

TABLES DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	2
TABLES DES MATIÈRES	3
LISTE DES FIGURES	5
REMERCIEMENTS	6
INTRODUCTION	7
CHAPITRE 1 - IDENTITÉ DÉMONTÉE : DISSÉQUER LE CADAVRE	10
1.1 Mythologie individuelle comme outil à la création	10
1.1.1 L'image mnémonique	10
1.1.2 Memento mori : meubler l'absence	13
1.1.3 Autofiction jouer à être	16
1.2 Ce qui NOUS appartient	18
1.2.1 L' (In)connue	18
1.2.2 Le quotidien Le spectre domestique	20
1.2.3 Une narration associative aléatoire	24
1. 3 Traitement expérientiel de l'identité	27
1.3.1 Revenir en arrière.....	27
1.3.2 Détruire pour mieux reconstruire.....	29
CHAPITRE 2 - L'ANXIÉTÉ COMME TRAITEMENT DE L'IDENTITÉ	31
2.1 Se couvrir de cicatrices.....	31
2.1.1 Se projeter contre un mur.....	31
2.1.2 Topographie d'un reflet	33
2.1.3 Recouvrir l'humanité.....	34
2.2 L'obsession et la compulsion	36
2.2.1 L'état passif : Quand soudainement, rien ne survient	36
2.2.2 Simuler l'étrange	39
2.3 Être suspendue dans le vide.....	43
2.3.1 Le trivial obsessionnel	43

2.3.2 s'amputer de soi-même	47
CHAPITRE 3 - STRUCTURE OSSEUSE : LE DISPOSITIF	49
3.1 Aller et venir entre trois états	50
3.1.1 Faire à nouveau	50
3.1.2 Faire entrer	51
3.1.3 Faire et dire à la fois	58
3.2 L'abandon identitaire	59
3.2.1 Masquer le désespoir	59
3.2.2 Le tangible en point de fuite	63
3.2.3 Un silence béant	64
3.3 Une réalité simulée	66
3.3.1 Utiliser ce qui a été volé	66
3.3.2 Réalité associative : le simulacre	67
CONCLUSION	70
BIBLIOGRAPHIE	74

LISTE DES FIGURES

Figure 1 : Bill Viola, <i>Heaven and Earth</i> , 1992, installation vidéo	12
Figure 2 : <i>Jell-R</i> , 2011, gélatine alimentaire et matériaux mixtes.....	14
Figure 3 : <i>Envole</i> , 2010, impression jet d'encre	15
Figure 4 : <i>Mettre de côté, pour un instant seulement</i> , 2014, installation de diapositives	21
Figure 5 : <i>Mettre de côté, pour un instant seulement</i> , 2014, installation de diapositives.....	22
Figure 6 : The Bruce High Quality Fondation, <i>We like America and America likes us</i> , 2010, installation vidéo, durée: 22 min.	24
Figure 7 : The Bruce High Quality Fondation, <i>We like America and America likes us</i> , 2010, capture d'images de l'installation vidéo, durée: 22 min.....	25
Figure 8 : <i>Un Bruit l'Hiver</i> , 2010, installation, matériaux mixtes	28
Figure 9 : Matrice de l'œuvre <i>Mettre de côté, pour un instant seulement</i> , 2014, installation de diapositives.....	32
Figure 10 : <i>Performance-04</i> , 2013, performance et installation vidéo.....	38
Figure 11 : Cindy Sherman, <i>Untitled #352</i> , 2000, photographie numérique	40
Figure 12 : Cindy Sherman, <i>Untitled #475</i> , 2008, photographie numérique	41
Figure 13 : Alison Brady, <i>Untitled</i> , série <i>Sweet Affliction</i> , 2007, photographie numérique.....	42
Figure 14 : <i>Sachets</i> , 2010, sacs de conservation et matériaux mixtes	45
Figure 15 : <i>Money Shot</i> , 2015, installation de diapositives	52
Figure 16 : <i>Bientôt ce sera Noël</i> , vue extérieure, 2015, installation, matériaux mixtes ..	53
Figure 17 : <i>Bientôt ce sera Noël</i> , vue intérieure, 2015, installation, matériaux mixtes ...	54
Figure 18 : <i>Soldat</i> et <i>Roi</i> , 2015, photographies numériques	55
Figure 19 : Vue d'ensemble de l'exposition <i>Devenir ses os</i> , 2015, photographies numériques, installation matériaux mixtes, installation de diapositives.....	57
Figure 20 : Détail de l'œuvre <i>Roi</i> , 2015, photographie numérique.....	60

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Constanza Camelo Suarez pour son temps, son soutien et ses conseils.

Merci à monsieur Bruno Marceau et à monsieur James Partaik d'avoir accepté l'invitation à se joindre à mon jury.

Merci au Lobe et à son organisation d'avoir manifesté suffisamment d'intérêt pour mon travail afin de m'inviter à exposer en leurs lieux.

INTRODUCTION

Bien que mon travail ait commencé techniquement il y a de ça huit ans, j'estime tout de même avoir une production active possédant une ligne directrice bien définie depuis quatre ans, tout au plus. Ce qui fut produit avant ne représente qu'une amorce timide et maladroite de ce qui constitue ma pratique actuelle. C'est avec cette période de recherche création que je suis parvenue, donc, bien à définir mes préoccupations et ce qui anime cette envie de produire des images pour ensuite les montrer. J'en viens alors à pouvoir affirmer que je me questionne actuellement sur le souvenir aussi bien que sur le quotidien par le ressenti produisant ainsi une fiction narrative prenant part dans l'imaginaire collectif.

Je fais agir divers éléments qui, mis ensemble, viennent à produire un tout nouveau sens. Ces éléments témoignent de préoccupations telles que l'identité ainsi que la figure d'alter ego qui vient justement questionner la notion propre d'identité et interagir avec celle-ci. Puis il y a le manque/la mort, le jeu, l'inconfort et la régression. L'utilisation d'agents anxiogènes tels que l'utilisation de l'imagerie médicale, la manipulation identitaire, la transformation du visage ou encore la présence d'oxymore produisant une interaction insolite entre les éléments associés donne à mes installations un effet de suspension du temps que j'interprète comme une marque temporelle altérée par mon regard. Par la dénaturation de l'humain et de son quotidien, et tout en y faisant agir de nouveaux éléments qui y sont habituellement étrangers, je tente d'établir une proximité avec le regardeur qui oscille entre l'intimité et l'intrusion. Je traite ces préoccupations de deux manières qui ensuite forment un dialogue dans mes œuvres.

De prime abord d'un point de vue identitaire où justement la notion d'imaginaire collective intervient. Ensuite, d'une manière cynique qui vient donc produire une tension avec le réel produisant une sorte de réalité associative.

Suite à cette mise en parallèle, allant au-delà des simples soucis esthétiques par lesquels une production peut être amorcée, j'en viens à me questionner sur une dimension plus sociale de l'œuvre dans sa finalité. Je me demande donc, suite à la manipulation identitaire et la présence de tension avec le réel dans mon travail, comment cette réalité associative est mise en relation avec l'imaginaire collectif dans ma pratique artistique? Cette question explorée tout au long du mémoire eu comme résultat, suivant une résidence de recherche et de production de deux mois, le projet d'exposition *Devenir ses os*.¹ Le fait que je connaisse déjà bien mon processus réflexif fait que ce questionnement devient pour moi une manière de me tourner vers l'autre, une autre façon de comprendre ma démarche en lien avec le regardeur. Je me concentre alors d'une part sur l'intimité par rapport à l'identité et d'une autre part sur la sensation de perte de repères générée par l'anxiété. Ensuite, de par mon travail, je mets en relation ces deux notions afin d'y observer le caractère subversif des œuvres produites. D'une part par le processus, puis par le dialogue produit entre les éléments présents et enfin je me penche sur les nouveaux sens donnés, le simulacre. J'en viens à invalider ces principes d'autorité au profit de ces nouvelles réalités.

¹ Résultats prenant forme d'une exposition et d'une conférence présentées dans les locaux du centre d'artiste Le Lobe, résidence du 18 septembre au 2 octobre 2015.

Je compte me baser principalement sur des rapprochements entre ma pratique et celles d'artistes tels que Cindy Sherman², Alison Brady³ et du collectif The Bruce High Quality Foundation⁴ partageant les mêmes préoccupations, sur des entrevues avec ces derniers, sur des écrits analysant leur production et sur des essais théoriques ayant comme objet d'étude des sujets se rattachant à mon travail. J'entrevois une utilisation de cette documentation plutôt organique de manière à élaborer sur chaque terme de manière naturelle et fluide. Sans avoir une impression de cadre donné ou de rigidité, je me rapproche d'une méthodologie de type heuristique par la présence de cueillettes de données et une élaboration plutôt organique de mes résultats de recherche. Les chapitres qui suivent portent respectivement sur l'identité, l'anxiété, puis le dispositif comme résultat de l'interaction de ces deux éléments.

² 2000-2002, 2008.

³ 2007.

⁴ 2010.

CHAPITRE 1

IDENTITÉ DÉMONTÉE : DISSÉQUER LE CADAVRE

Dans ce premier chapitre, j'expose les questionnements relatifs à l'identité dans ma recherche-crédation, que ce soit par sa valeur donnée ou son aspect sociologique. De base, je considère l'identité comme un ensemble d'éléments qui, ensembles, déterminent les différences et les similitudes entre les individus. J'en conviens alors que l'on peut être autant lié que dissocié de l'autre de par notre identité. Bien que l'on ait l'habitude de voir la quête identitaire comme préoccupation de plusieurs artistes, il n'en est pas question ici. Je la traite plutôt comme une base de données, un point de départ à la création.

1.1 Mythologie individuelle comme outil à la création

1.1.1 L'image mnémonique

Au même titre que le souvenir, je considère l'imaginaire comme une forme de mémoire dont nous n'avons pas le contrôle. C'est-à-dire que l'imaginaire est influencé par ce que l'on connaît et a expérimenté dans le passé et nous n'en avons pas totalement le contrôle par la présence consciente et inconsciente d'éléments du souvenir. Le souvenir est une part importante de l'identité et il nourrit ma création autant dans sa manifestation que dans son interprétation. Je l'utilise, le transforme, le modifie, m'approprie celui de l'autre et le mélange au mien. Si bien que le produit final devient une entité qui possède elle-même une nouvelle identité.

