

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iii
REMERCIEMENTS.....	iv
TABLE DES MATIÈRES.....	v
LISTE DES FIGURES	vii
INTRODUCTION	1
GENÈSE	3
CHAPITRE I: LA MODE VS L'ART; UNE APPROCHE PERFORMATIVE QUI SOULÈVE UNE QUESTION ÉTHIQUE.....	6
1.1 Introduction au design comme élément déclencheur; le vêtement d'art et son symbole	6
1.1.1 Le design par le mobilier, l'objet et la mode; habiller l'espace	6
1.1.2 Le design par le textile; créer avec sa texture	10
1.1.3 Le design par le corps; accessoiriser l'œuvre/le corps.....	11
1.2 L'hybridité dans un contexte interdisciplinaire	14
1.2.1 L'hybridité entre deux sphères techniques : l'art visuel et le design de mode	14
1.2.2 L'hybridité entre matière physique et numérique	15
1.2.3 L'hybridité entre les concepts de diffusion.....	17
1.3 Analyser des vêtements de la haute couture pour approfondir une œuvre interactive.....	17
1.3.1 S'inscrire dans une discipline interdisciplinaire qui confronte l'art et la mode	17
1.3.2 S'identifier à des designers	22
1.3.3 Se pencher sur un plan éthique d'une mode artistique et expérimentale	23
CHAPITRE II: LE VÊTEMENT D'ART; UNE SOUMISSION POUR LE CORPS.....	28
2.1 Un travail collaboratif qui influence ma pratique et qui peut se greffer au concept de l'hybridité.....	28
2.1.1 Présentation de la collaboration entre Lucy McRae et Bart Hess.....	28
2.1.2 Analyser quelques œuvres d'après les ressemblances/différences avec ma pratique artistique actuelle	30
2.1.3 Leur perception du corps VS la mienne.....	34

2.2 Quelques artistes et designers, des références artistiques qui composent avec le corps	34
2.2.1 Le vêtement d'art, une approche architecturale, par la forme	34
2.2.2 Le vêtement d'art, une esthétique monochrome, par la ligne	40
2.2.3 Le vêtement d'art, une possibilité matérielle multiple, par le poids	42
2.3 Mes choix esthétiques et méthodologiques.....	43
2.3.1 Le textile, un enclos pour le corps	43
2.3.2 L'accessoire, une contrainte pour le corps.....	47
2.3.3 La matière lourde, un effort physique pour le corps	53
CHAPITRE III: LE CORPS PRÉSENT/ABSENT DANS UNE ŒUVRE D'APRÈS DES INTERVENTIONS CORPORELLES/MATÉRIELLES/VIRTUELLES	55
3.1 Lignes de main et sa variante	55
3.1.1 L'importance de m'inspirer de la texture.....	55
3.1.2 L'expérimentation de la matière VS le corps.....	56
3.1.3 Les considérations techniques.....	56
3.2 <i>One size, Chaise de corps et Robe masse I</i>	57
3.2.1 L'importance de l'interaction et de la contemplation	57
3.2.2 L'expérimentation sur l'espace bidimensionnel et tridimensionnel	61
3.2.3 Les considérations techniques.....	62
3.3 Robe commune et ses dérivés	63
3.3.1 L'importance de la critique poétique de la mode.....	63
3.3.2 L'expérimentation sous forme de laboratoire	67
3.3.3 Les considérations techniques.....	69
3.4 Le visiteur et son parcours	70
3.4.1 L'importance de l'interaction improvisée.....	70
3.4.2 L'expérimentation de la matière VS le corps.....	71
3.4.3 Par les considérations techniques, prendre connaissance de ses propres limites	72
CONCLUSION.....	75
BIBLIOGRAPHIE.....	78

LISTE DES FIGURES

Figure 1: Stéphanie Leclerc-Murray, <i>Corps VS matière I à V : Ferrée</i> , 2013	13
Photo Laurie-Ann Dufour Guérin	
Figure 2: Stéphanie Leclerc-Murray, <i>Ronde de laine</i> , Expérimentation, 2014	16
Figure 3: Patrice Hugues, <i>Habits et présence – environnement –</i>	21
Le catalogue de l'exposition de Beauvais 29 mars-29 juin 1984, p. 29 Photo Patrick Smith	
Figure 4: Schéma méthodologique	25
Figure 5: LucyandBart, <i>Evolution</i> , 2008	31
Source : http://lucyandbart.blogspot.ca/2008/01/evolution.html	
Figure 6: LucyandBart, <i>Spring</i> , 2008	31
Source : http://lucyandbart.blogspot.ca/2008/04/spring.html	
Figure 7: LucyandBart, <i>Dripping color</i> , 2008	31
Source : http://lucyandbart.blogspot.ca/2008/10/dripping-color.html	
Figure 8: Maryla Sobek, <i>Taller : les traces</i> , 2013	36
Source : http://bulletin-arts.uqam.ca/archives/2013.03.26/ Photo Danny Gauthier	
Figure 9: Stéphanie Leclerc-Murray, <i>Corps VS Matière I à V : Isoir</i> , 2013	39
Photo Laurie-Ann Dufour Guérin	
Figure 10: Erwin Wurm, <i>One Minute Sculpture</i> , Musée Stadel, Allemagne, 2014.....	39
Source : http://www.telegraph.co.uk/news/picturegalleries/howaboutthat/10813319/In-pictures-One-minute-sculptures-by-artist-Erwin-Wurm.html?frame=2903445 Photo Hannelore Foerster/Getty images	
Figure 11: Vanessa Beecroft, <i>vb45.007.dr</i> , 2001	41
Source : http://www.vanessabecroft.com/frameset.html	
Figure 12: Issey Miake, <i>Shape Shifter</i> , A-POC, défilé à l'École des Beaux-arts, Paris, 1999	41
Source : http://www.wsj.com/articles/SB10001424052970204425904578072630303557020	
Figure 13: Hussein Chalayan, <i>Afterwords (automne-hiver 2000)</i> , <i>Récits de mode</i> , Musée des Arts Décoratifs, Paris, 2011	43
Figure 14: Stéphanie Leclerc-Murray, <i>Corps VS Matière I à V : Symétriques</i> , 2013	45
Photo Laurie-Ann Dufour Guérin	
Figure 15: Stéphanie Leclerc-Murray, <i>One size</i> , Événement Zone de risque, 2013	45
Figure 16 <i>Vitrine à Down Town Disney</i> , 2015	48
Figure 17: Stéphanie Leclerc-Murray, <i>Robe de bas</i> , 2010	48
Figure 18: Philip Treacy, <i>OC-871</i> , 2015	50
Figure 19: Philip Treacy, <i>LFW SS</i> , 2013	50
Figure 20: Frank Gehry, Guggenheim Museum, Bilbao, 1992-1997	50
Source: https://aedesign.wordpress.com/2009/08/28/guggenheim-museum-bilbao-spain/	
Figure 21 : Stéphanie Leclerc-Murray, <i>Lignes de main- Variante I</i> , 2014.....	52
Figure 22: Stéphanie Leclerc-Murray, <i>Trajet de bourses</i> , 2014.....	53
Figure 23: Stéphanie Leclerc-Murray, <i>One size-Variante I</i> , 2015	58
Figure 24: Stéphanie Leclerc-Murray et Perrine Argilès, <i>Chaise de corps</i> , 2015.....	59
Photos Perrine Argilès, Johanne Cormier et Julie Leclerc	
Figure 25: Stéphanie Leclerc-Murray, <i>Robe masse I</i> , 2015	61

Figure 26: <i>Plan de la salle</i> , Les Amis du CNE	62
	Dessiné par Lisa Gauthier
Figure 28: Stéphanie Leclerc-Murray, <i>Marchez dans le parc où elle a marché</i> , 2014.....	65
Figure 29: Stéphanie Leclerc-Murray, <i>Lignes de tulle</i> , 2015	66
Figure 30: Similitudes entre les matières utilisées : couleurs, formes et textures	67
FIGURE 31: ÉLÉMENTS QUI CARACTÉRISENT MA PRODUCTION ARTISTIQUE	74

INTRODUCTION

Ma pratique artistique se situe à la limite, voire à la croisée des disciplines. La photographie, la vidéo, l'installation et la sculpture me permettent de parvenir à la confrontation matérielle que je désire mettre en jeu entre le corps, le design et l'espace. En fait, la mode et ses possibilités créatives exubérantes sont prétextes à ma production artistique. Ce mémoire présente donc des artistes et des designers qui façonnent la matière sur le corps, en utilisant divers procédés. Mes projets antérieurs portent généralement sur la forme du corps de la femme, ce que l'on peut admirer aussi dans un bon nombre d'œuvres de l'histoire de l'art. Il est possible de remarquer que les femmes sont présentées nues ou habillées d'une robe somptueuse avec des tissus inimaginables, de tous genres comme le satin, la soie, le velours et la dentelle. Rappelons-le, de siècle en siècle, les portraits de peintres Espagnols¹, par exemple, reproduisaient la peau et même la texture du tissu de façon si remarquable et d'une telle justesse que l'on aurait pu croire qu'il s'agissait de photographie. Les plis, les motifs, les couleurs, toutes les caractéristiques du vêtement porté sont bien définies sur la toile.

Puisque l'intention de cette recherche-crédation est de réaliser des *critiques poétiques et visuelles* de l'univers de la mode, vous trouverez des critiques écrites de journalistes, de critiques de mode, d'artistes et de designers. Celles-ci enrichiront mes propos et les créations présentées tout au long de ce mémoire. Ma production présente une variété de *robes et ses dérivés*, inspirée majoritairement des styles de l'art et du design appartenant au XXe siècle. Cette dernière se veut préoccupée par l'inconfort du corps, par les contraintes formelles et matérielles du vêtement.

¹ « Les historiens de l'art ont noté que, dans toute l'Europe, les peintres représentèrent alors leur modèle en pied, dans une attitude conquérante et hiératique. Les cols montants, ou fraises obligeant à lever fièrement la tête, ne font qu'accroître cet effet. » (Laver, 1990, p.90-91)

Pourtant, nous sommes à une époque où l'être humain recherche constamment le confort. Jusqu'où le corps peut-il supporter la matière que le créateur lui inflige? Dans le même sens, comment la matière peut-elle maintenir sa forme par les étirements et l'endurance que le corps crée?

Mots clés : art VS mode, vêtement/costume, robe, construction/déconstruction, corporéité interaction et limite

GENÈSE

Très jeune, j'ai été rapidement exposée aux tissus et à la création. Plongée dans mes souvenirs, je présente des périodes qui ont su alimenter, sans exception, ma démarche artistique. Celles-ci se définissent en deux temps : l'enfance et l'apprentissage. Lorsque j'allais chez mes grands-parents maternels, j'étais toujours fascinée, mais à la fois intriguée, de voir une si grosse machine occuper toute une pièce de la maison. Confectionné par mon « grand-papa » et destiné à ma « grand-maman », cet instrument en bois massif avec ses longues tiges de métal me paraissait gigantesque, au vu de ma petite taille. Par les caractéristiques particulières que cet objet exposait, je croyais avec conviction que c'était une machine de torture. J'ai compris, après quelque temps, que « grand-maman » Évangeline réalisait des catalognes, des linges à vaisselle et des nappes uniques aux couleurs diversifiées en composant des motifs qui m'impressionnaient, à l'aide de ce métier à tisser. L'exécution par la coordination de gestes acharnés et minutieux était de mise pour donner naissance à des motifs répétitifs, voire symétriques.

Bien que l'art me passionne depuis l'enfance, j'ai toujours eu un fort intérêt pour la mode. Le vêtement m'inspire et je pourrais en dire tout autant pour le déguisement. Au sous-sol de la maison de mes parents, j'avais à ma disposition un gros coffre qui comprenait d'innombrables costumes et de vieux vêtements. Ce meuble rempli de surprises me permettait d'agencer couleurs, textures et textiles afin de créer des tenues autant farfelues que traditionnelles. Il n'est pas étonnant d'affirmer que la fête d'Halloween est l'événement

que je préfère. Lorsque j'étais enfant, ma mère nous confectionnait chaque année, à ma grande sœur et à moi, nos costumes. Par la suite, et encore aujourd'hui, je me suis amusée à confectionner mes accoutrements pour cette fête à la fois ténébreuse et haute en couleur.

Suite à ma formation secondaire dans le programme Arts-Étude en Arts visuels, je voulais explorer d'autres domaines de diffusion. J'ai donc poursuivi mon cheminement au Cégep de Jonquière en Arts et Lettres, profil cinéma communications, où j'ai pu approfondir l'aspect numérique de la photographie et de la vidéo. Mon attachement pour les arts visuels m'a poussée à revenir à cette discipline en m'inscrivant au baccalauréat interdisciplinaire en arts de l'UQAC. Dès la réalisation de ma première sculpture, il fut possible de remarquer mon intérêt pour le vêtement. La contrainte du projet consistait à travailler avec un objet industriel pour le mettre dans un contexte différent. J'ai utilisé le bas blanc, qui selon moi est un vêtement sous-estimé et peu ravissant puis j'ai assemblé plusieurs bas, pour les transformer en robe (voir figure 17). Ainsi, je me suis inspirée du bas tout en respectant sa morphologie. Par exemple, l'élasticité prévue pour la cheville m'a permis de réaliser le buste. La ratine était située en haut et au bas de la robe pour rappeler la dentelle. Aussi, la forme de deux talons permettait d'envelopper les seins du mannequin. Je me laisse guider par les possibilités que m'offre la matière, et je crois qu'il est important de jouer avec ses caractéristiques que l'on désire métamorphoser. Gilson spécifie (1964) : « En tant que déterminée par sa forme naturelle la matière même exerce une action positive déterminante à laquelle l'artiste ne peut rester insensible. » (p. 36)

Il faut également souligner qu'en raison des deux cours optionnels que j'ai suivis en design de l'objet et du mobilier, j'ai appris à travailler davantage en relation avec l'objet et sa matière. Par la suite, j'ai intégré le corps de façon participative à mes œuvres, sans doute en concordance avec les cours d'enrichissements en psychologie reçus pendant mon baccalauréat. Lors de mon apprentissage en design, j'ai eu la chance de découvrir le travail du designer de haute couture britannique, Hussein Chalayan, qui met littéralement en scène des vêtements aux allures excentriques et futuristes. Ayant une pratique pluridisciplinaire, il accorde aux vêtements une grande importance sociale. C'est en analysant sa démarche et mes préférences pour l'art visuel et le costume, que j'ai pu faire un lien direct avec mon projet de fin de baccalauréat. Ce dernier présentait des costumes contraignants mis en scène par deux danseuses de ballet classique.

Puisque le corps est l'instrument du danseur, [...] et a la même importance que celui de n'importe quelle matière dans un art quelconque. Rappelons pour mémoire, car on pourrait l'oublier, que la danse d'art exige un ensemble de qualités physiques exceptionnelles : force, vitesse, souplesse et endurance, qui permettront au danseur de fournir les efforts exigés par cet art où le spectateur ne voit que facilité, grâce, aisance des mouvements et maîtrise absolue d'un corps libre de se mouvoir à son gré. (Gilson, p. 187)

Ce projet m'a lancée sur une piste de la sculpture interactive, que j'ai tenté d'approfondir dans le cadre de la Maîtrise. Ainsi, j'ai poursuivi mon travail en reliant l'interaction du corps avec le textile, en me référant au vêtement et à ses dérivés.

