les repères de la compréhension de la réalité. Dans son texte *Quelle(s) problématique(s) de la trace?*, Alexandre Serres (2002) l'explique très bien dans ce passage :

Le problème de l'empreinte est posé par Platon à propos du rapport entre vérité et erreur, fidélité à la réalité et imagination. Dans ce dialogue entre Socrate et un sophiste, Platon établit une relation entre deux problématiques : d'une part, celle de *l'eikōn*, i.e. l'image, ou l'imagination, ou encore la «représentation présente d'une chose absente», d'autre part, celle du *tupos*, l'empreinte, abordée par **la métaphore du bloc de cire**, qu'il est intéressant d'évoquer rapidement. Pour Platon, le croisement de ces deux

Ces propos ont été recueillis lors d'un échange avec l'artiste.

problématiques encadre la question de la vérité et de l'erreur, l'erreur étant assimilée à un effacement des marques ou à une méprise, un défaut d'adaptation de l'image à son empreinte. Quelle est cette métaphore du bloc de cire, qui illustre la problématique de l'empreinte, du *tupos*, chez Platon ? Elle compare l'âme (ou l'esprit) à un bloc de cire, pouvant être très différent selon les personnes (plus ou moins grand, plus ou moins malléable, etc.) et qui sert à imprimer, à graver les sensations et les pensées (les *semeia*). Ces sensations ou pensées sont rappelées par le souvenir et constituent alors la connaissance, tandis que ce qui ne peut être rappelé a été oublié, et « nous ne le savons pas ». La « métaphore du bloc de cire » est importante car elle s'inscrit au **croisement d'une triple dialectique : entre la mémoire et l'oubli, entre la connaissance et l'ignorance, entre la vérité et l'erreur**. Car Platon définit la vérité ou l'opinion vraie comme ce qui provient de la fidélité du souvenir à l'empreinte, alors que l'erreur ou l'opinion fautive provient d'une inadéquation à cette empreinte (s.p.).

Paul Ricœur (2000) développe davantage ce lien entre la trace et l'empreinte qu'il distingue selon trois usages, soit : la trace affective, la trace corporelle et la trace écrite. La trace affective se retrouve empreinte dans notre psyché comme étant la source de nos sensations, de nos opinions. La trace corporelle, « trace mnésique », fait le lien avec le monde extérieur et viendrait ainsi créer des empreintes matérielles dans notre cerveau. Quant à la trace écrite, elle devient document, archive, ou témoignage, telle l'empreinte mémoire décrite par Serres (2002).

Dans la présente thèse, la trace est envisagée selon les trois usages de Ricoeur. D'abord comme une empreinte, une trace sur le corps et sur la psyché en une manifestation visible, ou invisible, de ce qui subsiste du temps passé, des blessures, des sévices physiques ou affectifs vécus. Elle renvoie aussi aux agressions tant physiques que psychiques qui portent atteinte au corps. Plus précisément, elle incarne un vide, un manque, un lointain. Elle est l'empreinte de ce qui a été, de ce qui a été méprisé, exigé, convoité, etc. Par la monstration de notre vulnérabilité, cette trace devient celle de la disparition annoncée du corps. Plus encore, elle témoigne de cette stigmatisation et de

ce conditionnement de l'archétype du corps féminin dans notre société et elle travaille à renverser le stéréotype du corps idéalisé et uniformisé. Comme l'écrit Kramër (2012), les traces : «portent témoignage de ce qui nous échappe et qui demeure pour nous invisible. Lors de la lecture de traces, la matérialité se révèle être la condition de l'immatérialité et l'immanence de la condition de la transcendance» (p. 7). Elle est cette écriture que nous ne lisons qu'en faisant appel à la notion de laideur; celle d'une peau ridée, striée des marques du temps, des blessures. Par l'estampe, elle devient un témoignage matériel, une transcription de cette stigmate à travers la matérialité de celle-ci.

Une des conceptions reliées à la notion de trace réfère à une quantité infime, mais décelable, d'une substance ou d'éléments quelconques, dont on découvre l'existence en procédant à une investigation. Cet aspect entrelace la notion de trace à celle de l'indice. Dans mon travail, cette idée de la trace indicielle apparaît à de nombreuses reprises. À travers les corps-paysages qui seront présentés dans le prochain chapitre, certaines traces du corps féminin sont dûment visibles. Ces traces indicielles, que nous ne comprenons qu'à la suite d'une observation plus approfondie des œuvres, replacent alors les fragments du corps présenté dans sa féminité.

La trace se conjugue aussi de manière importante avec l'histoire. La trace comme mémoire, comme archive, comme documentation et témoignage d'une histoire. Les traces laissées par des événements, par des guerres ou toutes autres manifestations sont ce qui demeure et qui permet à l'historien.ne, à l'anthropologue, à l'archéologue, etc. de comprendre et de réécrire le passé. Cette particularité de la trace est en quelque sorte reliée à mon travail puisque l'estampe est une forme d'écriture, une transcription, la trace d'une histoire dans mon œuvre, tout comme sa relation à l'empreinte.

Cette question de la trace liée à l’empreinte fait référence à une marque qui a été laissée par un individu ou par un objet, prenons l’exemple d’une empreinte d’une chaussure au sol à la suite du passage d’une personne. Dans mon travail, nous le verrons un peu plus loin dans cette section, cette conception de la trace-empreinte apparaît sous diverses formes : marque du passage du temps sur la peau, trace-empreinte du fil barbelé sur et dans les chairs, etc. Cette notion est non seulement importante dans la portion théorique et conceptuelle de cette recherche, mais aussi dans sa déclinaison pratique. En effet, la trace apparaît dans l’ensemble des techniques utilisées en estampe : marques des gouges sur le bois, brûlures du laser sur le papier ou encore sur le bois. Elle est présente selon les déclinaisons suivantes : tout d’abord, on y retrouve la notion de trace liée à la mémoire. Le corps en lui-même contient la mémoire. Cette mémoire qui se transforme en phénomène et s’exprime par des manifestations physiques, par la douleur, par la gestualité. C’est à ce moment-là, la trace psychique devenue mémoire qui s’exprime à travers le corps ; vient ensuite la trace comme une marque psychique, une empreinte. Certaines de ces traces peuvent aller jusqu’à se retrouver sur différentes couches de la corporalité : la corporalité physique, émotionnelle, psychique, etc. Cette empreinte se retrouve fondamentalement dans l’imaginaire collectif, que Paul Ricoeur décrit bien en abordant le concept de mémoire entre autres ; la trace comme indiciel, ce qui devient un signe infime de ce qui reste de quelque chose de beaucoup plus grand, de ce qui demeure, de ce qui a marqué l’existence. Le passage de l’action laissée par un phénomène quelconque. Ces traces peuvent transparaître en tant qu’indices des blessures émotives, psychiques, affectives à travers les gestes du corps et certaines marques demeurent apparentes sur celui-ci au fil du temps. On retrouve ce type de trace dans le « paradigme indiciaire » de Ginzbur, à travers lequel se déclinent, dans de nombreux travaux d’artistes dont le mien, les concepts de trace et de marque. À partir d’indices laissés par l’artiste, la personne qui regarde est invitée à les interpréter à son tour. Cette trace devint un signifiant qui

témoigne du phénomène travaillé par l'artiste et, mieux encore, elle témoigne tout à la fois du processus mis en place, des techniques et des médiums utilisés. En art, chacune des étapes de la démarche, de la conception à la réalisation matérielle de l'œuvre, peut figurer en tant que trace indicielle ; et pour terminer, se retrouve la trace comme ligne, écriture. Toutes les rides, cicatrices, décolorations ou colorations, et marques diverses sur le corps sont autant d'écritures qui retracent l'expérience de ce corps. Au-delà de cette trace sur le corps se profile la question des outils en estampe, de cette écriture sur la matrice.

La trace indicielle est celle qui reste en surface alors que la marque, elle, s'imprime à même la matrice, dans celle-ci et s'inscrit à même l'objet tel un corps. Bien que la notion de marque soit entrelacée à celle de la trace, certaines caractéristiques l'en distinguent tout de même. Le Centre national de ressources textuelles et lexicales en recense quelques-unes dans la définition de la marque qu'il propose. Une marque peut signifier un ensemble de signes matériels de natures diverses facilement reconnaissables, mais peut tout aussi bien indiquer un signe infamant (par exemple la marque d'un fer rouge); d'indices, laissés par le passage de quelqu'un ou de quelque chose; la marque signifie aussi une qualité distinctive (de quelque chose), le propre de quelque chose. Étymologiquement, le mot a une origine germanique, *mark*, qui signifie limite, frontière. Vers 1456, la marque devient le signe apposé sur quelque chose pour la rendre reconnaissable, pour en marquer la propriété. Alors qu'en 1531, la marque pouvait se dire d'un signe infamant que l'on imprimait sur la peau d'une personne condamnée. De ces définitions, il est possible d'affirmer que les normes, les paradigmes culturels et les canons de beauté agissent comme des marques sur notre corps. En effet, ceci nous renvoie directement à ces contraintes sociales, responsables

Centre national de ressources textuelles et lexicales. (s.d.) *Trésor de la langue française*. Récupéré de : <https://www.cnrtl.fr/definition/marque>

de l'idéalisation du corps à partir de ses apparences : beauté, force, jeunesse éternelle. Le corps n'est pas tant conçu comme chair ou matière, mais davantage comme chose, objet, outil ou machine. Au fil de l'histoire humaine, le corps s'est construit selon les besoins de cette humanité, de ses désirs et selon des systèmes de croyance, d'économie et même de contrôle. Cet état du corps féminin s'est accentué aujourd'hui jusqu'à le soumettre à des états de vulnérabilité extrême. Par ce signe infamant, la proximité sémantique entre «traces» et «marques» trouve une résonance dans mon travail de recherche, tant dans la théorie que dans la pratique, tout autant que par la présence d'une métaphore territoriale.

La réflexion sur la technique de l'estampe et sa perméabilité à la photographie interpellera à nouveau ces deux concepts à la fin du chapitre 3.



Fig. 3.12 Judith Avenel, *Entropie*, 2002-2012.

La sculptrice Judith Avenel (fig. 3.12) a travaillé la notion de trace et la composante temporelle qu'on peut lui associer. Sa production atteste de la présence passée, figée du corps, de la dégradation de celui-ci et de sa vulnérabilité. Chacun de ses bustes, telle une bricbe de mémoire, retrace les passages de la transformation à la disparition, voire à la mort. Les moulages successifs de bustes féminins pris à différents moments de leur vie, empreintes de ce temps qui s'inscrit dans le corps, l'affectent, le ravagent. Véritable travail de l'empreinte qui marque une double interrogation, celle de la présence et l'absence, de la vie et de la mort. Le corps y est constamment mis en chantier, interrogé. Voici comment Avenel décrit son travail :

C'est le fragment du corps moulé, parfois photographié, c'est le corps en friche, dans son imperfection et sa vulnérabilité, ses lésions irréversibles, sa trace dégradée, qui sont devenus aujourd'hui comme principe de départ et comme interrogation, l'enjeu et le matériau privilégié de mon travail plastique. [L]empreinte d'un corps, sa trace arrêtée, «médusée», figée dans le moule, saisie en un seul instant par un geste de prise d'arrêt – prise de vie et «arrêt de mort» – se substitue à son absence. [L]e moulage dit ce qui est. Il dit le mort par son empreinte vivante. [I]ls sont matrices d'une vie, mais la «mort» aussi travaille, sculpte, creuse ces corps qui deviennent formes d'empreintes. C'est la figure du temps sans concession, celle de l'entropie progressive, celle de l'âge qui s'inscrit dans le corps, faisant «descendre» les chairs, mais aussi celle de la matière, des fragments de plâtres disposés au sol. [C]es traces, empreintes, attestent d'un passage et d'une présence dont je refuse qu'ils passent, s'effacent. C'est dans la présence du buste posé, devenu fragment de mémoire et dans son absence que se dialectise alors l'inacceptable et devient possible son acceptation. Mouler, photographier pour faire vivre et revivre. (s.p.)

Le travail de la matrice, qui peut soit se définir comme un moule, ou encore, en estampe, une matrice - support gravé ou dessiné que l'on vient imprimer pour obtenir l'œuvre - nous met en présence d'une trace, d'une transformation, d'un passage d'un état à un autre. Cette matrice, et il en va de même pour le moule, nous permet, de plus, un arrêt sur le temps. Mais plus encore, dans ces matrices sont encodées des traces de blessures, que subit le corps féminin par son objectivation. Ces traces, une fois révélées sur le support, déplacent l'empreinte vers des notions beaucoup plus métaphoriques. Elles deviennent alors empreintes de stéréotypes, empreintes de standardisation, empreintes des douleurs, du stress, des blessures vécues.

Dans le champ de la philosophie, le corps mutilé, violenté, agressé s'exprime de différentes manières. Par exemple, la philosophe Michela Marzano positionne, quant à elle, ce corps comme un élément à maîtriser, sur lequel on cherche à avoir le contrôle absolu afin non pas seulement de réprimer sa singularité, mais d'effacer complètement

les vicissitudes de la corporéité. Effacer ce corps puisqu'il ressemble à une ruine, à un «brouillon» (Le Breton 2013, p. 227) :

Le corps aujourd'hui acceptable semble être un corps parfaitement maîtrisé. Depuis les images publicitaires jusqu'aux vidéo-clips [...] qui renvoient toutes [sic], d'une façon ou d'une autre, à l'idée de "contrôle" : exhiber un corps bien maîtrisé semble la preuve la plus évidente de la capacité d'un individu à assurer un contrôle sur sa propre vie. D'où la nécessité, pour les femmes comme pour les hommes, de se "protéger" des signes du temps et de retravailler leur apparence par les régimes alimentaires, l'exercice physique et la chirurgie esthétique. [...] Prendre un "soin intense" de son corps en le délivrant des menaces les plus dangereuses ; l'éruption de la chair, la jeunesse qui s'éloigne [...] Le champ sémantique utilisé par la publicité est assez révélateur : les produits les plus souvent vantés sont ceux qui permettent de "mincir où l'on veut" et de "brûler les graisses en restant mince" [...] "le maquillage qui rajeunit" [...] "le produit qui fait gagner dix ans en dix minutes". [...] Le corps doit être contrôlé. Au nom de la liberté, le corps doit obéir, encore et encore, à certaines normes : avant même d'être ce par quoi un individu est au monde et manifeste son désir, il est ce qui doit se conformer aux lois du savoir-vivre qui, aujourd'hui, lui imposent d'être beau, mince, sain, désirable, sexy. [...] Dans un monde d'images, l'image du corps devient un simple reflet des attentes qui nous entourent avant même d'être l'image de soi : elle n'est plus l'image tridimensionnelle qu'on a de soi et qu'on s'approprie progressivement ; elle se transforme en une représentation des apparences. Le corps lui-même semble devenir une image (p. 20-21).

Cette recherche de contrôle devient une forme de violence et quelques fois, cette violence, devient une forme de mort. C'est en partie dû à cette peur de la mort, à cette conscience de notre corps, de ses limites, de sa précarité tant dans la maladie que dans le temps, que ces affects, cumulés aux contraintes sociales responsables de la glorification du corps, nous obligent à conserver un corps standardisé à l'apparence jeune et fort. Ainsi, le corps n'est plus perçu dans sa chair, mais en tant qu'objet. Dès lors, la personne ne sait plus quoi faire ni comment réagir devant cette fatalité. Elle l'occulte et met longtemps avant d'en prendre conscience. Elle continue de se percevoir

telle qu'elle demeure en son souvenir, celui des jours de sa jeunesse, refusant le vieillissement et le projetant dans un subtil décalage avec la réalité, celle qui transforme son corps en objet désuet et de mépris. Pour fuir ce sentiment de vieillesse et de désuétude, dans son imaginaire sociétal de jeunesse perpétuelle, la femme ici transforme son corps, le contrôle et travaille sur lui sans relâche, comme une manière de se dissocier de cette chair mortelle.

Cette violence peut prendre la forme du mépris, mais aussi des moyens utilisés pour atteindre ce corps parfait : régimes abusifs, entraînements excessifs, chirurgies plastiques, etc. À cet égard, l'étymologie du mot «vulnérable» comprend une référence à la chirurgie : le terme latin *vulnerabilis* signifie littéralement ce «qui peut être blessé» et «qui blesse». S'en suit le terme *vulnération* qui renvoyait au XIX^e siècle, à une blessure infligée par le bistouri d'un chirurgien. À cette présence d'une violence physique s'ajoute un état de grande fragilité psychique et identitaire, susceptible de nous rendre encore plus vulnérables. Je ne m'interroge pas ici sur la notion complexe de l'identité, ce n'est pas le sujet de cette recherche, mais celle de la fragilité, de la vulnérabilité qui est plutôt envisagée sous l'angle de ce corps qui se donne à voir aux autres. Le corps, voire la peau, dirait Le Breton (2010), est le premier moyen par lequel nous démontrons qui nous sommes, par lequel nous rencontrons les autres, ou par lequel les autres nous rencontrent. C'est dans cette quête identitaire que la «construction» ou «reconstruction» d'un corps parfait s'inscrit, car c'est dans la peur du mépris de l'autre que nous nous fragilisons.