Seulement la mémoire est constituée d'une multitude de fragments décontextualisés par les souvenirs. En effet, appartenant au passé, nos souvenirs sont biaisés par notre perception, nos sentiments, nos doutes, ou nos interprétations. On pourrait donc mettre en question la sincérité ou l'authenticité de l'œuvre due au fait qu'elle soit influencée par ces facteurs. Ou même pensé qu'elle ne reflète pas bien la réalité ou que les événements n'y sont pas relatés de manière fidèle. Face à ces critiques, il faut bien définir le but de l'utilisation de ces archives personnelles dans mon travail. Bill Viola, artiste majeur de son domaine et de son époque, utilise entre autres son expérience personnelle comme sujet de son travail.⁵ Cependant, il ne nous le présente pas comme une documentation de l'événement, mais plutôt comme une version de la réalité esthétisée et poétique, à partir de ses souvenirs. Il y a alors un désir non pas de relater à la perfection un événement survenu, mais plutôt de donner forme à une expérience vécue par l'artiste afin qu'elle soit revécue par le regardeur. Sally Bonn explique d'ailleurs :

« Le dispositif chez Bill Viola passe par cette volonté que l'œuvre soit le médium, l'intermédiaire entre une expérience vécue et rendue pour être revécue. L'image vidéo se tient au seuil de deux perceptions, celle de l'artiste et celle du spectacle. Mais il est bien question de l'expérience vécue par l'artiste avant tout. Ce qui doit être éprouvé c'est bien l'expérience de l'artiste et celle qui est vue, mais vue comme ayant été faite. »⁶

⁵ BONN, Sally, *Les paupières coupées, essai sur les dispositifs artistiques et la perception esthétique*, Belgique, Édition la lettre volée, coll. « Essais », 2009, ...Au dispositif, p.48

⁶ Ibidem



Figure 1 : Bill Viola, *Heaven and Earth*, 1992, installation vidéo.
Source : <http://www.necsus-ejms.org/spiritual-journey-bill-violas-art/>

Le souvenir est cependant réinterprété par le spectateur. L'œuvre décèle donc bien plus qu'un simple sentiment de nostalgie, qui va agir comme une sorte de caisse de résonance de la vie ou de l'histoire de l'artiste.⁷

1.1.2 Memento mori : meubler l'absence

Le souvenir est donc traité comme élément, événement appartenant au passé. S'il s'inscrit dans le souvenir, il n'est donc plus actuel, il n'existe pas dans notre quotidien immédiat et provoque l'existence d'une forme d'absence dans le présent. Je relève dans mon travail une certaine documentation de l'absence. Cette absence peut se manifester comme une référence à la mort avec la présence de mouches et l'évocation du masque mortuaire ou encore une trace, ou une marque laissée derrière soi comme de vieux souvenirs, vides de sens et d'importance. Ces formes de deuil, étant une partie importante de l'expérience humaine, prennent forme dans mon travail comme sujet principal et à d'autres moments les images proposées au regardeur en font seulement référence.

⁷ GRENIER, Catherine, *Dépression et subversion : Les racines de l'avant-garde*, Paris, France, Bibliothèque publique d'information du Centre Pompidou, coll. « Les Essais », 2004, II Dépression et subversion, introduction, p.37



Figure 2 : *Jell-R*, 2011, gélatine alimentaire et matériaux mixtes.

J'utilise l'esthétique médicale; pansement, bandage, outils, blessures, en parallèle avec des éléments mortuaires, tels que la viande, des animaux, ou encore des insectes liés à la mort, la maladie et l'état de décomposition.



Figure 3 : *Envole*, 2010, impression jet d'encre.

La mort peut aussi être suggérée par un lieu sans présence physique humaine. Elle se manifeste alors par la mise en relation des vestiges de cette présence vis-à-vis d'un « objet témoin »⁸, empreinte de l'existence. On pourrait alors parler de souvenir dans le sens où il s'agit d'exposer un objet conservé, capable d'évoquer un événement ou un état passé. Ils sont quelquefois authentiques, m'appartenant ou appartenant à un

⁸ « objet-témoin » étant un objet que l'on conserve, qui nous rappelle une personne, un événement et/ou une époque passée.

inconnu, et d'autres fois fabriqués de toutes pièces afin de procurer une certaine authenticité *artificielle*. Ces objets construisent une certaine sensation d'intimité face à une identité pourtant anonyme. On serait porté à croire qu'ils ont une grande valeur pour quelqu'un, même s'ils ne sont associés à personne directement. Seulement, ils apparaissent seuls et cela laisse entrevoir un effet d'incomplétude, procurant un effet empathique.

Je traite le sujet du deuil par mes expériences antérieures, mon imaginaire, mais aussi à travers ma perception, mon histoire, mon tempérament. Lorsqu'une œuvre découle de mes expériences il prend forme une sorte de méthodologie de production qui débute par un événement marquant que je déconstruis. Ensuite, je le recompose afin qu'il soit rendu en image de manière fidèle à mon état émotif et mon imaginaire par rapport à cet événement. Cet imaginaire qui, par exemple, puise beaucoup d'inspiration esthétique de la médecine ou encore la chasse, étant tous deux lié à des événements de mon passé et donc à mon identité. La mise en scène de mon visage, fait aussi écho à cette utilisation de l'identité de l'artiste, par son image directe ou de son existence.⁹

1.1.3 Autofiction jouer à être

Mon traitement de l'identité démarre d'abord d'une altération de la mienne depuis mon imaginaire. Puis de mon regard sur ce que signifie l'identité et de quoi elle est constituée chez les autres. Dans certaines images, je prends des rôles, joue des

⁹ GRENIER, Catherine, op. cit. 2004, II Dépression et subversion, introduction, p.37

personnages et m'appose une nouvelle identité, comme un maquillage ou un masque. Malgré ces modifications et recompositions identitaires, j'estime qu'il y a une part d'autofiction dans ma pratique. Je me mets moi-même dans des situations et des environnements qui oscillent entre l'invention et la réalité en façonnant une autre perception de moi-même. Ces mises en scène de mon quotidien, de mon identité modifiée viennent renforcer la notion de mythologie personnelle¹⁰ présente dans ma recherche-crédation. Mythologie personnelle dans la mesure où j'utilise mon image et mes expériences comme source à la création mêlant fiction et réalité. J'en viens à questionner mon état d'individu face à une société et à me questionner sur ce qu'est l'identité dans sa fragilité.

J'utilise l'autofiction dans l'action de me mettre en scène ou de parler de mon quotidien, mes expériences et ce qui construit mon identité, afin de travailler l'intimité dans un questionnement de rapport entre l'œuvre et le regardeur. Donc il y a autofiction, car mon identité physique est altérée par du maquillage, un masque ou une blessure. Parfois, mon visage ou ma tête sont complètement effacés. Effacer mon visage et donc mon identité physique permet de me distancer de l'œuvre et d'intégrer le spectateur.

Cette approche de l'intime me permet de rendre l'œuvre plus neutre, mais également de produire une forme d'autocritique dans le mélange de ce qui m'implique personnellement et de ce que j'emprunte. Je me mets en scène dans les œuvres où je

¹⁰ NACHTERGAEL, Magali, *Les Mythologies individuelles : la nouvelle culture du moi*, Lille, France, Septentrion, Coll. Esthétique et sciences de l'art, 2012, L'émergence des mythologies individuelles, du brut au contemporain, p.2-8

suis physiquement présente, dans une optique d'autodérision et de jeux au niveau des rôles que je me donne. Je considère important de noter la dimension d'auto-subversion dans ces actions. Cependant, je prends la décision de toujours m'utiliser comme modèle, non pas afin de me présenter comme la créatrice et le sujet de l'œuvre, mais plutôt pour renforcer le fait que je me donne un rôle à jouer dans mon propre imaginaire.

Je produis de nouveaux souvenirs et de nouvelles situations en déviant, altérant la réalité et je transforme des situations sous forme d'images poétiques. De cette manière, comme avec mon visage, j'appose une certaine forme d'anonymat et de questionnement sur la source de ce qui est montré. Cela présente alors les vestiges d'une existence fictive qui mélange réalité et fiction, fabriquée à partir d'éléments réels et fictifs.

1.2 Ce qui NOUS appartient

1.2.1 L' (In)connue

Ce qui construit l'identité est au centre de mes préoccupations artistiques. En utilisant ma mythologie personnelle et en mettant en scène ma personne, je tente de fabriquer une identité autant personnelle que collective. Je décline cette notion d'identité à travers deux termes, celui de l'inconscient collectif, développé par Carl Jung,¹¹ qui travailla sur les liens entre ce dernier et la personnalité ainsi que son influence sur le

¹¹ Psychiatre Suisse né en 1875 employant pour la première fois le terme « inconscient collectif » au début des années 1900.

conscient, et celui de l'imaginaire.¹² Ils deviennent donc imaginaire collectif et par cette notion, je m'intéresse à l'imaginaire comme ce qui appartient à une identité collective, au quotidien, un passé et à l'icône. Cette définition de la mémoire se rapproche plutôt à l'étude de l'imaginaire poétique de Gaston Bachelard, notamment dans son ouvrage *La poétique de la rêverie* où, par exemple, il affirme ceci : « C'est là [la rêverie] que se nouent au plus près l'imagination et la mémoire. C'est là que l'être de l'enfance noue le réel et l'imaginaire, qu'il vit en toute imagination les images de la réalité. »¹³ Pour Bachelard, l'importance des images prime sur celle des idées dans la mémoire. Des images mentales que l'on reconnaît comme étant communes et associées à un milieu; psychiatrique, populaire, médicale, animalier dans mon cas, et qui sont utilisées et associées à un autre dans la création. Ce qui fait référence à l'interprétation des images par le regardeur et l'intention narrative du créateur.

L'imaginaire collectif prend forme depuis les artifices et les fantasmes véhiculés par la société. Ces fantasmes forment des icônes culturelles, éléments indissociables et indispensables à la notion d'identité collective dans ma pratique. L'icône culturelle constitue ce qui refuse de disparaître et d'être oublié. Ce qui aura toujours une présence légitime dans l'imaginaire collectif et qui a une place, ni de référence ou d'autorité, mais de symbole commun. Ce qui constitue donc une légende ou un symbole culturel folklorique, mais aussi vers une culture moderne et populaire comme une icône de la musique comme Elvis Presley par exemple. Je choisis certaines icônes pour les

¹² ELLENBERGER, Henri F., Histoire de la découverte de l'inconscient, Paris, France, Fayard, coll. « littérature générale », 2001, Chapitre XI, p.725

¹³ BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, France, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1960 [1998], p. 113

reformuler. Je les questionne en leur donnant une nouvelle forme, tout comme je manipule la perception de ma propre identité.

Ces icônes sont alors modifiées, assemblées, de manière à ce que leurs sens initiaux soient transformés. Je procède, en quelque sorte, comme les médias de masse, qui produisent des surplus d'informations en fabriquant des relations non fondées entre certains éléments. Ils ont alors le pouvoir d'élever un élément quelconque au stade d'objet collectif impliquant des liens affectifs au sein d'une communauté. Cette utilisation de l'icône culturelle me permet de faire des références à certaines sous-cultures et communautés en formant un lien associatif. Ensuite, en jouant avec leurs identités ou en modifiant leur perception, j'établis une relation avec d'autres éléments identitaires et culturels pour produire de nouveaux sens. De par ces manipulations, je tente d'entamer un dialogue en questionnant la place que ces icônes prennent dans nos vies et le sens qu'on leur donne lorsque nous les faisons pénétrer dans notre quotidien et dans notre intimité.

1.2.2 Le quotidien Le spectre domestique

Je détermine le quotidien comme étant le second élément nécessaire à l'imaginaire collectif. Tout d'abord, je considère qu'il touche autant l'identité que le passé, l'éducation et les racines d'un individu. Il concerne autant la routine d'une personne que les relations humaines qu'elle entretient. En utilisant le quotidien, je me concentre sur les choses qui semblent anodines pour déclencher une réflexion sur la

société dans laquelle nous nous trouvons. Ainsi, je questionne son fonctionnement. Je joue avec le potentiel de transformation du quotidien, ce qui m'amène à utiliser une situation ou un objet banal pour le rendre grotesque, affreux ou étrange. C'est donc en détournant des éléments quotidiens que je présente le banal, l'ordinaire, sous un autre angle, dans le but de modifier sa relation avec le regardeur.



Figure 4 : *Mettre de côté, pour un instant seulement*, 2014, installation de diapositives.



Figure 5 : *Mettre de côté, pour un instant seulement*, 2014, installation de diapositives.