CHAPITRE I
LA MODE VS L'ART
UNE APPROCHE PERFORMATIVE QUI SOULÈVE UNE QUESTION ÉTHIQUE

« Le design... est une manifestation de la capacité de l'esprit humain à dépasser ses limites. » (Nelson, 1957, p. 7)

« Les vêtements nous ont donné l'individualité, les distinctions, les raffinements sociaux; les vêtements ont fait de nous des hommes, mais ils menacent de faire de nous des mannequins. » (Carlyle, 1831)

1.1 Introduction au design comme élément déclencheur; le vêtement d'art et son symbole

1.1.1 Le design par le mobilier, l'objet et la mode; habiller l'espace

La majorité des choses qui nous entourent, comme les meubles, les accessoires et les vêtements, sont des objets qui enrichissent notre espace, on pourrait même dire qu'ils l'habillent constamment. Conçus par des artisans, des artistes ou des designers, les objets que nous côtoyons quotidiennement comportent de nombreuses caractéristiques et des symboles liés à l'époque qu'ils représentent. Pour réaliser ces objets, nous constaterons que les matériaux et les procédés sont naturellement très vastes. Bon nombre d'artistes et de designers utilisent diverses matières, afin de s'exprimer par le biais du vêtement. Qu'ils travaillent à l'aide du bois, du carton, du métal, du plastique, du textile ou même d'objets récupérés, ils arrivent à des fins esthétiques. Ils parviennent à un dialogue formel entre l'art et le design. Ceux-ci s'attardent aux caractéristiques physiques du matériau, permettant de réaliser des œuvres inspirées du design d'objet et du vêtement.

Nous verrons que le vêtement est depuis fort longtemps un symbole qui présente le niveau hiérarchique des citoyens et du même coup, dévoile le corps sous différents angles. Sans même le vouloir, nous sommes souvent identifiés à ce que l'on porte et à ce que l'on ne porte pas.

Selon l'ouvrage, *Histoire de la mode et du costume* (Laver, 1990), de nombreux costumes et coiffures sont élaborés selon différentes époques. Les chevelures agrémentent, voire prolongent, l'ampleur de certaines tenues excentriques. Il est fascinant de constater que ces habits du quotidien sont qualifiés de costumes. Parmi les différents accoutrements présentés selon leurs contextes historiques, le costume espagnol est celui qui a principalement attiré mon attention puisque « l'aspect pratique du vêtement était secondaire. » (p.90). Aussi, soulignons l'impressionnante fraise que portaient les importants aristocrates anglais. Ceux-ci ne pouvaient en aucun cas faire une activité qui demandait un quelconque effort². Ce type d'accessoire illustre bien ma problématique concernant les limites du confort corporel dans l'accoutrement. Dans cet ouvrage, nous pouvons remarquer que les débats sur la mode ne datent pas d'hier. Soulevons une critique d'un chroniqueur de l'époque de la crinoline : « La crinoline est impertinente, [...] par sa taille, par ce défi monstrueux contre l'homme. [...] » (p.183). Cette affirmation montre bien que la crinoline n'est aucunement commode, voire totalement absurde. Étant à la fois fascinée par l'excentricité de la mode et alarmée par de telles interventions sur le corps, cette citation m'a

² « Avec le siècle, les fraises (judicieusement surnommées « meules » ou « roues de charrette ») devinrent si hautes et si larges que l'on se demande comment hommes et femmes réussissaient à manger. » (Laver, 1990, p.91)

fait sourire. Tout comme le corset, qui est qualifié d'« armature » (p.213), puisqu'il était lourdement néfaste pour la santé.³ Ainsi, le port de ces habits hautement gracieux et volumineux permettait de distinguer celles et ceux qui appartenait à la noblesse. Quoiqu'il en soit, les riches, ornements de bien des artifices superflus, devaient et souhaitaient bien paraître devant le peuple. Pourtant, ces surcharges vestimentaires et capillaires, bien qu'elles soient impressionnantes, leur apportaient plus de mal que de bien. C'est donc cette extravagance vestimentaire qui alimente mes questionnements et qui stimule ma production artistique actuelle. L'idée est de concevoir des œuvres vestimentaires tout aussi inconfortables que ces costumes autrefois portés de façon quotidienne ou événementielle.

Le vêtement peut facilement changer de contexte. C'est-à-dire qu'il peut devenir costume⁴ s'il est proposé dans une tout autre situation que son contexte habituel. Le transformer pour le présenter dans un espace d'exposition en est un bel exemple. C'est pourquoi l'ensemble de ma recherche présente l'exploration du vêtement et ses dérivés comme pratique artistique interdisciplinaire. Précisons que les diverses possibilités de présentation de la robe sont nommées, dans ce mémoire, des dérivés. Ceux-ci peuvent aussi faire référence aux accessoires, ce qui bonifie ou alourdit l'apparence d'une tenue, d'un corps.

³ La lutte contre le corset se fit plus ouverte : « La première chose à combattre, écrit une revue dès 1898, est, bien sûr, le corset, cette armature féminine nocive pour la santé, car elle comprime la poitrine et la taille, mettant ainsi en danger les poumons, le foie et le cœur. » (Laver, 1990, p.213)

⁴ « Le costume est particulièrement riche de messages : coupe, matériau, couleur, rien n'est neutre. » (Patterson et Wickham, 1984, p.19)

L'auteure Mairi MacKenzie, par son livre *...ismes comprendre la mode* (2010), présente les divers styles vestimentaires marquants du XVIe au XXI siècle. Nous pourrions voir que mon travail sur le vêtement se situe davantage au XXe siècle. Ma production artistique mélange plusieurs styles de vêtements du XXe siècle. Je compose à partir de divers mouvements des arts et du design, soit : le déconstructionnisme, le minimalisme et le surréalisme⁵. De nature hybride, mes créations sont une restructuration du vêtement, plus précisément une critique visuelle qu'occasionne l'interaction d'une surcharge matérielle sur le corps.

Afin d'établir un lien avec de nombreux paramètres artistiques et historiques dont le vêtement peut témoigner, tentons de démontrer qu'il habille non seulement le corps, mais aussi l'espace⁶. D'après la notion de « l'espace esthétique de Kant », c'est en laissant l'espace informer nos sensations par sa « forme » que nous composons des « objets de perception ». (Kant *in* Bächtold, 2011, p.146). L'auteur poursuit en affirmant: « [...] la représentation des objets comme extérieurs les uns aux autres, ou plus fondamentalement leur distinction et leur individualisation, est *rendue possible par l'espace*, et plus

⁵ Le déconstructionnisme : « [...] présenté comme le « démontage et remontage » [...] Ce style, qui suit la tradition punk et avant-gardiste japonaise, est en fait une remise en question totale des conventions de création, de présentation et d'utilisation des vêtements. Il apparaît vers la fin des années 1980 et exerce une influence notable sur l'esthétique de la décennie 1990. » (MacKenzie, 2010, p.120)

Le minimalisme : « Les épaulettes, les vêtements de marque et l'absence de goût résument (et caractérisent) les années 1980. [...] Les couleurs sont neutres ou sourdes, pour ne pas effacer la coupe (ou la personne) et les ornements inutiles sont bannis. » (*Ibid*, p.124)

Le surréalisme : « Il est fondé en octobre 1924 à Paris par André Breton qui publie le Manifeste du surréalisme, critique du rationalisme et du matérialisme excessifs de la société occidentale. [...] Les surréalistes sont fascinés par tous les objets liés à l'industrie de la mode (notamment les mannequins). » (*Ibid*, p.78)

⁶ « Dans le vêtement occidental, l'espace entre le corps et le tissu disparaît. Dans le costume japonais, l'ampleur du tissu est capitale. En usant des deux techniques, on intègre le mouvement. Tissu et corps cessent de s'affronter. » (Durand, 1984, p.117)

exactement, par tout espace, quelle que soit sa structure. » (Bächtold, 2011, p.159) Selon Bächtold, Kant soutient que « [...] l'espace est une forme qui rend possible la représentation des objets de l'expérience. » (p.161) Ainsi, par « l'espace de la perception » et « l'espace de la représentation », je veux démontrer que l'espace d'exposition et les propositions vestimentaires et artistiques se mettent en valeur mutuellement. À travers mon exposition, *Parcours vestimentaire*, je veux démontrer que les dérivés d'une robe peuvent être présentés de façon séquentielle, de sorte à construire et déconstruire le vêtement en question. C'est ce que l'on verra plus précisément dans le troisième chapitre, où le contenu de mon exposition est dévoilé et expliqué.

1.1.2 Le design par le textile; créer avec sa texture

Quant à ses particularités picturales et formelles, le textile comporte des possibilités plastiques hors normes, voire infinies. Il existe d'innombrables tissus et matériaux, ce qui est propice à la création. En effet, ce sont ces caractéristiques plastiques qui m'attirent puisque les matières m'inspirent par la diversité de textures qu'elles réunissent. Par conséquent, ces dernières favorisent un foisonnement de possibilités créatives. À vrai dire, mon processus de création repose sur les caractéristiques physiques et morphologiques des matières. Que le matériau soit élastique, diaphane, opaque ou même rigide, mes actions artistiques s'élaborent toujours en fonction de ce que la matière véhicule. Pour ainsi dire, c'est souvent le matériau lui-même, par ses particularités, qui m'inspire la forme finale que prendront mes œuvres.

Dans la revue *TEXTILE/ART* (1984), une partie est consacrée à Patrice Hugues et à ses œuvres textiles. Bien qu'Hugues soit un artiste praticien, il est présenté dans cette section du premier chapitre, pour son approche théorique sur le textile, soit le résultat de son écrit, *Le langage du tissu* (Hugues, 1982). Patrice Hugues s'intéresse particulièrement à la fonction des motifs du textile. Par exemple, sa formulation « Entre corps et décor » - « Entre décor et design » (p. Pl. 6), me paraît poétique. Celle-ci illustre bien mon idée face à la dynamique que crée un corps dans une œuvre. Elle met l'accent sur ce que l'interaction entre ces sujets peut alimenter, de façon logique et poétique, la perception qu'on a du tissu qui est devant nous ou sur nous. Selon lui, « par le tissu, toutes les transgressions sont possibles » (Hugues, 1984, p.20). Donc, la possibilité d'inclure un corps dans mes réalisations influence inévitablement ma pratique artistique actuelle qui gravite entre corps, espace et matière. J'ose espérer que mes interventions artistiques provoquent chez le regardeur une interaction à la fois ludique et poétique vis-à-vis l'œuvre.

1.1.3 Le design par le corps; accessoiriser l'œuvre/le corps

Le corps a avant tout une posture et celle-ci peut se transformer de façon surprenante lorsqu'elle est en relation avec des interventions artistiques. Dans mes œuvres, les mouvements des participants sont contraints. Souvent excessives, ces interventions loufoques ou singulières alimentent le discours du corps tout en permettant d'obtenir une tout autre vision de ce dernier. Le corps est fortement sollicité autant par le biais de la matière que par la forme de l'œuvre.

En fait, ma démarche artistique est nourrie par les interventions matérielles de certains artistes et designers. Par exemple, le designer Valentino affirme que « ce qui importe, c'est de traduire l'essence de la féminité, l'essence du glamour, l'essence de la haute couture – la perfection du vêtement. C'est comme une sculpture qui serait faite sur le corps d'une femme » (Fogg, 2014, p.30). L'historien de la mode et directeur du palais Galliera, Olivier Saillard, affirme que peu importe l'époque du vêtement créé et présenté, il est abstrait de le voir sur un cintre plutôt que sur le corps d'une femme : « Et puis, quand on présente un vêtement, on montre aussi celui qui n'est plus dedans. »⁷ Encore une fois, nous pouvons constater qu'une attention particulière est portée sur la présence, mais aussi sur l'absence du corps dans des œuvres vestimentaires.

Dans certaines de mes œuvres, des structures linéaires accueillent le corps, permettant au public, ou à un modèle d'habiter l'œuvre (voir figure 1). Par exemple, dans *Corps VS matière I à V : Ferrée*, j'ai fabriqué des souliers graphiques qui, par leurs pointes exagérément étroites, confectionnées de tiges de métal soudées, ne permettaient pas au modèle de marcher debout. Cependant, elle réussissait à faire des mouvements tels des échauffements. Parallèlement, une harmonie visuelle entre la paire de souliers et celle qui les porte est notable.

⁷ <http://www.telerama.fr/scenes/le-musee-de-la-mode-de-la-ville-de-paris-est-mon-territoire-d-invention-olivier-saillard,115352.php> [En ligne] consulté le 24 novembre 2015



Figure1: Stéphanie Leclerc-Murray, *Corps VS matière I à V : Ferrée*, 2013

Par son *Système de la mode*, (1967) Roland Barthes explique le mot « cénesthésie », qui décrit deux grandes valeurs du vêtement comme étant l'opposition du « à l'aise et du mal à l'aise » (Barthes, 1967, p. 131). Ce terme est pertinent vis-à-vis ma recherche-crédation, car l'intérêt premier de ma problématique de recherche motive ma production artistique. Celle-ci est justement basée sur le « mal à l'aise », soit l'inconfort que peuvent produire les vêtements extravagants sur un corps. Mon questionnement porte donc sur les limites que peut franchir ou supporter le corps en créant des installations, « dites portables » jusqu'à devenir impossibles à mettre sur soi.

1.2 L'hybridité dans un contexte interdisciplinaire

1.2.1 L'hybridité entre deux sphères techniques : l'art visuel et le design de mode

C'est à partir de mes projets réalisés actuellement et antérieurement qu'il est possible de témoigner que le phénomène de la mode m'intéresse, plus particulièrement l'interaction du tissu sur le corps, mais aussi dans l'espace. En effet, la mode et les interventions matérielles que l'on propose aux corps chevauchent de plus en plus le domaine des arts visuels. La formation du Cégep Marie-Victorin, à Montréal, « Art vestimentaire contemporain » permet aux étudiants d'aborder la mode différemment⁸. Par cette recherche-crédation, mon désir est d'illustrer une certaine relation sociale qui peut émerger de ces deux disciplines manuelles, où l'intellectuel, le sensitif et le sensoriel se croisent. Donc, ma pratique met en jeu la dynamique du corps par l'immersion de ce dernier dans l'œuvre. L'artiste Svetlana Heger croit que « les échanges, plus subtils, doivent sans doute être désignés en termes d'hybridations, d'échanges, voire de fusion. » (Gasparina, 2007, p.64). Ce mélange disciplinaire peut ouvrir sur plusieurs avenues de création, dont mon processus artistique ne peut rester insensible. *Barthes et le vêtement* (Burgelin, 1996) est un ouvrage qui témoigne de l'importance que porte Roland Barthes pour le vêtement, qu'il considère comme un « objet de communication ». Connue pour sa *genèse de la mode*, ce critique littéraire « souhaitait qu'on puisse aussi concevoir son travail sur la mode comme étant un « projet poétique » consistant à fabriquer, sous les yeux du lecteur, un « objet intellectuel »

⁸ La compétence pour ce cours est d'« apprécier diverses formes d'art issues de pratiques d'ordre esthétique » http://www.collegemv.qc.ca/CMS/MediaFree/image/formation_continue/Cours%20C3%A0%20la%20carte/FICHE%20-%20Art%20vestimentaire%20contemporain.pdf [En ligne] consulté le 9 décembre 2014

avec rien, ou avec très peu de choses » (Burgelin, 1996, p.84). Cette idée de fabrication d'un objet intellectuel- un texte- à partir d'un travail poétique sur la mode, m'a amenée à la structure de ce mémoire. Et ainsi à réaliser un travail poétique, tant à l'écrit qu'au visuel. C'est pourquoi les titres et sous-titres de ce mémoire se répondent et se relancent. Aussi, *L'interprétation* (2002) d'Isabel Weiss semble questionner la relation corporelle et textuelle : « Si le corps est texte, si le texte est aussi une forme de corps, peut-être faut-il reconsidérer l'idée d'écart (symbolique) entre le texte, le corps et le sens. » (Weiss, 2002, p.31). En effet, il y a un lien incontestable entre le texte et le textile, d'après leurs divers styles figurés, mais aussi par les émotions qu'ils peuvent générer grâce à l'imagination de l'observateur. Ainsi, nous pouvons affirmer que les mots et les matières sont tous deux porteurs d'images.

1.2.2 L'hybridité entre matière physique et numérique

L'image physique (le dessin, la photographie, la sculpture, l'installation) et l'image numérique, soit la projection, sont des alternatives de production et de transmission. Celles-ci créent des images à la fois figuratives et non figuratives. La photographie est un médium qui revient constamment à la charge dans ma production artistique. Je peux passer des mois sans prendre aucune photo, mais ça ne dure jamais. La photographie me permet d'élaborer des détournements qui jouent à recomposer avec les caractéristiques de la matière. Intuitivement, je superpose une matière tangible pour ensuite appliquer une seconde texture, mais cette fois par le biais d'une image numérique. Diverses interventions m'amènent à un moyen d'expression, plus précisément à un moment d'intimité avec le matériau.