Dans les œuvres de Valérie Guimond, notamment dans son œuvre *La pitoune* (fig. 3.13), les marques des coups de gouge sur la matrice évoquent avec violence les traces des blessures sur le corps et sur la psyché. Blessures physiques, mais surtout

blessures psychiques et affectives, provoquées par l'objectivation du corps de la prostituée.



Fig. 3.13 Valérie
Guimond, *La pitoune*,
2018. Gravure sur bois

3.3.2 Blessure

Cet écrit a généré de nombreuses questions : est-ce que cette notion d'empreinte se situe seulement au niveau de mes estampes? Ou est-ce beaucoup plus complexe? En mettant mon propre corps en scène, en photographiant celui-ci et en transposant ces photos dans diverses techniques d'estampe, ne devient-il pas lui aussi vecteur d'empreinte? Le corps présenté devient alors vecteur de plusieurs niveaux, d'identité de l'empreinte. Tout d'abord, par la photographie, l'enregistrement de mon corps donne lieu à une empreinte. Deuxièmement, par la gravure, cette première empreinte

de mon corps photographique se transférant de la matrice au substrat devient là aussi une autre empreinte par contact direct. Puisque mon corps devient vecteur d'empreinte, les estampes qui en résultent demeurent-elles dans l'ordre de la représentation ? En me référant aux écrits de Didi-Huberman, je pourrais ainsi dire que mon corps est présenté dans mon œuvre tant comme un objet que comme vecteur d'empreinte.

Dans mon travail, grâce à la lumière, mon corps s'inscrit comme une empreinte sur les matrices et les photographies, de même que les matrices posent leur empreinte sur les différents supports : le corps s'éloigne ainsi d'une représentation léchée et offre au spectateur une réalité qui l'interpelle. Mon travail présenterait donc une mise en abîme du paradigme de l'empreinte, nous pouvons dire qu'ici la notion d'empreinte est plurielle. Didi-Huberman soutient justement que l'empreinte ne peut se dire qu'au pluriel. Par cette empreinte de l'estampe, par l'empreinte de ma photographie, par la photographie de mon corps réel, la réalité convoquée est celle de mon corps, de ses blessures, de ses marques.

C'est dans ce paradigme de l'empreinte et du photographique que je peux venir associer mon travail à ce qui est garant «de la juste transmission de la ressemblance» (Didi-Huberman, 2008, p. 70)

Didi-Huberman poursuit :

Dès Plin L'Ancien, la reproductibilité technique de l'image aura mis en œuvre une ambivalence qui pèse, au fond, sur toute pensée de l'empreinte. D'un côté, en effet, l'empreinte fonde l'authenticité de l'image : l'adhérence physique faisant partie du processus, l'empreinte serait – Plin n'est pas le seul à le dire – une technique de «légitimité» pour la ressemblance. Ici, la reproduction est bien transmission, une même matrice formant, pour de nouvelles générations d'humains, de nouvelles générations d'images. Mais, d'un autre côté, l'empreinte permet la fiction, la tricherie, le montage, la

confusion possible des référents. [...] La légitime transmission se dévoile ici dans une permutation rhétorique et esthétique que la «loi de l’empreinte» abhorre, mais que la technique de l’empreinte, elle, permet évidemment. Contradiction qui pose un nouveau problème, celui de discerner quel genre exact de pouvoir – légitime ou factice, divin ou satanique – l’empreinte se rend capable d’incarner (2008. p. 70).

L’empreinte de mon corps comme masque mortuaire? Mon corps, tout corps est voué à la mort, donc mortifiant (Didi-Huberman, 2008, p. 117). Les écrits de David d’Angers (1958) dans ses carnets, convoquent cette fatalité à laquelle le corps est voué. Au-delà du masque, du corps charnel et terrestre, d’Angers sans la nommer directement réfère continuellement à la notion d’empreinte liée à celle de la chair, de la peau. Cette peau sur laquelle s’empreinte la maladie, la vieillesse, signes incontestables de la mort : « On voit sur le visage des vieillards des plis qui s’entrecroisent...[C]es lignes sont les yeux, les essais de la plume de la mort, avant qu’elle vous signe votre laisser-passer.»(p.116). Cette peau réceptacle mortel « Comme si la peau - sa texture, son froissement – était le subjectile trop palpable et trop proche du travail de la mort » (Didi-Huberman, 2008, p. 135). L’empreinte serait donc, en quelque sorte, un travail constant de la mort, ou contre celle-ci, une manière de s’immortaliser, de se rendre immortel.

De multiples artistes, philosophes et sociologues ont réfléchi au concept du corps blessé. C’est le cas de l’artiste Maria Hahnenkamp qui questionne, d’une manière très subtile et poétique, les blessures et les souffrances infligées au corps, l’asservissement continu auquel il est soumis. Son travail ne témoigne pas uniquement de blessures physiques, mais surtout des douleurs affectives et émotionnelles, qui témoignent, entre autres, de la détresse qui émerge du rôle imposé à la femme dans la société, de l’oppression engendrée par les médias et par l’industrie de la mode. Plus particulièrement, dans sa série *Régina Fritsch* (2008-2012), Hahnenkamp symbolise

de manière remarquable cette souffrance, que ce soit par le biais du photographique ou de la broderie. Dominique Baqué (2004) fait une description approfondie de sa recherche dans son livre *La photographie plasticienne* :

De l'oppression des corps, l'Autrichienne Maria Hahnenkemp et la Française Cécile Hartman savent aussi parler. Mais à leur manière : subtile, ambiguë, équivoque souvent. [c]haque série photographique [e]n dit long sur le corps de la femme, son poids destinal, l'asservissement dont il continue de faire l'objet, les blessures secrètes qu'il trahit pour vouloir les dissimuler. Si les travaux antérieurs, effectués autour de la construction symbolique du corps féminin, dialectisaient pudeur et exhibition, préciosité et abjection, retenue et débordement. Il est, semble-t-il, un fil conducteur à l'ensemble du corpus : la broderie, à laquelle une certaine culture occidentale a voué, pendant des siècles, les mains fébriles des femmes soumises et cloitrées, et que Maria Hahnenkemp retourne contre elle-même en en faisant la métaphore de la blessure et de la cicatrice. Surtout lorsque l'on sait qu'elle est enfoncée à l'aiguille ou à la perceuse. Le motif de la broderie cristallise la démarche de l'artiste : l'attention méticuleuse, presque maniaque, requise par l'artisanat se conjugue ici avec la lacération rageuse de l'image et du corps. (p. 186-188)



Fig. 3.14 Maria Hahnenkemp, *Régina Fritsch*, 2008-2012

De surcroît, certains artistes contemporains travaillent la notion de blessure de manière encore plus violente en proposant des œuvres traitant du corps torturé, diminué, etc. Prenons l'exemple de l'artiste Joel Peter Witkin, qui réalise de nombreuses photos en utilisant des hommes et des femmes mutilés, infirmes, difformes, comme dans son œuvre photographique *Satiro Mexico* (1992). Cette utilisation de ces types de corps ainsi que ses nombreuses natures mortes dans lesquelles il utilise des membres humains, des têtes arrachées, des corps décapités, n'est pas sans nous rappeler notre propre finitude. Le corps blessé, agressé ainsi représenté prouve sa vulnérabilité quelques fois physique et d'autres fois psychique. Le corps se transforme lui-même en *memento mori*. Pour Le Breton (2013), c'est «[la] relation intime au visage qui devient une forme subtile de *memento mori*». (p. 221)

3.3.3 Souffrance

Il a été beaucoup question d'un corps générique dans les paragraphes précédents, mais puisque cette recherche met de l'avant l'idée selon laquelle la standardisation imposée au corps féminin induit des blessures, des agressions sur celui-ci, il est important de s'y pencher plus spécifiquement. Cette violence, surtout (mais non uniquement), dans le contexte d'un corps non standardisé, malade ou pire vieillissant, peut prendre maintes formes.

Parce que notre condition humaine est tout d'abord corporelle et que notre corps devient l'écran sur lequel ou par lequel nous nous projetons aux autres, nous en travaillons constamment l'apparence. Selon Marzano (2013) :

Perpétuellement asservi à la production d'un sens, jamais pur ni originel, toujours inféodé à quelques instances du réel, le corps paraît désormais ce dont on eut à s'emparer et qu'on se doit de bricoler pour qu'il représente l'image exacte de soi. Ce qui veut dire qu'il n'est plus uniquement vécu comme un destin ou comme une fatalité, mais aussi comme la pièce maîtresse d'une identité personnelle qu'on choisit, change, construit. (p.9)

Tel que décrit par Gardou (2014) :

Nous sommes embarqués dans une humanité où, à tout instant, la fragilité peut se rappeler à nous et en assaillir certains. Dans l'ombre, derrière la porte de chaque vie, elle guette [...] Butant sur cette peur inéluctable, l'Homme s'éreinte à la fuir ou à la nier. (p. 16)

Ici encore, en contrôlant son corps dans un espoir de jeunesse éternelle, nous espérons échapper à cette fatalité (maladie, vieillesse, mort). Mais dans un même temps, cette posture est intenable : cette fuite de la mort nous empêche de l'accepter et de l'appivoiser. La question du temps qui détruit et use le corps est travaillée dans les œuvres de John Coplans. Ces photographies présentent des corps fragmentés où

l'affaissement des chairs, les sillons creusés par les rides, le déclin de son corps d'homme vieillissant sont exhibés. Dominique Baqué (2004) fait référence à son travail en ces mots et en le citant :

John Coplans choisit de mettre en pleine lumière l'un des refoulés de l'image photographique, mais aussi de la conscience moderne. « Il n'y a rien d'autre que le corps d'un vieil homme [...] il y en a des millions. Ils sont juste là, dans la rue, avec leurs petites bedaines et leurs bajoues, leur dos vouté, trainant le pas [...] je les observe, je les regarde, et je sais que c'est moi. (p. 233)

L'autre versant d'une réflexion sur la vulnérabilité implique la personne témoin des souffrances d'un autre. Dans cette optique, des éthiciennes du *care* ont réfléchi aux notions de sollicitude et d'empathie. En art, ces notions aident à comprendre comment la personne qui regarde l'œuvre peut devenir empathique.

Telle qu'avancée par Maillard (2011), la référence directe au corps, à la peau et à la vieillesse provoque un sentiment d'empathie chez autrui :

La fragilité de l'autre est aussi exprimée dans la référence aux rides de la peau. Le thème du vieillissement témoigne de la déliquescence inéluctable du corps – de la perte progressive des capacités qui permettraient alors au sujet d'entreprendre – et indique le caractère certain de notre finitude. (p.315)

La rencontre avec des corps vieillissants peut mener à envisager la vulnérabilité, c'est-à-dire « la souffrance, la vieillesse et la mort » (Maillard 2011) comme une expérience

L'éthique du *care* consiste en un nouveau paradigme moral de la « capacité à prendre soin d'autrui » (Zielinski, 2010, p. 632). Ce paradigme a été développé aux États-Unis par Carol Gillian en 1982 et a tout d'abord été étudié selon une approche féministe. Aujourd'hui, le développement de ce paradigme est beaucoup plus inclusif et ouvre ses frontières : « Notamment en interrogeant l'articulation entre la dimension interpersonnelle de la relation et sa dimension sociale, jusqu'à se demander comment prendre soin de la société et du monde dans lequel nous vivons. » (Zielinski, 2010, p. 632).

profondément humaine et commune. Plutôt que de fuir cette réalité, on lève le voile pour mieux affronter et accepter ces passages obligés.

Quelles sont les stratégies pouvant être envisagées afin de lever ce voile ? Plusieurs artistes ont travaillé cette question et choisi d'aborder le corps en tant que paysage. Nous verrons dans la section suivante de quelle manière la notion de paysage a été convoquée dans différentes productions artistiques.

3.4 Du corps féminin au paysage : une métaphore

Comme le soulève le critique John A. Parks (2006), il peut être très ardu pour l'art politique d'être efficace et, selon lui, «seule une poignée d'œuvres d'art politique ont atteint une portée tout en conservant leur pouvoir de fascination en tant que grandes œuvres d'art» (p. 120). Un de mes défis a donc été de concevoir des œuvres subtiles qui appellent une certaine sensualité et qui rendent compte de ma position sur le corps féminin sans qu'elles ne se limitent au simple effet d'un message. Confrontée à cette question délicate, j'ai choisi comme hypothèse de recherche et de création le détournement de l'attention du spectateur par l'exacerbation de la capacité de séduction formelle de mon œuvre afin de créer des pièges visuels qui auront pour effet de ramener le spectateur à des réalités auxquelles il ne s'attendait pas à être confronté. Plusieurs stratégies ont été étudiées dans le cadre du processus de recherche afin d'atteindre cet objectif. Certaines, élaborées en début de recherche, ont été mises de côté par la suite ou ont subi des transformations, des ajustements tout au long du développement du projet. Par exemple, le concept du leurre, travaillé tout au début et qui devait détourner le regard posé sur le corps. À défaut de détourner le corps féminin par le leurre, celui-

ci est abordé par sa métaphorisation en paysage. En voyant mon travail exposé, disposé dans son ensemble, il m'est clairement apparu que ce dont il était question à travers les œuvres n'était pas du domaine du leurre, ce que je percevais relevait de la métaphore. La métaphore, qui selon son étymologie grecque signifie « transport », me permet de transporter, de transposer mon corps en paysage et vice versa alors que le leurre, lui, sert à tromper, à tricher sur ce qui est présenté. Ce concept ne se prêtait plus au travail réalisé. Au fil des expérimentations nourries par les innombrables allers-retours entre mes lectures théoriques, ma réflexion critique et son application dans ma pratique, le fait de traiter le corps féminin comme paysage m'est apparu comme la stratégie idéale pour le sublimer et lui rendre toute sa splendeur. Parfaite symbiose du corps au paysage, entre l'être et le paraître, entre le nu du corps et celui de la montagne, entre le dessèchement de la peau et celui d'un désert, le corps devient donc une surface d'inscription des blessures passées et présentes.

Aborder un sujet, une problématique par la métaphore est une stratégie que plusieurs artistes ont choisi d'adopter, notamment pour sa capacité à créer un passage d'un objet à un autre, d'une idée à un objet, etc.

La stratégie de représentation retenue pour proposer une vision renouvelée du corps de la femme – hors de sa standardisation et de son objectivisation – est la métaphore. Plus précisément, c'est par le glissement du paysage au corps ou du corps au paysage que la métaphore opère dans mon travail. Dans les prochains paragraphes, nous réfléchirons à la capacité de la métaphore à transformer la représentation du corps et sa réception dans un contexte où le corps présenté est agressé.

La définition de la métaphore selon Jacques Rancière (2004) rejoint mes préoccupations :

Un dispositif mettant l'accent sur la parenté des hétérogènes : le mystère construit en jeu d'analogies où ils témoignent d'un monde commun, où les réalités les plus éloignées apparaissent comme taillées dans le même tissu sensible et peuvent être liées par ce que Godard appelle 'La fraternité des métaphores '. (p.81)

L'apparence séduisante, voire sensuelle, des œuvres, ces grands paysages en noir et blanc, ne servira qu'à faire illusion et créer ce « jeu d'analogie » que Rancière évoque. La métaphorisation du corps en paysage est destinée à attirer le spectateur et ainsi à le tromper sur la nature exacte de ce qui lui est présenté : le corps agressé se transforme en paysage sublimé. Cette stratégie permet aussi une lecture polysémique des œuvres, car on peut glisser de la perception d'un corps au paysage ou d'un paysage au corps. Ce jeu est possible parce qu'un processus d'identification s'opère dans la présence de similitudes ralliant le corps au paysage, provoquant ainsi un passage réciproque de la réalité du corps à la fiction du paysage. Plus encore, la métaphore induit une distance essentielle entre la douleur convoquée par les corps fragmentés, enserrés de fil barbelé, et la personne qui regarde. Comme les concepts de douleur, de vieillesse, de maladie, voire de mort, sont tous des notions qui inspirent la terreur dans la société occidentale, une distance est nécessaire pour solliciter l'empathie du spectateur et éventuellement provoquer une sensation de « délicieuse horreur » (Rancière, 2004).

Cet enjeu de la métaphore est aussi ancré dans cette recherche par l'utilisation du concept de l'empreinte. La notion de l'empreinte dans ma production artistique apparaît en tant que phénomène dans le sens, le corps, le mouvement, la dynamique de la mémoire, etc. Elle me permet de créer une confusion entre les subtils détails du corps et du paysage. L'empreinte indique, tel un indice, la présence d'une blessure passée, d'une action portée sur le corps; elle révèle que quelque chose est resté sous forme de trace, créant ainsi une image dialectique. Comme le stipule Didi-Huberman dans son livre *La ressemblance par contact* :

[L]’empreinte permet la fiction, la tricherie, le montage, la confusion possible des référents. [...] La légitime transmission se dévoile ici dans une *permutation* rhétorique et esthétique que la «loi de l’empreinte» abhorre, mais que la technique de l’empreinte, elle, permet évidemment. Contradiction qui pose un nouveau problème, celui de discerner quel genre exact de *pouvoir* – légitime ou factice, divin ou satanique – l’empreinte se rend capable d’incarner.» (Didi-Huberman, 2008, p. 70)

Puisque l’empreinte permet une certaine fiction, un leurre, il est possible de supposer que cette notion permet aussi, par extension, la métaphore qui agit comme stratégie de représentation dans ce travail. Elle permet, par exemple, de présenter le corps en tant que paysage, territoire ou lieu. L’empreinte permet, par la métaphore, de construire une subjectivation du corps féminin, une polarité entre la séduction et la répulsion. L’empreinte permet de représenter quelque chose d’autre par le corps féminin, dévoilement et métaphorisation, et de l’écarter de ce standard idéalisé.