L'œuvre « *Mettre de côté, pour un instant seulement* » est constituée de deux projecteurs à diapositives à carrousel, actionnés automatiquement depuis un minuteur. Les images projetées se font face et le contenu des carrousels est constitué d'une série d'images ayant un ordre bien précis et qui se répondent mutuellement de l'une à l'autre sous forme de processus narratif d'association. Ces nouvelles images que je construis et associe proviennent essentiellement de réflexions, d'images et d'associations réalisées de manière plus ou moins inconsciente. Par exemple, des associations d'informations visuelles, des rêves, des souvenirs ou des images populaires. D'ailleurs,

dans l'ouvrage *Les paupières coupées*, Sally Bonn (2009) affirme, par rapport à ses lectures d'œuvres de Leibniz :¹⁴

« Les rêves sont des traces, ou laissent des traces dans notre cerveau. Chaque perception prépare la suivante, mais de manière en quelque sorte déséquilibrée, sans continuité, sans linéarité, dans les plis, infinité de plis qui sont, qui vont dans tous les sens. »¹⁵

Son propos sur le rêve s'applique bien à ma définition de l'identité, notamment dans le fait qu'il s'agit d'une « infinité de plis qui sont, qui vont dans tous les sens »¹⁶. Je considère et traite l'identité comme diverses couches, un ensemble de données rassemblant expériences, culture, héritage et intérêts. Je m'attarderai, cependant, surtout sur la première partie de la citation. En effet, en affirmant que chaque perception prépare la suivante, l'auteur rattache le rêve à l'inconscient. C'est justement le traitement que je veux donner à l'identité. En assemblant des éléments déformés du quotidien avec des icônes culturelles, je fabrique une narration dans laquelle l'association est libre pour le spectateur.

¹⁴ Plus précisément, Bonn ici se réfère à *Le Pli : Leibniz et le Baroque* de Gilles Deleuze écrit en 1988

¹⁵ BONN, Sally, op. cit., 2009, Écarts et entrelacs, le rêve de Benjamin, p.110

¹⁶ Ibid

1.2.3 Une narration associative aléatoire

Mon utilisation de l'image projetée par des projecteurs de diapositives est née de mon intérêt pour l'œuvre installative « *We like America and America likes us* »¹⁷, 2010, du collectif Américain *The Bruce High Quality Foundation*. Habitué à un discours plutôt subversif, le collectif présente une installation qui fait référence à l'œuvre « *I like America and America Likes me* », de l'artiste Joseph Beuys. Tout d'abord, par la reprise et la transformation du titre, mais aussi par la forme de l'œuvre. En effet, si Beuys utilisait une ambulance Cadillac pour sa performance, B.H.Q.F utilise le même modèle au milieu d'une pièce sombre pour projeter une vidéo sur le pare-brise.



Figure 6 : The Bruce High Quality Fondation, *We like America and America likes us*, 2010, installation vidéo, durée : 22 min.

Source : http://www.artnet.com/magazineus/features/finch/whitney-biennial2-22-10_detail.asp?picnum=6

¹⁷ La vidéo de l'installation peut être visionnée à l'adresse suivante : <https://vimeo.com/9768610>

La première image est d'ailleurs celle de Joseph Beuys, transporté dans le véhicule ambulancier lors de sa performance. Il s'enchaîne ensuite une série de vidéos mêlant une grande quantité d'images culturelles n'ayant, à première vue, aucun lien, hormis le fait qu'ils proviennent d'une culture populaire occidentale. Ce montage est alors couplé à une narration féminine au ton neutre.



Figure 7 : The Bruce High Quality Fondation, *We like America and America likes us*, 2010, capture d'images de l'installation vidéo, durée : 22 min.

Source : <https://vimeo.com/9768610>

Elle raconte divers récits qui nous mettent un contexte et utilise la première personne du pluriel *We*¹⁸. Elle inclut donc l'Amérique comme autre acteur de ces récits en l'anthropomorphisant. Ce récit évoque les différentes relations humaines, amoureuses, amicales ou familiales :

« Les autres enfants se moquaient d'America. America était en surpoids et ne pouvait courir rapidement et avait un nom de famille beaucoup trop facile à faire rimer. Donc nous avons appris comment répondre, comment diffuser la situation sans directement défendre America. Et quand America essaierait de nous parler lorsque les autres étaient dans les alentours, nous avons appris à parler sans rien dire, à utiliser notre langage corporel afin de montrer notre indépendance de la conversation. »¹⁹

La narration explique le rôle de l'Amérique dans ces relations, en faisant état d'un mélancolique passé, présent et futur fictif. En utilisant des histoires universelles relevant des relations humaines, que ces relations soient amoureuses, amicales, familiales ou professionnelles, la voix tente de fabriquer un processus d'identification du spectateur.²⁰

Dans l'œuvre « Mettre de côté, pour un instant seulement »,²¹ j'expérimentais l'idée que chaque image prépare la suivante, et ce de manière déséquilibrée, sans linéarité. Décrire ton œuvre et l'expliquer dans l'idée de fabriquer une narration

¹⁸ Mot anglais voulant dire « Nous »

¹⁹ Trad. libre : « Other kids made fun of America. America was overweight and couldn't run fast and had a last name too easy to rhyme. So we learned how to quip, to comeback, to diffuse the situation without directly sticking up for America. And when America would try to talk to us while others were around we learned how to speak while saying nothing, how to use our body language to convey our independence from the conversation. » Extrait du texte récité dans l'œuvre « *We like America and America likes us* » <http://www.thebrucehighqualityfoundation.com/detail/we-like-america-and-america-likes-us-2>

²⁰ Description détaillé de l'œuvre « *We like America and America likes us* » <http://whitney.org/Exhibitions/2010Biennial/TheBruceHighQualityFoundation>

²¹ Présenté dans le cadre de l'exposition collective « présent progressif », hiver 2014 à la Galerie l'Oeuvre de l'Autre de l'UQAC.

associative et aléatoire. C'est par cette idée d'aléatoire qu'il émerge une poésie associative et offre un travail de recontextualisation sensible d'images à fortes résonances culturelles tel que présenté par l'œuvre « *We like America and America likes us* ».

1. 3 Traitement expérientiel de l'identité

1.3.1 Revenir en arrière

Ma production est influencée par mes expériences passées, car certains événements y reviennent régulièrement. C'est-à-dire qu'ils sont le sujet de l'œuvre ou qu'ils y sont suggérés à divers degrés, car je considère la mémoire et le souvenir comme des facteurs ayant une grande influence sur l'imagination et l'identité. Bien qu'il s'agisse d'un travail de fiction, il contient toujours une part de réalité. Catherine Grenier résume bien ce propos dans l'introduction de son essai *Dépression et subversion : les racines de l'avant-garde* : « Dépassant cette vision allégorique fondamentalement nostalgique, l'art moderne et les avant-gardes placent, en point de fuite de l'œuvre, l'artiste lui-même, sa création, s'offrant comme la caisse de résonance de sa vie, de son tempérament, de son histoire »²².

Le fait que le souvenir et mon histoire personnelle font partie de ma méthodologie de création, servant ainsi à l'élaboration d'une production artistique. Le fait d'avoir une série d'événements ou de situations qui reviennent ponctuellement influencer mon travail est animé par divers désir. Le désir de revivre le passé, celui de faire

²² GRENIER, Catherine, op. cit. 2004, *II Dépression et subversion*, introduction, p.37

expérimenter au regardeur son histoire personnelle, ou encore l'envie de modifier le passé ou d'en magnifier un aspect. Se rapporter toujours aux mêmes éléments d'une époque révolue tanguent vers l'obsession plutôt que vers le désir de partager une vérité ou une sensation. La réflexion répétée de ces éléments et la difficulté de taire ces pensées me permettent de démarrer la conception d'une œuvre, en fonction de mes souvenirs.



Figure 8 : *Un Bruit l'Hiver*, 2010, installation, matériaux mixtes.

L'œuvre « *Un bruit l'hiver* » reproduit sous forme d'installation la noyade d'une belette blanche en cage. Animal prédateur dans un environnement fermier, elle a été noyée dans un baril recueillant l'eau de pluie, cette même eau servant à abreuver ses

proies. Cette installation constitue un exemple important dans ma pratique comme œuvre reproduisant un moment précis de mon passé expérientiel. Comme il y a un manque d'ancrage au réel, cela permet de se rattacher au concret du passé.²³ Je l'identifie comme une forme de régression, car il y a un rejet du présent ainsi qu'une aliénation face à ce qui est à venir. On se retrouve alors devant le peu de certitude et de concret qu'il reste provenant de ce qui n'est plus.

1.3.2 Détruire pour mieux reconstruire

Même si ma pratique n'est pas composée de collage de manière classique, je considère tout de même que la façon dont je construis une image se rapporte directement à ce procédé. Je présente à la fois des collages d'images, mais aussi de moments passés. Peut-on alors parler de méthodologie de travail s'apparentant au collage? L'action de rassembler des éléments afin de les mettre ensemble et en produire un sens constitue une forme de collage, une recombinaison d'éléments, de moment et d'images qui associées forme une nouvelle narration, un nouveau propos.

Le rapport au temps dans la création varie selon la démarche établie par l'artiste. Dans mon travail, le temps est représenté sous plusieurs formes. Comme sujet dans certains cas et comme impression de suspension, dans d'autres. En me référant au temps comme une suite d'éléments, je l'utilise pour former des bases de données. Voir

²³ DEMOLTTE, Benjamin, *Esthétique de l'angoisse : Le Memento mori comme thème esthétique*, Paris, France, Presse universitaire, coll. « lignes d'art », 2010, 3^e partie, esthétique de l'angoisse de mort, p.89-90

le temps comme une succession d'évènements m'amène à m'en servir dans ma production comme une matière malléable avec laquelle j'interviens. Cette intervention s'exprime par les images que je propose au regardeur. Celles-ci sont empreintes d'une multitude de références au passé, qui est parfois le mien, parfois celui d'une personne que je connais. Il peut aussi appartenir à un passé collectif, historique et il s'incarne alors dans mon utilisation d'icônes et de symboles folkloriques.

Les images que je produis constituent donc une réécriture du temps, une mise en scène de l'événement passé, mais de manière déséquilibrée, sans continuité ou linéarité chronologique. Elles illustrent plutôt un fil de pensée, allant dans tous les sens et faisant une multitude d'associations entre les éléments présents. J'élabore des allégories en transposant ces éléments du passé dans une mise en situation actuelle, tenant un propos par leurs interactions. Cela offre une version onirique de la réalité se basant sur les souvenirs et les impressions plutôt que sur les faits.

CHAPITRE 2

L'ANXIÉTÉ COMME TRAITEMENT DE L'IDENTITÉ

L'identité se présente dans ma pratique comme base de données et comme sujet malléable. L'anxiété, elle, se présente de deux manières distinctes. L'être anxieux, l'état d'anxiété et les troubles mentaux qui s'y rattachent ne font pas partie de mes préoccupations artistiques. De prime abord, l'anxiété se révèle plutôt dans le processus de création. C'est-à-dire qu'il y a dans ma manière de produire une œuvre un « faire-anxieux » qui se rapporte plutôt au fil de pensée saccadé, à l'exagération de la gravité des choses et la détresse tragique présente en état d'anxiété extrême.²⁴ De cette démarche de production anxieuse découle une autre manière dont l'angoisse se reflète dans mon travail. Afin de transmettre au regardeur cet état d'esprit il y a présence d'éléments anxiogènes, donc qui génèrent de l'anxiété et alors contribue à ce que le regardeur se positionne face à l'œuvre et entrer en dialogue émotif avec cette dernière.

2.1 Se couvrir de cicatrices

2.1.1 Se projeter contre un mur

Le visage est omniprésent dans ma production. Il peut être traité comme de la matière à travailler, comme un sujet, un élément ou un objet à traiter. Par rapport à l'identité, le visage se reporte à l'autre et à sa perception. Le visage renvoie à la

²⁴ Affirmation se rapportant à la définition de l'anxiété du DSM-V : COLLECTIF, *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM-5(tm))*, Washington DC, Etats-Unis, American Psychiatric, 2013, Generalized Anxiety Disorder p. 222-226

perception que nous avons d'une identité. L'utilisation du visage de ma production ne doit pas être perçue comme une représentation de moi-même, mais comme un jeu, un personnage mythologique. C'est et ce n'est pas moi à la fois, fiction et réalité. Il s'agit de la représentation des identités construites et modifiées, des rôles que je m'impose. J'utilise mon identité pour construire une nouvelle identité universelle.²⁵ Au même titre que je fabrique des tableaux d'objets et de lieux, je construis des représentations à partir de mon visage ou mon corps, donc de ma présence physique. Lorsque j'utilise des images que j'ai fabriquées et non trouvées et réutilisées, je me prends comme modèle.