Par exemple, lorsque je photographie une matière ou un objet préalablement choisi, l'un d'eux est métamorphosé par la fiction qu'ajoutent de nouveaux éléments textiles à la composition visuelle. C'est une façon de créer une couche esthétique, voire poétique, à mon travail (voir figure 2). Cette expérimentation *Ronde de laine* (2014) présente des cercles de tricots, découpés dans des chandails à col roulé apposés au mur. Ces supports accueillent des projections photographiques qui me représentent en portant l'un des cols roulés. Une sorte de mise en abîme est présente, les mailles dans le tricot de laine permettent une autre composition visuelle, soit des fragments d'images qui peuvent faire penser à des pixels.



Figure 2: Stéphanie Leclerc-Murray, *Ronde de laine*, Expérimentation, 2014

Ainsi, la superposition de deux dispositifs de présentation différents apporte une autre vision de la matière. Nous pourrions le constater à la suite des expérimentations présentées dans les deux prochains chapitres. Celles-ci s'inspirent de la figuration pour tendre vers l'abstraction.

1.2.3 L'hybridité entre les concepts de diffusion

Comme nous le voyons depuis le début de ce mémoire, nombreuses sont les façons d'aborder le vêtement. Qu'il soit présenté dans une vitrine, sur un mannequin, sur un cintre, ou même sur un corps, le vêtement prend une forme différente selon le support avec lequel il doit coexister. De ce fait, parmi ces multiples possibilités de présentation, l'espace se voit modifié, sculpté et il devient possible d'utiliser plus d'un dispositif. À ce qui a trait à la diffusion de mes œuvres, une grande importance est accordée à la contemplation, mais aussi à l'interaction. En ce sens, le public est invité à participer aux modifications d'une œuvre par son corps avec ses propres gestes. C'est donc avec différentes méthodes de présentation qu'il sera possible d'apprécier le vêtement sous plusieurs formes plastiques.

1.3 Analyser des vêtements de la haute couture pour approfondir une œuvre interactive

1.3.1 S'inscrire dans une discipline interdisciplinaire qui confronte l'art et la mode

Comme mentionné plus haut, l'hybridité occupe une grande place dans le monde de l'art et de la mode. En fait, il semblerait que la réunion de l'art et de la mode puisse favoriser une pratique interdisciplinaire. Étroitement liés, pouvant même atteindre la fusion (Gasparina, 2007, p.90), on ne peut nier que ces deux disciplines se répondent. Si bien qu'il est difficile maintenant de les dissocier. En effet, lors de mes recherches, il m'était parfois difficile de dire si la création était d'un artiste ou d'un designer. Gasparina souligne que le sujet principal dont les artistes traitent lorsqu'ils ont une démarche artistique concernant la mode est généralement le vêtement (p. 32). Également, dans le même ouvrage, l'artiste

Swetlana Heger sous-entend que la mode et l'art sont jaloux l'un l'autre. (p.64). D'après un commentaire d'Yves Saint-Laurent, on peut le voir ainsi puisqu'il a déjà dit : « J'ai participé à la transformation de mon époque, je l'ai fait avec des vêtements, ce qui est sûrement moins important que la musique, l'architecture ou la peinture, mais quoi qu'il en soit, je l'ai fait. » (Fogg, 2014, p.94). Par ses propos, Yves St-Laurent semble déprécier la mode lorsqu'il se compare aux autres disciplines artistiques. D'un autre point de vue, nous pouvons aussi comprendre qu'Yves St-Laurent n'a certes pas travaillé l'art visuel, mais qu'il a tout de même su s'exprimer à l'aide du vêtement.

Pourtant, ces deux sphères créatives que sont l'art et la mode ont plusieurs points en commun. Le plus évident est sans doute la nécessité de produire et d'innover sans cesse.⁹ Tom Ford affirme que « la mode est partout. Dans l'art, la musique, le mobilier, la conception graphique, la coiffure le maquillage, l'architecture, même la forme des voitures. » (Fogg, 2014, p.132). Nous pouvons en dire autant pour l'art, qui est visible partout. En fait, nous la côtoyons chaque jour de notre vie, sans nous en rendre compte.

Nous avons aperçu le glissement de toutes ces activités qui se rapprochent de l'art, et qui parfois réussissent à s'y fondre. Car ce n'est pas l'art qui tend à une fonctionnalité dans le design, la photo documentaire, la mode, etc., ce sont ces activités qui cherchent à acquérir le statut de l'art. (Millet, 2006, p. 171)

⁹ « Pourtant, tout se passe comme si la mode essayait d'élargir sans cesse ses frontières en poursuivant l'ambition de devenir un véritable art total, loin de s'en tenir à sa définition traditionnelle et exclusive, celle d'un art du vêtement. Produisant de la séduction et du choc par tous les moyens, dont ceux de la scène relayée par la télévision et les magazines, elle devient un nouvel art du spectacle. » (Gasparina, 2007, p. 41)

En réponse aux collections de mode qui sont de plus en plus extravagantes, en excluant ainsi le prêt-à-porter, il faut alimenter une réflexion sur ce que l'on peut faire subir aux corps par la matière, mais aussi par la forme proposée par le créateur. Ainsi, mettre l'accent sur l'inconfort que cette extravagance soutenue peut occasionner sur la corporéité, ce qu'elle peut ouvrir comme possibilité de plasticité corporelle. « Les vêtements nous habillent. Maintenant, dirait-on, ils nous hantent. » (Musée national des beaux-arts du Québec, 2003, p.9). Cette citation renforce l'idée de ma problématique qui cherche à questionner, puis à démontrer en second lieu que l'art du vêtement, la mode, est envahissante, voire omniprésente au quotidien. L'objectif premier de cette recherche-création est de réaliser des *critiques visuelles et poétiques* de la mode. Ce terme est employé afin de résumer mes propositions artistiques puisqu'elles sont inspirées du design de mode tout en étant accentuées d'une touche d'ironie, par le biais de mes interventions artistiques. Conséquemment, j'illustre de façon ludique et poétique l'extravagance des vêtements aux allures sculpturales. En fait, la surcharge décorative de ceux-ci semble demander une certaine endurance aux modèles qui les portent lors de défilés, qui prennent maintenant un caractère performatif.

Évidemment, par sa forme, sa texture, sa couleur et sa disposition dans l'espace, le vêtement est une véritable source d'inspiration pour mes réalisations artistiques. Précisons que la styliste Cathy Pill, présentée dans le livre *Métaphysique de la mode* (Devillers, Minneyron et Sojcher, 2007, p. 128), affirme qu'elle apprit à l'école qu'une robe est avant tout un volume. Cette notion de volume est cohérente vis-à-vis mon questionnement face

aux vêtements sculpturaux. En effet, je travaille d'après leurs formes, leurs aspects géométriques, de même que leurs aspects organiques. Précisons que mes œuvres sont souvent formées de cercles, de cylindres et de triangles, et sont modifiées par la présence d'un corps à l'intérieur. Cette intrusion corporelle amène de la poésie en rendant le corps organique, par les positions étranges que la structure textile lui impose.

De plus, cette designer confectionne ses propres imprimés et tissages, car pour elle il existe « un lien entre le tissu, la couleur, l'imprimé et la forme générale que le vêtement aura. » (Devillers, Minneyron et Sojcher, 2007, p.128). Cette sage pensée soutient mon idée que la matière est porteuse de sens.

Revenons à Patrice Hugues, pour notre réciprocité en ce qui concerne le tissu. Mon travail n'est pas généré par la présence ou l'absence de motifs sur le tissu, mais par sa texture, ce qui pour moi est toutefois comparable. Hugues et moi sommes sensibles par l'imaginaire que peuvent créer les tissus puisqu'il :

[...] y concentre un univers que les transparences prolongent de toutes façons vers un espace plus grand, il joue ainsi des ambiguïtés d'échelle, qu'il retrouvera lorsque dans les tissus, les photographies seront confrontées aux motifs. [...] l'image et le tissu, encore séparés, bientôt fusionneront confondus dans l'unité mouvante des tissus et des voiles, et ce sera pour Patrice Hugues l'entrée dans l'expression textile proprement dite. (Petit, 1984, p.6)

Par ses nombreux tableaux et installations étoffés, dont *Habits et présence* (voir figure 3), on remarque que plus d'une silhouette est présentée sur des supports textiles.



Figure 3: Patrice Hugues, *Habits et présence* – environnement – tissus thermoimprimés, vêtements, tissus peints, canevas d'ombrière, 1981

Pour ma part, ce qui me préoccupe davantage est la présence physique du corps dans l'œuvre : voir quelle dynamique forme la présence ou même l'absence d'un corps dans mes propositions sculpturales. D'après les propos de Patrice Hugues et mes expérimentations, il serait favorable de croire que la présence ou l'absence peut être générée autant par un corps réel, que par un corps photographié. Nous pouvons le voir dans mon expérimentation *Ronde de laine* (revoir figure 2, p.16).

1.3.2 S'identifier à des designers

Tout au long de ce mémoire, il est notable de constater un travail comparé et inspiré majoritairement de designers. En premier lieu dans ma genèse, il était question de ma « grand-maman » qui travaillait avec un métier à tisser. Jean-Paul Gauthier fut lui aussi inspiré par sa grand-mère maternelle. Celle-ci lui racontait des histoires de guerre, que les costumes d'hommes étaient transformés en vêtements de femmes. Aussi soulignons que Jean-Paul Gauthier est un designer qui a su marquer la mode par ses créations androgynes. Nommons aussi Hussein Chalayan, qui m'a incitée à faire cette recherche-crédation par ses réalisations de vêtements multidisciplinaires. Il sera présenté au deuxième chapitre comme référence artistique. De plus, ce designer est conscient que ses collections doivent demeurer portables et il avoue que les clientes ne cherchent pas forcément à connaître son processus de création.¹⁰ Tandis que pour les collectionneurs d'art ou les visiteurs d'exposition, il est propice, voire essentiel de connaître la démarche de l'artiste.

Lors de ma production, je me suis basée sur l'aspect artistique et logique du design, non seulement pour la confection des oeuvres, mais également sur leur mise en place dans l'espace d'exposition. J'apporte autant d'importance aux vêtements qu'aux sculptures. Ce partage en parts égales m'apporte une vision du design hors du commun. Nous verrons que le spectateur est un élément essentiel pour la finalité formelle de mes oeuvres, car j'ai besoin de son corps pour compléter mes sculptures.

¹⁰ <http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/actualites/archives/mode-et-textile/hussein-chalayan-recits-de-mode/presentation-2839> [En ligne] consulté le 13 mai 2013

1.3.3 Se pencher sur un plan éthique d'une mode artistique et expérimentale

Considérant que la mode appartient de plus en plus au domaine de l'expérimentation, le corps semble de ce fait soumis par une extravagance soutenue. Je me positionne donc dans un questionnement éthique, à savoir comment le corps ne peut plus supporter la forme ou même la matière qu'on lui inflige? En fait, désirant jouer avec le confort et l'inconfort du corps, ma recherche tend à voir la possibilité, mais aussi l'impossibilité, à porter sur soi des créations inspirées de designers de mode. Ces dernières font donc référence aux vêtements tout en ayant des liens entre elles, de par leur forme, leur couleur et leur caractère sensible. D'une manière formelle, je garde la fonction de vêtir en incitant les gens à interagir à l'intérieur de mes propositions sculpturales et installatives.

Bien que la portée éthique de la relation entre le vêtement sculptural et le corps m'interpelle, mes œuvres laissent plutôt les participants prendre conscience de leur propre limite corporelle. Selon le philosophe Spinoza, personne ne sait de quoi le corps peut être capable. Et même encore aujourd'hui, personne ne peut affirmer avec exactitude la limite corporelle.¹¹ Dans son livre *Danse et Santé : Du corps intime au corps social* (2008), Sylvie Fortin aborde la gestuelle et la somatique du corps, tout en précisant que le danseur doit identifier sa limite. Dans le même ordre d'idée, puisqu'il n'est pas question du chorégraphe, peut-on dire que ce n'est pas le rôle du créateur d'établir la limite à la proposition artistique, mais plutôt au modèle? Cette question éthique fait écho aux créations

¹¹ Conférence de Thomas Dommange du 8 janvier 2014, selon l'affirmation de Spinoza, « Nul ne sait ce que peut un corps ».

d'artistes et de designers présentées tout au long de cet écrit. Il est favorable de croire que le corps est, encore aujourd'hui, voué à d'innombrables propositions artistiques, voire à de nombreuses expérimentations matérielles, occasionnant des modifications corporelles.

Notamment, dans le résumé de l'introduction de l'ouvrage *Transformation de l'éthique* (Maesschalck, 2011) il est spécifié que : « L'originalité de l'éthique contemporaine réside, en effet, dans son versant interventionniste et dans son rapport à l'action » (p. 9). De ce fait, la pensée du philosophe Maurice Merleau-Ponty prend tout son sens puisqu'il affirme que ce n'est pas l'œil qui regarde, mais plutôt la totalité du corps (Merleau-Ponty, 1964). D'après son ouvrage, *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty (1945) aborde la notion de la corporéité comme un « tissu préalable »¹² à la rencontre avec le monde et autrui. Ainsi, la conscience de notre corps permet de prendre connaissance des choses qui nous entourent.

Ainsi, mes expérimentations artistiques, appelées plus loin *critiques poétiques et visuelles*, confrontent non seulement une démarche esthétique, mais aussi un questionnement sur une dimension éthique, d'après les gestes posés par les participants (voir figure 4). Que sait-on du corps et de sa relation avec le vêtement de mode ? Est-il devenu ou pourrait-il devenir un objet d'art?

¹² Formulation empruntée à Sylvie Morais, Professeure à l'UQAC.

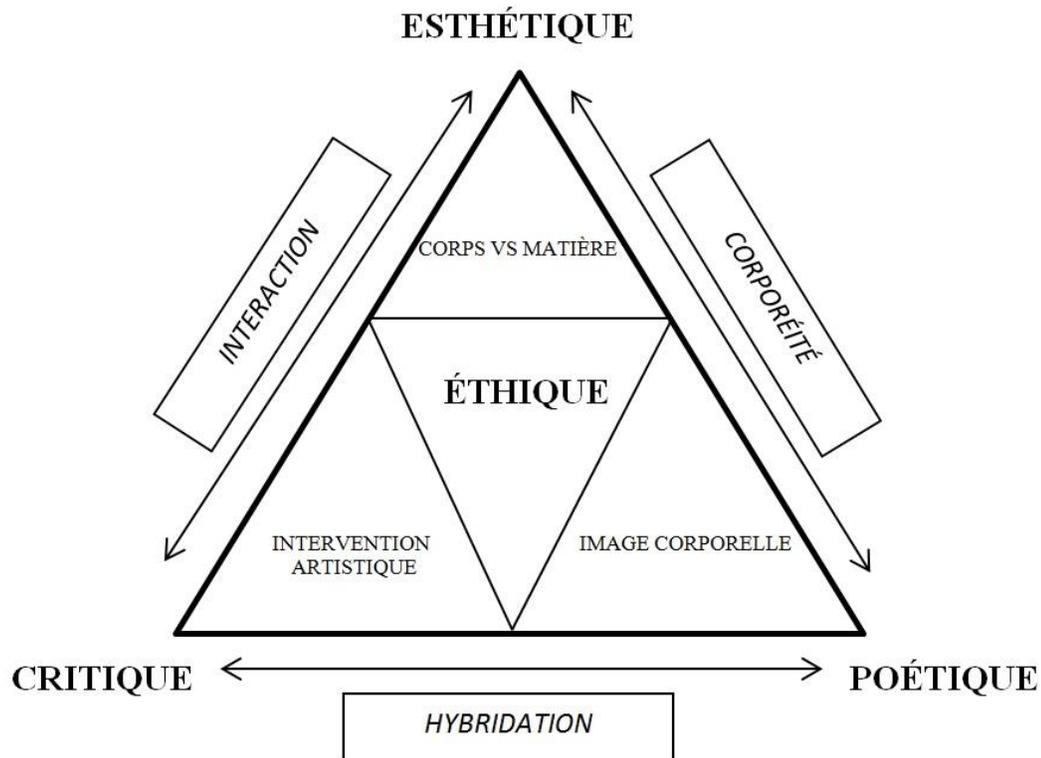


Figure 4: Schéma méthodologique

Par ce schéma, nous parcourons plusieurs points de vue : éthique, esthétique, expérientiel, formel, matériel, etc. Commençons par l'**esthétique** corporelle et matérielle qui est une valeur des plus importantes dans ma production artistique. En fait, les trois extrémités du triangle présentent les éléments clés de mon travail actuel. Puis, au centre se trouve mon questionnement **éthique** face à ce travail qui implique le corps et son expérience vis-à-vis une création vestimentaire. Lorsque celui-ci est en relation avec une matière, suite à des *interactions* qui permettent une mise en forme de l'œuvre, cela crée une image corporelle, soit la *corporété*. Le but de cette recherche-crédation est d'identifier une méthodologie qui me permettra d'analyser les créations d'artistes et de designers, pour traduire une **critique** à l'aide de mes œuvres à la fois **poétiques** et ironiques.