Pour rendre cette association métaphorique possible entre le corps et le paysage, le rapport au cadrage et le choix du format ont fait l’objet d’une réflexion particulière. Comme nous le verrons dans les deux prochaines sous-sections, le choix d’un cadrage très resserré autour du corps laisse apparaître des détails, tels que la texture de la peau, les cicatrices, les grains de beauté, qui évoquent ceux d’une montagne, d’un désert ou d’un arbre. Au même titre, c’est grâce au grand format que l’ensemble de ces détails deviennent visibles.

Ce qui distinguait autrefois un regard aigu et avisé, n’importe qui aujourd’hui est à même de le percevoir. Instruits par les photographies, nous sommes tous à même de visualiser ce qui faisait simplement l’objet de métaphores littéraires – l’aspect géographique du corps : un cliché où la femme enceinte par exemple offre l’apparence d’un renflement de terrain, ou une petite colline qui prend l’aspect d’un corps de femme enceinte (Sontag, 2008, p.154).

En créant ces «paysages», suis-je à présenter au spectateur quelque chose de l'étrange? Étrange paysage, mais qui, au fur et à mesure de la découverte, devient de plus en plus familier : on discerne d'abord la peau, la texture, les marques, avant que le corps ne se dévoile au regard. Ceci est aussi révélé par l'empreinte. Ici, ces lieux, territoires vagues et désertiques, se voient révélés par des fragments de mon corps, tels des récits d'agressions, de blessures et d'expériences vécues.

Suzanne Paquet, dans son ouvrage *Le paysage façonné*, prend les paroles de Simon Shama (*Landscape and memory*) en exemple : «le paysage peu à peu se transforme en lieu de mémoire ou en symbole d'identités régionales ou nationales, la mémoire et les mythes étant de l'ordre de l'héritage transmis. Selon Shama, le regard que l'on porte sur le paysage en fait un donné culturel essentiel, intégré par tous. Et avant d'être un enchantement pour les sens, le paysage est une fabrication de l'esprit; il s'élabore aussi bien à partir des strates de la mémoire que des strates de roc» (cité dans Paquet, 2009, p. 3). À mon sens, il en est de même pour le corps féminin et sa standardisation. C'est le regard que l'individu issu de notre société porte sur lui qui le fait beau ou laid, propre ou malpropre, montrable ou non, *sexy* ou non, marchandisable ou pas. Mon corps, notre corps, tel un paysage, se construit aussi par strates. Celles des années qui sont passées, par l'accumulation de blessures et par ses agressions, par des diètes, des grossesses, des chirurgies et par tout ce qui le dégrade.

L'emploi de la photographie et du cadrage contribue, dans mon travail, à transformer les fragments de mon corps en paysage. Selon Suzanne Paquet (2009), la photographie a elle aussi contribué à modifier la façon d'appréhender le paysage :

Dès le XIX^e siècle, en partie à cause de ces pratiques photographiques particulières, le paysage commence à se détacher de son a priori artistique. S'amorce alors un important processus, le glissement du paysage vers son nouvel état de produit façonné [...] Le paysage est devenu spectacle, c'est-

à-dire un objet que l'on façonne selon les lois de l'offre et de la demande (Paquet, 2009, p. 9).

Celui-ci devient cirque (spectacle) à son tour. Paquet (2009) mentionne que la photographie transforme la manière d'appréhender le paysage. Elle permet en effet de transformer des lieux et offre la possibilité de les voir comme des paysages. Mon corps, ce lieu, devient l'un de ces paysages « inventés » grâce à l'utilisation de la photographie. En ajoutant, par diverses techniques, un aspect photographique à mes estampes, j'utilise la nature indicielle de la photographie de sorte que je parviens à dissimuler mon corps pour en faire un paysage. En jouant avec les différents angles de prise de vue, en recherchant un éclairage opportun, mes œuvres font ressortir les détails de la peau qui se confondent avec le grain du sable, de la pierre. À ce sujet, le photographe Pierre Radisic a décrit son travail dans des mots qui pourraient s'appliquer à mon travail : « D'une peau qui se dresse et se creuse en accident de terrain. À l'arrivée, imposons au positif un agrandissement excessif qui magnifie par le grain, la géologie des surfaces. Conduire à des intensités granulaires où se créent entre autres des résonnances... » (cité dans Van Lier, 2005, p. 232)

En abordant la question du paysage dans cette recherche, une question se pose : de quel paysage s'agit-il ? Il s'agit d'un paysage construit à même mon corps fragmenté. Cette transformation du paysage nature en paysage inventé provoque des discussions et ne fait pas l'unanimité. Mon paysage est un lieu, celui de mon corps, ou encore d'un territoire. Un territoire en perpétuelle mouvance. Mon corps comme objet-paysage. Par ce travail, je n'interpelle pas uniquement le regard de l'autre, je suis aussi moi-même prise au jeu de cette conquête du territoire qu'est mon corps blessé, vulnérable. En conquérant mon corps, j'offre possiblement à l'autre un espace pour m'émanciper à son tour d'une image standardisée et stéréotypée.

3.4.1 Paysage

Cette réflexion autour des possibilités qu'offre le paysage d'abord par l'utilisation d'un cadrage resserré sur le corps s'inspire grandement de l'artiste Imogen Cunningham (fig. 3.15) qui a développé son discours sur l'appropriation du corps de la femme par la femme, appropriation qui bouleverse les représentations conformistes et conventionnelles véhiculées par l'homme, par la société de cette époque, en subvertissant les codes. C'est par l'utilisation de gros plans sur des parties du corps que l'artiste est parvenue à les transformer en un élément naturel suscitant la contemplation. En effet, les fragments de corps qu'elle présente deviennent presque, par les angles de vues inhabituels, non pas des abstractions, mais des paysages sensuels, contemplatifs. Grâce au cadrage et à une fragmentation particulière, la perception est brouillée (le paysage devient corps; le corps devient paysage), repositionnant ainsi le corps féminin en dehors des stéréotypes. Cette approche qui déjoue les codes de l'époque et qui révolutionne, à sa manière, la photographie de nu, ces représentations continuent d'associer le corps féminin à quelque chose de sensuel. Les corps nus de Cunningham n'y sont pas dévoilés tels des objets, mais pour leur aspect formel. Ces cadrages rigoureux sont distinctifs d'une vision sublimée du corps féminin.



Fig. 3.15 Imogen Cunningham, *Her and Her Shadow*, 1936

Par la fragmentation, le regard posé sur l'œuvre oscille entre différentes identifications et provoque des glissements de sens. Pour Baqué (2004), ce morcèlement laisse tout de même entrevoir la globalité du corps puisqu'il se construit dans l'imaginaire de la personne qui regarde: «L'identification, fragile, précaire, ne cesse de vaciller par d'imperceptible glissement de sens, la partie ne correspond pas systématiquement au tout, et cependant le tout est dans les parties, chaque image étant virtuellement pleine des autres parties» (p. 132).

Cette découpe permet de replacer le corps fragmenté, morcelé, comme prétexte à différentes compositions, de lui affecter une charge de mystère et ainsi lui permettre de devenir paysage, territoire. Ces paysages se confondent, s'entremêlent à celui de la morphologie de la femme. En photographiant l'objet ou le sujet de très près tout en effectuant un cadrage très serré, l'artiste vient provoquer une relation plus intime entre l'œuvre et le spectateur. Effectivement, en jouant avec les effets de perceptions il captive son regard, créant ainsi des compositions inattendues, métaphoriques ou formelles, à la limite de l'abstraction.

L'artiste John Coplans a aussi usé de cette stratégie de représentation et, en travaillant avec le cadrage et la fragmentation, il a réussi à transformer son corps comme de grands tableaux abstraits. Il est possible de comprendre le travail de cet artiste avec le concept de l'extimité, tel que l'a développé Serge Tisseron. Ce terme désigne «le processus par lequel des fragments du soi intime sont proposés au regard d'autrui afin d'être validés» (Tisseron, 2011, p. 84). L'extimité est un concept qui permet d'envisager autrement la

Il est primordial de faire la différence entre le processus d'extimité et le désir narcissique ou encore exhibitionniste. L'extimité est un désir de rencontre, de soi à soi à travers l'autre et est toujours accompagné d'une prise de risque. «Sa mise en jeu [...] participe à la construction en parallèle de trois dimensions du self : son intégration (une estime de soi adaptée se nourrit à la fois de sources internes et de profits relationnels), sa cohérence (certaines revendications du sujet peuvent lui être renvoyées par son entourage comme ne lui appartenant pas en propre), son adaptation aux normes sociales.» (p.85)

notion d'autoreprésentation, comme une façon d'aller chercher une validation dans la construction du soi. Dans le travail de Coplans, cette validation s'inscrit à travers un corps vulnérable et vieilli : les fragments nous offrent une vision du corps sillonné de rides, de plis. Cette vulnérabilité, cette dramatique, est accentuée par le morcèlement de son corps, mais plus encore, par les écarts que provoque la fragmentation. Dominique Baqué (2004) décrit en ces termes le travail de Coplans :

Fragmentation : puisqu'il ne saurait y avoir de vision unitaire et globale du corps propre, la photographie ne fait que répéter la parcellisation spontanée de la conscience du corps, le «bégalement» inévitable de l'image de soi. Mais si les diptyques ou polyptyques de Coplans fonctionnent sur le mode de la fragmentation et de la sérialité, ils déstabilisent davantage encore la perception en instituant de subtils décalages dans l'assemblage de ces morceaux de corps : des «secousses» visuelles viennent déranger la courbe d'un dos, l'articulation d'un genou ou d'une cheville. (p. 233)

Dans l'œuvre de Coplans, la personne qui regarde peut aussi ressentir cette vulnérabilité, car la fragmentation rend son corps universel et générique. Baqué (2004) poursuit ainsi :

Universalité : refusant le visage tout autant que l'inscription historique ou spatiale, Coplans en appelle à une perception conçue comme «processus non cérébral et non linguistique», immédiatement existentiel et susceptible d'être partagé par tous – homme et femme, jeune et vieux. (p. 233)

Ce corps porte en lui et sur lui une histoire. Celle d'une nudité qui n'est pas faite de chairs fermes et jeunes, qui n'est pas celle que l'on montre selon les conventions de notre époque. Et en ce sens, le travail de Coplans rejoint le mien et les stratégies utilisées pour proposer l'image d'un corps hors norme, c'est-à-dire l'autoreprésentation, le cadrage et le format.

Une autre stratégie utilisée pour transposer le corps en paysage se retrouve dans le rapport d'échelle et dans l'utilisation du grand format qui, lié au cadrage, renforce la puissance de la métaphore et l'apparition du paysage. De même, l'emploi d'un format plus grand qu'un corps humain contribue à éveiller le sentiment d'empathie et à développer une relation de proximité entre l'œuvre et la personne qui regarde. En effet, l'empathie ou la «relation empathique» ne peut s'établir qu'en présence d'une certaine forme d'intimité. Les deux discours, familiarité et inclination, sont indissociables et c'est pour cette raison que je parle «d'immersion empathique».

Dans le travail de nombreux artistes et dans le mien, l'emploi d'un format immersif, invite la personne qui regarde à se concentrer sur les détails, sur les particularités de la matérialité présente. La personne qui regarde en se rapprochant de l'œuvre entre en relation d'intimité avec ces corps qui répondent au sien : elle peut sentir la matérialité de la peau, son grain, sa texture, ses imperfections. Dans le travail de certains artistes, jumeler des cadrages isolant le corps ou certaines parties du corps de tout contexte extérieur à un grand format façonne des abstractions, des compositions formelles ou, dans certaines recherches, des paysages troublants qui embrouillent la lecture de la photographie. Dans mon travail, j'ai conservé des repères visuels, afin de ne pas perdre de vue les problématiques abordées. Une certaine angoisse peut naître de la difficulté à identifier les parties du corps dont il s'agit, mais, en la dépassant, il est possible d'amorcer un questionnement sur le corps de la femme en tant qu'objet marchandise et sur la douleur qui en découle.

L'utilisation du grand format en art n'est pas nouvelle, pourtant elle se renouvelle constamment, modifiant les perceptions, orientant la lecture et l'implication du spectateur à travers l'œuvre. Dans son travail sur le corps, l'artiste Geneviève Cadieux a su mettre à profit les différentes caractéristiques du cadrage, du grand format et de la

photographie. Effectivement, c'est par cette monumentalisation du corps, de la peau, des ecchymoses ou des cicatrices qu'elle invite le spectateur à saisir ces corps et à en comprendre toute la souffrance. S'il est vrai que l'effet provoqué par le monumental peut faire dévier du concept d'intimité, le rapport au corps, au derme, à la chair replace le public dans un rapport d'intimité par sa propre autoréférentialité, ce que renforce l'effet d'immersion que permet le grand format. C'est d'ailleurs, en partie, ce que soutient Dominique Baqué (2004) quand elle écrit sur l'impact, la force que le format insuffle à l'œuvre de Cadieux :

L'image-monument induit en ce sens un véritable effet choc : mais chez Cadieux – et c'est ce qui confère une force exceptionnelle à son travail – l'effet de choc du grand format ne se réduit jamais à ce procédé formel si convenu dans la photographie des années quatre-vingt. Il provient d'une nécessité interne à l'œuvre et, requérant une totale implication du spectateur, «donne corps à la vision», selon l'expression de Régis Durant. Si le grand format chez Cadieux évite la gratuité et l'académisme, c'est aussi parce qu'il sait doublement maintenir la distance et l'ambiguïté. (p. 234)

C'est par ces stratégies combinées que son œuvre expose toute la fragilité, la vulnérabilité de chaque être humain. En immergeant la personne qui regarde, le grand format conduit à un rapport d'intimité nécessaire à la naissance d'un sentiment empathique. C'est dans ce contexte que se vit «un véritable corps-à-corps». (Baqué 2004)

3.4.2 Territoire du corps

Le territoire ici invoqué n'est pas seulement physique, c'est un territoire construit, enserré, possédé. Il est aussi reconnu et délimité par une personne, une communauté, une société. Le corps en tant que territoire soulève la question de sa possession, de son propriétaire. Le travail de création de l'artiste Geneviève Cadieux (fig. 3.16) pose aussi

cette question. De manière particulière, l'interrogation sur les notions de traces et de marques nous amène sur la voie de la blessure. Ces corps incarnent alors un territoire marqué de différentes cicatrices, marques profondes, marques superficielles : les unes inscrites pour toujours dans la chair, les autres éphémères. Chacune d'elles trahit une perte, une déchéance du corps, mais aussi une vulnérabilité, une intimité.

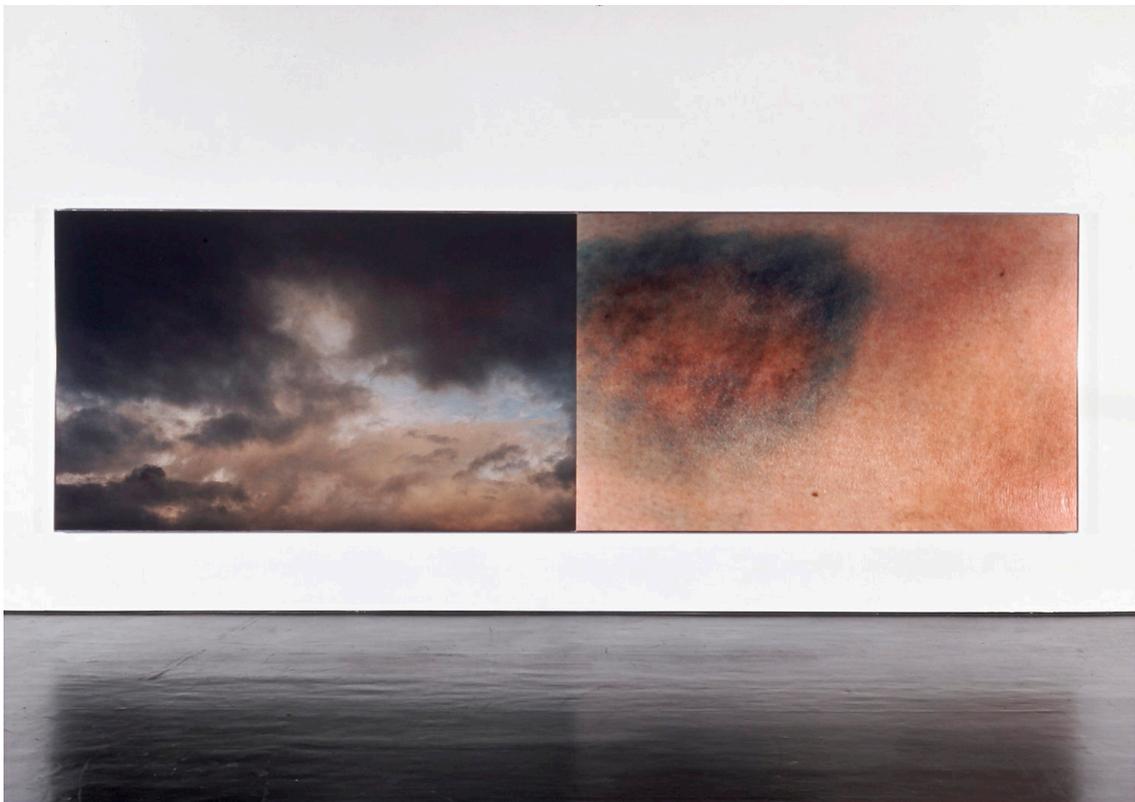


Fig. 3.16 Geneviève Cadieux, *Le Corps du ciel*, 1992

Tout territoire est ceinturé, et ces limites sont toujours marquées d'une manière ou d'une autre. Par des clôtures, par des fils de barbelés, par des marques au sol, etc. Ces manières de limiter le territoire deviennent les premières marques de celui-ci.