Figure 9 : Matrice de l'œuvre *Mettre de côté, pour un instant seulement*, 2014, installation de diapositives.

Si au début de ma création, ma présence n'était qu'un détail, j'ai appris à l'utiliser pour aborder la notion d'identité et de présence. Cette notion d'identité se décline aussi sous forme de référence face à l'histoire de l'art. Pour ce faire, et grâce à des pauses

²⁵ DEMOLTTE, Benjamin, op. cit. 2010, 1^{er} partie, la dissociation, p.26

spécifiques, j'utilise le portrait. De cette manière, je questionne l'autorité esthétique du classicisme, en le dénaturant par l'anachronisme.

De plus, les images que je produis, particulièrement celles dans lesquelles je me mets en scène, relèvent du performatif, dans la manière dont je produis ces photographies, le rôle de la caméra et mon rôle dans celles-ci. Je considère donc nécessaire de me mettre en situation, de prendre pose. C'est l'expérience du spectateur qui prend de l'importance et la façon dont il interprète les images présentées. Ce jeu entre la réalité et la fiction identitaire me permet de me distancer de l'œuvre, et ce malgré ma présence.

2.1.2 Topographie d'un reflet

Dans l'image il y a la possibilité de rendre l'identité mouvante, complètement malléable. Toutes ces manipulations identitaires présentes dans l'œuvre s'articulent autour d'un jeu entre l'artiste et son œuvre. Elles forment alors des personnages, comme une sorte d'alter ego, que j'incarne lorsque je me prends en photo. Bien que je ne nomme pas ces alter égo et ne les développe pas au-delà de l'image, ces incarnations dépassent l'imitation.

Je m'approprie diverses identités culturelles, sociales, sexuelles, pour fabriquer des images qui n'ont pas une volonté de dénonciation sociale, mais plutôt de représenter une image allégorique de l'homme et de ses différents états communs de

notre époque. Je me prends en photo en train d'incarner d'une certaine manière des personnages et je ne photographie pas des modèles pour amener une conscience de l'artifice. En effet, en photographiant des inconnus, il s'instaure une sorte de distance et le regardeur pourrait penser qu'il s'agit de « réelles » personnes, que le quotidien capté leur appartient. En me mettant en scène, je mets donc l'accent sur le subterfuge et donc sur la recontextualisation. Cela apporte au regardeur une facilité à traiter ce qu'il voit comme une fiction qu'il peut librement compléter. Je réduis donc notre compréhension de l'identité à un rôle.

Donc, la position, l'expression et les accessoires des personnages sont puisés dans la culture populaire et dans l'histoire de l'art, mais la mise en scène et les objets utilisés sont des éléments de mon imaginaire. L'action de se prendre soi-même en photo sous des artifices peut aussi être interprétée comme une forme d'autofiction. En effet, je construis des costumes et utilise des objets qui se rapportent à mes souvenirs, dont l'imagerie médicale et la chasse entre autres, et les mets en relation avec des éléments empruntés à la culture populaire. Je donne un rôle aux objets qui va aider à la référence. Je les recontextualise pour leur donner une fonction spécifique dans la fabrication d'autofictions mettant en scène ces alter égo.

2.1.3 Recouvrir l'humanité

Je porte un regard sur l'humanité par mon travail sur le visage. Dans mes autoportraits, j'utilise des artifices comme le maquillage, le masque, la blessure ou le

pansement. J'associe la modification du visage au souci de produire une forme d'anonymat du modèle, donc de moi-même. Il me permet également de constituer un commentaire sur l'identité humaine de par la vulnérabilité qu'il montre.²⁶ L'effet de vulnérabilité se manifeste lorsqu'un portrait classique d'un visage est produit, mais que la personne représentée voit sa figure altérée par divers moyens. Cela peut se faire par l'utilisation de maquillage, d'objets obstruant la tête, ou encore par l'imitation de blessures ou par la présence de pansements. Concernant la représentation de la blessure dans l'œuvre, Catherine Grenier (2004) affirme :

« Au travers de ces yeux, c'est la mort qui nous regarde et nous stupéfaits, le regard du malade étant daté d'un même pouvoir de sidération que la méduse mythique. Chez James Reilly le pathos ne provient pas du regard, mais de la blessure. Dans les enfants battus qu'il représente, ce ne sont pas les yeux qui nous regardent, mais la meurtrissure elle-même, qui ouvre une béance dans le visage comme un œil mort fixé sur le regardeur. »²⁷

C'est en mettant l'accent sur ce qui est ajouté au visage que je représente l'humain dans mes autoportraits. Je transforme mes archives personnelles pour parvenir à diminuer l'importance du regard, détournant alors l'intention la représentation humaine et l'identité réelle du modèle, pour ainsi mettre en évidence l'aspect collectif de ces constructions identitaires. Dans ces images composées, mon identité n'est donc jamais vraiment claire. Ma présence est soit recouverte ou complètement effacée. C'est l'histoire racontée, le dialogue entre ces images que je mets en avant pour que leur mise en relation devienne plus importante que leur provenance et leur sens initial.

²⁶ KOCHANOWSKA, Belinda, *Interview//Alison Brady*, 2014. Source : <http://lucidamagazine.com/?p=2020>

²⁷ GRENIER, op. cit. 2004, *Figure du Pathos*, p. 29-30

Ces images sont délibérément artificielles et caricaturales. Elles questionnent le rôle de l'identité et son authenticité ainsi que l'image que l'on projette²⁸ de soi sur une base quotidienne. Par la présence de divers éléments formant des allegories et de nouvelles images poétiques présentant des ambiguïtés visuelles, plutôt que des représentations figuratives concrètes de la réalité, ces images deviennent, d'une certaine manière, des remembrements associatifs de ces éléments qui sont d'abord isolés de leur contexte original. L'œuvre ne présente donc pas des visages masqués, mais montre des visages sous superposition de matériaux, devenus objets d'art. L'état final de mon visage après ces transformations, ces couches de matériaux apposées, le traitement du médium et sa représentation sur support présente un tableau témoignant le désir de retirer son identité, de la masquer, la modifier.

2.2 L'obsession et la compulsion

2.2.1 L'état passif : Quand soudainement, rien ne survient

L'idée populaire a tendance à associer l'anxiété à un état actif, une fébrilité, un mouvement brusque ou encore des pensées rapides. Ce qui donne une image unidimensionnelle de l'anxiété et l'associe directement à un état de panique. Pourtant, une présence passive ou une matière amorphe peuvent aussi suggérer l'oppression, le

²⁸ C'est-à-dire les différents « masques » que l'on revête selon la situation sociale dans laquelle nous trouvons.

malaise, ou le vertige.²⁹ Ainsi, par mes choix d'objets dans mes œuvres et grâce à leurs symbolismes, une image onirique émerge, questionnant, par son improbabilité, les conventions de la réalité. Ces éléments, présents dans une même composition, agissent ensemble et produisent un nouveau sens, une narration. Ce n'est pas seulement l'image créée qui est empreinte de symbolisme. En effet, l'éclairage, les matériaux utilisés et l'attitude du modèle sont choisis et réfléchis pour servir au mieux le propos de l'œuvre. Dans le projet « performance 04 »³⁰ en travaillant ces éléments que je viens de mentionner, je produis une sensation anxieuse chez le spectateur, tout en insinuant mon état anxieux.



²⁹ Affirmation se rapportant à la définition de l'anxiété du DSM-V : COLLECTIF, op. cit. 2013, Generalized Anxiety Disorder p. 222-226

³⁰ Présenté dans le cadre de l'événement « Narra/A/C/tion », hiver 2014 au Studio de création en arts numériques (SCAN) de l'UQAC.

Figure 10 : *Performance-04*, 2013, performance et installation vidéo.

Dans cette œuvre, le spectateur se retrouve devant trois écrans me diffusant en train de faire des actions, seule, dans une pièce fermée, qui l'une à la suite modifie l'apparence de mon visage. Lorsque le spectateur se place devant le téléviseur du milieu, une caméra me renvoie leur image dans un écran se trouvant dans la même pièce que moi. À ce moment je m'arrête pour le regarder à travers une des trois caméras. Sans que les regards ne se croisent vraiment, pendant un moment je reste immobile pour ensuite imiter avec lassitude la posture, l'expression et les gestes du regardeur. La pose marque un temps et produit de l'inconfort mutuel et entraîne avec l'imitation la compréhension que la présence du spectateur influence l'œuvre bien plus qu'il ne le croyait à première vue.

Il y a dans mon travail un équilibre dans ces choix visuels et symboliques. Par leur interaction dans l'œuvre, ils pourraient potentiellement développer un effet anxiogène chez le regardeur. Il émane de l'œuvre un sentiment de solitude, d'attente ou de tristesse, une impression de silence et de froideur ainsi qu'une évocation de la mort, de la blessure ou de l'absence. Le silence, la froideur et l'attente sont des sensations très présentes dans mon travail et qui transcendent toute ma pratique depuis son tout début. Ils produisent des états passifs tout en étant inquiétants, étranges ou inconfortables selon la situation. Ces états génèrent de l'anxiété, de l'inconfort dû à l'impression d'attente du regardeur face à au silence, à l'austérité et à l'inaction.

2.2.2 Simuler l'étrange

« De la solitude, du silence, de l'obscurité, nous ne pouvons rien dire, si ce n'est que ce sont là vraiment les éléments auxquels se rattache l'angoisse infantile qui jamais ne disparaît tout entière chez la plupart des hommes. »³¹

Avec certains de ses portraits *Untilted*³², Cindy Sherman place le regardeur devant une scène familière, car elle utilise des stéréotypes populaires au niveau de l'apparence³³. D'un premier regard, on voit une image d'opulence, de niveau de vie élevé et de succès avec un personnage qui semble aisé et célèbre, bien que cliché. Ensuite, après une observation plus minutieuse, l'artifice flagrant avec lequel ces personnages sont présentés donne une impression nostalgique, malsaine et un désir obsessif de conserver une image obsolète.³⁴ Cela donne au sujet une apparence plus ridicule et triste que naturelle.

³¹ FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche)*, Paris, France, Gallimard, coll. « Folio essais », 1919 [1933], p.33

³² Plus précisément ceux qui résident dans les séries qu'elle désigne comme étant *Hollywood/Hampton types* et *Society portraits*.

³³ Utilisation de clichés tel que celui de la femme de carrière, la femme au foyer de classe supérieure, l'hyper patriotisme, la femme provenant d'une classe sociale pauvre et/ou sous éduquée, etc.