Celles-ci s'inscrivent dans une pratique artistique interdisciplinaire, que nous pourrions qualifier d'*hybride*. À mon avis, même si la création est esthétique et qu'elle dégage une image poétique, cela ne veut pas dire qu'elle est éthique pour autant à l'égard du corps.

Notons que la chercheuse et critique d'art Carole Rinaldi affirme dans son article *Les nouvelles technologies dans l'industrie de la mode : entre créativité artistique, nouveaux usages et marchés émergents* (2007), que ce genre de création - des « vêtements *communicants* ou *technologisés* » (p. 30) réalisés en laboratoire - est tout à fait légal. Puisqu'il ne fait pas l'objet de commercialisation, mais plutôt d'une approche artistique. Notamment, c'est à travers l'expérience du corps, en relation avec un matériau, qui permettra d'observer les limites physiques du corps et du même coup, celles de la matière textile dans l'espace.

En fait, une disposition interactive me permet d'accomplir un dialogue entre l'art et la mode afin d'établir une relation alliant la matière, le corps et l'espace. C'est en s'attardant sur une collaboration du corps avec son espace, son vêtement et son accessoire, que le chapitre qui suit présente des références artistiques qui alimentent de manière poétique mon discours plastique. Le vêtement et ses dérivés sont revisités par l'artiste ou le designer, permettant de construire une démarche qui repose sur la question de l'esthétique et de l'éthique du corps et de sa transmission en art.

Par cette recherche-création, je tente de trouver des indices sur la capacité esthétique de la corpor it ¹³, ce qu'elle implique d'après des interventions aux techniques et matières variées sur le corps. Afin de soumettre une composition de divers procédés de diffusion, par un sens critique, tout en faisant la promotion d'une création vestimentaire pouvant s'inscrire dans le champ de l'interdisciplinarité. Pour ce faire, il est impératif de se référer à des artistes qui travaillent le textile, tout en envisageant ceux qui utilisent d'autres types de mati riaux. C'est aussi en y intégrant une touche ludique que la question de la limite corporelle et mati rielle est mise en œuvre. Nous aurons un avant-goût de la notion de la limite après les créations présentées au deuxième chapitre. Celle-ci sera élaborée plus loin en chapitre trois.  galement, nous verrons que certaines réalisations peuvent être qualifiées d'architectures sur le corps.

¹³ « La corporéité révèle une prodigieuse diversité. Penser le corps dans sa puissance utopique, c'est penser l'infini des possibles du corps, son ouverture incessante à la transformation, sa polyrythmie continue; c'est par là, l'envisager dans l'infini de ses micro- v nements, de ses infimes modulations spatiales et rythmiques (gravitaires et temporelles). [...] C'est l'infini des *expériences* (et non pas des conditionnements), l'infini des multiples croisements sensoriels, tactiles, auditifs, visuels, kinesthésiques, qui trace les chemins multiples de reliance, qui met le corps en aventure, en en réalisant par excellence sa gravité, sa fragilité, son histoire, sa mémoire. » (Fortin, 2008, p. 305-306)

CHAPITRE II
LE VÊTEMENT D'ART
UNE SOUMISSION POUR LE CORPS

« Les vêtements évoquent des structures souples et habitables, où le corps se niche, se drape, se carapace. » (Lamoureux, 2003, p.15)

2.1 Un travail collaboratif qui influence ma pratique et qui peut se greffer au concept de l'hybridité.

2.1.1 Présentation de la collaboration entre Lucy McRae et Bart Hess

La collaboration entre les artistes Lucy McRae et Bart Hess a attiré mon attention, car leur travail est fortement en lien avec mes recherches. Celle-ci présente de façon juste et logique mon intérêt pour le *Corps VS Matière*. Cette collaboration est composée de deux artistes hybrides, soient Lucy McRae et Bart Hess. L'artiste australienne crée des structures directement sur le corps. Elle restructure ce dernier tel un environnement à architecturer. Par ses créations à caractère ludique et mythologique, elle se présente plutôt comme étant une « architecte du corps » et est surnommée ainsi dans plusieurs articles dont PRESTAGE (2013), DAZED & CONFUSED (2011), *Artichoke* (10/2010) et *The Age* (09/2009). Puisqu'elle a une formation à Philips Design en design intérieur et une seconde en danse classique, ce parcours teinte inévitablement sa pratique artistique.

Il est intéressant de spécifier que McRae fut invitée à se joindre au programme TED (Technology, Entertainment and Design) en février 2012 afin de donner une conférence sur « Comment la technologie va transformer le corps ? »¹⁴. Ce questionnement est cohérent face à ma recherche-crédation, car cette interrogation revient constamment dans mon travail artistique. Cette artiste façonne les objets du quotidien, tout en détournant leur fonction. Les différentes matières qu'elle transforme en couche successive rendent quasiment le corps emprisonné. L'artiste s'intéresse à deux sphères pour accomplir son art, soit l'architecture et la science. Pour ma part, dans mon processus de création, c'est le croisement entre plusieurs disciplines, dont les arts visuels et le design de mode.

Tout comme Lucy McRae, Bart Hess est un designer qui crée des structures sur le corps. Il a étudié à la Design Academy, aux Pays-Bas, dans la formation « Homme et identité ».¹⁵ En plus d'explorer l'univers de la mode, il travaille aussi avec plusieurs disciplines, tels la photographie, la vidéo et les arts plastiques. Lucy et Bart définissent donc leur production collective comme étant un « harcèlement instinctif de la mode, de l'architecture, des performances et du corps. »¹⁶ Dans la revue *People* (10/2009), on nomme leur travail de « sculpture Alien ». Effectivement, ces deux artistes proposent de nouvelles formes au corps, qui tendent vers le futuriste, voire le bestiale. Il n'est donc pas étonnant de les voir collaborer. Ce duo m'intéresse puisqu'il apporte une sensibilité à mon

¹⁴ http://www.ted.com/talks/lucy_mcræe_how_can_technology_transform_the_human_body?language=fr [En ligne] consulté le 3 juin 2015

¹⁵ Ce programme interdisciplinaire lui a permis de découvrir et de devancer les nouvelles tendances dans la mode et la culture.

¹⁶ <http://www.lucymcrae.net> [En ligne] consulté le 9 octobre 2014

processus de création par l'intérêt qu'ils accordent aux possibilités matérielles variées sur le corps.

2.1.2 Analyser quelques œuvres d'après les ressemblances/différences avec ma pratique artistique actuelle

La démarche de McRae et Hess, comme mentionnée précédemment, fait preuve d'hybridité en mettant en perspective le matériau par des interventions multidisciplinaires. Ces deux créateurs n'utilisent pas de matériau noble. Ce sont plutôt des objets du quotidien présentés en avant-plan : bas de nylon, carton, ballons. Bref, tout ce qu'ils ont sous la main. Je suis à la fois préoccupée et fascinée par leurs interventions exubérantes, car rappelons-le, mon questionnement repose sur l'impact et sur la limite de cette accumulation matérielle sur le corps. Occupant une grande place dans mes préoccupations artistiques actuelles, cette problématique me pousse à réaliser des œuvres expérimentales avec des matières d'apparences diverses, me permettant de combiner l'aspect poétique et artistique. Il y a un parallèle à faire entre quelques œuvres de la collaboration composée de Lucy McRae et Bart Hess et ma démarche personnelle. Par l'esthétique monochrome et l'amoncellement, voire à un véritable jeu avec le matériau, leurs œuvres répondent à mes propres valeurs plastiques. Présentons par exemple *Evolution* (voir figure 5), *Spring* (voir figure 6) et *Dripping color* (voir figure 7), qui présentent tous trois une accumulation matérielle excessive. *Evolution* est une intervention avec des bas de nylon de couleur beige qui enveloppent tout le corps du sujet photographié. La composition de l'image m'est poétique puisque similaire à la peau, ce matériau beige et translucide permet de dévoiler la peau réelle sous l'intervention textile.



Figure 5: LucyandBart, *Evolution*, 2008



Figure 6: LucyandBart, *Spring*, 2008



Figure 7: LucyandBart, *Dripping color*, 2008

Concernant la peau, j'ai remarqué, suite à mes lectures, que plusieurs artistes et designers présentent leur démarche en soulignant leur intérêt de construire une deuxième peau sur le corps. C'est le cas du designer almatois Denis Gagnon, maintenant reconnu internationalement, qui utilise beaucoup le cuir en se référant à la peau. Porte-parole pour la première édition de l'événement Panache Mode qui eut lieu au Saguenay à l'été 2014, il affirme son intérêt pour l'art visuel. D'ailleurs, il s'est retiré de l'industrie de la mode afin de se concentrer uniquement sur son art, puis est revenu au printemps 2008. Nous pouvons aussi préciser que Gagnon devient le premier designer canadien à exposer au Musée des beaux-arts de Montréal.¹⁷ Il est intéressant de noter également qu'en raison de critiques positives constantes, cela l'a encouragé à dépasser ses « limites plastiques » pour créer des « sculptures mouvantes ».¹⁸

Revenons aux œuvres de LucyandBart, avec l'œuvre *Spring*, dont la matière utilisée est du simple carton brun, qui évoque une carapace par sa forme demi-circulaire. Celle-ci épouse le corps, ce qui ne lui permet pas de se tenir droit. Ainsi, le corps recroquevillé vers le bas est une position peu habituelle, qui est peu commode. Aussi, *Dripping color* est une accumulation de ballons dégonflés dans les tons de mauve et bleu. Ces ballons superposés sur le corps donnent naissance à une bête quasi mutante. Cette véritable contamination camoufle une bonne partie du corps et du visage du modèle.

¹⁷ Il y présente sa plus récente collection Couture « Denis Gagnon s'expose » du 19 octobre 2010 au 13 février 2011. <http://denisgagnon.ca/a-propos/> [En ligne] consulté le 9 février 2015

¹⁸ Idem

Seuls les bras et les jambes jusqu'à mi-genoux sont épargnés de cet amoncellement matériel. La silhouette semble inclinée vers l'avant, en raison de cette structure au volume exorbitant.

Chacune de ces œuvres construit une masse physique par la multiplicité d'un même objet. Ainsi, l'esthétisme monochrome est formé de superposition et d'assemblage sur le corps. Les réalisations de McRae et Hess sont directement en lien avec mes préoccupations qui illustrent le thème du corps VS matière, d'où le titre de mon projet de fin de baccalauréat, *Corps VS Matière I à V*, présenté en 2013. Les points communs entre cette collaboration et mes avancées artistiques sont évidents. L'utilisation de la trace photographique pour démontrer les conséquences de cet agencement sur le corps est une ressemblance majeure. D'après les figures décrites plus haut, il est notable pour moi d'affirmer que le matériau est dominant. Évidemment, on voit le corps, on fixe sa posture étrange, mais ce qui domine dans l'image est clair : c'est la matière. Bien que ces interventions loufoques et ludiques me rejoignent esthétiquement, ces créations trouvent peu d'interaction avec le public. Contrairement à McRae et Hess, mes sculptures installatives peuvent être accessibles à un large public, à tous ceux et celles qui ont l'audace de les essayer. Même si ces deux artistes sont les photographes et les modèles de leurs projets, ils ont toutefois été invités à quelques événements dans des galeries et des foires d'art, où ils pouvaient intégrer le public à leurs explorations.

2.1.3 Leur perception du corps VS la mienne

Pour ma part, le corps est perçu tel un objet d'art, comme étant un véritable prolongement de la matière par le geste. Tout simplement par la position que prend l'individu en relation avec l'œuvre, afin que chacun puisse composer la sculpture différemment selon sa corporéité. Duchamp disait : « Ce sont les gens qui forment le tableau » (Ardenne, 2002, année, p.180). Cette pensée enrichit le propos de mon sujet de recherche, car sans le public on ne peut pas comprendre mon questionnement sur l'endurance que ça demande au corps de porter cette forme de vêtements artistiques. Mon désir premier est de mettre l'accent sur la limite de ces créations que je qualifie, dans cette recherche-crédation, de *costumes contraignants*. Les vêtements réalisés ou les accessoires transformés sont si sophistiqués et décontextualisés, qu'ils m'apparaissent comme des costumes, par leur apparence surdimensionnée.

2.2 Quelques artistes et designers, des références artistiques qui composent avec le corps

2.2.1 Le vêtement d'art, une approche architecturale, par la forme

Parmi la collaboration décrite plus haut, McRae et Hess, les artistes et les designers qui sont présentés tout au long de ce chapitre, réalisent un traitement du corps. Ils ont tous une sensibilité propre aux textiles et créent une relation directe avec le corps. La mise en relation du langage corporel et de la matière proposée par ces créateurs est une analogie majeure dans leur travail respectif.

Commençons par présenter Maryla Sobek¹⁹, qui traite de l'architecture dans son travail, même que l'on retrouve une référence au design. Sa production artistique m'encourage à voir le potentiel d'une pratique interdisciplinaire dans le domaine du vêtement. Avec son exposition et son livre *TALLER : Objet-vêtement quand le vêtement rencontre l'architecture (2011)*, on peut voir que les gestes du corps modifient poétiquement la physionomie du textile. Les traces photographiques dévoilées traduisent une sensibilité, une poésie physique qui présentent à la fois le résultat d'un processus corporel et d'une évolution matérielle. C'est par différents procédés, soit le bidimensionnel par la photographie ou le tridimensionnel par la présentation physique et palpable du tissu, que Maryla Sobek exploite la monochromie. Dans son œuvre *Taller : les traces* (voir figure 8), elle met en valeur le tissu de diverses manières. Comme Sobek, il m'intéresse d'intégrer un corps dans une composition textile qui donne lieu à une graphie corporelle. Celle-ci favorise une ouverture à la corporéité sur le plan plastique, physique et photographique.

¹⁹ Une professeure artiste de l'UQAM



Figure 8: Maryla Sobek, *Taller : les traces*, 2013

Je peux également citer l'artiste Erwin Wurm qui travaille la forme comme une avenue pour la création. Par ses œuvres interactives, ce sculpteur peut facilement être qualifié d'un metteur en scène, d'un scénariste ou même d'un chef d'orchestre.²⁰ Il apporte une importance inconditionnelle aux objets et au corps. Notons que cet artiste s'est fait connaître par ses *One minute sculpture* dans les années 90. Souvenons-nous que ma production artistique s'appuie sur les pratiques de l'art et du design au XXe siècle. Précisons que ses œuvres prennent une apparence différente d'après les interventions que réalise le regardeur. Cet artiste autrichien est en lien avec ma pratique par l'autodérision qu'il apporte au public et par ses propositions d'objets ludiques. De seaux d'eau à des agrumes, Wurm utilise des objets du quotidien et se les approprie. Ce qui nous distingue, c'est le fait qu'il garde les objets intacts, tandis que dans mon processus de création, je les transforme. Il se contente de les exposer en laissant le public interagir avec eux d'après ses instructions présentées au mur, permettant au public de reproduire l'action que le sculpteur détermine sur papier. C'est par le titre de mes œuvres et leurs formes que j'invite le public à interagir de façon ambiguë avec mes structures.