Dans son livre, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Dominique Baqué (2004) fait référence au travail de Cadieux en ces mots :

Cadieux rend publique l'intimité d'un corps – jusqu'au risque peut-être, de l'obscénité – elle le fait en multipliant les représentations symboliques de la souffrance : cicatrices, plis qui couturent la chair, ecchymoses, lèvres où menace d'affleurer le sang... [R]egarder une cicatrice, c'est pénétrer l'intimité la plus secrète du corps de l'autre. [À] la limite du photographique, à la limite de ce qui peut se montrer du corps, radicale, l'œuvre de Geneviève Cadieux exhibe des chairs meurtries, blessées, bleuies sur lesquelles l'histoire – biologique, affective – a tatoué d'indélébiles et bouleversantes stigmates. (p. 234-235).

Par l'indécision des formes et le paradoxe de ses titres, Cadieux donne à son travail une certaine ambiguïté, laquelle intrigue la personne qui regarde par le mystère et le trouble de la perception qui en découlent. Ainsi, le corps se libère de notre société qui valorise l'image d'un soi standardisé et pour qui notre apparence est ce qui prime sur toute autre considération.

Le «marquage» social sur le corps joue un rôle social considérable dans l'art. Pendant l'Antiquité grecque, la statuaire est idéalisée et le corps soumis à des canons de beauté dans la représentation des divinités et donc, par conséquent, idéalisé chez l'humain et difficilement atteignable (bien que des jeunes hommes très beaux aient servi de modèle). Dès lors, l'importance de la dimension sociale de l'apparence du corps a continué à prendre de l'importance et est demeurée dans nos sociétés actuelles telle une cicatrice persistante. Les marques de cette stigmatisation liée à l'image corporelle, à l'apparence, conduisent à des blessures psychiques et physiques qui s'impriment continuellement sur le corps de la femme par auto-objectivation ou à travers sa

La seule idée de la dégradation du corps nous place devant le problème de la condition humaine marquée par le passage du temps. Ainsi nous parlons d'un corps qui se transforme et qui perd de sa force et de sa

généalogie. Ces marques qui s'impriment à même la peau n'ont pas toujours eu la signification de quelque chose d'horrible. Au travers des siècles, il y a eu un déplacement du rapport aux marques de vieillesse sur la peau. À une certaine époque, celles-ci étaient perçues comme la déclaration d'un statut, celui d'une sagesse vénérable, alors que depuis quelques décennies jusque dans la société actuelle, ces marques sont les signes infâmes d'un corps périssable et éphémère, David d'Angers (1958) : « Tous ces creux formés sur le visage par la maladie, ou par l'âge, sont autant de fosses d'où la vie est sortie » (p. 90).

Mon travail oscille constamment entre le sens large du concept de paysage et celui du corps en passant par la métaphore.

C'est par l'art, la majorité des théoriciens en conviennent, que s'inventent des paysages. S'agissant de décrire des lieux de manière qu'ils soient dignes d'intérêt, les poètes et les peintres s'occupent de rendre remarquables des territoires qui auparavant inspiraient l'horreur ou la crainte. (Paquet, 2009, p. 14).

Le corps vieillissant inspire de la crainte, voire du dégoût, et nous ramène à notre propre expérience du vieillissement. Transformer le corps en paysage est une manière de le sublimer, de lui rendre sa beauté perdue, un peu comme le font les peintres et poètes dont parle Paquet. Ces corps-paysages fragmentés, suggérant la possibilité de leur anéantissement, images exacerbées de la fragilité humaine. Par la métaphore, ces paysages abimés deviennent alors l'extériorisation des blessures subies par la femme sur et à travers son corps.

beauté, qui perd de l'énergie pour se convertir en matière puis en poussière. Pour se transformer en quelque chose d'inmontrable, de repoussant.

De surcroît, cette alternance entre corps et paysage propose une lecture dialectique entre déchéance et beauté, entre mort et vie, entre laid et sublime. Cette métaphorisation du corps en paysage, en rendant les œuvres délibérément ambiguës, provoque un rapport de répulsion et d'attrance, de dégoût et de ravissement, de malaise et de sensualité, entre objectivisation du paysage et individualisation du corps.

CHAPITRE 4

TRANSPERCEMENT D'UN TERRITOIRE PERMÉABLE

L'exposition *Transpercement d'un territoire perméable* (annexe 1) regroupait un corpus de plus d'une vingtaine d'œuvres. Elle proposait un regard à la fois intime et féminin sur mon propre corps, sur ses blessures, ses bouleversements. Par extension, elle critiquait aussi les pressions que subit constamment le corps féminin par sa standardisation, son objectivation, et les dommages que produit cette constante contrainte sur les femmes par rapport à leur apparence. Peu importe l'âge, ce désir de performance, de jeunesse éternelle, de standardisation transposée sur le corps, engendre une extrême vulnérabilité.

Dans ces œuvres, le noir et le blanc dominent l'ensemble des compositions ponctuées par endroits de touches rougeâtres et beige rosé qui rappellent la peau blanche. L'inclusion de la couleur visait à rendre plus réelle et vivante la chair du corps, de manière à éveiller l'empathie chez la personne qui regarde. De même, l'importance de la maîtrise de l'espace de l'image, de la disposition du corps dans l'espace ainsi que les jeux d'ombre et de lumière permettent au regard de mieux se promener entre la perception d'un paysage global et d'un corps détaillé. Ces choix formels ajoutent à la dramatique du sujet. Quant au cadrage, son resserrement sur l'image du corps accentue l'effet de violence infligée au paysage et au corps et l'inscrit dans une relation et une ressemblance intimes.

L'ensemble des œuvres présentées pour cette exposition, ou réalisées dans le cadre de cette recherche, sont toutes issues des diverses techniques de l'estampe combinées à une approche photographique. Par des jeux d'opposition (grands et petits formats, nouvelles technologies et techniques traditionnelles, papier texturé et papier translucide), ces œuvres présentent les blessures physiques et psychiques qu'un constant contrôle du corps féminin a gravées à même ses chairs. Dans un même temps, ces chairs qui débordent ne veulent plus se faire contenir dans ces barbelés, dans cette «construction» sociale. À travers les jeux d'aller-retour entre ce corps abimé et ces paysages accidentés, le regard côtoie, dans certaines œuvres, la potentialité de l'abstraction de ces compositions picturales. Photographiés sous divers angles de vue, les fragments de mon corps sont, autant qu'il est possible, recadrés pour les rendre presque abstraits, mais tout de même identifiables en tant que chair : ces fragments quittent alors la limite de la représentation du corps et deviennent paysages.

4.1 Choix des techniques

Soutenu par des lectures théoriques abondantes et la découverte du travail de nombreux artistes, mon intérêt pour le corps féminin, le corps blessé, la trace et la marque a pris forme à travers des expérimentations en estampe caractérisées par un aspect photographique et technologique. Bien que pertinente, la présence de cet aspect photographique et technologique ne permettait pas à lui seul de répondre à mes visées sur les blessures inscrites à même le corps féminin. Ainsi, j'ai poursuivi mes investigations, alliant et combinant, sur certaines œuvres, les techniques numériques et traditionnelles en imprimant, par exemple, des bois gravés à même une impression numérique. Dans ces œuvres particulièrement, le rapport entre la matérialité du bois et

le côté photographique de l'estampe numérique produit une ambiguïté, une confusion : est-ce l'image photographique (estampe numérique) ou la marque du bois qui vient au premier plan? En faisant écho à mon propre ressenti face à la standardisation du corps de la femme, cette confusion apparaît quand on cherche à nommer le responsable de cette standardisation : la société ou soi-même. Cet embrouillement s'alimente aussi de la relation qu'entretiennent la matière du bois et la matière de la chair elle-même. Bref, la recherche et les expérimentations ont permis d'articuler avec précision un dialogue entre technique et discours théorique et artistique.

Un autre facteur qui a influencé ma décision de travailler certaines techniques de gravure dites traditionnelles réside dans le geste même de graver, qui implique une union entre mon corps, ma volonté et mon inconscient. La mise en action de mon corps implique le geste, un peu brutal, de graver mes plaques. Graver invite à commettre des gestes quelques fois violents, mais aussi libérateurs. Libérateurs de toute la colère, la frustration, l'incompréhension face à mon vécu de femme et celui de mes proches, aux prises avec des blessures que je peux laisser sourdre. Parallèlement à la violence du geste, le plaisir ressenti dans cet acte est aussi présent : le plaisir de produire une œuvre et d'être dans mon atelier imprégnée par l'odeur de l'encre et entourée de ces bêtes énormes que sont les presses.

4.1.1 L'estampe numérique et l'apport photographique

Les œuvres de l'exposition utilisent le dépouillement de l'image, le vide pour sublimer le corps féminin et ainsi mettre en valeur le corps vieillissant, blessé, cicatrisé. Il y a dans mes œuvres un rapport plastique entre les vides et les pleins, entre le clair et l'obscur, entre le lisse (la perfection du corps) et le granuleux (l'abimé des marques dans la chair). Les vides, empreintes indicielles enregistrées grâce à la photographie, sont comblés dans certaines œuvres par la matière du bois gravé. Ces vides sont

travaillés photographiquement, soit par des blancs, soit par des noirs. Lors de ma prise de photos, en choisissant de placer mon appareil photo plus ou moins loin, je dessine par des effets de netteté et de flou les détails de ma peau, du fil barbelé, de la blessure tout en créant un rythme organique, paysagé, désertique par les formes des fragments de mon corps. Ici constrictif, le noir représente le resserrement, l'impossibilité de tout déploiement des chairs, mais aussi toute la douleur ressentie par les fragments de mon corps, enserrés, comprimés dans ce noir envahissant qui enchevêtre la vie et la mort. C'est par l'utilisation de la technique de gravure en relief, obtenue par la gravure au laser sur bois et sur acrylique, et la densité de l'encre à gravure que ce noir photographique est accentué. Quant au blanc, il intervient dans certaines œuvres non pas pour unifier le corps fragmenté, mais plutôt pour créer un non-lieu afin de décontextualiser ce corps et de le placer dans un nulle part et partout à la fois soutenant ainsi la métaphore du paysage.

C'est suite à un projet de collaboration avec Bonnie Baxter, artiste et professeure de l'Université Concordia, que j'ai découvert la gravure au laser. Cette technologie industrielle et commerciale permettant de graver dans différents supports tels le bois, l'acrylique, le métal et même directement sur le papier m'a séduite dès le premier instant. Détourner une technique commerciale ou industrielle est très représentatif des arts d'impression et s'inscrit à même son historicité. Bien que très populaire en industrie, ainsi que dans le commerce, cette technologie n'avait que très peu été développée dans une application de l'estampe. Dans les ateliers de Concordia, cette

L'expression «noir constrictif» provient du livre de Van Lier, *Histoire photographique de la photographie* (2005). Pour cet auteur, ce noir évoque la sensation de resserrement que l'utilisation du noir dans certaines photographies peut provoquer (p. 108-110). Dans mon œuvre, le noir représente une enclave pour la chair qui devient ainsi un paysage placé à l'intérieur d'un autre territoire.

Cette conception qu'une zone d'une blancheur absolue dans certaines œuvres peut mener à des non-lieux, offrant des espaces où il est possible de sortir un objet de son contexte et ainsi de permettre à l'artiste une recontextualisation, est soutenue par l'interprétation que fait Van Lier des blancs des photographies de Shōji Ueda dans *L'histoire photographique de la photographie*, p.130-131.

technologie a été surtout utilisée par les étudiants de sculpture afin de faire de la découpe au laser. Puisque très peu explorée, cette nouvelle voie m'offrait de nombreux défis et c'est avec empressement que je me suis investie dans ce projet expérimental qui a pris forme à travers de nombreux allers-retours entre le travail d'atelier (impressions des matrices obtenues sur différents supports), le travail en laboratoire (gravure des différentes matrices et médiums) et les recherches plus théoriques.

Cette technologie, qui permet plusieurs applications et approches différentes, m'a permis d'explorer, d'approfondir une recherche sur la porosité de l'estampe avec de nouveaux médiums et autre facteur non négligeable, de m'amuser pendant de nombreux mois, voire des années. Au début, la seule application à laquelle je pensais se résumait à graver mes images photographiques sur une matrice de bois pour ensuite en tirer des impressions en relief de manière traditionnelle. Mais à force d'explorations, d'erreurs, de retour à la case départ, il m'est apparu que les possibilités d'utiliser cette technologie en estampe étaient incroyablement riches. Que ce soit pour en faire de la gravure en relief ou en creux, pour graver sur différents médiums et supports, la recherche ne s'arrêtera pas ici avec ce projet. Cette combinaison tradition/technologie me stimulait et m'incitait à dépasser ces premières expérimentations, pour ensuite en poursuivre de nombreuses autres au cours des deux dernières années, pour en arriver, finalement, à cette nouvelle technique qui combine la sérigraphie, la gravure au laser et la photographie.

Au cours de mes recherches avec la machine pour graver la matrice ou la découper au laser, j'ai cherché à reproduire, le plus fidèlement possible, l'image photographique de mon corps, du grain de ma peau, de chacun des plus infimes détails. Je cherchais désespérément cette précision que Barthes ou Rouillé pouvaient décrire à propos de la photographie documentaire. Après de nombreux mois d'acharnement, j'ai enfin

compris que l'importance ne résidait pas dans cette précision recherchée, mais dans la concordance entre l'utilisation de cette nouvelle technique et le propos de ma recherche : l'enregistrement le plus fidèle possible de la photographie sur la matrice n'avait plus lieu d'être. La précision photographique se devait plutôt d'être soutenue par une matérialité rendue palpable par la gravure sur bois, le dépôt d'encre laissé sur le support lors de l'impression et la trace laissée par l'outil sur la matrice. Pour André Rouillé, «[l]es images photographiques associent le réel et l'image» (2005, p. 36). C'est dans cette optique que je travaille le photographique. Le métissage entre photographie et estampe crée une image plus complexe qu'un simple reflet, car la matérialité du corps se fait beaucoup plus profonde et entre en corrélation avec la matérialité de la substance imprimée, un médium croisant l'autre. Ces œuvres présentant des parties de mon corps recourent alors à une expérience vivante et viscérale du corps humain et non à une simple représentation figurative.

Au 19^e siècle, Delacroix critiquait la précision photographique, car elle ne permettait pas de cacher ou de sublimer un défaut (Rouillé, 2005, p. 67). Dans mon travail, cette capacité de la photographie à rendre compte des moindres détails donne plus de réalité au projet : sans aucune retouche, sans masque, les cicatrices, vergetures et marques du temps amplifient la matérialité du corps. D'ailleurs, le format et l'échelle contribuent aussi à faire du corps un objet présent en amplifiant certains détails. Dans cette production, le choix et la réalisation des œuvres «consiste à éliminer, à couper, à sélectionner, c'est la loi du cadrage» (Rouillé, 2005, p. 296). Rouillé cite encore Eugène Delacroix qui affirme que «[q]uand un photographe prend une vue, vous ne voyez jamais qu'une partie découpée d'un tout» (2005, p. 67). C'est exactement ce avec quoi je joue dans mes choix de cadrage. Cette stratégie, cette qualité intrinsèque à la photographie, crée des métaphores qui me permettent de découper mon corps en fragments de paysage. L'utilisation de procédés photographiques, associés aux

différentes techniques d'estampes, incarne, en différentes couches, les blessures physiques et psychiques en un paysage ou un corps immobile soumis à la répression.

Dans mon travail, la perméabilité de l'estampe à la photographie est non seulement assumée, mais nécessaire à mon propos. Certes, une des techniques que j'ai privilégiée dans mes recherches (gravure au laser et impression des épreuves à la manière d'une gravure sur bois) élimine certains détails photographiques fins, mais elle le fait au bénéfice de la matérialité de la gravure. L'ajout du bois gravé concrétise la présence des marques du corps – imperfections et blessures – sur les estampes. Cette confrontation entre la photographie et la matière brute du bois gravé nourrit donc le sens de l'œuvre. Nous l'avons vu, la photographie invite à un questionnement sur la réalité du sujet capté. Grâce à l'amalgame entre estampe et photographie, la surface de mes œuvres accueille les marques du temps et les traces de blessures : les altérations du corps s'inscrivent directement sur le support papier par le travail des différents procédés utilisés (gravure au laser, coups de gouges). Paradoxalement, dans certaines œuvres, mon corps se cache derrière la notion du paysage. C'est par une observation soutenue qu'il retrouve son identité.