³⁴ MOORHOUSE, Paul, *The truth about Cindy Sherman society portraits*, 2013, <http://ca.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/february/04/the-truth-about-cindy-shermans-society-portraits/>



Figure 11 : Cindy Sherman, *Untitled #352*, 2000, photographie numérique.
Source : <http://the-blue-stain.blogspot.ca/2012/04/wk14.html>

Avec ses autoportraits, Sherman nous met devant ces alter égo³⁵ nous renvoyant notre propre culture saturée de ces personnages féminins aux artifices exagérés qui se détachent de la réalité. L'attention aux détails, l'accentuation et l'exagération de certains traits par rapport à d'autres, le choix de décor et d'éclairage, l'exagération du maquillage, l'artifice apparent des costumes, donne une impression étrange d'inauthenticité. C'est en assemblant ces portraits de femmes que Sherman trouble le regardeur par son jeu d'identité, aux accents grotesques qui laissent un malaise. Le résultat final laisse une impression de tristesse et de solitude silencieuse.³⁶



Figure 12 : Cindy Sherman, *Untitled #475*, 2008, photographie numérique.
Source : <http://www.test.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/february/04/the-truth-about-cindy-shermans-society-portraits/>

³⁵ GRENIER, Catherine, op. cit. 2004, Le paradigme dépressif : Le paradigme dépressif, p.28

³⁶ Ibid. L'avant-garde, forme dépressive de la modernité?, p.63

Si l'identité est magnifiée avec Sherman, elle est absente, retirée, dans le travail d'Alison Brady. Dans la série *Sweet affliction* par exemple, utilisant parfois qu'une partie du corps, excluant le visage, et d'autres fois masquant complètement ce dernier, l'humain est placé au rang d'objet dans ses œuvres.



Figure 13 : Alison Brady, *Untilted*, série *Sweet Affliction*, 2007, photographie numérique.
Source : <http://indulgy.com/post/b4eR3klFR1/autruche-alison-brady>

Le corps est alors recontextualisé avec d'autres éléments, ce qui donne place à une mise en scène étrange, faisant référence à la réalité tout en s'en détachant ou en s'en moquant. On note donc chez Sherman et Brady la présence du grotesque, du ridicule dans le jeu avec le corps. Ce corps qui chez Brady n'est jamais elle-même alors

que chez Sherman, ses portraits sont toujours des autoportraits.³⁷ Le travail de ces artistes, bien que nettement différent, inspire ma production. Cindy Sherman, par son jeu d'alter ego qui fait référence à un archétype humain concret et reconnaissable, mais aussi par un certain réalisme étrange. Puis, celui d'Alison Brady, dans la déshumanisation de l'homme d'une part et d'une autre par la recontextualisation de l'objet et du corps. Le fait d'utiliser des éléments en les mettant en situation étrangère afin de produire une image insolite, que ce soit le corps humain ou des objets familiers, devient une formule courante dans mon travail, produisant des similitudes entre mon travail et ceux de Brady et Sherman.³⁸

2.3 Être suspendue dans le vide

2.3.1 Le trivial obsessionnel

J'utilise l'identité comme une base de données, un point de départ à la création. En la manipulant, je veux produire un effet de malaise, de perte de repères identitaires par le détournement de l'identité et de ce qui la constitue ou encore par une ambiance inquiétante. On peut observer dans ma pratique un intérêt marqué pour l'insignifiant, le répétitif ou pour l'anodin. Ainsi, répéter le banal pour le magnifier, le mettre en situation et en contexte justifie la présence du trivial dans une production artistique. De ce fait, il ne s'agit pas seulement de se complaire dans la simple reproduction de ce qui est sans

³⁷ PASULKA, Nicole, *An uncertain nature*, 2009, <http://www.themorningnews.org/gallery/an-uncertain-nature>

³⁸ GRENIER, Catherine, op. cit. 2004, Arbitraire ou vide, L'innommable, plus de corps, une tête, p. 78-82

importance. Ce qui fait que la répétition du banal devient une obsession, c'est la résurgence de ce dernier dans une œuvre ou dans un ensemble d'œuvres.³⁹

L'angoisse, vécue comme une perte de repères, amène une tentative de se rattacher à des éléments concrets faisant office d'ancrages à la réalité.⁴⁰ C'est cette sensation que je tente d'établir, de reconstituer dans mes œuvres. Les thèmes présents dans mes œuvres, associés au souvenir, au quotidien ou à la mort, offrent une certaine récurrence et produisent un écho⁴¹ dans ma production artistique, c'est-à-dire qu'ils se répètent à divers degrés d'importance dans certaines œuvres. Je construis donc mes œuvres de manière à faire entendre l'écho visuel d'une pensée continue, oscillant entre la mémoire et la réflexion obsessive. Le traitement des temps me permet de fabriquer une pensée angoissante récurrente dans mon travail. Déjà présent dans ma base de données et ma méthodologie de production, le souvenir passé, le quotidien présent, l'imaginaire conditionnel ou futur produisent une temporalité dissociative. C'est en les conjuguant que je parviens à former cette pensée angoissante obsessionnelle.

³⁹ JOHNSTONE, Stephen, *The Everyday*, Cambridge M.A, Etats-Unis, The M.I.T. press, coll. « Whitechapel Gallery », 2008, Introduction, p. 12-13

⁴⁰ DEMOLTTE, Benjamin, op. cit. 2010, 3^e partie, esthétique de l'angoisse de mort, p.90-92

⁴¹ GRENIER, Catherine, op. cit. 2004, Le paradigme dépressif : Le paradigme dépressif, p.28

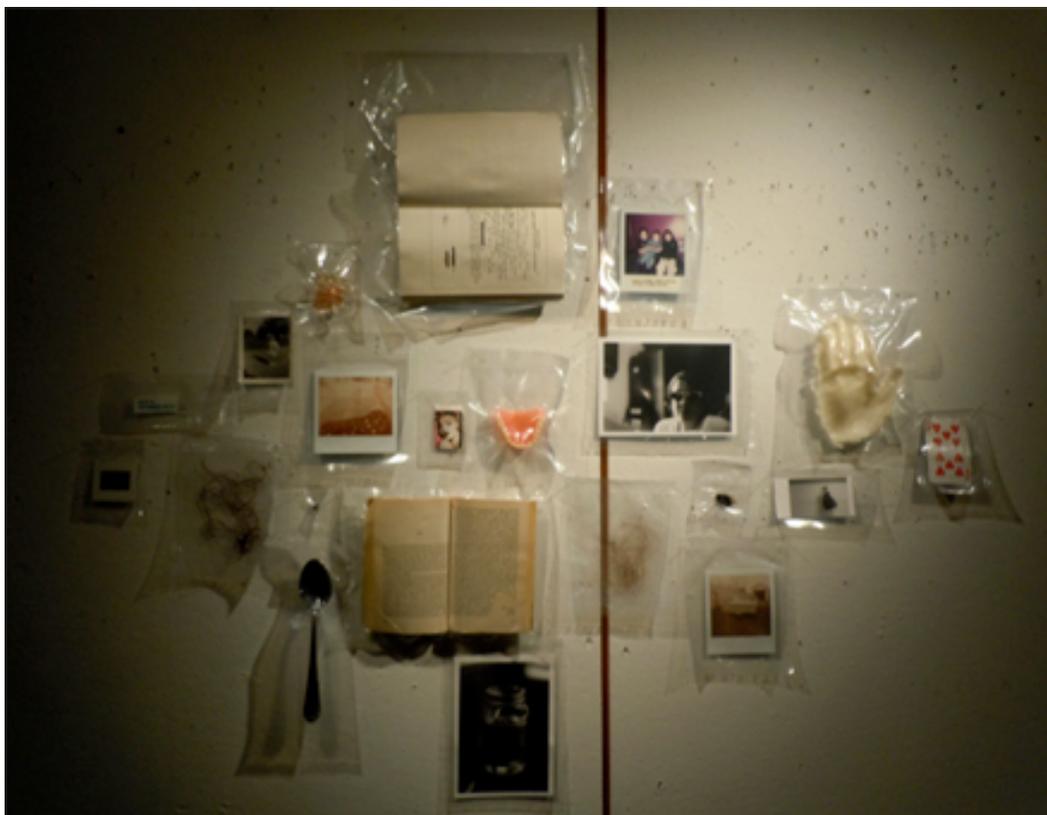


Figure 14 : *Sachets*, 2010, sacs de conservation et matériaux mixtes.

Le projet « Sachets » est constitué de divers objets et images mis sous vide⁴² à l'aide de sac utilisé habituellement dans les commerces alimentaires, puis ces sacs sont épinglés au mur. Parmi ses objets personnels, on y retrouve entre autre un dentier, un appareil dentaire, des cheveux, une mouche, d'anciennes photos, etc. Ces objets comportent une sorte d'inventaire personnel, comme un coup d'œil dans le quotidien et le passé d'une personne et offrent un commentaire sur la conservation des souvenirs ainsi que sur la compulsion à les partager.

⁴² Procédé de conservation des aliments qui consiste à retirer l'air et sceller le contenu dans une pochette de plastique.

La manière dont les objets sous vides sont déployés offre une ambiance post-mortem, comme un hommage à l'effigie d'un mort. À plusieurs reprises, la mort est présente sous forme d'allégories, de références esthétiques ou encore lorsque le sujet, étant vivant de base, est représenté mort dans mon travail. Je l'associe au futur comme finalité temporel inévitable que j'explique alors avec la locution latine *Memento Mori*. Seulement, je ne m'appuie pas sur la traduction « Souviens-toi des morts » ou « souviens-toi de la mort », mais sur celle-ci : « Souviens-toi que tu vas mourir ».⁴³ La nuance est très importante, car elle place le sujet face au futur puisque la mort devient l'unique finalité inévitable de l'existence, le présent est marqué par la banalité du quotidien et le passé reste la seule certitude du réel.

De base, ce rapport au temps n'est pas automatiquement angoissant, c'est la manière dont il est présenté au regardeur et son importance dans l'œuvre qui lui donne son effet anxiogène. Il devient une rythmique épuisante, voire même étouffante, à ce qui a trait au « de tous les jours »⁴⁴. Et enfin, c'est le désir compulsif de partager, revivre ou faire revivre l'événement antérieur associé au passé qui répond à ce manque d'encrage au réel. Tout cela vient concrétiser cet écho d'une pensée continue permettant alors peut-être de mieux s'en détacher.

⁴³ DEMOLTTE, Benjamin, op. cit. 2010, Introduction, p.9

⁴⁴ Traduction libre du terme anglais « *everyday* »

2.3.2 s'amputer de soi-même

Le sentiment d'anxiété pourrait amener l'individu à se détacher de la réalité, entrant dans un état d'hyper-émotivité. Cet état le mène à questionner l'autorité des conventions sociales et individuelles ainsi que son rapport au temps, au réel et sa valeur dans une quotidienneté. Cet état le place sous un point de vue extérieur. Cette inquiétude de gravité marque l'état de suspension du temps comme période silencieuse annonçant une tragédie. Dans une dimension temporelle du moment en suspens, c'est encore un moment mis de côté pour être expérimenté de manière distante entre la réalité et l'anxiété qui s'illustre comme un battement, une coupure, ou détaché par le regardeur. Benjamin Delmotte affirme d'ailleurs ceci dans son ouvrage *Esthétique de l'Angoisse* (2010):

« Dans l'angoisse, nous « flottons en suspens ». Plus clairement dit : l'angoisse nous tient ainsi suspendus, parce qu'elle produit un glissement de l'existant en son ensemble. À cela tient que nous-mêmes, nous nous sentions en même temps glisser au milieu de l'existant. C'est pourquoi, dans le fond, ce n'est ni « toi » ni « moi » que l'angoisse oppresse, mais « on » se sent ainsi. Seule, la pure réalité-humaine réalisant sa présence est encore là dans la secousse qui la laisse en suspens, et qui ne lui permet de se raccrocher à rien.»⁴⁵

C'est cet état de suspension que je retranscris dans mon travail. Je veux provoquer chez le regardeur, un moment de contemplation tout en instaurant un malaise ou un questionnement résultant en une sorte d'attente inconfortable où tout le symbolisme de l'œuvre est dévoilé. Le faire donc entrer dans un état « à la fois rêveur et

⁴⁵ DEMOLTTE, Benjamin, op. cit. 2010, 3^e partie, esthétique de l'angoisse de la mort, p. 91-92

effrayé »⁴⁶. Les images que je propose, comme des allégories figées, marquent un coup d'arrêt à la quiétude. Autant lorsqu'elles proposent des portraits élaborés, que lorsqu'elles sont des installations formant un nouvel espace, ou encore lorsqu'elles se présentent comme des vestiges d'évènements passés et inconnus sous forme d'archives. Cela donne un effet de tension, comme si quelque chose, une certitude, une illusion, s'était brisé ou était sur le point de l'être.