²⁰ « Autant de tentatives où le Erwin Wurm sculpteur, devient un Erwin Wurm metteur en scène, scénariste ou chef d'orchestre et où objets et humains deviennent une matière à détourner, à réinventer et à sculpter. Ces ready made humains distillent un humour ravageur et un sens de l'absurde réconfortant. » <http://www.boumbang.com/erwin-wurm/> [En ligne] consulté le mercredi 1er octobre 2014

Wurm ne travaille pas seulement avec des objets, il utilise aussi du textile pour réaliser ses sculptures interactives. Sans le vouloir, mon œuvre *Isoloir* (voir figure 9) s'apparente étonnamment bien à l'une de ses nombreuses *One Minute Sculpture*. C'est le contexte qui est différent, car mon intervention photographique avec une danseuse se trouvait au préalable dans un studio, avant d'être présentée dans l'espace blanc de l'exposition. Tandis que celle de Wurm se trouve à l'extérieur, dans le jardin du Musée Staedel, et est exécutée par un visiteur de l'exposition. (Voir figure 10)

Ainsi, ces deux artistes, Maryla Sobk et Erwin Wurm, accordent une grande importance au corps, à la relation esthétique et physique qu'occasionne la dualité entre la matière et le corps. À mon sens, cette approche plastique peut s'apparenter parfois à une symbiose dans le cas de Sobek, parfois à une plaisanterie loufoque dans l'univers de Wurm. Nous pouvons en dire tout autant pour les créateurs présentés en début de chapitre, Lucy McRea et Bart Hess, qui apportent de la fantaisie aux objets du quotidien qu'ils osent mettre en scène par le biais du corps.

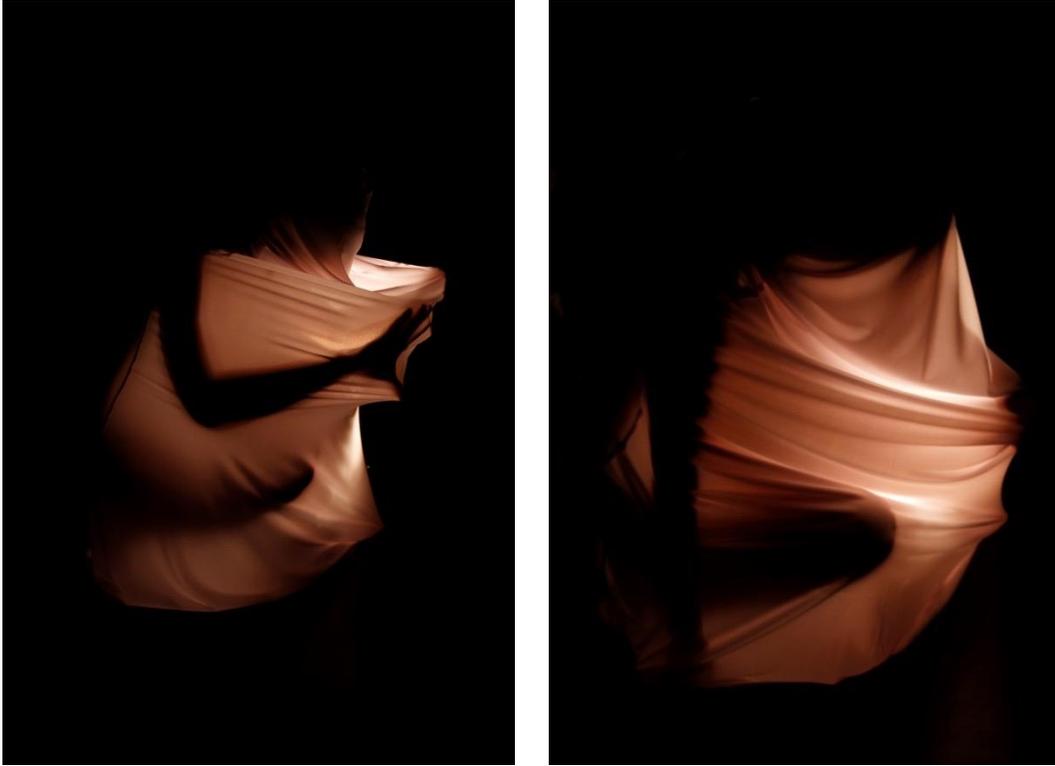


Figure 9: Stéphanie Leclerc-Murray, *Corps VS Matière I à V : Isoir*, 2013



Figure 10: Erwin Wurm, *One Minute Sculpture*, Musée Staedel, Allemagne, 2014

2.2.2 Le vêtement d'art, une esthétique monochrome, par la ligne

Par ailleurs, il est intéressant de présenter le travail de l'artiste Vanessa Beecroft qui compose des mises en scène avec plusieurs corps dans un espace défini. Ses modèles sont habituellement présentés dans la même position et ceux-ci arborent les mêmes accessoires ou presque. Ainsi, on retrouve dans le travail de Beecroft un intérêt pour le monochrome, tant dans le geste que posent les modèles que par la couleur de ce qu'elles portent. L'œuvre *vb45.007.dr* (voir figure 11) met en scène des femmes qui chaussent de hautes bottes en cuir noires et qui forment de fortes lignes verticales dans l'espace. Aussi, les corps positionnés à la verticale créent de seconds traits à l'image. De plus, la présence d'ombre sur le sol dynamise la mise en scène, tout en habillant le plancher de manière organique. Les lignes verticales m'inspirent dans mes sculptures et mes installations. Les artistes présentés, jusqu'à maintenant, ont un intérêt fort présent pour la matière. C'est par leurs interventions artistiques et physiques que le corps prend place dans la création. Celles-ci font place à des scénographies contemporaines, voire performatives, qui supportent une fois de plus le concept d'hybridité. Précisons aussi qu'Issey Miyake, par sa création *Shape Shifter*, expose l'idée de la ligne dans l'espace. Chacune habillée d'une robe rouge, les femmes sont reliées par un tissu rouge, qui construit une droite verticale sur l'allée. Derrière la première robe, il y a un morceau de tissu rectangulaire rouge qui relie la deuxième robe et ainsi de suite jusqu'au dernier mannequin (voir figure 12). Dépendants les uns des autres, ces prolongements textiles raccordent les robes entre elles et sont conséquents à la démarche des modèles. Si l'une tombe ou trébuche, les spectateurs peuvent assurément remarquer le rythme rompu sur le podium.



Figure 11: Vanessa Beecroft, *vb45.007.dr*, 2001



Figure 12: Issey Miyake, *Shape Shifter*, A-POC, défilé à l'École des Beaux-arts, Paris, 1999

Issey Miyake s'inspire du sculpteur américain Isamu Noguchi, tout comme mes réalisations sont influencées des créations de designers comme Hussein Chalayan. Miyake travaille avec la malléabilité du polyester afin de dynamiser les structures qui enveloppent le corps, tout en démultipliant les gestes et les mouvements. La journaliste Georgina Howell explique : « Quand l'intérieur [d'un vêtement] est aussi satisfaisant que l'extérieur, c'est de la haute couture. Mais quand l'intérieur est plus important, c'est du Issey Miyake. » (Fogg, 2014, p.185)

2.2.3 Le vêtement d'art, une possibilité matérielle multiple, par le poids

Plusieurs matériaux peuvent être lourds pour le corps. Le bois, le métal, le tissu, voire bien d'autres. Rappelons que c'est grâce à la découverte du designer Hussein Chalayan qu'actuellement je m'intéresse à l'importance de la notion du design de mode dans ma recherche-crédation. Ce créateur pluridisciplinaire met littéralement en scène des vêtements aux allures futuristes. Parmi les œuvres de sa collection Afterwords (automne-hiver 2000), qui fut l'objet d'une exposition, *Récits de mode* (2011), j'ai été principalement charmée par la jupe de bois qui peut également être une table basse. Au bout du podium, le mannequin enjambe ladite table et l'enfile, laissant place à une jupe étagée. Au premier coup d'œil, la jupe semble lourde et encombrante (voir figure 13). Il n'est pas courant, voire inadéquat de porter des vêtements robustes et rigides réalisés avec un tel matériau. Ce genre de réalisation m'apporte beaucoup de questionnement et d'étonnement face aux vêtements-objets que les designers osent produire. Par contre, le design de ce détournement d'objet est fort intéressant. Comme nous l'avons vu précédemment, un foisonnement de

matière est compacté sur le corps, ce qui génère une certaine charge, de sorte que les mouvements des modèles semblent grandement limités.



Figure 13: Hussein Chalayan, Afterwords (automne-hiver 2000), *Récits de mode*, Musée des Arts Décoratifs, Paris, 2011

2.3 Mes choix esthétiques et méthodologiques

2.3.1 Le textile, un enclos pour le corps

Comme McRae et Hess, mon projet de fin de baccalauréat a été réalisé de manière collaborative.²¹ Précisément, ce projet grandement révélateur présente mes acquis en design de l'objet et du mobilier. Deux danseuses de ballet classique se sont prêtées au jeu en portant mes créations, faisant des gestes répétitifs qui transforment la matière.

²¹ Ce projet compte une coiffeuse, Emmanuelle Gagnon-Vachon, deux danseuses, Laurence Boudreault et Malorie Bouchard, une maquilleuse, Véronique Girard, une photographe, Laurie-Ann Dufour Guérin et une artiste en arts visuels, moi-même. Notez que cette équipe est composée uniquement de personnalités de la région du Saguenay.

Par exemple, l'une des cinq interventions sur le corps, *Symétriques* (voir figure 14) montre les ballerines dos-à-dos, dont les bas de nylon, fixés sur elles, s'étirent dans l'espace lorsqu'elles font le même mouvement au même instant. C'est le même principe pour *Isoloir* (revoir figure 9, p.39), car le modèle est enveloppé dans un cône de tissu de lycra blanc qui change de forme selon les étirements ou la position de la danseuse qui est à l'intérieur de cette matière élastique et diaphane. Également, on remarque une similitude avec l'œuvre *Evolution* (revoir figure 5, p.31), par l'utilisation de bas de nylon. Mon travail respecte la confection initiale de la matière. Rappelons-le, mes interventions expérimentales tendent vers le concept d'hybridité et peuvent accueillir un corps, mais fonctionnent aussi sans sa présence, comme c'est le cas de mon œuvre *One size* (voir figure 15). Dans ce projet, le corps est restreint, soumis et démuné vis-à-vis la matière qui elle, est au contraire intrusive, ce qui explique le mot enclos employé dans cette partie.



Figure 14: Stéphanie Leclerc-Murray, *Corps VS Matière I à V : Symétriques*, 2013

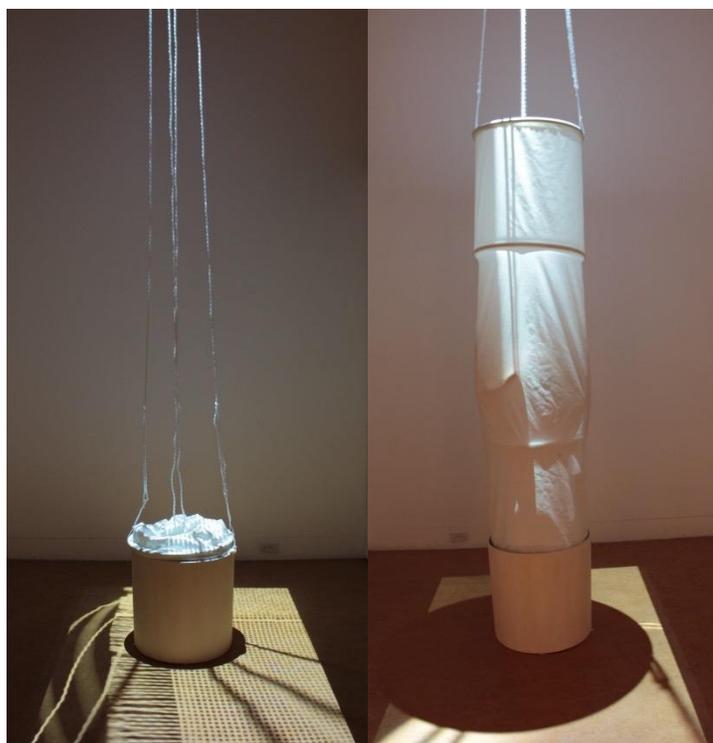


Figure 15: Stéphanie Leclerc-Murray, *One size*, Événement Zone de risque, 2013

Mon processus méthodologique se résume en un tête-à-tête tactile entre le matériau et l'artiste: regarder, toucher, étirer, découper, coudre, découdre, déteindre. Toutes ces actions me permettent de prendre conscience de leurs possibilités plastiques.

La « phénoménologie matérielle » est sans doute l'approche méthodologique appropriée pour réaliser cette recherche-création. Plus précisément, se pencher sur la morphologie de la matière qu'Étienne Gilson (1964) explique comme « la disposition qui fait d'une pluralité d'éléments les parties d'un tout, et par le fait même, constitue celui-ci en un objet distinct. » (p.11). Intuitivement, mon processus de création se traduit par la texture et la couleur du matériau, sur toute représentation. « [...] non seulement la perspective de mon corps n'est pas un cas particulier de celles des objets, mais encore la présentation perspective des objets ne se comprend que par la résistance de mon corps à toute variation perspective. » (Merleau-Ponty, 1964, p.121).

2.3.2 L'accessoire, une contrainte pour le corps

Le port d'accessoire est commun. Souvent portés pour agrémenter notre tenue, ceux-ci peuvent occasionner des douleurs au corps. Les talons hauts sont un bel exemple d'acharnement pour les pieds. Le designer originaire de Roberval, Jérôme C. Rousseau, détient sa propre collection de cet accessoire mode. Il obtient plus d'un contrat pour collaborer avec Disney.²² Le magasin de Cendrillon qui se trouve à Down Town Disney en Floride est présenté par une triple vitrine sur le côté droit du bâtiment. Dans chacune d'elle, on y retrouve une robe confectionnée à l'aide de poupées *Barbie* habillées de la robe dévoilée. Par exemple, la crinoline de la robe de Cendrillon est composée de robes miniatures qui représentent la princesse en plusieurs exemplaires²³ (voir figure 16). Il s'agit d'une réalisation confectionnée par l'accumulation d'un même objet, qui est une méthodologie de création que j'ai utilisée pour confectionner la robe, à l'aide de l'accessoire du bas blanc, présentée plus tôt dans la genèse (voir figure 17). « Conçue avec une dizaine de paires de bas blanc, ces fameux bas sportifs, la robe présente un design impressionnant digne des grands couturiers au chapitre de l'originalité et de la conception » (Blackburn, 2013). Cette critique de mon œuvre, par le journaliste Roger Blackburn, démontre une fois de plus que l'artiste et le designer ont tous deux un esprit de création vaste, qui est souvent comparé.

²² La paire de souliers qu'il a étoffée pendant plusieurs mois est celle choisie et portée par Cendrillon dans le prochain film en mars 2015.
<http://www.lapresse.ca/le-quotidien/actualites/201502/15/01-4844415-le-cordonnier-de-cendrillon.php>[En ligne] consulté le 17 février 2015

²³ Vitrine lors de mon voyage à Walt Disney, janvier 2015. Le concepteur de la vitrine m'est inconnu.



Figure 16 *Vitrine à Down Town Disney, 2015*



Figure 17: Stéphanie Leclerc-Murray,
Robe de bas, 2010

Nommons aussi le chapeau qui est un accessoire important. Le célèbre designer de Londres, Philip Treacy, fabrique des chapeaux hors du commun (voir figure 18 et 19). Parfois organiques, parfois architecturaux, ceux-ci peuvent rappeler les formes du musée Guggenheim de Bilbao créé par l'architecte Frank Gehry. Ce dernier est reconnu pour ces bâtiments monochromes d'allure précaire et organique (voir figure 20), ce qui peut référer aux créations de Treacy. Les divers chapeaux présentent une accumulation de formes et de matières, nettement plus volumineux que la tête du modèle. Parmi ceux-ci, la création *OC-871* semble dévoiler un prolongement de la matière qui épouse les cheveux du mannequin, ou encore *LFW SS*, dont le chapeau enveloppe le visage, cachant la moitié des joues du mannequin. Ainsi, il est possible d'affirmer, une fois de plus, que la matière empiète de façon forcenée sur la partie du corps qui est accessoirisée. Puisque l'accent est mis sur le matériau, peut-on dire que l'accessoire devient le corps au détriment de la pièce confectionnée? Si on le voit ainsi, le corps joue le rôle du socle, tel est le cas lorsque celui-ci est coiffé d'une sculpture ou même d'un objet historique dans une Galerie ou un Musée. Pour reprendre l'une de mes questions de départ; le corps peut-il devenir un objet d'art, devrait-on préciser un accessoire d'art?