Dans ma prise de photographie, je confronte la netteté de l'image avec les flous. Par le cadrage que j'effectue, en travaillant avec les rapports de distance et de proximité, je place le spectateur devant une contradiction afin de renforcer la subjectivité et de briser l'adhérence directe au corps. Par cette distance qui s'installe, la reconnaissance du corps, de l'épiderme, prend un temps et permet une conscience corporelle qui ne découle pas uniquement d'une référence à son corps propre. Le photographique concède à la personne qui regarde que ces paysages possèdent certaines qualités de la peau. La surface évoque tout autant la chair, les imperfections du corps que le passage du temps qui corrode un paysage.

Selon le critique allemand Willi Warsat :

La capacité qu'a la photographie de représenter la surface des objets dans ses moindres détails, d'enregistrer fidèlement chaque pore de peau, chaque petite ride, chaque verrue, chaque poil, était considérée autrefois comme non artistique, comme de la mécanique. Aujourd'hui (1930) cet effet de surface apparaît comme un effet, qui purement photographique, est différent de notre vision, et c'est justement à cause de cela qu'on le recherche et l'apprécie : il nous présente les choses autrement que nous les voyons (cité dans Rouillé, 2005, p. 359).

Le fini lisse de la photographie nous donne à voir les porosités de la peau et les micro-détails du corps en tant qu'indices d'un référent physique du corps, mais surtout, il nous permet d'appréhender autrement le corps, de voir dans ces rides, dans ces plis, des paysages accidentés et infinis.

Chacune des œuvres présente plusieurs caractéristiques photographiques dont l'utilisation du flou. Comme André Rouillé (2005) le faisait remarquer à propos de l'œuvre de Thomas Florschuetz, le flou dans la photographie « dilue souvent la texture de la peau jusqu'à lui conférer un aspect cadavérique, au point également que les parties figurées s'avèrent difficiles à situer. » (p. 509) Le flou génère cette ambiguïté lors de la réception de l'image tout en provoquant des questionnements sur l'objet. Il est d'autant plus efficace qu'il est souvent associé à la fragmentation du corps, laquelle accentue cette difficulté à situer ce que l'on regarde, car elle dissout les repères et, dans ma production, c'est cette ambiguïté qui permet à la substance de mon corps de perdre ses contours et de soutenir un déplacement vers autre chose, vers un paysage, un territoire. « La capacité de la photographie à signifier autre chose que ce qu'elle représente » (Rouillé, 2005, p. 546) est une autre caractéristique de la photographie présente dans mes œuvres : la représentation littérale des cicatrices, des blessures, du fil barbelé

renvoie en réalité à la standardisation du corps féminin. Ces œuvres acquièrent ainsi une valeur politique qui révèle les agressions sur et dans le corps de la femme.

À chacune des étapes, les résultats obtenus étaient ensuite regardés et analysés selon l'approche choisie, c'est-à-dire avec un regard et une distanciation phénoménologiques rendus possibles par la pratique de l'*epochè*, par la rédaction et la retranscription de mémos, etc.

4.1.2 L'estampe traditionnelle

Ces choix de matériaux, de supports et de techniques induisent une réflexion sur le dialogue fécond entre la photographie et la gravure, entre le numérique et le traditionnel, entre la surface et la profondeur. L'utilisation de la technique traditionnelle de la gravure sur bois révèle – comme le fait aussi le barbelé – la profondeur de la chair, de la blessure, de la surface marquée et blessée de la peau. Elle vise ainsi à matérialiser la chair, à la rendre vivante et palpable sur la surface de l'œuvre. De plus, cette alliance entre le travail du numérique en fond et la gravure sur bois en surface invite à réajuster constamment le regard pour saisir ce qui est vu : grain de peau, blessure sur la peau ou trace de la gouge sur le bois. Ainsi, la gravure sur bois ajoute une couche supplémentaire à mes estampes numériques, car elle permet une articulation combinatoire entre structure et texture, tout en matérialisant la blessure par les marques qu'elle inflige à l'œuvre.

Bien que l'utilisation de la gravure sur bois sacrifie certains détails photographiques, elle permet un contact direct, quelquefois brutal, capable de soutenir, dans les marques laissées sur la matrice, des échos aux blessures physiques et psychiques.

La fécondité du dialogue qui se développe entre les deux médiums permet un renouvellement de la manière de voir ces corps dans leur intranudité, telle une transgression qui s'accomplit non seulement à la surface du corps, de la peau, mais en une mortification sous forme de blessures, de meurtrissures. Une réelle insertion dans les chairs.

4.2 Le sujet

J'ai produit à travers cette exposition un tissu de relations matérielles qui donne lieu à un objet concret, ici un corps, et il ne s'agit pas de n'importe quel corps, mais du corps socialement construit, de mon corps. Un corps empreint de traces, de blessures. Blessures infligées par le temps, par le regard des autres, par la société. Mémoire que mon corps porte en lui en ses traces, mémoire de cette standardisation qui est transmise de génération en génération (généalogie), mémoire du regard que l'on porte sur le corps. De même, la matrice, qu'elle soit bois, métal, acrylique et même papier, porte à jamais la mémoire, les marques (cicatrices) des coups de gouges, de la brûlure du laser.

La perméabilité et l'instabilité de mon épiderme, de mon corps, la fragilité de son unité et de ses limites sont contenues dans les œuvres présentées pour cette exposition. La représentation du corps, de mon corps, dans mes œuvres obéit à cette stratégie qui cherche à puiser dans la vulnérabilité du corps, dans la fragilité de la peau et dans la

Dans son ouvrage *La nudité humaine* (1973), le philosophe français Jean Brun parle d'intranudité pour parler d'un mouvement qui pénètre le corps «au-delà des vêtements de la peau». Il s'agit en quelque sorte d'une effraction par rapport aux frontières du visible du corps.

douleur du fil barbelé afin de créer des perceptions en percepts, en affects. À cette stratégie concourt la structure horizontale pour faire apparaître le paysage.

4.2.1 Le corps et la blessure

Dans mon travail de création, ces notions ont été mises de l'avant par la monstration d'une douleur sur une peau quasi traversée par du fil barbelé qui vient provoquer une contention de la chair, par l'utilisation parcimonieuse d'une couleur rougeâtre et par la présence des plis corporels, de cicatrices, de vergetures et des marques du temps. Dans le cadre de cette recherche, le questionnement porte davantage sur la vulnérabilité des matières traversées (la chair, la psyché, la matrice, le papier, etc.) et sur la densité des blessures psychiques et physiques, subies tant par l'artiste que par le public, saisi par l'empathie. Un corps de femme avili par les agressions dont il fait l'objet et dans lequel l'autre peut percevoir son reflet. Techniquement, la référence au concept d'agression, de blessure et de violence se produit en utilisant des gouges et des pointes sèches sur les matrices, et se traduit par les empreintes profondes laissées tant sur la matrice que sur le substrat, comme autant de marques, de blessures, de sévices laissés sur le corps.

Le fil barbelé vient encercler le corps, l'encadrer, l'enfermer, le harnacher, l'emprisonner : enclave du corps et du territoire, il le contraint dans une immobilité et un silence mortifiants. La fréquence, la répétition des éléments symboliques que j'utilise (fil barbelé, cicatrice, rides, etc.) permettent de construire et d'ancrer l'idée de la blessure et de l'agression sur le corps. Cette question de la répétition, de la multiplicité impose de plus une réflexion sur les techniques des arts d'impression et de ses particularités

Les prises de photos ont toujours été précédées d'un rituel d'une grande importance, car celui-ci me permettait non seulement de préparer ma peau, mais aussi de me

préparer émotionnellement et physiquement à la douleur. Par rituel, j'entends une série de gestes répétés, porteurs de sens et permettant à mon corps et à ma psyché un effet transformationnel. Par exemple, quelques jours avant chaque prise de photos, je diminuais mon apport de liquide de manière à déshydrater ma peau et en augmenter le grain, la matérialité. Ce geste, pourtant banal, me mettait dans un état d'esprit capable d'affronter les blessures physiques, mais aussi émotionnelles, qui allaient inévitablement survenir. Telle une performance, ce rituel et ces prises de photos m'ont permis de m'investir entièrement et phénoménologiquement dans le projet de recherche et de me soumettre, de multiples façons, à une très grande vulnérabilité. Premièrement, puisqu'il m'était impossible de poser tout en prenant les photos, une tierce personne, sous mes directives, devait le faire. Par la seule présence de cette personne, la vulnérabilité a été introduite dans mon travail. Se montrer nue et accepter la possibilité d'un jugement du regard d'autrui est difficile. Marquées par le poids d'un corps standardisé dont les critères de beauté sont inatteignables, nous avons tendance à cacher nos imperfections, à ne nous montrer que partiellement. Par mes poses et les gros plans du cadrage, c'est le contraire qui se produisait : les parties les plus abimées de mon corps se dévoilaient à mesure qu'étaient mis en lumière les bourrelets, rides, cicatrices, vergetures et toutes les traces de blessures et de vieillissement. Faire le choix de mettre en évidence tout ce qui rend un corps laid m'obligeait à surmonter ce dégoût créé par les attentes de la société à l'égard de mon corps de femme. Deuxièmement, exposer mon corps nu aux yeux d'un grand public m'a aussi mise en situation de vulnérabilité. Malgré ma prise de conscience féministe sur les attentes démesurées concernant l'apparence du corps féminin, je crains de rencontrer dans le regard d'autrui – et le mien – un jugement critique et violent sur mon corps en changement. Au-delà du regard, je me suis exposée à la vulnérabilité en soumettant mon corps à des douleurs physiques et épidermiques. L'intrusion d'un fil barbelé dans mes chairs a provoqué des

blessures et des douleurs physiques, assez intenses pour que les prises de photos ne puissent jamais durer plus de 10 à 15 minutes.

Enfin, la personne qui visite l'exposition est amenée à confronter sa propre vulnérabilité en rencontrant la mienne, et ce à partir du moment où son regard perçoit le corps à travers les paysages : elle est dès lors en mesure de ressentir ou de mesurer ma douleur. Ainsi, cette relation l'invite à rencontrer sa propre fragilité et finitude, qui sont le propre de l'expérience de la vie humaine. Ce déplacement entre mon corps et le regard de l'autre est possible, car, selon Maillard (2011), «[l]a vulnérabilité renvoie à une fragilité universelle [...] universellement partagée par tous les humains» (p.175). En effet, toute vie humaine implique une part de vulnérabilité – nul besoin de se sentir malade, diminué ou dépendant pour la vivre. L'universalité de l'expérience de la vulnérabilité est l'espace par lequel ce corpus d'œuvres parvient à atteindre l'autre, d'autant plus que le corps est l'ultime représentation de la précarité humaine et par le fait même, de sa propre défaillance (Butler 2005).

4.2.2 Les marques et traces

La combinaison de la sérigraphie et de la gravure au laser donne à l'image une matérialité – elle inflige au papier une blessure, une marque, une trace (celle de la scarification, de la brûlure) – tout en débouchant sur de nouveaux questionnements quant à la frontière entre l'impression (l'œuvre) et la matrice qui, dans ce projet, ne font qu'un. Dans cette recherche, l'image gravée sur le papier et préalablement sérigraphiée est constituée de données numériques dans un logiciel de traitement de l'image. Le processus accorde au papier un rôle triple qui correspond aux trois composantes fondamentales de l'estampe : il est la matrice, ce sur quoi la trace est inscrite, l'impression et le support. Comme toutes les autres formes d'estampes, les possibilités de reproductibilité de cette matrice, à la fois impression et substrat, peuvent

tout aussi bien être des éditions uniques que reproductibles, et c'est bien là que réside la beauté de ce questionnement, dans ses multiples possibles, dans ses contradictions et ses alliances. Dans le contexte actuel, la question de la reproductibilité et d'édition du multiple est de moins en moins un facteur caractéristique de l'estampe.

Il va sans dire que l'élaboration de cette nouvelle technique entre en relation directe avec la réflexion proposée autour du corps : d'une certaine façon, la gravure au laser blesse la matrice et rappelle la brutalité infligée à la peau, telle une trace visible. Plusieurs théoriciens ou artistes associent le support de l'œuvre à la peau. Dans son texte, «The What and the Why of Print», Barbara Balfour y réfère directement en ces mots : «I'm attracted to the notion of print [...] As a metaphor for print's porosity, rather than choosing the passive and accepting sponge, I would turn to the membrane of human skin» (2018, p. 119).

Dans son livre *L'estampe objet rare*, Jorge Sousa Noronha (2002) mentionne que «[g]raver c'est creuser : une ride, un sillon, une tombe.» (p. 11). Cette idée m'a accompagnée dans mon processus au sens où les entailles et ridules gravées sur la matrice incarnaient les traces et blessures sur mon corps. Au même titre, le choix du papier comme support répond aussi à cette corrélation entre l'œuvre et le corps. Très fin et fragile, il révèle les cicatrices, les blessures, les marques, notamment avec certaines des plus petites gravures sur bois. Ce rappel de la fragilité de la peau, de ce tégument qui s'amincit, est aussi présent dans le travail de plusieurs artistes actuels. Par exemple, l'artiste de l'estampe José Maria Sicilia, dans une des quatorze planches de la suite *Luz plegada*, réalisée entre 1993 et 1994, utilise du papier diaphane pour certaines impressions, ce qui permet cette invitation à passer au travers, à percevoir à travers ses œuvres ce qui est derrière. Cette translucidité est aussi présente dans certaines des œuvres présentées pour l'exposition *Transpercement d'un territoire*

perméable (fig. 4.6). Non seulement la translucidité du papier rend le grain du bois perceptible dans ces gravures, mais elle réfère directement à la fragilité de la peau. De même, le flottement des œuvres sur les murs foncés favorise une confusion féconde entre surface et profondeur, entre papier et peau; confusion aussi présente dans certaines autres œuvres de cette série.

Plis de chair, replis de peau, transversalité de la surface visible à l'imprésentable des marques du temps : dans ma production, par le biais de la photographie de mon corps juxtaposé au fil barbelé, je propose une vision transversale de la surface visible du corps de la femme, de sa peau, à l'imprésentable d'un corps vulnérable et agressé, à ses rides, vergetures et cicatrices, mais aussi à ses blessures psychiques, à son intimité la plus grande.

Didi-Huberman (2008) associe au paradigme de l'empreinte la notion de trace, abordée plus en détail dans le chapitre précédent. Cette trace se retrouve à plusieurs endroits dans ma recherche et dans ma production : traces réelles du fil barbelé sur mon corps, traces du temps et de la vieillesse, traces des blessures physiques et psychiques, mais aussi traces des outils de gravures sur les matrices. Ces dernières traces confèrent à l'estampe ses caractéristiques, car la matérialité même de l'estampe est reliée à cette notion de trace.

Concrètement, cette notion de trace apparaît de différentes manières dans cette recherche. Sur mon corps : traces du temps et traces des blessures passées, mais aussi traces des blessures que je m'inflige volontairement en enserrant différentes parties de mon corps dans un fil barbelé. Traces aussi de la déshydratation de ma peau que je provoque avant chacune des séances photos. Ces traces sont ensuite transposées sur des matrices par différents moyens techniques et mécaniques. Pour accentuer cette notion, et parce qu'elle est directement reliée au travail de la gravure, on la retrouve aussi sur

la matrice par l'action du laser qui vient brûler l'acrylique et le bois, par l'action de la gouge sur le bois qui crée une blessure, une marque, une trace. L'empreinte doit se jouer sur plusieurs temps.

4.2.3 De la métaphore au symbole

Dans mes œuvres, le corps (ou la prise de vue de celui-ci), dans ses plis et replis et dans ses détails, a fait place à un paysage, à un territoire blessé, violenté, fragmenté. Par le biais de cette production, je propose au public une exploration vers des endroits inédits, territoires cartographiés des stigmates du corps.

Ces corps-paysages fragmentés, suggérant la possibilité de leur anéantissement, images exacerbées de la fragilité humaine, permettent à la personne qui regarde de se confronter aux propres limites de son enveloppe charnelle (mortelle). Par la métaphore, en produisant un réseau de comparaison entre les fragments de corps présentés, ces paysages abimés deviennent alors l'extériorisation des blessures subies par la femme sur et à travers son corps. Ces correspondances jouent sur des rapprochements plastiques et esthétiques entre corps et paysages ; la forme d'une hanche et celle d'une dune, les replis d'un ventre et des canyons désertiques, etc. Mais surtout, ces métaphores convoquent les qualités de dessèchement, de rudesse, de vulnérabilité, de «mortification» tout autant que de grandeur et d'infini d'un désert, d'une plaine ou d'une montagne.