⁴⁶ Ibid., Avant-propos, p. 7

CHAPITRE 3

STRUCTURE OSSEUSE : LE DISPOSITIF

« J'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. »⁴⁷

Foucault

Sally Bonn vulgarise d'une excellente manière le dispositif artistique et ce qu'il implique. Il peut se résumer à une relation entre divers éléments hétérogènes en vue de produire un effet. Ce qui caractérise le dispositif, c'est la relation qu'il entretient avec le regardeur via ce qu'il est censé lui faire expérimenter. Qu'ils soient dispositifs de captation, de production ou de perception, ils se retrouvent aussi bien dans l'image en soi que dans la manière dont elle nous est proposée.⁴⁸ Le dispositif constitue donc la manière dont l'artiste nous propose l'œuvre. Allant au-delà de simplement désigner le médium, c'est plutôt les choix que fait le créateur qui constitue le dispositif. Dans ce chapitre, j'aborderai le dispositif en lien avec l'abandon de l'identité et les nouvelles réalités construites. Aussi, j'approfondirai plus en détail le résultat final de ma résidence et le dialogue entre les œuvres produites.

⁴⁷ Sally Bonn cite Michel Foucault dans son ouvrage pour répondre à la question : Qu'est-ce qu'un dispositif ? BONN, Sally, op. cit. 2009, prétexte, p. 12

⁴⁸ Ibid. Réalisation artistique, p.72

3.1 Aller et venir entre trois états

3.1.1 Faire à nouveau

Tel qu'exprimé dans le chapitre 1 traitant de l'identité, il y a présence dans ma pratique d'une sorte de base de données prenant la forme de collection d'image, de souvenirs ou de références à des éléments culturels. Cela constitue, la plupart du temps, un point de départ à ma création. Suivant ce départ à la création, le dispositif découle de l'utilisation de ces images et de leurs associations. Il en émerge une composition d'images, un objet esthétique faisant partie de ma production artistique. Je ne nie pas qu'il y ait un travail de la matière, de la couleur ou la présence de choix servant l'harmonie visuelle plutôt que le propos de l'œuvre. Ce ne sont pas mes préoccupations premières de les mettre en valeur dans une œuvre, même si ces facteurs sont des éléments importants dans l'efficacité d'un projet. Mes principales préoccupations se trouvent plutôt dans le dosage de l'œuvre.

Une représentation d'éléments culturels, identitaires ou provenant du passé ne représente que de la documentation sans l'action d'une nouvelle perception. Un peu comme l'explique Roger Shattuck, auteur Américain, dans le texte *The Memory image*.

« De se souvenir de quelque chose n'a pas de sens seulement si les images dont on se souvient sont combinées avec un moment dans le présent, donnant une vision du même élément. Comme si nos yeux, nos mémoires devaient voir double ; Ces deux images donc converge dans nos esprits vers une seule réalité intensifiée. »⁴⁹

⁴⁹ Traduction libre : «Merely to remember something is meaningless unless the remembered image is combined with a moment in the present affording a view of the same object. Like our eyes, our memories

C'est pourquoi ce dosage qui se manifeste par la sélection, l'association, l'isolation ou la distillation, par exemple, de ces éléments mène justement à de nouveaux sens, à cette nouvelle réalité proposée par l'artiste et expérimentée par le regardeur via le dispositif. On peut parler donc d'un remembrement associatif de notre réalité produit par l'artiste selon sa perception singulière de celle-ci.

3.1.2 Faire entrer

J'aborde le choix du ou des médiums en fonction de ceux servant le mieux le propos de l'œuvre réalisée, depuis la perception du regardeur. Je considère ma pratique comme étant donc de l'ordre de la multidisciplinarité et de l'interdisciplinarité. Dans le cas de l'exposition clôturant mes études de deuxième cycle, on peut diviser l'ensemble des œuvres présentées en trois sections. D'abord, une section reprenant mes expérimentations de projecteurs et de diapositives est disposée dans l'espace de la galerie et le contenu de trois carrousels à diapositives est projeté sur les murs au fond du Lobe.

must see double; Those two images then converge in our minds into a single heightened reality. » FARR, Ian, *Memory*, Cambridge M.A, Etats-Unis, The M.I.T. press, coll. « Whitechapel Gallery », 2012, « The Memory Image », Roger Shattuck, 1964, p.33



Figure 15 : *Money Shot*, 2015, installation de diapositives.

Il y a donc sur trois socles blancs, haut de 130 centimètres, où sur chacun un projecteur de diapositives qui fait tourner en boucle le contenu d'un carrousel de 80 images. Des images que j'ai ou bien produites, ou bien empruntées parmi le matériel que j'accumule depuis plusieurs années. Contrairement à l'œuvre « Mettre de côté, pour un instant seulement »,⁵⁰ l'ordre dans laquelle j'ai disposé les images dans les carrousels est aléatoire de manière à renforcer ma volonté à créer une narration propre au hasard et à la perception du regardeur.

Une caisse suspendue près de l'entrée de la salle d'exposition reprend une autre expérimentation survenue dans le début de ma recherche.

⁵⁰ Figure 3, page 21 du mémoire



Figure 16 : *Bientôt ce sera Noël*, vue extérieure, 2015, installation, matériaux mixtes.

Ayant une forme de prisme carré, elle produit un nouvel espace où le regardeur doit y insérer la tête afin d'expérimenter ce dernier. À l'intérieur, la surface totale de la caisse est recouverte de tuiles blanches. Deux grands néons y sont installés au plafond, jetant une lumière forte et blanche dans la caisse.



Figure 17 : *Bientôt ce sera Noël*, vue intérieure, 2015, installation, matériaux mixtes.

Dans un coin de celle-ci, il y a un amas d'environ 40 mouches mortes séchées, et la caisse, dans son entièreté, est vaporisée avec un mélange d'eau et de javel pour son odeur puissante. La caisse, formant une sorte d'espace oxymore, fait cohabiter des éléments en références d'une part à la propreté, à la pureté, à l'esthétique médical stérile et d'une autre part à la pourriture, à la mort et à la maladie. Et, finalement, comme troisième morceau, il y a ces deux autoportraits accrochés aux murs se faisant face.



Figure 18 : *Soldat et Roi*, 2015, photographies numériques.

Ces deux photographies mesurant 100 cm par 150 cm sont disposées à environ 45 cm du sol. Je m’y représente prenant des poses faisant référence aux peintures classique de portrait royal et militaire tout en revêtant des costumes composés de vêtements, objets, masques et maquillages étant associés à divers esthétique (médical, culturelle, militaire, etc.) Ces photographies présentent un jeu d’alter ego et d’identité avec moi-même. L’impression de supériorité ou de défiance que la taille des photos amène crée un malaise qui s’installe depuis la vulnérabilité représentée chez le corps altéré de la femme pour l’une, et l’attitude grotesque de condescendance pour l’autre.

La portée symbolique des ornements et des objets qu'elle porte s'opposent à leur inspiration, militaire pour l'une, royale pour l'autre. Pour ce qui est du « Soldat » on peut y observer des thèmes militaires de toutes évidences, mais aussi sexuels et violents depuis le rôle phallique de l'arme à feu projetant une ombre tombante sur la cuisse, le tube chirurgical reliant la bouche au sexe ou les écarte-joues forçant l'ouverture buccale. Des références à la transsexualité et au travestisme sont d'ailleurs présentes avec le bandage médical sur la poitrine et la culotte de cellophane servant tous deux à mouler le corps à la guise de l'utilisateur.

Le « Roi », lui, oppose l'esthétique de la royauté à la pauvreté. D'une part, à l'aide de l'imitation du costume avec le support cervical comme pastiche à la collerette, la chaise de camping en guise de trône et la couronne de carton couverte de papier d'aluminium pour imiter la brillance de l'or. Puis, d'une autre part, à travers l'attitude de condescendance et de défiance du modèle dans son regard et sa posture imitant un personnage noble qui est opposé à la saleté, la semi-nudité, les vêtements faits de matériaux pauvres, l'obésité grotesque, mais artificielle, et les paillettes autour de la bouche imitant l'allure d'intoxication récréative à la peinture en aérosol.⁵¹

⁵¹ La peinture en aérosol métallique est utilisée par certaines personnes afin d'obtenir un effet d'intoxication par inhalation, laissant un film doré ou argenté autour de la bouche et du nez.



Figure 19 : Vue d'ensemble de l'exposition *Devenir ses os*, 2015, photographies numériques, installation matériaux mixtes, installation de diapositives.

Cette exposition ayant pour titre « Devenir ses os » possède un caractère installatif de par la manière dont ses parties sont liées et la déambulation qu'elles invitent à réaliser. Les trois parties composant l'exposition de par la manière dont elles sont disposées placent le regardeur comme point central du dispositif installatif, renforçant la notion de dialogue. Ce dernier existe entre l'œuvre et le regardeur, mais aussi entre les éléments qui la composent.

3.1.3 Faire et dire à la fois

Le terme performatif est la plupart du temps associé à l'art performance. Bien que j'aie quelque fois réalisé des projets pouvant être considérés comme étant des performances, il n'en est pas question dans mon projet d'exposition clôturant ma maîtrise en recherche en création. Dans le cadre de ce projet de fin de maîtrise en art visuel, je n'ai pas senti que la performance pourrait rendre de manière juste les images que je voulais produire. Par contre, malgré mes choix de médiums qui excluent l'art-action, il y a bien présence de performativité dans les œuvres présentées ainsi qu'un dialogue entre elles car est performatif ce qui construit et performe une identité. Par exemple, certaines œuvres d'art vidéo, photographiques et installatives impliquent, citent et/ou incluent la performativité.

Par ailleurs, Sally Bonn, par rapport à la caméra et les rôles qu'elle prend affirme ceci : « La caméra devient en quelque sorte un « membre actif » du dispositif de perception en soi. Apparaît dès lors l'idée [...] que la perception est un acte. Acte dont la caméra prend ici le relais. »⁵² La caméra va donc au-delà de son rôle d'outil ou de médium et prend part au dispositif de perception. Elle devient témoin de l'action performative et le diffuse, devenant outil de perception. C'est par ces dispositifs de perception que les images produites perdent en évidence, mais gagnent en présence. Donc, depuis le créateur, l'expérience est vécue, rendue dans l'œuvre et revécue⁵³ par le regardeur. Revécue parce que le regardeur, de par la perception singulière du

⁵² BONN, Sally, op. cit. 2009, Dispositif : Question d'intentionnalité, p.74

⁵³ Ibid. ...Au dispositif, p.48

créateur, arrive à se mettre en situation de manière à vivre à nouveau l'expérience personnelle de l'artiste par l'objet d'art qui est proposé au public.⁵⁴

Ce concept de performativité est fort au niveau des autoportraits de par ma présence physique dans l'œuvre et les actions de construction d'associations d'éléments dans l'image où le jeu est très présent devant la caméra-témoin. La caméra qui, dans ce cas, va au-delà du médium et est témoin de l'action perpétré par l'artiste devant elle; elle ne documente pas, elle expérimente. Lors de l'entrée du regardeur au sein de mon projet, la performativité du projet « Devenir ses os » devient complète. Depuis la triangulation de l'installation, le tout s'uni lorsque l'on se positionne en son centre et nécessite des actions se concentrant au niveau du visage afin d'être expérimenté. Premièrement, de par les carrousels qui, en changeant de diapositives, attirent chacun à leur tour le regard. Les grands autoportraits liés, depuis leur médium, support et dimension semblables, se font face et nécessitent un mouvement de la tête s'ils sont vus en alternance. Puis, finalement, il y a la boîte qui implique d'y insérer totalement la tête pour être expérimentée.