Figure 18: Philip Treacy, *OC-871*, 2015

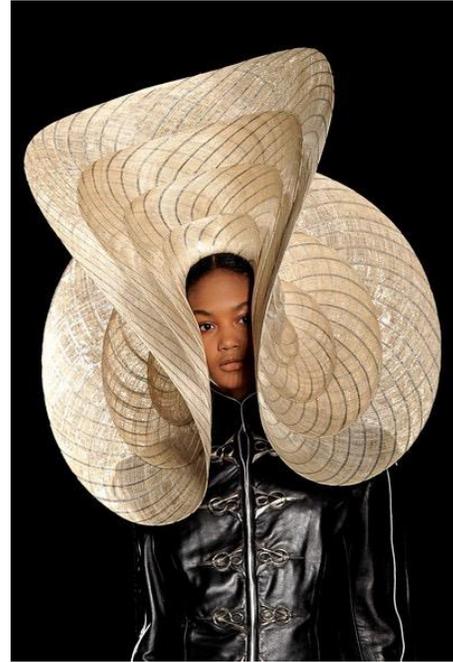


Figure 19: Philip Treacy, *LFW SS*, 2013



Figure 20: Frank Gehry, Guggenheim Museum, Bilbao, 1992-1997

Revenons à l'artiste Vanessa Beecroft puisque les accessoires que portent ses modèles sont d'une importance capitale pour la réalisation de ses mises en scène. Ainsi, l'accessoire domine dans l'image, tout en renforçant la présence humaine. L'esthétique monochrome des accessoires tape-à-l'œil, pour ne pas dire exhibitionnistes, dévoile une certaine vulnérabilité, voire une soumission par ces objets non pudiques. Par contre, la nudité que dévoile Beecroft n'est pas dans mes préoccupations artistiques, malgré le fait que la texture de la peau m'interpelle. D'après mon récent diptyque photographique²⁴, *Lignes de main*, on perçoit que la peau est elle-même une matière monochrome qui stimule la création. Ce duo bidimensionnel présente ma main en format macro. La deuxième image est composée de la photographie initiale puis superposée d'un tulle photographié. La teinte rosée du textile synthétique, avec ses formes polygonales, représente bien la texture réelle de la peau. Ce trajet linéaire et horizontal peut facilement faire référence à la couture, aux points de suture (voir figure 21). Bien que l'outil référentiel de mon processus créatif soit le vêtement, l'idée est de jongler dans un premier temps avec la figuration et en second lieu montrer l'objet, sa texture, dans son abstraction. Le réel et le virtuel se marient étrangement bien. Ce mélange esthétique et graphique requiert plus d'une interprétation pour le regardeur.

²⁴ Exposé au Centre Diagonale, Montréal, 2015, pour le prix Diagonale 2013



Figure 21 : Stéphanie Leclerc-Murray,
Lignes de main, 2014



Lignes de main- Variante I, 2014

Le corps, plus précisément la peau, m'inspire une union avec le textile, par leurs similitudes visuelles et temporelles. Par mon expérimentation, *Trajet de bourses*²⁵, j'ai réalisé une installation avec cinq sacs à main en cuir dans un corridor étroit (voir figure 22). Ce lieu accessoirisé présente une attraction verticale où les visiteurs peuvent circuler entre les bourses. Chacune d'elles a quelque chose de spécial à l'intérieur, soit du son, des sachets odorants, de la nourriture et même un poisson rouge. J'ai choisi cet accessoire pour démontrer, de façon ludique, à quel point les sacs à main sont devenus surdimensionnés. On peut y mettre tout et n'importe quoi, à un tel point que certains osent y placer leur animal de compagnie.

²⁵ Expérimentation réalisée dans le cadre du cours Production en art, Hiver 2014

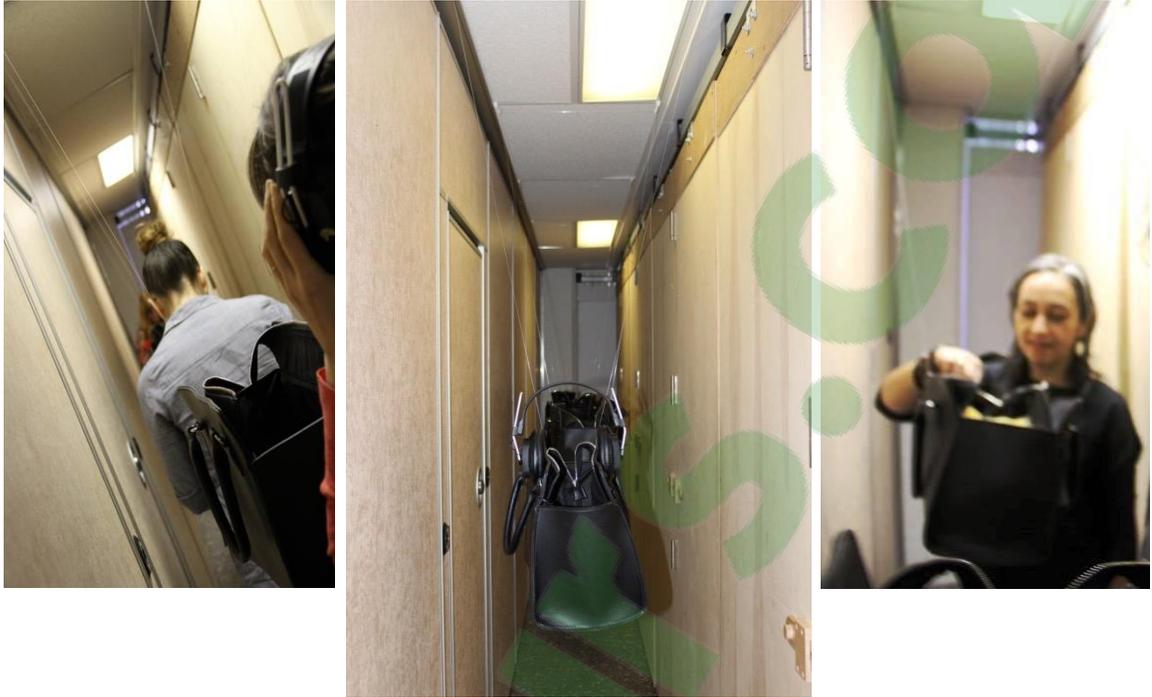


Figure 22: Stéphanie Leclerc-Murray, *Trajet de bourses*, 2014

2.3.3 La matière lourde, un effort physique pour le corps

Toute superposition de matière demande une endurance notable pour l'individu qui le porte. C'est le cas de la jupe de bois d'Hussein Chalayan, décrite plus haut, mais aussi de son corset confectionné également de bois. Ainsi, il me semble juste de demander pourquoi Chalayan semble placer le corps en situation d'inconfort? Ce questionnement pourrait aussi s'appliquer à la collaboration de LucyandBart et même aux autres artistes et designers présentés ci-haut.

Coco Chanel, dans ses réalisations, affirme qu'elle a rendu la liberté aux corps des femmes. Celles-ci étaient emprisonnées, autrefois, par les dentelles, les corsets, les dessous et le rembourrage, toutes ses couches successives de tissus surchargent le corps. Ce poids matériel que devaient endurer les femmes de l'époque leur occasionnait de l'inconfort et une grande source de chaleur (Fogg, 2014, p.109). De ce fait, les créations de mes référents artistiques, en regard à mes œuvres présentées tout au long de ce chapitre, démontrent l'agglomération constante des matériaux utilisés en dialogue avec la plasticité de la corporéité. Évidemment, les œuvres qui définissent mon projet de fin de baccalauréat, *Corps VS Matière I à V*, enveloppent le corps des modèles athlètes de façon poétique. Ces intrusions matérielles demandent tout de même un bon effort physique pour ces modèles, malgré leur expérience notable avec l'endurance que nécessite la discipline de la danse. Les deux modèles de ce projet antérieur, Malorie Bouchard et Laurence Gaudreault, ont participé de nouveau à mon projet de maîtrise. Ainsi, elles ont pu comparer le degré de difficulté de leur interaction avec mon œuvre *Robe commune*.

CHAPITRE III

LE CORPS PRÉSENT/ABSENT DANS UNE ŒUVRE D'APRÈS DES INTERVENTIONS CORPORELLES/MATÉRIELLES/VIRTUELLES

« Les choses du corps ne sont-elles pas « matérielles » et toute action à leur sujet n'est-elle pas quelque peu semblable à celle exercée sur les objets? » (Vigarello, p.31 et 32)

3.1 Lignes de main et sa variante

3.1.1 L'importance de m'inspirer de la texture.

Comme les titres et sous-titres de la structure de ce mémoire se répondent, les œuvres communiquent également entre elles, de manière formelle et temporelle. Conséquemment, rappelons-le, la matière textile, ou autre, évoque une sensibilité marquée par sa couleur, sa texture et sa capacité morphologique, dont je suis restée insensible tout au long de ma production artistique. Faisant suite à une série de photographies effectuée dans mon atelier, je me suis intéressée à la texture de la peau, ma peau. Souhaitant travailler la relation entre la texture de la peau et celle du tissu, des explorations photographiques en format macro ont vu le jour. La photographie de la texture du dessus de ma main laisse percevoir une trajectoire sinueuse, qui fait référence à la couture. Cet élément gondolé peut ressembler à des points de suture, à une cicatrice. Ainsi, dans ce processus artistique, j'ai traité la peau tel un tissu poreux, comme un matériau esthétique et monochrome. Les flous du sujet ajoutent un caractère abstrait à la photographie. La section centrale, qui elle demeure nette, permet de revenir sur le plan de la figuration. J'ai remarqué que jouer entre ces deux genres de perceptions apporte une confusion chez le regardeur.

3.1.2 L'expérimentation de la matière VS le corps

Puis, je me suis mise à photographier le tulle que j'avais à proximité, sur la table de mon atelier. Lorsque j'ai regardé les photos de tulle en macro, j'ai aussitôt remarqué la ressemblance de la photographie de ma main. Désirant montrer cette trouvaille, j'ai donc superposé la photo initiale de la texture de ma main à celle du tulle rose. Ainsi, j'ai voulu former une poésie visuelle par la symbiose des couleurs et des formes similaires entre la peau et le tulle. En d'autres mots, j'ai traduit l'idée que certains designers affectionnent la matière d'un vêtement comme étant *la deuxième peau*. Notons que ce diptyque fut produit à quelques mois d'intervalles, mais les deux s'harmonisent étonnamment bien. Or, il a été bénéfique de respecter mon intuition et d'aller jusqu'au bout de mes perceptions. Chaque photographie est de 35 x 53 cm et précisons que ce fut la première œuvre réalisée pour l'exposition. C'est donc à partir de ce diptyque (revoir figure 21, p.45), par ses teintes beiges et rosées ainsi que ses textures triangulaires, voire hexagonales, qu'a débuté ma production. C'est en alliant la teinte rose que le parcours d'œuvre en œuvre s'est logiquement créé, produisant une ambiance douce et sensuelle.

3.1.3 Les considérations techniques

Étant donné que les photographies ne sont pas encadrées, il est essentiel qu'elles soient bien installées au mur, afin de voir le moins de reflets possible sur l'image. Le diptyque n'a pas de support afin de faire ressortir sa vulnérabilité, la présenter à fleur de peau.

3.2 *One size, Chaise de corps et Robe masse I*

3.2.1 L'importance de l'interaction et de la contemplation

J'aime concevoir une œuvre en considérant qu'une interaction physique est possible. Par le fait même, je consolide ma problématique en regard d'une approche artistique et performative de la mode, en proposant des œuvres interactives et contemplatives. C'est lors de l'exposition de la première année de maîtrise, *Zone de risque*, que le premier *One size* fut exploré. Je voulais mettre les visiteurs dans une situation de risque en fabriquant une installation vestimentaire quasi importable. Celle-ci ne pouvait pas faire à tout le monde, d'où son titre. Ainsi, les spectateurs s'aventuraient dans l'installation interactive, sans savoir s'ils resteraient coincés ou s'ils enfilerait aisément le cylindre textile. Dans le même ordre d'idée, l'œuvre *One size-Variante I* (voir figure 23) est un approfondissement de *One size*, présenté dans le chapitre deux (revoir figure 15, p.45). Cette nouvelle version exploite parfaitement mon point de vue, quant à l'importance de *présence/absence* du corps dans une œuvre. L'artiste Erwin Wurm témoigne que peu importe les instructions qu'il applique, « [...] le résultat est le même : un corps contraint à s'adapter, à se mélanger, à prendre une autre forme souvent non naturelle et la création d'une sculpture éphémère et vivante, caractérisée par l'équilibre précaire et la tension ».²⁶ Les tensions corporelles et matérielles sont bien présentes dans mes œuvres, comme pour *One size-Variante I*, où l'œuvre se déploie dans l'espace lorsqu'un participant de l'exposition entre à l'intérieur de la structure verticale. Celle-ci peut rendre à l'aise ou mal à l'aise les regardeurs qui s'enveloppent de cet élément textile, ou encore qui ne peuvent

²⁶ <http://www.boumbang.com/erwin-wurm/> [En ligne] consulté le mercredi 1er octobre 2014

l'essayer en raison de leur taille. Par cette œuvre interactive, je voulais optimiser le concept de l'œuvre *One size*, en travaillant de nouveau la verticalité, mais en composant avec d'autres formes et couleurs afin de réaliser une composition de jeu de textiles. En fait, nous trouvons des textures similaires, par les manches roses ainsi que le tissu blanc au centre et au bas de la structure verticale. Si on se réfère à la jupe de bois d'Hussein Chalayan, on peut remarquer que contrairement à celle-ci, la base en bois de *One size* reste fixe, tandis que c'est le textile qui se déploie. Pendant mon processus, j'ai travaillé la robe schématisée en exagérant la forme des manches. La base confectionnée en bois est de 46 cm de hauteur par 48 cm de largeur. Elle est composée de deux cylindres de grosseurs différentes, ce qui permet d'accueillir à la fois le tissu et les jambes des participants. Le textile se déploie jusqu'à 114 cm dans l'espace (voir figure 23).



Figure 23: Stéphanie Leclerc-Murray, *One size-Variante I*, 2015

Le projet *Chaise de corps* fut réalisé en collaboration avec l'artiste Perrine Argilès. Nous avons réalisé une chaise à partir des mêmes robes qui m'ont servi à la confection du projet principal, *Robe commune*. Je désirais créer un nouvel objet à l'aide d'un second vêtement. En effet, lors de mon cheminement à la maîtrise, j'avais déjà réalisé une chaise à l'aide d'un col roulé en laine. Voulant garder la forme de la robe, j'ai utilisé les manches restantes pour habiller les pattes de chaise. Lors de la confection, l'étirement de la matière élastique a été l'un des éléments les plus formateurs. Associé avec l'éclairage de l'exposition, cet étirement révèle les traverses et le dossier en bois à travers le tissu et le décolleté arrière de la robe. Également, *Chaise de corps*, garde sa fonction initiale d'objet. Nous pouvons nous asseoir dessus, mais il est très difficile d'insérer nos bras dans les manches, en raison de son esthétique étroite. Mesurant 79 x 38 cm elle prend sa forme finale à l'aide d'un corps, où le buste et les jambes du participant deviennent la bourrure du mobilier (voir figure 24). Malgré l'accessibilité limitée, quelques personnes l'ont enfilée lors du vernissage.