Par cette stratégie, un glissement perpétuel s'opère entre paysage et corps, entre dunes et chairs, entre la texture d'un sol désertique et la matérialité de la peau, desséchée, craquelée. Diverses lectures deviennent alors possibles et à chaque fois, une perspective suscite une orientation différente au sens de l'œuvre. On peut y voir, alternativement, un corps ou un paysage et ce paysage peut prendre différentes formes,

une dune de sable, une montagne, des rochers, un désert. Le corps est affaissé, malmené, attaché, desséché, vulnérable, féminin. Le paysage est, quant à lui, vallonné, accidenté, désertique, altérable, sensible et résistant tout à la fois. Ce passage du corps au paysage s'opère dans la métaphore, mais les choix techniques véhiculent aussi ces caractéristiques données tant au corps qu'aux paysages : bois gravé, gravure au laser sur matrice de bois, impression numérique sur papier texturé ou couleur de sable sur fonds lumineux, gravure au laser sur papier, chacune des matrices révélant les traces qu'elle porte. Ces paysages deviennent, sur les matrices, le dévoilement de traces, de gestes, où est maltraité le corps.

En renforçant cet écart, cette distance, cette confusion entre le corps et le paysage, je tente de rendre visible la violence induite au corps féminin. Évoquer ces standards qui agressent notre corps par une métaphore, celle du paysage renforce l'impact théâtral et psychique de l'œuvre. De surcroît, cette alternance entre corps et paysage propose une lecture dialectique entre déchéance et beauté, entre mort et vie, entre laid et sublime. Cette métaphorisation du corps en paysage, en rendant les œuvres délibérément ambiguës, provoque un rapport de répulsion et d'attirance, de dégoût et de ravissement, de malaise et de sensualité, entre objectivisation du paysage et individualisation du corps.

Par le fond vide et l'utilisation du noir en arrière-plan, le corps se décontextualise et se transmue en paysage : montagnes et canyon se forment à travers les replis de chairs. Dans *Territoire de chair XXII* (fig. 4.1), des terres agricoles vues du ciel transforment le corps en territoire délimité. La composition des œuvres à l'horizontale fixe d'ailleurs cette métaphorisation du corps, tout comme la présence du flou qui travaille la profondeur en zones proches et lointaines. Enfin, la transcription du corps en paysage évoque sa disparition, au même titre que les blessures, barbelés et traces de vieillesse

annoncent sa mort à venir. Néanmoins, ce jeu de perception ne vise pas à duper le regard, puisque certaines images redonnent au corps sa vraie nature par la présence d'indices, comme la pilosité qui se découvre au détour d'une dune ou d'un champ. Par la présence de ces indices, un jeu d'aller-retour entre paysage et corps enrichit l'expérience de l'œuvre.



Fig. 4.1 Mylène Gervais, *Territoire de chair XXII*, 2018.
Sérigraphie d'aplat rouge et noir et gravure au laser sur
papier sérigraphié, 56 x 112 cm



Fig. 4.2 Mylène Gervais, *Transpercement d'un territoire III-IV-V*, 2018.
Impression numérique sur papier Hahnemühle, 112 x 224 cm

À cette métaphorisation du corps en paysage s'ajoute la présence du fil barbelé comme symbole. Objet de délimitation d'un territoire, il renforce la réalité du paysage créé, tout en étant la cause des blessures infligées à ce corps. Symbole de misère existentielle, il renvoie aux ravages et à la violence que cause la standardisation du corps de la femme, et à sa condition de corps-objet, de corps-épiderme, de corps mortel. L'idée de vulnérabilité, de blessure est ainsi matérialisée. C'est un objet-symbole que l'on retrouve aussi dans les photographies de paysages de Mario Giacomelli (fig. 4.3).

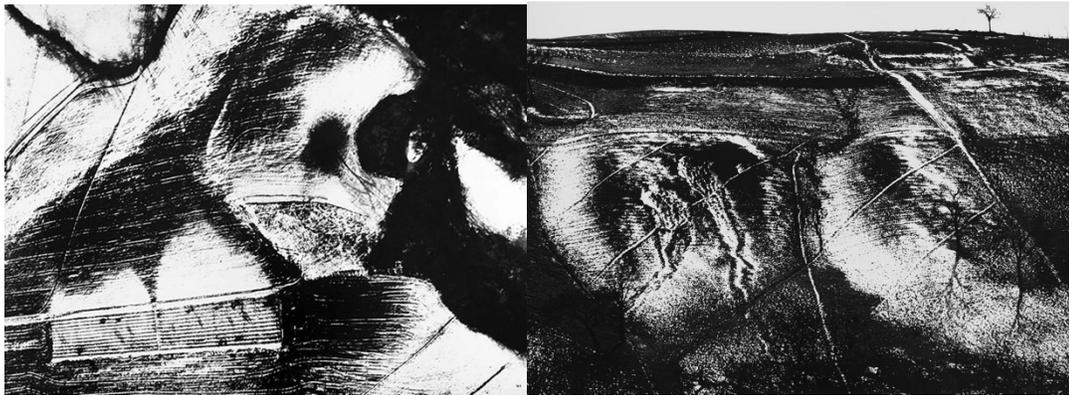


Fig. 4.3 Mario Giacomelli, *Paesaggio*, 1964-1965

Réalisées à partir du projet «esthétique» d'interroger la notion de trace, de blessure sur mon corps, ces œuvres sont devenues un territoire, un espace où il est devenu possible de montrer le passage du temps, les blessures, les cicatrices. Elles redonnent ainsi au corps toute sa véracité, toute son unicité : il n'a plus à subir la violence des préjugés et à se conformer à de quelconques standards. Paysage corporel marqué de traces physiques, permanentes ou éphémères, ce corpus nous renvoie au-delà de ce que l'on voit ; il prend assise dans l'enveloppe corporelle et atteint la psyché même, vers des marques invisibles à l'œil.

4.3 La mise en espace des œuvres

La disposition des œuvres visait à créer des espaces différents, des îlots, pour scinder la vastitude de la Galerie R3 tout en conservant une uniformité, un ensemble cohérent. De très grandes œuvres confrontent le regard dès l'entrée dans l'espace d'exposition : on y décèle de grands paysages désertiques ou encore des fragments de corps enserrés et immobilisés dans un fil barbelé. Ces œuvres, par leur format, permettent une immersion directe.



Fig. 4.4 Mylène Gervais, *Transpercement d'un territoire perméable*. Vue d'ensemble de l'exposition, 2018

Surplombant l'entrée dans la Galerie R3, les œuvres *Transpercement d'un territoire I et II* (fig. 4.6), dont le support est une boîte lumineuse, se caractérisent par l'utilisation de la couleur du sable en résonance avec la couleur d'une peau blanche (lien plus direct entre le paysage et le corps). De plus, le choix de travailler avec la boîte lumineuse produit pour ces œuvres un rapprochement avec les annonces publicitaires, lieu d'objectivation et de standardisation du corps de la femme. Travailler avec le même support que la publicité pour proposer un corps féminin autre me permet ainsi d'en faire la critique.

Pour présenter les œuvres de plus petits formats, imprimées sur du papier translucide, je voulais créer un espace intime, lequel a pris la forme d'une pièce aménagée au centre de l'espace. Celle-ci peut évoquer une chambre à coucher : espace de mise à nu du corps abimé, blessé, vieillissant. Le corps de la sphère intime devient public et s'inscrit ainsi dans le politique.



Fig. 4.5 Mylène Gervais, *Transpercement d'un territoire perméable*. Vue d'ensemble de l'exposition, 2018



Fig. 4.6 Mylène Gervais, *Transpercement d'un territoire I et II*, 2018. Impressions numériques sur papier backlight et mises en boîtes lumineuses, 112 x 224 cm

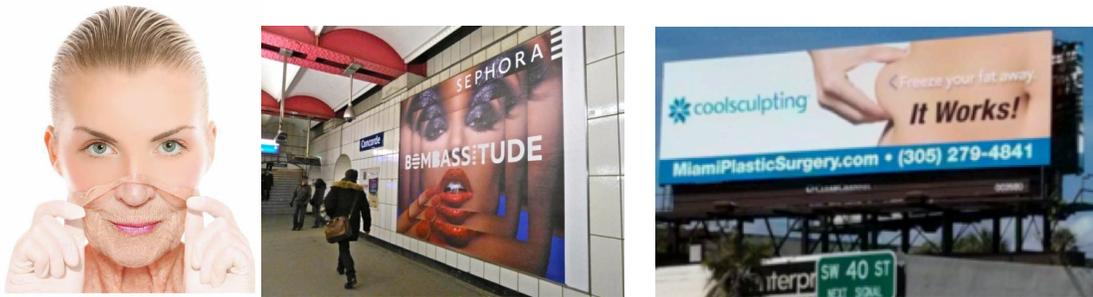


Fig. 4.7 Diverses publicités (Chirurgies plastiques, cosmétiques Séphora)

4.4 La réception des œuvres

Pour que l'expérience des œuvres soit complète, une relation sensible et empathique entre elles et la personne qui regarde est essentielle. Pour la créer, le format des œuvres, comme on vient de le voir, jouait un grand rôle pour favoriser une immersion empathique. C'est aussi en travaillant mes œuvres de manière à y inclure le domaine physique (le corps, la peau, les marques), les propriétés psychiques (les blessures, la vulnérabilité) et la sphère symbolique (le fil barbelé, le rouge, etc.) qu'un effet de proximité se concrétisait : grâce à l'identification de ces paysages en tant que corps, il devient possible de projeter sur l'œuvre son propre corps, ses blessures et ses peurs. Indispensable à mon propos, cette relation découle directement de la théorie de l'empathie (Carrendro, 2002, p. 133 à 155).

Le désir de venir entrainer la personne qui observe à intégrer le percept du corps à travers celui du paysage par une traversée de l'un à l'autre permet, en l'occurrence, de réitérer cet effet de passage en venant se référer à sa propre corporéité au regard des œuvres et produisant ainsi un sentiment d'empathie chez l'autre. L'œuvre devient ainsi matrice de ces différents signifiants ; passages – corps – blessures – vulnérabilité – face

au spectateur. L'empathie peut alors advenir, car celui-ci entretient un rapport esthétique de correspondance avec l'œuvre.

La recherche-création a depuis toujours fait partie de ma méthode de création, mais de manière plus ou moins instinctive. Le fait d'avoir eu à la baliser, à la décortiquer et à la comprendre dans un contexte plus méthodologique et rigoureux m'a permis de surpasser mes présupposés et ainsi donner cours à des œuvres certainement plus complexes et assumées.

Cet apport de la méthodologie phénoménologique a nourri ma recherche, tant pratique que théorique, et teinté l'expérience du public devant mes grands formats autant que dans les plus petites œuvres au format intime. On voit apparaître le corps sous le paysage, ou au contraire, c'est le paysage qui émerge de ces fragments du corps.

CONCLUSION

Le corps féminin, bien qu'il soit un sujet constamment travaillé demeure toujours préoccupant. Ainsi, Butler (1990) définit le corps féminin constamment soumis à la domination des normes comme étant « le produit d'une histoire sociale » (p. 14), alors que Debord évoque un corps spectacle, qui s'offre au regard, au sens d'une « marchandisation spectaculaire » (dans son sens restreint de « produit de consommation » (Debord, 1992, p. 152) et d'une objectivation, un corps social qui prend le dessus sur le corps réel, vivant et marqué par ses expériences de vie, le corps vulnérable. Le corps objectivé est un corps déshumanisé, mort.

Si ce corps féminin est devenu une marchandise spectaculaire, peut-on alors en déduire que ce corps féminin standardisé a été sacralisé? Cette sacralisation du corps parfait, irréprochable, jeune, ne servirait en fait qu'à nier la finitude de celui-ci. Le sujet corps invoque, de par sa nature éphémère, la mort et il s'ensuit qu'un travail de réflexion s'impose autour de celle-ci. La photographie de mon corps, transposée en gravure, « empreinte » par la matrice, réfère-t-elle à ce processus anthropologique du 'masque mortuaire'? Selon Didi-Huberman : « Elles [les empreintes] aussi directement moulées sur leur "réfèrent" c'est-à-dire sur les corps souffrants ou déjà morts de toutes les pathologies possibles. Elles aussi, mortifiant en leur terrible exactitude 'des sujets' par

Voici les cinq phases de la sacralisation selon MacCannel (1989): il y a en premier la phase de la dénomination suivie de la phase du cadrage et de la mise en vue. Ensuite vient celle de la phase d'enchâssement, de la reproduction mécanique et pour terminer de la phase de la reproduction sociale.

définition voués à la mort» (2008, p. 117). En utilisant des effets sémiotiques dans lesquels se croisent symboles, signes référenciés, indices en plus des effets dus au cadrage, et par la mise en paysage des fragments de mon corps, je permets aux spectateurs de se situer dans ce paysage, de situer leur propre corps dans cette réalité qui est nôtre, celle de notre finitude. Mais surtout, je les invite à ressentir, d'une manière ou d'une autre, que chaque personne est elle-même liée à ce corps, ancrée à son propre corps et à celui des autres, en créant un effet d'empathie, mais aussi de familiarité. Michael Short (2017) cite cette expérience en parlant du travail de l'artiste Evan Penny : « Penny utilise cette conscience corporelle familière pour vous perturber, si bien que vous vous éveillez à quelque chose que vous aviez peut-être ignoré ou que vous aviez négligé en vous-même et chez les autres. » (p. 17)

Le cadrage utilisé et l'échelle à laquelle j'ai choisi de présenter les fragments du corps ont aussi une incidence sur la lecture de l'œuvre, et sur le rapport qu'entretiendra la personne qui regarde avec celle-ci. Selon Short (2017), un tel agrandissement « donne l'impression que notre vision a ralenti – le spectateur peut percevoir davantage d'informations ». (p. 21) Cette fragmentation se solde en des constructions picturales constituées de morceaux de corps n'appartenant plus à mon corps. Bien que considérablement agrandies, cet effet ne diminue en rien l'effet de familiarité, au contraire, nous pourrions même penser que cet état a pour effet de l'intensifier.

La fragmentation du corps produit elle aussi plusieurs effets, dont celui de créer un certain anonymat du corps. À qui appartient-il ? De quel sexe ? Quel âge a-t-il ? Toutes ces questions qui peuvent être soulevées replacent mon propre corps dans un corps anonyme et cet anonymat représente lui aussi une métaphore, celle de la mort.

La métaphore du paysage intervient dans certaines œuvres de ce corpus en renvoyant à une image de dunes, de montagne, et d'une certaine manière à la mort dans ce paysage

désertique. Dans son livre *Histoire photographique de la photographie*, Van Lier (2005), en se référant aux images de guerres parle ainsi de la montagne, du paysage comme cimetièrre :

Espagne 1936 (IG,34-35) – les morts sont retournés au paysage sur lesquels ils s'étaient un moment dressés. Ils ont rejoint l'éternité de leurs montagnes, dont ils partagent maintenant les formes et la tranquillité. L'arbre exfolié par la bombe indique comment on en est arrivé là. À mi-chemin entre la quasi éternité de la géologie et la transiitivité des corps humains, les bornes militaires dressent leur longévitité intermédiaire, séculaire, celle des grands systèmes de signes. Épousant les plis de la montagne, des vêtements, des corps, la lumière elle-même plissée apaise chaque détail, en fait un relais de la vastitude unanime. Le cadre n'indexe rien, simple cessation physique de ce qui les déborde (p. 122).

Didi-Huberman fait le rapprochement entre l'empreinte et la mort : «L'empreinte comme deuil». «Que la forme obtenue par empreinte tire la ressemblance vers la mort» (2008, p. 115). Rapprochement que je trouve d'autant plus cohérent et pertinent, que je me dirige vers la théorie suivante : la peur de voir notre corps vieillir, le désir de rester jeune éternellement et le contrôle absolu que nous tentons d'avoir sur celui-ci découlent ultimement non d'un désir de séduction, mais d'une peur viscérale de la mort. Le corps d'aujourd'hui est contrôlé, standardisé par cette même peur. Par la gravure, en créant une empreinte de la photographie de mon corps, je parle aussi, indirectement, de la mort. Le fait d'utiliser la photographie vient créer, dans mon travail, une ressemblance que je pourrais qualifier de trop exacte de mon corps que David Angers, à propos du référent au réel de la photographie au corps nomme si bien un «caractère d'actualité corporelle». Didi-Huberman va dans le même sens quand il affirme : «[c]omme si le modèle photographique, plus subtil et spéculaire, plus magique et aérien, plus distancié aussi, permettait un usage moins mortifiant du paradigme de l'empreinte» (2008, p.131). «L'empreinte ne serait-elle donc que cela : un paradoxe expérimental où se duplique, dans l'objet, le *work in progress* de la mort tégumentaire?» (2008, p. 135).

Parce que je pressens que l'aspect photographique ne cessera pas de croiser l'estampe dans ma production future, ce travail ouvrira de nouvelles avenues et de futures recherches. C'est en documentant cette recherche, en parcourant la littérature sur la photographie et sur le photographique, que de nouveaux questionnements ont surgi depuis, notamment en ce qui a trait aux recherches de Philippe Dubois (2016). Dans son texte *De l'image-trace à l'image-fiction, le mouvement de la théorie de la photographie de 1980 à nos jours*, Dubois réfléchit au « post-photographique » en se référant à la théorie « des mondes possibles ». En ce sens, le critère de référentialité au réel n'est pas le seul critère pertinent pour penser l'image photographique et Dubois suggère d'y juxtaposer un critère de fictivité et de redéfinir notre rapport à l'image photographique.

Cette recherche a posé de nombreuses questions auxquelles je m'attendais plus ou moins et pour lesquelles j'ai tenté de trouver des réponses et d'émettre des hypothèses. En cours de route, de nouvelles questions sont apparues, des perspectives inattendues ont été soulevées et me projettent dans le futur. Des perspectives qu'il me tarde de déchiffrer à travers une poursuite de cette recherche, ou tout simplement à travers de nouvelles explorations.