3.2 L'abandon identitaire

3.2.1 Masquer le désespoir

Les associations entre divers éléments dans mon travail ont une grande importance. Je les vois comme un dialogue entre eux se renvoyant un questionnement

⁵⁴ Ibid.

mutuel sur leur sens et leur importance. Je peux prendre comme exemple concret la présence de paillettes sur ma bouche dans l'autoportrait « ROI » qui se réfère de manière directe à l'action d'inhaler de la peinture en aérosol afin d'atteindre un niveau d'intoxication élevé.



Figure 20 : Détail de l'œuvre *Roi*, 2015, photographie numérique.

La peinture métallique, contenant une teneur plus importante en agent chimique intoxicant que la non-métallique, est donc la plus employée dans ce genre d'activité. Par contre, cette pigmentation en elle-même peut également se ramener à l'ornementation, la richesse, la noblesse. Noblesse qui est ici renforcée par la pose et

l'attitude du personnage, appuyé par la petite couronne d'aluminium qui répète alors la présence de pigmentation argentée. C'est les divers éléments côte à côte qui perdent de leurs sens isolés pour renforcer le propos grotesque de l'œuvre par leurs associations.

Ou encore dans la boîte où l'intérieur est recouvert d'un carrelage immaculé blanc sous une lumière fluorescente de néon et une odeur de javel ne fait pas de sens lorsque couplée à une multitude de mouches mortes.

La réalité représentée dans cet ensemble d'œuvres subit une perte de sens lorsqu'elle est combinée aux déformations et dislocations d'elle-même. On la voit confrontée à cette collision entre le normal et le « paranormal ». Paranormal qui est ici utilisé de manière à désigner ce qui va à l'encontre des codes de la normalité, dépasse les limites de ce qui est généralement considéré comme habituel.⁵⁵ Ces étranges personnages errants dans des tableaux du quotidien, ces oxymores contenus dans des espaces fabriqués et ces narrations insolites de succession d'images se présentent de prime abord comme n'ayant aucun sens avec leur réalité initiale. Je leur donne un nouveau sens en les intégrant à d'autres éléments formant des allégories, présentant au regardeur une réalité abstraite.

Également, de par le jeu, l'artifice et l'exagération, on peut discerner dans mon travail un caractère humoristique. Sans pour autant faire rire en premier lieu, je m'en

⁵⁵ JOHNSTONE, Stephen, op. cit. 2008, American standard : (Para) Normality and everyday life, Gregory Crewdson, 2002, p.79

sers afin de me positionner face à la culture populaire et ce qu'elle véhicule comme tendances et préoccupations humaines. Le fait de ridiculiser en relevant ce que je trouve futile et absurde de la culture populaire et de ses sous-cultures émet alors un commentaire sur ces sujets, une critique moqueuse ou une réutilisation. D'une autre part, ce qui a trait à l'humour aide à commenter ou du moins à gérer le tragique, assimiler le désespoir par l'ironie et le cynisme.⁵⁶

Jennifer Higgie (2007) dans l'introduction du recueil *The artist's jokes* justifie un questionnement de l'utilisation de l'humour dans l'art comme ceci: « Cette utilisation de l'humour comme manière d'attirer l'attention sur des sujet émotionnellement et socialement sensibles est perpétrée par des artistes qui emploient *cartoons* et caricatures afin de désamorcer le pouvoir des stéréotypes ».⁵⁷ L'allégorie cynique est présente à divers degrés dans le projet d'exposition « Devenir ses os » depuis le questionnement de l'authenticité du sens de ce qui y est représenté. Une incohérence est produite en mettant en scène deux notions qui s'opposent afin de dévaloriser leur sens original comme scepticisme par rapport à leur signification. Finalement, le cynisme est présent de manière plus forte dans les autoportraits qui questionnent plusieurs figures d'autorité et magnifient de manière grotesque le médiocre, le misérable, ce qui a peu de valeur à la base⁵⁸. Et c'est par ces nouvelles réalités que l'on observe une tension entre l'œuvre et le réel ; une désillusion face à celui-ci.

⁵⁶ HIGGIE, Jennifer, *The Artist's Joke*, Cambridge M.A, Etats-Unis, The M.I.T. press, coll. « Whitechapel Gallery », 2007, Introduction, p.13-14

⁵⁷ Traduction libre « This use of humour as a way of getting 'under the skin' of emotionally and socially difficult subject matter is carried further by artists who employ cartoons and caricature in their work to diffuse the power of stereotypes. » Ibid. p.15

⁵⁸ Matériaux, endroits et états suggérant la pauvreté sous diverse interprétation: Bois non traité, aluminium, coton, cellophane, caravane, milieu rurale, saleté, nudité, obésité, etc.

3.2.2 Le tangible en point de fuite

« Toute forme artistique ne serait-elle pas toujours une manière d'interroger et de considérer notre corps dans l'espace, c'est-à-dire une autre manière de dire et d'intégrer notre présence au monde? »⁵⁹

Qu'il s'agisse de mes souvenirs, de mon passé ou de la culture populaire que nous absorbons tous quotidiennement, tout ce qu'il y a de présent dans ma production origine d'éléments du réel, du quotidien et ensuite altéré par mon imaginaire. C'est par un jeu de perception qu'en découlent des images mentales rendues et présentées au regardeur sous forme d'œuvres. Ce qu'il y a du réel dans ma production se voit brouillé, altéré, distordu, exagéré ou ridiculisé. Ce qui pourrait paraître normal ou du moins familier pour certaines personnes, cultures ou sous-cultures, est utilisé et mis en superposition à d'autres éléments afin de favoriser l'ambiguïté au concret, l'étrange à l'habituel. Cette ambiguïté joue sur l'hyperbole visuelle ou l'allégorie de l'image produite et son instabilité. Le regardeur pourrait se trouver dans un état de malaise ou d'inquiétude face à l'œuvre depuis les questionnements qu'elle produit chez celui-ci.

Le monde demeure présent, mais dans la distance, dans la brume, dans un état anxieux. On reconnaît ce qui peut être familier, ce qui peut faire partie de notre quotidien de notre réalité, mais ça ne sera jamais tout à fait ce que l'on connaît⁶⁰. L'image vécue offre une réflexion qui n'est pas juste de notre réalité, mais aussi de nous-mêmes allant jusqu'à questionner notre perception de ce qui est réel à travers la

⁵⁹ BONN, Sally, op. cit. 2009, Écarts et entrelacs, Perception p.129

⁶⁰ DEMOLTTE, Benjamin, op. cit. 2010, 3^e partie, esthétique de l'angoisse de mort, p.88-89

perception de l'artiste. Le doute de ce qui nous est familier amène donc un effet de perte de repères une perte de signification offrant au regardeur une tension entre deux images qui se font face, la réalité et l'œuvre en l'occurrence. Il en ressort de ces images un creux, un vide de sens.

3.2.3 Un silence béant

« [...] Un « rien » qui ne serait que le « nom de l'innommable ». Car ce rien n'est pas un « rien du tout », mais le « rien de tout ». »⁶¹

Comme pour ce qui est de l'effet de tension avec le réel ou de perte de sens, le dispositif contient les conditions de possibilité afin que quelque chose survienne⁶². Ce qui est important pour le dispositif est la propension à produire du possible, réfléchi par l'artiste dans un espace donné. Penser les conditions nécessaires pour que quelque chose survienne constitue une tension avec le réel en soi, depuis l'action de modifier le réel, de le vider afin que dans ce creux fasse en sorte que quelque chose s'y produise. Ceci mène directement à un rejet de la réalité laissant place à un espace créatif. Le vide s'inscrivant comme étant une manière de concrétiser le refus d'un individu d'une maîtrise sur le réel, ce rejet de la réalité est donc intimement lié au comportement

⁶¹ DEMOLTTE, Benjamin, op. cit. 2010, 2^e partie, la fascination du détail et le sentiment de perte du tout, p. 66-67

⁶² BONN, Sally, op. cit. 2009, ...Au dispositif, p.49

anxieux dans l'action de se soustraire du monde.⁶³ La perte de sens et l'effet de suspension physique et temporel fait surface.

Cette nouvelle signification ne peut exister sans une signification initiale et le creux laissé par son retrait, laissant place à la recomposition que j'exerce dans ma production. L'un ne pouvant se concrétiser sans l'action de décharge de l'autre lors d'une mise hors contexte faite par l'artiste. Le vide se fait ressentir dans l'œuvre « Bientôt ce sera Noël »⁶⁴ par les traces du temps dans un état amorphe qui passe et de l'inaction, l'absence de changement, mais aussi d'une autre manière dans l'installation de projection de diapositives via le vide narratif et l'obsolescence du médium. Puis, finalement, dans les deux autoportraits par le masque et l'artifice, altérant l'identité du modèle, le rendant anonyme. C'est du creux temporel, significatif et identitaire, c'est-à-dire le manque, l'absence, la mort, le temps qui passe, l'état amorphe, produit par ces dispositifs qu'en émane un dialogue recomposé, une nouvelle réalité.⁶⁵

⁶³ GRENIER, Catherine, op. cit. 2004, Le monde et le cloaque, L'innommable, plus de corps, une tête, p. 82

⁶⁴ Figure 16, p. 53, Figure 17, p. 54.

⁶⁵ GRENIER, Catherine, op. cit. 2004, L'image déprimée, l'affection glaciaire de l'image, p. 100

3.3 Une réalité simulée

3.3.1 Utiliser ce qui a été volé

On ne peut parler de mon travail comme étant un travail de recontextualisation qui se situe dans le processus de création, dans l'élaboration de l'œuvre. Dans ma production, j'emprunte, j'imité et j'invente à partir de la réalité. Ce détournement découle plutôt d'une prise en considération de l'héritage et de l'importance culturelle d'un objet, d'un environnement ou d'un événement. Dans les jeux d'identité, des poses ou des comportements sont recréés pour imiter un type de personne tout cela afin d'émettre une critique ou un questionnement direct avec ce qui a été emprunté ou référé, et ce de manière à illustrer la perception de l'artiste. Lors de l'élaboration d'une œuvre, sa conception ne se fait pas en fonction de l'appropriation d'une imagerie, d'un concept ou d'une manière de créer d'un autre artiste ou mouvement artistique, afin d'émettre une affirmation particulière. Lorsqu'un élément est utilisé dans mon travail, c'est plutôt comme point de départ à la création afin d'illustrer un propos aux accents oniriques qu'un simple changement de contexte. C'est donc par détournement que je me sers d'éléments pour servir un propos précis et non afin d'émettre une forme de critique ou d'hommage fait à ces éléments.

Donc, je peux me rapprocher des Situationnistes⁶⁶ via mon utilisation du détournement. C'est-à-dire que ma manière de choisir et d'utiliser des objets dans un contexte choisi, dans l'optique d'illustrer un propos ou un questionnement indirecte à

⁶⁶ BRUN, Éric, *Les situationnistes : une avant-garde totale*, Paris, France, Centre National de la Recherche Scientifique, 2014, p. 8-12

ces objets, se situe vers la théorie du détournement développé au début du XXe siècle par le mouvement Situationniste. Comme exemple concret, prenons « *Money Shot* »⁶⁷ portant ce titre afin de faire référence directement à la pornographie. Cette œuvre, en plus du titre, emprunte aussi des codes visuels appartenant à l'industrie pornographique, mais illustrant un questionnement face à notre rapport à la consommation et à l'intimité, et ce en ne montrant aucune image pornographique.