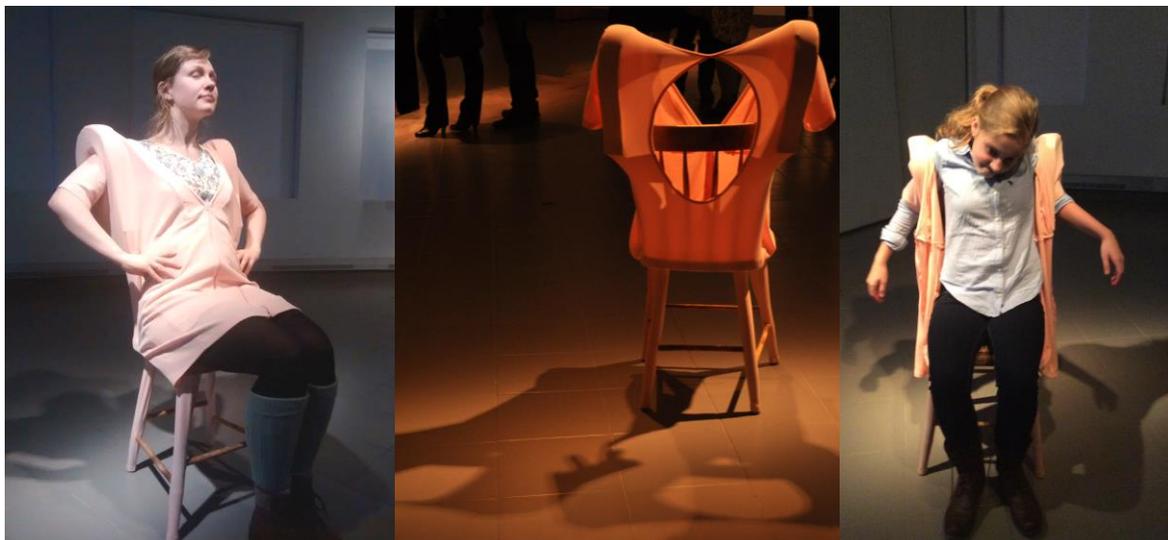


Figure 24: Stéphanie Leclerc-Murray et Perrine Argilès, *Chaise de corps*, 2015

Ainsi, par ces deux œuvres interactives, *One size* et *Chaise de corps*, je veux faire face à l'impact que peuvent occasionner les interventions matérielles aux corps qui osent les porter. En conséquence, je conçois des œuvres interactives qui laissent la liberté au public de les métamorphoser par leurs gestes. Cependant, misant sur l'esthétique des matières plutôt que sur le confort, ces œuvres sont donc très restreintes au niveau de leur forme, permettant qu'à une minorité de porter mes œuvres-vêtements. Aussi, portons une attention particulière aux ombres qui se forment au sol lorsqu'un corps enfle l'œuvre textile.

Robe masse I reprend non seulement la photographie *Lignes de main*, mais aussi la forme interne de la base de *One size-Variante I*. Le pochoir en papier utilisé lors de mes expérimentations est maintenant robuste en bois. Le plein et le vide de cette surface de projection connotent la *présence/absence* de la matière. Subséquemment, cette expérimentation devient une œuvre formée par une répétition de textures qui donne naissance à une masse virtuelle qui illustre, encore une fois, une robe schématisée. La ligne abstraite peut sembler être la ceinture de la robe, au niveau du buste (voir figure 25). Le pochoir fait de plaqué architectural est de 46 cm de hauteur par 41 cm de largeur. Il présente un élément tridimensionnel par sa forme cylindrique, mais aussi bidimensionnel par la découpe de la matière et la projection interne qui présentent une robe. Les regardeurs sont invités à se pencher afin de percevoir l'intégralité de l'intervention virtuelle. Soulignons que l'installation à trois cordes ainsi que la forme cylindrique rejoint symétriquement la pièce en face d'elle, *One size-Variante I*.



Figure 25: Stéphanie Leclerc-Murray, *Robe masse I*, 2015

3.2.2 L'expérimentation sur l'espace bidimensionnel et tridimensionnel

Tout d'abord, afin d'expérimenter l'espace d'exposition, la création d'une maquette s'est imposée. Dès le commencement de celle-ci, une ressemblance flagrante avec une robe schématisée à manche courte a été instantanément soulevée. Si l'on fait fi des garde-robes et qu'on observe uniquement mon tracé rose, vu de haut, l'aspect physique de la salle d'exposition peut s'apparenter à un t-shirt (voir figure 26). Comme pour la conception de robes, je me suis attardée à la forme de mes œuvres, tant à l'image numérique, qu'à l'objet artéfact, qui habille l'espace d'exposition.

3.3 Robe commune et ses dérivés

3.3.1 L'importance de la critique poétique de la mode

Ce que j'entends par *critique poétique* est une introspection de ce qui s'est fait dans le domaine de la mode. L'analyse que j'en fais est traduite visuellement par la discipline des arts plastiques. Par une approche conceptuelle, mes réalisations artistiques dévoilent des *critiques poétiques* faisant appel à la limite corporelle et matérielle. Ces critiques sont traduites de façons visuelles où le résultat est ludique et fortement influencé par l'esthétique du design. Je voulais mettre l'accent sur la matière en jouant avec le confort et l'inconfort du corps. Effectivement, créer avec les particularités plastiques de la matière et du vêtement est pour moi un réel plaisir tactile et visuel. L'œuvre *Robe commune*, en présence des quatre corps à l'intérieur, prend réellement forme par les gestes que posent les modèles qui épousent le tissu élastique des robes. De plus, *Robe commune* se présente sous plusieurs formes. Précisément, elle se décline en quatre façons : habitée par des corps, à l'aide de séquences photographiques et vidéographiques; inhabitée lorsqu'elle est présentée en installation dans l'espace, telle une trace de la séance photographique passée et l'extension de deux photographies, presque à échelle humaine, reliées par des amas de tulle rose. Grâce à l'ajout de cintres, formant un buste, l'installation de *Robe commune* dévoile quatre ombres au sol, pouvant rappeler la présence des modèles (voir figure 27). De ce fait, la dynamique de l'exposition se voit transformée graduellement par la lumière naturelle et artificielle de l'espace. L'éclairage naturel, qu'apportent les grandes fenêtres, présente une atmosphère calme. Inversement, l'ambiance est plutôt théâtrale lorsque le soleil se couche, car les ombres au sol sont plus perceptibles.

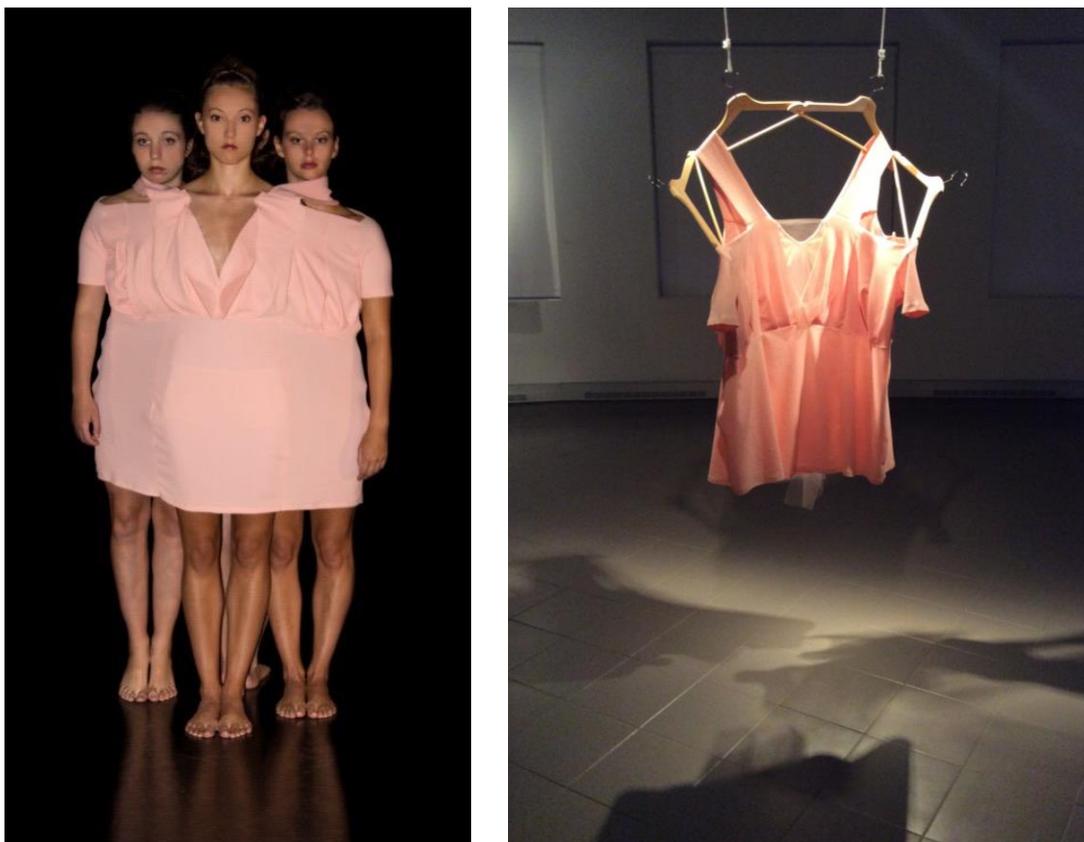


Figure 27 : Stéphanie Leclerc-Murray, *Robe commune*, 2015

Ces différents types de présentation montrent qu'il y a une possibilité de plusieurs temporalités expérientielles, tant pour le corps que dans l'espace d'exposition. Le corps se trouve en relation directe ou indirecte avec ma production, soit par son absence ou sa présence dans l'œuvre. Par l'absence d'interaction du public, le vêtement support présente l'œuvre en tant qu'objet sculptural. Par la présence d'interaction, le vêtement habité présente l'action des modèles dans la robe, mais aussi l'étirement du textile que génèrent les corps. Ceci démontre que le geste transforme la symétrie de l'œuvre initiale. En conséquence, cette œuvre présentée sous plusieurs variantes artistiques dévoile une intervention corporelle, matérielle et virtuelle.



Figure 28: Stéphanie Leclerc-Murray,
Marchez dans le parc où elle a marché,
 Central Park, 2014

Également, la longue traîne de tulle rose est une belle découverte. Dans la vaste faune de Central Park, dos à moi, une fille se faisait photographier, portant une grosse robe rose dont le bas était fait de crinoline de la même couleur que le bustier. Au retour de mon voyage, j'ai utilisé ma photographie prise sur le vif pour en faire une installation où une traîne de deux mètres de tulle émerge de la photographie (voir figure 28). Cette œuvre fut exposée à la Galerie du Cégep d'Alma. J'ai réutilisé ce principe de prolongement textile pour *Robe commune*. Celui-ci divise la salle d'exposition en deux afin de délimiter exagérément la section contemplative et interactive des œuvres dans l'espace. Les deux bandes de tulle se croisent et forment un « V » reprenant la forme du décolleté initial de la robe, recouvert de ce matériau synthétique.

Ayant repris le concept de cette œuvre, voici une autre vision dans un tout autre contexte au Centre National d'Exposition, qui présente les modèles de la *Robe commune* de dos et de face. Ces photographies grand format, 86 x 155 cm, donnent un indice de la trajectoire marchée par les quatre filles qui portent le vêtement collectif.

Pixélisée ou floue, la peau des modèles se marie avec le support textile et diaphane. Le duo photographique, *Lignes de tulle* est relié par deux traînes de tissu synthétique qui parcourent plus de quinze mètres, se rejoignant pour former une seule traîne au mur opposé où se trouve le second diptyque, *Lignes de main* et sa Variante (voir figure 29).



Figure 29: Stéphanie Leclerc-Murray, *Lignes de tulle*, 2015

Cet élément extravagant, qui est le prolongement des photographies, oblige les visiteurs et les employés du CNE à enjamber largement la traverse de tulle ou tout simplement à marcher dessus pour continuer le parcours d'œuvre en œuvre, lors du vernissage. Souhaitant ne pas trébucher ni renverser le contenu des plateaux, ce trajet textile a permis d'amener les participants de l'exposition à se questionner sur la limite que peut franchir

l'art du vêtement. Au départ, la traîne de tulle était aplati, linéaire sur le sol, puis au fil des jours de l'exposition, le tulle devint froissé aléatoirement sur le sol.

Par ces moyens de présentation, mon désir était de montrer diverses avenues; les dérivés possibles de la robe. Pour ce faire, il a fallu réaliser plusieurs expériences, comme l'alliance du bidimensionnel avec le tridimensionnel, qui m'inspire continuellement à concevoir des œuvres variantes. Aussi, les pièces de l'exposition ont des liens entre elles, car le tulle rose et le tissu des robes transformées sont de couleur similaire et sont également composés des mêmes formes géométriques, voire organiques (voir figure 30)

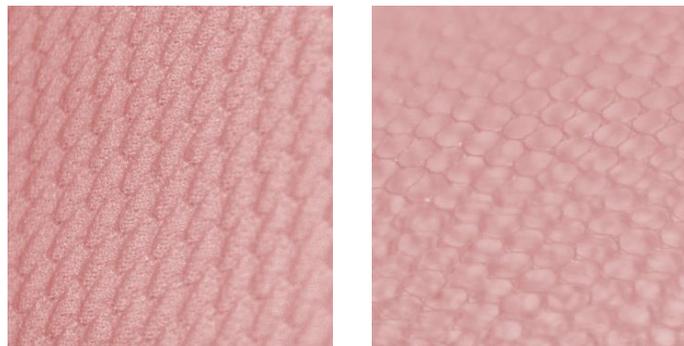


Figure 30: Similitudes entre les matières utilisées : couleurs, formes et textures

3.3.2 L'expérimentation sous forme de laboratoire

C'est en réalisant des laboratoires avec des modèles dans la salle de répétition de l'UQAC, mais aussi avec un public hétérogène dans l'espace d'exposition, qu'il est possible de mettre en question sa propre limite corporelle. Afin de réaliser mon laboratoire sur le corps, j'ai demandé à quatre filles de marcher ensemble. Celles-ci étaient attachées par les cheveux et deux rubans les tenaient au niveau des épaules et aux genoux.

Fusionnées de la tête aux pieds, elles devaient être en mesure de marcher droit devant elles. Ce geste peut paraître simple, mais il devient compliqué lorsque nous dépendons d'autres personnes. De plus, les deux filles qui se trouvaient aux extrémités latérales devaient se mettre de profil le plus synchroniquement possible. Ce laboratoire, en plus d'être un essai, était un entraînement pour les modèles. Lors des tests, les modèles marchaient les pieds vers l'intérieur et la difficulté de garder cette position était facilement perceptible. C'est avec sérieux et concentration que les quatre corps ont pu faire qu'un. Puis, il y a eu une deuxième rencontre, afin d'essayer la Robe commune et d'apprendre à cohabiter dans le vêtement. Toutes dépendantes les unes des autres, chacune des erreurs était visible et demandait une seconde prise de vue, ce qui rallongeait le temps de performance. Toutefois, j'ai gardé quelques éléments fautifs pour montrer que l'asymétrie est favorable pour la compréhension de l'inconfort. Par exemple, les projections où l'on perçoit le modèle qui est de dos penché vers l'avant et celui de gauche qui lève une jambe pour se dégourdir.

3.3.3 Les considérations techniques

Il est clair que la réalisation de la Robe commune m'a demandé une confection réfléchie, car pas deux, ni trois, mais bien quatre filles devaient entrer dans le même vêtement. D'autant plus que celles-ci devaient être en mesure de marcher en même temps, et ce, en toute sécurité. Malgré le fait que la robe soit élastique et qu'elle comporte seulement deux manches, les modèles placés à l'avant et à l'arrière de la robe étaient plus compactés. Afin de faciliter l'essayage de *Robe commune*, j'ai opté pour une fermeture éclair de chaque côté des manches. Ainsi, ces éléments techniques demandaient beaucoup de coordination et d'effort aux quatre modèles. Il était donc de mon devoir d'être vigilante à leurs demandes et m'assurer du bon déroulement des séances photographiques et vidéographiques. Pour le montage de l'exposition, la robe suspendue, les deux impressions photographiques grand format et les séquences photos et vidéos, demandaient une sérieuse réflexion en ce qui a trait aux positionnements des projecteurs. Ces derniers, étant installés de façon parallèle, devaient être à la bonne distance, afin que les deux projections sur cimaises soient de grandeurs équivalentes. De plus, l'éclairage est un élément fondamental à considérer, car celui-ci ne doit pas dénaturer le textile. Enfin, je devais trouver un moyen pour que les deux traînes de tulle, qui n'en forment qu'une à la fin de leur trajectoire, ne fassent pas trébucher les visiteurs de l'exposition, tout en les restreignant pendant leur parcours.