J'entrevois que la question du corps et surtout celle du corps de la femme s'inscrira dans la poursuite de ces recherches, mais possiblement qu'elle sera plus directement liée à l'idée de la mort qui ressurgit à tout moment dans mon travail. En travaillant la question de la mort et celle du corps, m'est apparue à quelques reprises la question de la vanité, peut-être est-ce là une question à laquelle j'aimerais plus tard réfléchir, en abordant mon travail dans la perspective de la vanité contemporaine. Mais peut-être ce questionnement versera-t-il vers le concept de corporalité : la corporalité se réfère non seulement au fait d'avoir un corps, mais aussi à sa perception et à ses manifestations.

La corporéité suppose un concept intégral qui réunit et influence différentes manières dont nous percevons, construisons des mouvements et des actions, fabriquons des représentations, images ou dispositifs rattachés au corps. La corporéité est construite, elle change, elle est en constante mutation. Comment l'art de l'estampe peut-il matérialiser ces préoccupations? Trois sous-thèmes de réflexion me semblent pertinents à mon cheminement : corps et genre, corps et violence, corps et image. Le sous-thème *corps et genre*, qui me tourmente depuis le début de cette recherche et que j'ai dernièrement remis en question face à ma posture féministe, sera très certainement un des sujets que j'aborderai dans la poursuite de cette étude. Cette problématique est liée à toutes les transformations que subissent le corps et l'être pour en arriver à exprimer un genre, qu'il soit donné ou acquis; il s'étend aux questions touchant le désœuvrement des personnes qui sont cataloguées dans un lieu spécifique et binaire (masculin-féminin, hétérosexuel-homosexuel, 1-0, etc.) par une société qui conçoit le genre comme un facteur biologique; il s'étend également aux questions touchant le genre en tant que changement permanent et construction permanente. Le sous-thème *corps et violence* porterait sur la façon dont le corps se mobilise et fuit la violence, sur la façon dont il s'exprime lors de manifestations de masse ou sur la manière dont il exerce son droit d'émerger. Lever le poing, marcher ensemble, aller en silence, signer des pétitions, discuter avec les autres, s'immoler sont des façons de réagir corporellement à la violence. À l'inverse, cet axe pourrait aussi contribuer à l'étude du corps comme vecteur de paix. Enfin, le sous-thème *corps et image* se déploierait vers les formes que peut prendre le corps pour se montrer, se donner à voir : changements dans l'apparence, marques, traces psychiques inscrites dans le physique, traces d'une route qui a été parcourue, écritures du corps, etc. Ces différentes modifications du corps peuvent s'incarner par la chirurgie plastique, les troubles alimentaires, le conditionnement physique extrême, les cosmétiques, etc. Ces transformations peuvent

prendre une voie plus technologique et être externes au corps pour représenter, entre autres, le corps post-humain et la dystopie de l'humanité.

Peu m'importe vers quel passage je me dirigerai d'abord, ce qui m'importe est de poursuivre cette avancée afin de découvrir de nouveaux territoires de recherche.

ANNEXE 1 : L'ENSEMBLE DES ŒUVRES DE L'EXPOSITION
TRANSPERCEMENT D'UN TERRITOIRE PERMÉABLE
PRÉSENTÉE À LA GALERIE R3



Exposition Transpercement d'un territoire perméable
Vue d'ensemble partielle
2018



Exposition Transpercement d'un territoire perméable
 Vue d'ensemble partielle
 2018



Titre : Transpercement d'un territoire I et II
 Estampes numériques sur papier backlight
 Boîtes lumineuses
 112 x 224 cm
 2018



Exposition Transpercement d'un territoire perméable
Vue d'ensemble partielle
2018



Titre : Transpercement d'un territoire III
Estampes numériques sur papier Hahnemühle
112 x 224 cm
2018



Titre : Transpercement d'un territoire V
Estampes numériques sur papier Hahnemühle
112 x 224 cm
2018



Exposition Transpercement d'un territoire perméable
Vue d'ensemble partielle
2018



Titre : Territoire du corps III
Gravure sur bois
56 x 76 cm
2018



Titre : Territoire du corps V
Gravure sur bois
56 x 76 cm
2018



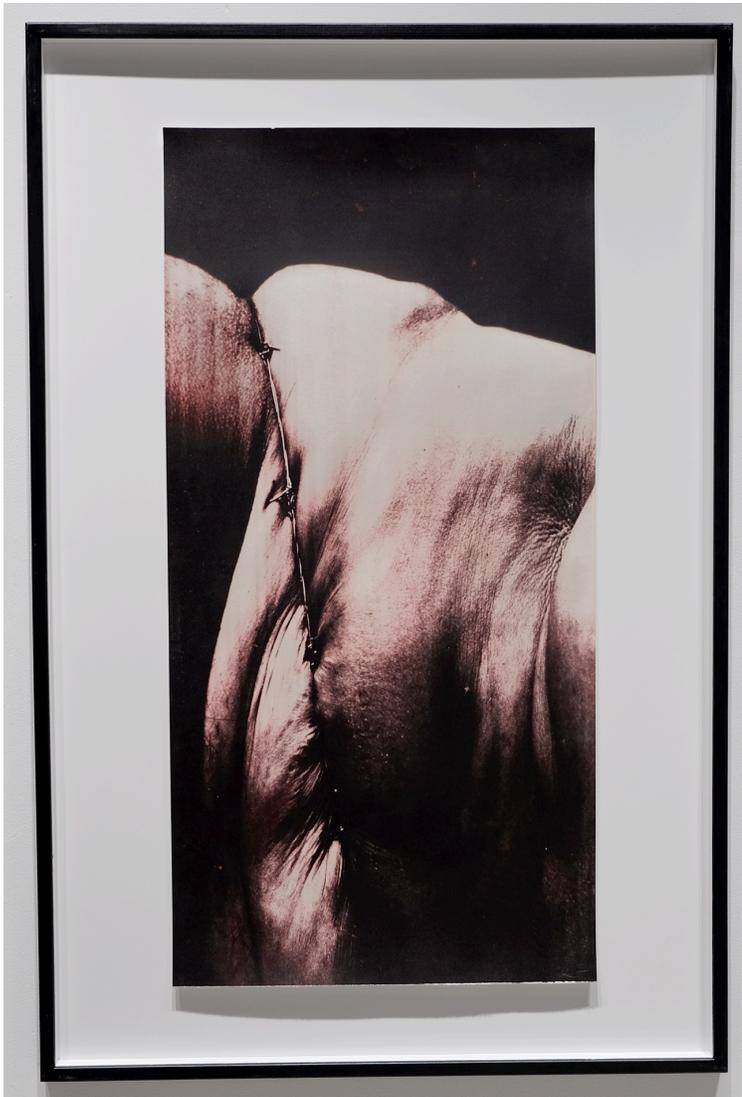
Titre : Territoire du corps IV
Gravure sur bois
56 x 76 cm
2018



Exposition Transpercement d'un territoire perméable
Vue d'ensemble partielle
2018



Titre : Territoire de chair XX
Gravure au laser sur papier sérigraphié
56 x 112 cm
2018



Titre : Territoire de chair XXI
Gravure au laser sur papier sérigraphié
56 x 112 cm
2018



Titre : Territoire de chair XXII
Gravure au laser sur papier sérigraphié
56 x 112 cm
2018



Titre : Territoire de chair XXIII
Gravure au laser sur papier sérigraphié
56 x 112 cm
2018



Titre : Territoire de chair XXIV
Gravure au laser sur papier sérigraphié
56 x 112 cm
2018



Titre : Territoire de chair XXV
Gravure au laser sur papier sérigraphié
56 x 112 cm
2018



Titre : Territoire de chair XXVI
Gravure au laser sur papier sérigraphié
56 x 112 cm
2018



Titre : Territoire de chair XI
Gravure sur bois et estampe numérique
51 x 102 cm
2018



Titre : Territoire de chair XII
Gravure sur bois et estampe numérique
51 x 102 cm
2018

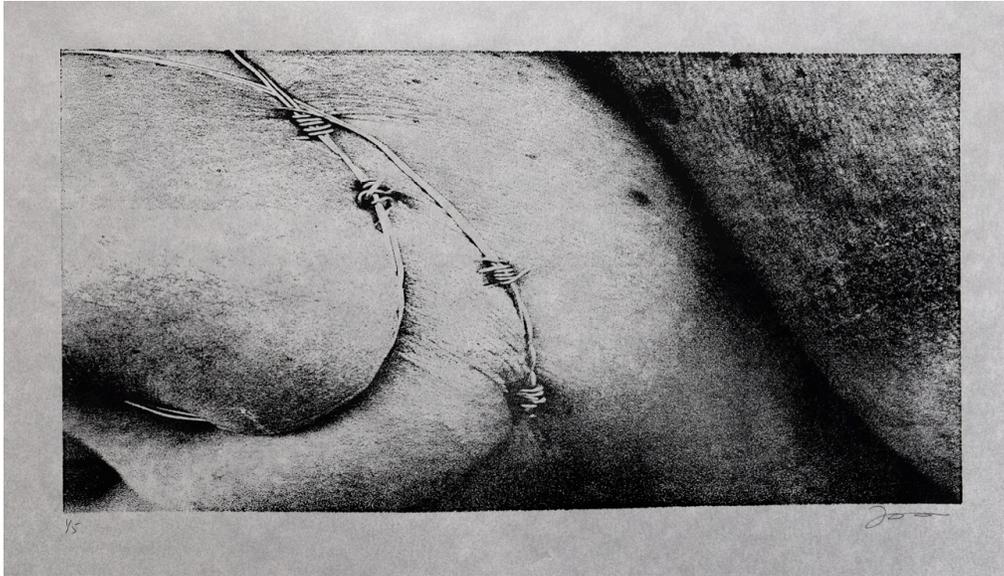


Titre : Territoire de chair XIV
Gravure sur bois et estampe numérique
51 x 102 cm
2018

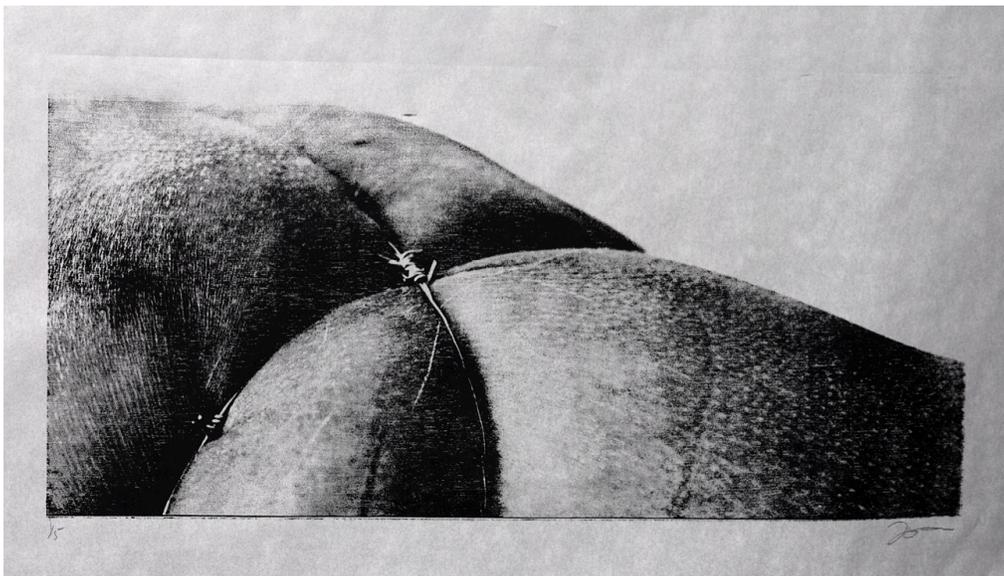


Exposition Transpercement d'un territoire perméable

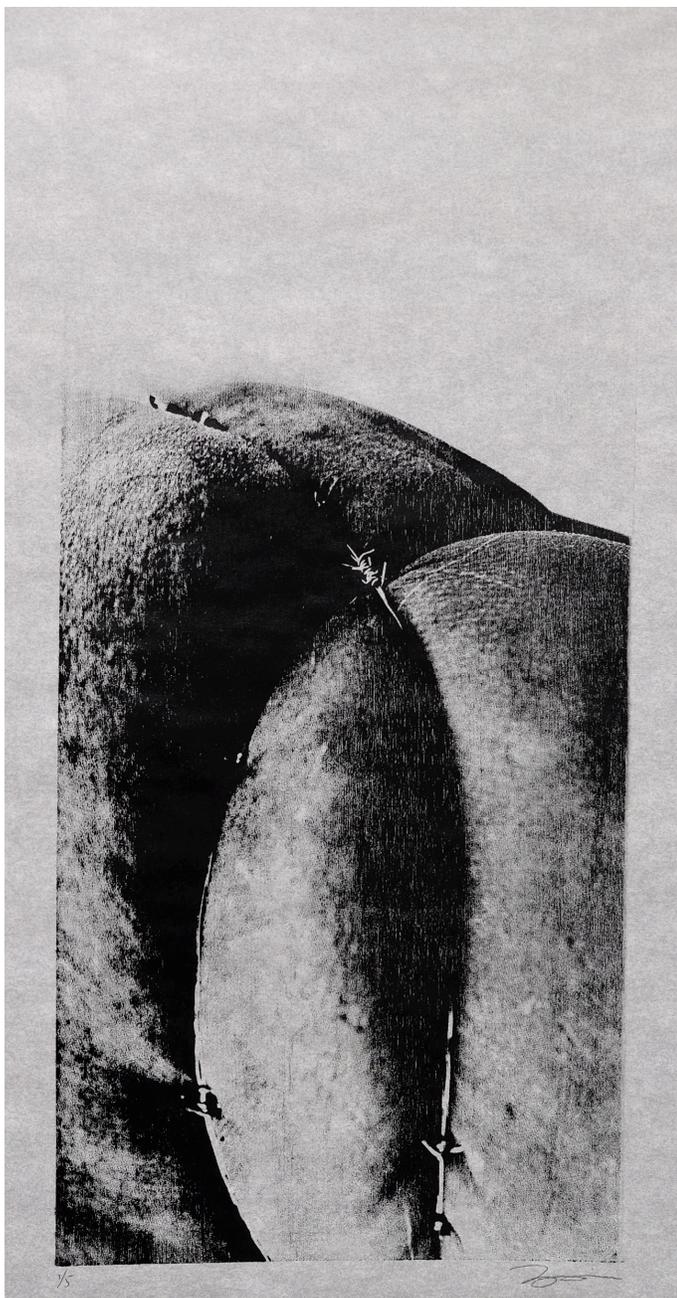
Vue d'ensemble partielle
2018



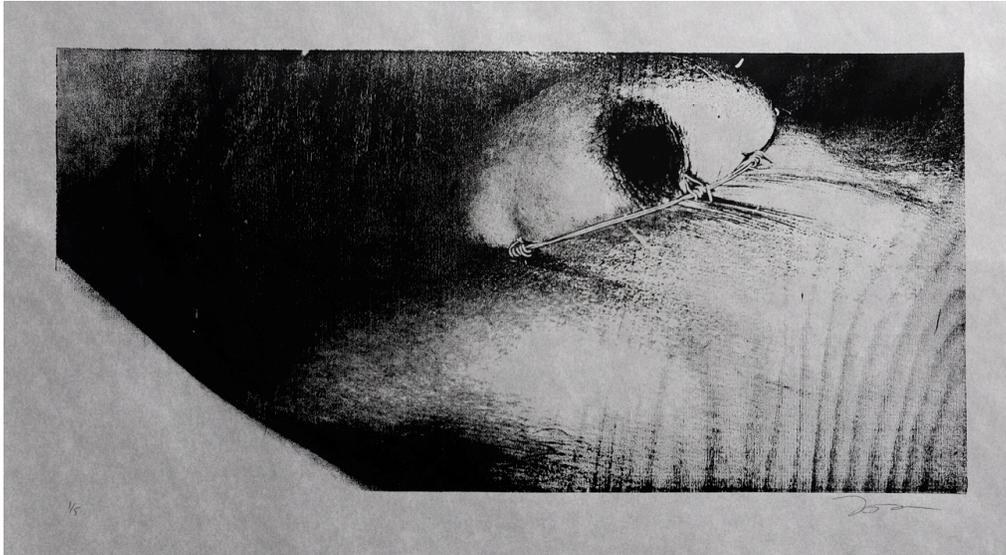
Titre : Territoire du corps XV
Gravure sur bois
50 x 69 cm
2018



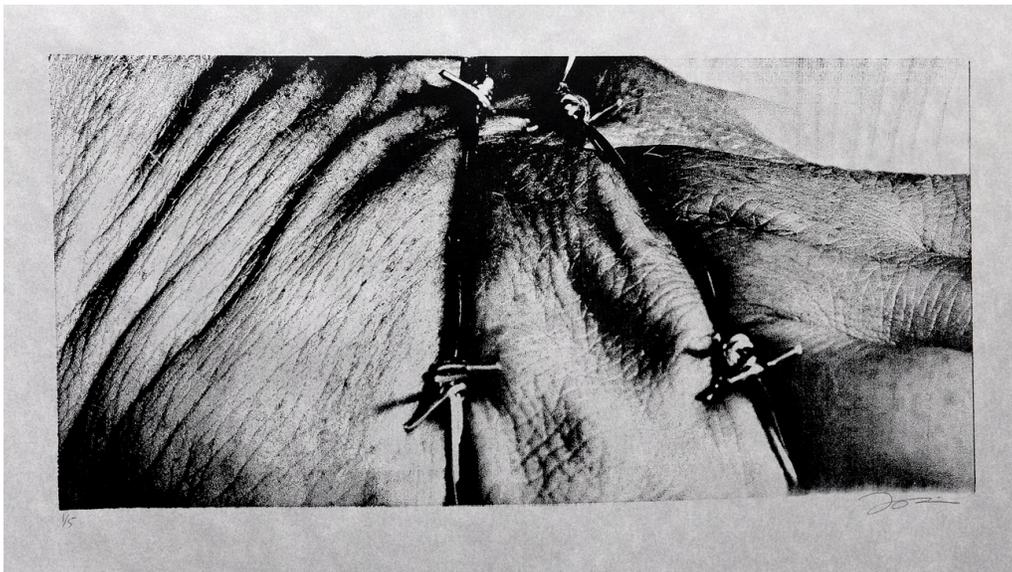
Titre : Territoire du corps XVIII
Gravure sur bois
50 x 69 cm
2018



Titre : Territoire du corps XVII
Gravure sur bois
69 x 50 cm
2018



Titre : Territoire du corps XIV
Gravure sur bois
69 x 50 cm
2018



Titre : Territoire du corps XXI
Gravure sur bois
50 x 69 cm
2018

BIBLIOGRAPHIE

Arbour, R.-M. (2013). Féminin pluriel et féminisme en arts visuels au Québec. *esse arts + opinions*, (51), 32-37.