Le détournement ne déloge pas les jeux d'identité et le comportement anxieux comme étant mes premières préoccupations propulsant ma production. Par contre, ils restent des concepts non négligeables dans une optique de méthodologie de production. Je détermine donc que le détournement est un concept qui se manifeste comme un outil nécessaire à la production afin de produire les images désirés et non un cadre nécessaire comme motif à la production. Il ne s'agit pas de détourner dans le seul but de le faire. Je l'intègre comme un processus complet, un dispositif de production.

3.3.2 Réalité associative : le simulacre

« Le simulacre n'est jamais ce qui cache la vérité – c'est la vérité qui cache qu'il n'y en a pas. Le simulacre est vrai »⁶⁸

Ecclésiaste

⁶⁷ Figure 15, p.52

⁶⁸ « The simulacrum is never what hides the truth – it is the truth that hides the fact that there is none. The simulacrum is true. » trad. libre, EVANS, Daniel, *Appropriation*, Cambridge M.A, Etats-Unis, The M.I.T. press, coll. « Whitechapel Gallery », 2009, The procession of simulacrum, Jean Baudrillard, 1981, p. 80

Ce processus de recontextualisation se rapporte à l'action de choisir des éléments de la réalité. Filtrer le réel, si on veut, afin d'emprunter ce qui semble le plus pertinent d'une culture, d'un quotidien, et d'une identité; ce qui est plus pertinent donc à la construction d'une œuvre dans sa symbolique et son esthétique de manière à mieux servir son propos. Ces éléments se voient désactivés de leur fonction initiale au profit d'un simulacre fonctionnel⁶⁹. L'artiste applique aux éléments ou à l'environnement une opération de décharge qui leur octroie une nouvelle disponibilité à être utilisés. En altérant aux objets et aux environnements leurs fonctions de base, leurs significations, et par la suite les rendant disponibles, leurs principes d'autorité induits socio-culturellement se voient offerts à la manipulation de l'artiste. Ils portent un rôle et acquièrent une autorité symbolique, c'est-à-dire leurs principes d'autorité, dans la mesure ou la manière dont ils sont perçus dans la culture et la société, ce qu'ils suggèrent selon leur origine et utilisation. Ils se retrouvent en suspens dans un processus créatif, sujet à une nouvelle identité ou fonction.

Pour ce qui est de mon travail, l'œuvre ne se détache pas complètement de la réalité, ne la renie pas, donc ses éléments ne subissent pas de décharge totale⁷⁰. Il y a décharge dans l'action de retirer à un objet son sens de base, le rendant disponible à la modification, à l'association et la recombinaison. Au contraire même, il se ramène à être une version de la réalité, perverti par la perception de l'artiste. Le dédoublement d'éléments du réel reste perceptible dans ma pratique. Cela reste une réflexion pour le regardeur; une réflexion distante, brouillée, mais bien présente tout de même. C'est un

⁶⁹ GRENIER, Catherine, op. cit. 2004, Le paradigme dépressif : Baisse de tension p.21-22

⁷⁰ GRENIER, Catherine, op. cit. 2004, Le paradigme dépressif : Baisse de tension p.21-22

dédoublement que l'artiste modifie, réinterprète et c'est cela qui inquiète : c'est de se retrouver devant une version de notre réalité devenue étrange tout en restant familière, nous faisant douter de notre accroche au réel et de la justesse de notre compréhension de celui-ci.

CONCLUSION

Ma recherche en création, se concluant par l'exposition « Devenir ses os » comme résultat d'une résidence de trois mois, m'a permis de construire une réflexion esthétique sur l'identité et sur l'anxiété pour ainsi évaluer et comprendre l'importance de leur présence dans ma pratique. En travaillant un univers à la fois intime et personnel, angoissant et inquiétant, qui fait allusion à des événements et des éléments culturels bien précis, j'élabore dans l'image une réalité associative qui résonne depuis l'imaginaire collectif.

Mes premières assises théoriques concernaient le dispositif, l'inquiétante étrangeté et l'inconscient collectif qui m'ont mené à m'intéresser à la subversion, l'importance de la mort et aux significations qu'elle peut avoir dans l'art, ainsi qu'au simulacre et son rôle. Ma recherche gravite autour d'une problématique sur la manière dont ces réalités associatives sont mises en relation avec l'imaginaire collectif. J'ai ainsi déterminé, suite à mes lectures et ma production finale, que les thèmes identitaires que j'exploite sont altérés via un *faire-anxieux* pour en venir à un dispositif esthétique: l'œuvre. Autrement dit, l'identité agit comme sujet, le faire-anxieux comme traitement apporté à l'identité, et le dispositif/œuvre est le résultat.

L'identité et sa manipulation se situent dans ma pratique comme un point de départ. Qu'elle me soit personnelle ou étrangère, j'utilise divers de ses éléments pour les recontextualiser. C'est la recontextualisation même qui appelle à l'anxiété. C'est-à-

dire que l'intégration d'éléments anxiogènes, l'improbabilité de certaines scènes, la mise en relief de l'inconnu ou l'incohérence de certains éléments dans les images contribuent à l'élaboration d'une ambiance inquiétante et d'un inconfort ou malaise chez le regardeur.

Le format de résidence a également pu appuyer la dimension de recherche en création. Bien que l'exposition ait été réfléchie et planifiée avant le début de la période de résidence, cette dernière a tout de même influencé, par sa durée ainsi que par son contexte, la production et la disposition des œuvres. En effet, ce « format » de travail m'a permis d'expérimenter et de questionner ma création, ce qui m'a amené à intégrer et à modifier divers éléments. J'ai par exemple développé certaines références au travail de David Lynch dans les diapositives, mais aussi exploité les thèmes de l'amputation, de la monstruosité ou de la pornographie. Peut-être sous-jacentes dans mon travail antérieur, ces références ont éclos durant cette résidence de trois mois, ce qui a ouvert ma réflexion dans ma production à venir.

Bien que l'exposition ait déjà été en grande majorité réfléchie et planifiée avant le début de la résidence, elle possède quelques défauts techniques influençant l'appréciation et l'expérimentation des œuvres présentes. Il s'agit plus précisément de deux œuvres en particulier ; « Money Shot » et « Bientôt ce sera Noël ». Dans le premier cas, le fonctionnement continu et fluide du dispositif de l'œuvre « Money Shot », composée de trois projecteurs à diapositives actifs sur une longue période de temps, a été compromis. En effet, lors des deux semaines d'exposition, un ressort du mécanisme d'un lecteur s'est cassé et certaines diapositives se coinçaient dans leurs carrousels.

Dans le cas de « Bientôt se sera Noël », le problème n'était pas fonctionnel, mais plutôt esthétique. Bien qu'ayant réussi à tromper plusieurs spectateurs avec la tuile de linoléum, une personne plus attentive aux matériaux remarque facilement l'inexactitude du motif carré de la tuile et l'absence de joint régulier entre celle-ci. De plus, la matière utilisée ne traduit pas assez bien la lourdeur et la froideur de la céramique.

Bien que tout projet possède ses limites techniques et budgétaires et que certains facteurs resteront toujours en dehors du contrôle de l'artiste, comme l'usure normale d'un mécanisme, il est indispensable dans un contexte professionnel, de s'assurer de la pérennité d'une œuvre sans intervention nécessaire. Et d'une autre part, la justesse dans le choix des matériaux et dans l'exécution de l'œuvre est tout aussi importante. Consciente de ces défauts techniques de « Devenir ses os », j'ai déterminé que dans le cas de « Money Shot », des tests de fonctionnement plus exhaustifs du dispositif ainsi qu'un nettoyage complet du mécanisme devraient améliorer son fonctionnement. Mais je devrais éventuellement trouver un autre moyen de montrer les diapositives à l'aide d'un dispositif plus stable. Pour « Bientôt ce sera Noël », avec de meilleures ressources financières dans le cas des matériaux et de meilleures ressources techniques pour l'installation, j'estime être en mesure d'arriver à un résultat satisfaisant autant pour moi que pour le regardeur.

Cette recherche-crédation m'a permise de confirmer mes intérêts et préoccupations artistiques pour mieux les comprendre et maîtriser certains aspects de ma pratique. J'ai aussi intégré des théories concernant la performativité, l'inquiétante étrangeté, le simulacre ou encore le dispositif. Grâce à ces nouvelles perspectives et

connaissances, mais aussi avec des discussions entourant mon travail qui ont émergées suite à sa présentation, de nouvelles avenues et de nouveaux thèmes/intérêts ont émergé dans ma pratique, tel que le fétichisme, l'horreur, l'identité sexuelle, et sa transformation, ou encore l'agressivité et la violence dans l'image. Je veux donc étendre ma production et mes questionnements à ces thèmes afin que ma démarche conserve un état de constante recherche, qu'elle reste évolutive, mouvante et ne se cloisonne pas dans un travail et des connaissances préexistants.

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES ET DICTIONNAIRES :

BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, France, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1960 [1998], 192 p.

BONN, Sally, *Les paupières coupées, essai sur les dispositifs artistiques et la perception esthétique*, Belgique, Édition la lettre volée, coll. « Essais », 2009, 226 p.

BRUN, Éric, *Les situationnistes : une avant-garde totale*, Paris, France, Centre National de la Recherche Scientifique, 2014, 493 p.

COLLECTIF, *Les Mythologies individuelles : la nouvelle culture du moi*, Lille, France, Septentrion, Coll. Esthétique et sciences de l'art, 2012, 26p.

COLLECTIF, *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM-5(tm))*, Washington DC, Etats-Unis, American Psychiatric, 2013, 991 p.

DEMOLTTE, Benjamin, *Esthétique de l'angoisse : Le Memento mori comme thème esthétique*, Paris, France, Presse universitaire, coll. « lignes d'art », 2010, 111 p.

ELLENBERGER, Henri F., *Histoire de la découverte de l'inconscient*, Paris, France, Fayard, coll. « littérature générale », 2001, 975 p.

EVANS, Daniel, *Appropriation*, Cambridge M.A, Etats-Unis, The M.I.T. press, coll. « Whitechapel Gallery », 2009, 238 p.

FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche)*, Paris, France, Gallimard, coll. « Folio essais », 1919 [1933], 352 p.

GRENIER, Catherine, *Dépression et subversion : Les racines de l'avant-garde*, Paris, France, Bibliothèque publique d'information du Centre Pompidou, coll. « Les Essais », 2004, 135 p.

HIGGIE, Jennifer, *The Artist's Joke*, Cambridge M.A, Etats-Unis, The M.I.T. press, coll. « Whitechapel Gallery », 2007, 237 p.

FARR, Ian, *Memory*, Cambridge M.A, Etats-Unis, The M.I.T. press, coll. « Whitechapel Gallery », 2012, 239 p.

JOHNSTONE, Stephen, *The Everyday*, Cambridge M.A, Etats-Unis, The M.I.T. press, coll. « Whitechapel Gallery », 2008, 239 p.

ARTICLES :

KOCHANOWSKA, Belinda, *Interview//Alison Brady*, 2014.

Source : lucidamagazine.com

Date de consultation : 20 avril 2015

MOORHOUSE, Paul, *The truth about Cindy Sherman*, 2013.

Source : phaidon.com

Date de consultation : 13 mars 2015

PASULKA, Nicole, *An uncertain nature*, 2009.

Source : themorningnews.org

Date de consultation : 20 avril 2015

SITES WEB :

<http://www.thebrucehighqualityfoundation.com>

Date de consultation : 5 septembre 2014

<http://www.whitney.org>

Date de consultation : 5 septembre 2014

<http://www.vimeo.com>

Date de consultation : 9 octobre 2014