Art21. (2011). Kara Walker: The Melodrama of “Gone with the Wind”. Art21.org. Récupéré de <http://www.art21.org/texts/kara-walker/interview-kara-walker-the-melodrama-of-gone-with-the-wind>(Entrevue réalisée en 2003)

Anger, David. 1958. *Les carnets de David d’Anger*. Paris : Plon.

Avenel, J. (2012). *Julie Avenel*. Récupéré le 18 octobre 2018 de <https://www.judithavenel.com/texts-conferences/>

Baribeau, C. (2005). Le journal de bord du chercheur. *Recherches qualitatives – Hors Série*, (2), 98-114. Récupéré de http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/hors_serie/hors_serie_v2/CBaribeau%20HS2-issn.pdf

Balfour, B. (2018). The What and Why of Print. Dans R. Pelzer-Montada (dir.), *Perspectives on contemporary Printmaking. Critical Writing since 1986* (p. 114-126). Manchester : Manchester University Press. (Œuvre originale publiée en 2016).

Baqué, D. (2004). *Photographie plasticienne, l’extrême contemporain*. Paris : Éditions du Regard.

- Beaudry, L. (2014). L'art et le féminisme au Québec : aspect d'une contribution à l'interrogation politique. *Recherches féministes*, 27(2), 7-19.
- Bednarczyk, A. (2018). The Shape of Graphic Art. Dans R. Pelzer-Montada (dir.), *Perspectives on contemporary Printmaking. Critical Writing since 1986* (p. 82-94). Manchester : Manchester University Press. (Œuvre originale publiée en 2010)
- Blanc, C. (2015). L'épopée des femmes photographes de 1839 à 1945. *Artefact. Le blog de Leclere-Maison des ventes*. Récupéré de <http://www.artefact-leclereblog.fr/2803/lepoee-des-femmes-photographes-de-1839-a-1945>
- Brun, J. (1973). La nudité humaine. Paris: Fayard.
- Butler, J. (2005). Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité. Paris : La Découverte. (Œuvre originale publiée en 1990).
- Calogero, R.M., Tylka, T.L., Donnelly, L.C., McGetrick, A., Leger, A.M. (2017). Trappings of femininity: A test of the “ beauty as currency ” hypothesis in shapping college women's gender activism. *Body Image*, 21, 66-70.
- Campeau, S. (2009). Apparaître et leurrer. *Portée*, 37(1), 47-58.
- Carrendro, S. (2002). L'émergence d'une psychophysique de la perception en art. *Perceptions*, 69, p. 133-155.

Craig, P. E. (1978). *The Heart of the Teacher: A Heuristic Study of the Inner World of Teaching* (Thèse de doctorat). Boston University Graduate School of Education. Traduction du chapitre consacré à la méthodologie, tirée de la thèse doctorale de l'auteur traduit par A. Hamein (1988). «La méthode heuristique : Une approche passionnée de la recherche en sciences humaines». Récupéré de <http://raiq.ca/fr/raiq-ressources/152>.

Debord, G. (1992). *La société du spectacle*. Paris : Gallimard. (Œuvre originale publiée en 1967).

Descarries-Bélangier, F. et Roy, S. (1988). Le mouvement des femmes et ses courants de pensée : essai de typologie. *Les documents de l'ICREF*, 19.

Desjardins, C. (2007, 25 avril). Une artiste veut exposer son cœur et ses poumons après sa mort. *La Presse*, section Arts et spectacles, p. 13.

Desmedt, D. (2000). La photographie, donner du corps au regard. *Le bulletin freudien*, 35-36. Récupéré de http://www.association-freudienne.be/pdf/bulletins/36-06Desmedt_35.pdf

Delvaux, M. (2013). *Les filles en série : Des Barbies au Pussy Riot*. Montréal : Éditions du remue-ménage.

Didi-Huberman, G. (2008). *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité*. Paris : Éditions de Minuit.

Douglas, B. G. et Moustakas, C. (1985). Heuristic Inquiry: The Internal Search to Know. *Journal of Humanistic Psychology*, 25(3), 39-55.

- Doyon, P.-S. (dir.). (2014). Actes du colloque *Imaginarium*, tenu dans le cadre de la Biennale internationale d'estampe contemporaine de Trois-Rivières, du 4 au 7 avril 2013. Trois-Rivières : Les éditions de la biennale.
- Field, R.S. (2018). Sentences of Printed Art. Dans R. Pelzer-Montada (dir.), *Perspectives on contemporary Printmaking. Critical Writing since 1986* (p. 69-71). Manchester : Manchester University Press. (Œuvre originale publiée en 1994).
- Gardou, C. (2012). *La société inclusive, parlons-en : Il n'y pas de vie minuscule*. Toulouse : ERES. doi: 10.3917/eres.gardo.2012.01
- Gauthier, J. (2004). Féminin, féministe? L'art des femmes en question...Quelle position adoptée par la jeune génération des artistes françaises?. *esse arts +opinion*, (51). Récupéré de <https://esse.ca/fr/dossier-feminin-feministe-lart-des-femmes-en-question-quelle-position-adoptee-par-la-jeune>
- Geers, A. (2014) Un magazine pour se faire belle. *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 40. Récupéré de <https://journals.openedition.org/clio/12177>
- Géré, V. (2010). Violence dans l'œuvre de Kara Walker. *Tracés. Revue de sciences humaines*, (19), 101-120. Récupéré de https://www.researchgate.net/publication/274118402_Violences_dans_l'oeuvre_de_Kara_Walker
- Gervais, M. et Champoux, G. (2016). *Du corps métamorphosé au corps imprimé*. Toluca : Universidad Autonoma del estado de Mexico ; Trois-Rivières : Université du Québec à Trois-Rivières.

Grajciarova, M. (2003). L'art féminin ou l'art des femmes ?. *Sens public*. Récupéré de <http://sens-public.org/articles/49/>

Green, J. et Stinson, S.W. (1999). Postpositivist Research in Dance. Dans S. Horton Fraleigh et P. Hanstein. (dir.), *Researching Dance: Evolving modes of inquiry* (p. 91-123). Pittsburg: University of Pittsburg Press.

Harding, R. (2018). Print as Other: the Future is Queer. Dans R. Pelzer-Montada (dir.), *Perspectives on contemporary Printmaking. Critical Writing since 1986* (p. 104-113). Manchester : Manchester University Press. (Œuvre originale publiée en 2013).

Humphries, C. (2018). Benjamin's Blindspot: Aura and Reproduction in the Post-Print Age. Dans R. Pelzer-Montada (dir.), *Perspectives on contemporary Printmaking. Critical Writing since 1986* (p. 155-161). Manchester : Manchester University Press. (Œuvre originale publiée en 2015).

Husserl, E. (1989). *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale* (Gérard Granel, trad.). Paris : Gallimard. (Œuvre originale publiée en 1934).

Karácsonyi, J. (2016). Visages à la frontière du cinéma et de la littérature. *Supplément à la vie de Barbara Loden*, de Nathalie Léger. *Chimères*, 89, 2, p. 195-203

Krämer, S. (2012). Qu'est-ce donc qu'une trace, et quelle est sa fonction épistémologique ? État des lieux. *Revue franco-allemande de sciences humaines et sociales*, 10. Récupéré de <https://journals.openedition.org/trivium/4171>

- Krauss, R. (2013). *Le Photographique Pour une Théorie des Écarts*. Paris : Éditions macula. (Œuvre originale publiée en 1990).
- Lambert, S. (2018). The Status of the Reproduction. Dans R. Pelzer-Montada (dir.), *Perspectives on contemporary Printmaking. Critical Writing since 1986* (p. 141-154). Manchester : Manchester University Press. (Œuvre originale publiée en 1988).
- Lamoureux, È. (2010). Évolution du féminisme en arts visuels : regard croisé entre le Québec et le monde anglo-saxon. *Labrys, études féministes*, (17). Récupéré de <http://www.labrys.net.br/labrys17/arte/eve.htm>
- Lamoureux, È. (2005). Les femmes artistes mobilisées dans le féminisme au Québec. *Sisyphé*. Récupéré de http://sisyphe.org/article.php3?id_article=1597
- Le Breton, D. (1999). *L'adieu au corps*. Paris : Métailié.
- Le Breton, D. (2010). Se reconstruire par la peau. Marques corporelles et processus initiatique. *Revue française de psychosomatique*, 38, p. 85-95.
- Le Breton, D. (2012). *La sociologie du corps*. Paris : Presses Universitaires de France. (Œuvre originale publiée en 1992)
- Le Breton, D. (2013). *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : Presse universitaire de France. (Œuvre originale publiée en 1990).

Loir, E. et Van Dessel, S. (2016-2017). L'objectivation et la perfection des femmes dans la publicité. Louvain

MacCannell, D. (1989). Introduction: Semiotic of Tourism. *Annal of Tourism Research*, 16, p. 1-6.

Maillard, N. (2011). La vulnérabilité. Une nouvelle catégorie morale. Genève : Labor et Fides.

Malenfant, N. (2012). L'estampe entre l'identité disciplinaire et ses manifestations dans le cadre interdisciplinaire. *Porto arte*, 19(32), 163-166. Récupéré de <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/43773/27524>

Malenfant, N. et Ste-Marie, R. (2000). *Le code d'éthique de l'estampe originale*. Montréal : Conseil québécois de l'estampe (ARPRIM).

Maquet, C., Guitton, M. et Deflandre, M. (2016). *L'image de la femme dans la publicité américaine au fil du temps*. Récupéré de <https://lafemmedanspubliciteamericainewordpresscom.wordpress.com>

Marzano, M. (2013). *La philosophie du corps*. Paris : Presses Universitaires de France.

Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.

Meyor, C. (2007). Le sens et la valeur de l'approche phénoménologique. *Recherches qualitatives – Hors série*, (4), 103-118. Récupéré de http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/hors_serie/hors_serie_v4/meyor.pdf

- Michaud, Y. (2003). *L'art à l'état gazeux. Essais sur le triomphe de l'esthétique*. Paris : Stock.
- Monachesi Ribeiro, A. (2010). Le corps et le féminin dans l'art contemporain. *Recherches en psychanalyse*, (9), 1, p. 113-131. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2010-1-page-113.htm#>
- Morais, S. (2013). Le chemin de la phénoménologie : une méthode vécue comme une expérience de chercheur. *Recherches qualitatives – Hors Série*, (15), 497-511. Récupéré de <http://www.recherche-qualitative.qc.ca>
- Moustakas, C. (1990). *Heuristik Research*. Beverly Hills : Sage.
- Nancy, Jean-Luc. (2000). *Corpus*. Paris : Métailié. (Œuvre originale publiée en 1992).
- Noronha, J.S. (2002). *L'estampe, objet rare : comprendre, identifier, apprécier*. Paris : Alternatives.
- Paglia, C. (2013). Une féministe qui défend les hommes. *Le Bulletin d'Amérique*. Récupéré de <http://lebulletindamerique.com/2013/12/12/camille-paglia-une-feministe-qui-defend-les-hommes>
- Paillé, P. (2008). La méthodologie de recherche dans un contexte de recherche professionnalisant : douze devis méthodologiques exemplaires. *Recherches qualitatives*, 27(2), 133-151. Récupéré de <http://www.recherche->

[qualitative.qc.ca/documents/files/revue/edition_reguliere/numero27\(2\)/paille27\(2\).pdf](http://qualitative.qc.ca/documents/files/revue/edition_reguliere/numero27(2)/paille27(2).pdf)

Paquet, S. Cauquelin, A. (2009). *Le paysage façonné. Les territoires postindustriels, l'art et l'usage*. Québec : Presses de l'Université Laval.

Paquin, L.-C. (2014). *Méthodologie de la recherche-crédation*. Récupéré de http://multimedia.uqam.ca/profs/lcp/metho_rech_creat/heuristique/heuristique.html

Parks, J. A. (2006). The Dark, Black Outline. *Drawing Magazine*, 3(10), 120.

Pelzer-Montada, R. (2018). *Perspectives on Contemporary Printmaking. Critical Writing Since 1986*. Manchester: Manchester University Press.

Peyre, H. (2016). *Le réel en photographie. Galerie-Photo*. Récupéré de <http://www.galerie-photo.com/reel-representation-photographie.html>

Phelan, P. (2005). Essai. Dans H. Reckitt, *Art and Feminism*. Paris : Phaidon.

Pulz, J. et De Mondenard, A. (1995). *Le corps photographié*. Paris : Flammarion.

Rancière, J. (2004). *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Édition Galilée.

- Raux, S et Surlapresse, N. (2008). *L'estampe, un art à la portée de tous*. Lille : Presses universitaires de Lille.
- Reeves, K. (2018). The Re-Vision of Printmaking. Dans R. Pelzer-Montada (dir.), *Perspectives on contemporary Printmaking. Critical Writing since 1986* (p. 72-81). Manchester : Manchester University Press. (Œuvre originale publiée en 1999).
- Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Éditions du Seuil.
- Roca, J. (2018). The Graphic Unconscious or the How and Why of a Print Triennial. Dans R. Pelzer-Montada (dir.), *Perspectives on contemporary Printmaking. Critical Writing since 1986* (p. 95-103). Manchester : Manchester University Press. (Œuvre originale publiée en 2011).
- Rongier, S. (2013). Alain Cavalier *Irène*. Au bout de l'image, la rencontre des morts. Dans *Sébastien Rongier*. Récupéré de <http://sebastienrongier.net/spip.php?article248>
- Rosler, M. *Martha Rosler*. Récupéré de <http://www.exporevue.com/magazine/fr/rosler.html>
- Rouillé, A. 2005 *La photographie, entre document et art contemporain*. Paris, France. Gallimard.
- Rouillé, A. (2005). *La photographie : entre document et art contemporain*. Paris : Gallimard.

- Rouillé, A. (2013). Antoine d'Agata au bout de la nuit. *Paris Art*. Récupéré de <http://www.paris-art.com/art-culture-France/antoine-d-agata-au-bout-de-la-nuit/rouille-andre/408.html>
- Serres, A. *Quelle(s) problématique(s) de la trace?*. Communication prononcée lors du séminaire du CERCOR (actuellement CERSIC), le 13 décembre 2002. Récupéré de https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00001397/document
- Sontag, S. (2008). *Sur la photographie #01*. Paris, France. Édition Christian Bourgeois.
- Spettel, É. (2014). Les artistes femmes. Des esthétiques de la limites dépassée? Femmes extrêmes. *Recherches féministes*, 1(27), p. 161-181.
- St-Gelais, T. et Lamoureux, É. (2014). Où en sommes-nous avec le féminisme en art. *Recherches féministes*, 2(27), p. 1-6.
- Thomas, L.-V. (1977). Problèmes de la mort aujourd'hui. Dans B. Rousset, L.-V. Thomas, T. Van Thao. *La mort aujourd'hui*. Paris : Anthropos.
- Tisseron, S. (2011). Intimité et extimité. *Communications*, (88), p. 83-91.
- Van Lier, H. (2005). *Philosophie de la photographie*. Paris : Laplume : Association de critique contemporaine en photographie. (Œuvre originale publiée en 1983).

Vermorel, C. (2007). La région humaine, des corps dans la ville : une exposition entre art contemporain et tradition photographique. Université Lyon 2. Institut d'Études Politiques de Lyon.

Zielinski, A. (2010). L'éthique du care. Une nouvelle façon de prendre soin. *Études*, 12, p. 631-641. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-etudes-2010-12-page-631.htm>