3.4 Le visiteur et son parcours

3.4.1 L'importance de l'interaction improvisée

Jouer avec l'imprévu du regardeur m'intéresse davantage que de lui dévoiler la marche à suivre, comme le fait Erwin Wurm. Ainsi, mon choix est de ne pas contrôler le corps qui entre dans mes propositions matérielles et portables, ou impossibles à mettre sur soi. Wurm recherche l'inattendu, par l'improvisation des gestes posés par les visiteurs de l'exposition qui alimentent les œuvres par une parcelle d'humour, voire d'ironie. Selon moi, qu'elle soit habitée ou non par un corps, l'œuvre peut être indépendante du corps et fonctionner sans sa présence. Toutefois, la création peut être modifiée poétiquement par son utilisation. J'estime que cette exposition offre des possibilités temporelles et expérientielles multiples pour le regardeur qui peut contempler ou porter l'œuvre. Il s'agit de deux types d'expériences pour lui. Dans l'exposition *Parcours vestimentaire*, je laisse donc le public libre d'interagir comme il le veut face à mes propositions matérielles.

Ainsi, les propositions vestimentaires et artistiques (ses dérivés), présentées telles des attractions pour les visiteurs, dynamisent l'espace d'exposition. Par exemple, *One size-Variante I* et *Chaise de corps* sont des réalisations pouvant faire l'objet d'une interaction. Le dispositif même de l'œuvre peut influencer le corps par son format.

3.4.2 L'expérimentation de la matière VS le corps

Il faut préciser que l'exposition est conçue comme s'il était question d'une collection mode. Mon concept était de concevoir une exposition d'après des couleurs et des textiles similaires. Les éléments en bois de mes œuvres ont été teints afin qu'ils s'assortissent davantage avec les portes en bois vernis de la salle d'exposition. En effet, les collections de mode sont généralement réputées par les choix esthétiques du créateur, car nous pouvons sentir la ligne directrice tout au long d'un défilé. C'est pourquoi l'idée de réaliser des robes à manches courtes m'est venue en tête, dont *Robe commune*²⁷, *Chaise de corps*²⁸, *One size- Variante I* et *Robe masse I*. Réaliser une exposition avec des œuvres qui dialoguent par le biais du matériau et du concept me paraissait logique. Les robes dans les tons de vieux rose peuvent rappeler la tendance de cette couleur pastel au temps de Louis XV (Lepetit et Mielle, 2009, p.53). Nous pouvons trouver cette couleur dans chacune de mes œuvres. Ainsi, je tente de me positionner où l'art commence et où la mode termine et vice-versa.

Le tabou de ne pas toucher les œuvres en galerie est dans ce contexte d'exposition totalement l'inverse. J'invite donc le public à s'approcher le plus possible de mes créations, afin de percevoir leurs détails et leurs textures. Que mes œuvres soient contemplatives, installatives, interactives ou sculpturales, elles réalisent un parcours visuel et temporel qui

²⁷ Réalisée en collaboration avec une coiffeuse, Stéphanie Beaumont, une maquilleuse conseillère en soins de beauté indépendante Mary Kay, Magalie Boutin-Roussel, et quatre modèles, Malorie Bouchard, Laurence Gaudreault, Andréanne Lefebvre et Annabelle Tremblay

²⁸ Réalisée en collaboration avec Perrine Argilès, étudiante à la Maîtrise en art, spécialisée dans le design du mobilier

invite les regardeurs à porter quelques-unes des œuvres en direct. Ainsi, elles peuvent être regardées, mais aussi habitées par un ou plusieurs individus. Certaines personnes ne pourront pas les porter en raison de leur taille.

3.4.3 Par les considérations techniques, prendre connaissance de ses propres limites

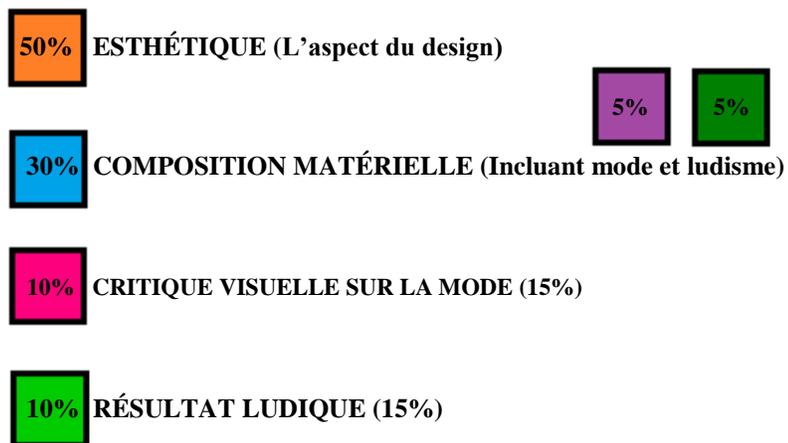
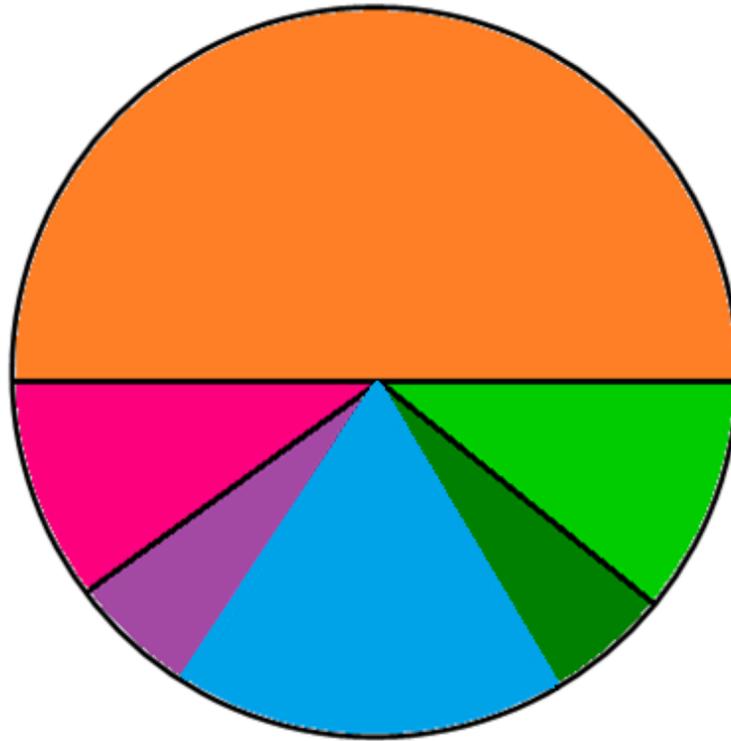
C'est par toutes ces considérations techniques que ce travail m'a aidée à prendre connaissance des limites matérielles dans l'espace. Par mes propositions textiles et visuelles, j'espère amener le regardeur à une prise de conscience de son propre corps. Mon but est de mettre en pratique la limite des interventions sur le corps en laissant les spectateurs prendre conscience de par leur participation à porter l'œuvre sur soi, ou par leur abstention à uniquement la regarder. C'est par le titre, mais surtout par la forme de l'œuvre que j'invite les regardeurs à porter quelques-unes de mes créations, comme c'est le cas pour l'œuvre *Chaise de corps* et *One size-Variante I*. Dépendamment de la façon dont se place le visiteur dans la structure proposée, il construira une seconde forme à l'œuvre. Même si ce dernier ne peut entrer complètement dans la structure, la rencontre *spectateur/œuvre* crée des hésitations, voire des étirements corporels intéressants. La perception de l'espace, et bien sûr de l'œuvre, peut être différente en tout point, selon l'expérience tactile et visuelle que le participant aura avec la structure matérielle. Par ce *Parcours vestimentaire*, je questionne l'éthique de la norme du port d'un vêtement, vis-à-vis du regardeur et de mes costumes contraignants, pratiquement impossibles à mettre sur soi.

Bien que *One size-Variante I* et *Chaise de corps* ne sont pas portés par tous, la trajectoire de tulle, quant à elle, ne peut être évitée. Celle-ci restreint littéralement le parcours des visiteurs, par l'espace inaccoutumé qu'elle instaure.

À la page suivante se trouve un schéma (voir figure 31) qui démontre approximativement l'importance que j'accorde aux dérivés de la robe. Ceux-ci définissent ma production artistique lors de cette recherche-crédation qui s'est échelonnée sur deux années. Ceux qui essaieront mes créations inspirées de la robe schématisée à manches courtes pourront découvrir des indices de leur corporéité, voire leur limite corporelle par l'expérience qu'ils vivront. Je conçois une œuvre en pensant qu'une interaction physique est possible, tout en laissant le public libre d'interagir comme il le veut face à mes propositions matérielles.

FIGURE 31:

ÉLÉMENTS QUI CARACTÉRISENT MA PRODUCTION ARTISTIQUE



CONCLUSION

En guise de conclusion, je m'inspire littéralement et poétiquement de ce qui s'est fait dans le monde de la mode et de collaborations composées d'artistes et de designers. Ceux-ci m'ont incitée à réaliser des *critiques poétiques et visuelles* du monde de la mode, à travers une pratique multidisciplinaire, voire interdisciplinaire. La collaboration LucyandBart, le designer de mode Hussein Chalayan et les artistes Maryla Sobek, Vanessa Beecroft et Wurm, sont tous des créateurs qui partagent mes valeurs esthétiques, tout en exploitant le thème du corps de façon ludique, mais tout à la fois poétique. *Le vêtement et ses dérivés* sont qualifiés davantage de costumes dans ces contextes de fiction. Évidemment, je n'ai pas de formation en design de mode, seulement en arts visuels. Toutefois, la sphère de l'art et de la mode a assurément une capacité infinie d'expérimentations, ce qui place mes réalisations dans un univers hybride. Le vêtement est un prétexte référentiel pour ma production artistique métissée. Comme le dispositif installatif offre la possibilité de réaliser des œuvres gravitant dans l'interdisciplinarité, le choix d'utiliser divers médiums afin de graviter à la limite du performatif et du vidéographique a été bénéfique à ma recherche-crédation. Plus précisément, *le vêtement performé* par l'aspect hybride de la matière ou du vêtement transformé agit tel un prolongement, telle une extension matérielle, voire corporelle dans l'espace.

Lors d'une séance photo, qu'il s'agisse d'un entraînement ou de la séance finale, les modèles ont ressenti de la douleur, au dos, aux jambes et aux pieds, à force d'être debout

pendant une longue période.²⁹ Entre fous rires et étirements occasionnels, elles tenaient le coup pour le projet, mais affirmaient clairement être inconfortables. Cela a donc limité mes prises de vue, car je devais faire vite, afin que la séance ne dure pas trop longtemps. Tout de même, un bel imprévu s'est produit lors de l'épuisement d'un des modèles. L'une des quatre filles a dit : « OK gang, à go, on pli! » Puis, synchroniquement, elles ont plié leurs jambes. Ce simple geste improvisé leur apportait un peu de soulagement, sans enlever complètement la douleur qui les habitait. Pour la séance finale, j'ai donc décidé de capter cette action, même si au départ, il n'était question que d'une marche. De plus, celle qui présente l'arrière de la robe s'est penchée vers l'avant lorsqu'est venu le temps de la photographie. Ainsi, ce second hasard a produit une autre dynamique en cassant la symétrie, tout en créant une graphie corporelle intéressante. À ce moment précis, malgré le vêtement collectif, nous pouvions discerner une individualité chez les modèles. Aussi, pendant la séance finale, elles ont demandé qu'on leur apporte de l'eau. Ce vêtement commun a donc demandé beaucoup d'endurance aux modèles et il a du même coup limité mon archivage. Ainsi, ce projet ambitieux a permis de prendre connaissance des limites corporelles par l'expérience qu'on vécut les modèles. Lors d'expérimentations futures, exposer d'autres gestes à l'égard de la *Robe commune* ou d'un autre vêtement collectif serait envisageable. Ainsi, je compte réaliser des événements artistiques pour inciter un large public à porter mes œuvres textiles. Par exemple convier des gens à essayer un vêtement commun dans la ville, à un endroit précis, et archiver l'action par le biais de la photo et de la vidéo.

²⁹ En moyenne, chaque séance a duré 1h30.

Tout d'abord, il serait cohérent d'utiliser les archives d'interactions obtenues lors du vernissage afin de réaliser d'autres œuvres. Ainsi, les improvisations entre le corps et la matière pourraient me servir pour une production future, comme la présentation d'un corps fragmenté. Par exemple, le plan des pieds qui marchent parallèlement est une piste à développer davantage. Je désire donc rester dans la réalisation du corps symétrique et organique qui entre en relation avec *le vêtement et ses dérivés*. Pour ainsi dire, la création n'a assurément pas de limite. Le corps en a une certes, mais elle est difficile à identifier. En tant qu'artiste, je n'ai pu dire la limite de mes modèles, mais je l'ai vue.

Pour ce qui est des œuvres bidimensionnelles, comme *Lignes de main* et *Lignes main-Variante I*, je veux explorer la superposition de matières disparates de sorte à ne plus reconnaître les matières mises à l'avant-plan. Je pense développer ce concept où l'objectif serait de réaliser une analogie fusionnelle entre les textures tout en réalisant une seconde *collection* d'œuvres. Subséquemment, ma production artistique se présente non pas comme un dialogue, mais se traduit plutôt comme un « triologue » entre le vêtement, le corps et l'espace.

BIBLIOGRAPHIE

Livres

Ardenne, Paul. *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2002, 250 p.

Barthes, Roland, *Système de la mode*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 326 p.

Chevalier Jean, GHeerbrant Alain, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris : R. Laffont/Jupiter. 1982, 1060 p.

Devillers, Virginie, Monneyron, Frédéric, Sojcher, Jacques, *Métaphysique de la mode*, Bruxelles, Les Amis de la Revue de l'Université de Bruxelles, 2007, 233 p.

Fiell Charlotte, *Design du XXe siècle*, Köln : Taschen, 2005, 768 p.

Fortin, Sylvie, *Danse et santé : du corps intime au corps social*, Montréal, Santé et société, coll., 2008, 312 p.

Gasparina, Jill. *L'art contemporain et la mode*, Paris, Éditions Cercle d'Art, 2007, 126 p.

Gilson, Etienne, *Matières et formes. Poïétiques particulière des arts majeurs, de l'académie française*, Paris, Vrin, 1964, 271 p.

Hugues, Patrice, *Le langage du tissu*, Colombes, Textile/Art/Langage, 1982, 464 p.

Lepetit et Mielle, *Modes du XVIIIe siècle sous Louis XVI et Marie-Antoinette*, Paris, Édition falbalas, 2009, 79 p.

Lamoureux, Johanne. *Doublures Vêtements de l'art contemporain*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2003, 118 p.

Laver, James, *Histoire de la mode et du costume*, Paris : Thames and Hudson, 1990, 288 p.

MacKenzie, Mairi, *...ismes Comprendre la mode*, Hurtubise inc., Canada, 2010, 159 p.

Maesschalck, Marc. *Transformations de l'éthique De la phénoménologie radicale au pragmatisme social*, Bruxelles : P.I.E Peter Lang, 2010, 278 p.

Marnie Fogg, *Le meilleure de la mode 80 créations expliquées*, Chine, Hurtubise, 2014, 223 p.

Merleau-Ponty, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris : Gallimard, 1964, 92 p.

Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard, 1945, 537 p.

Millet, Catherine, *L'art contemporain, Histoire et géographie*, Champs arts, 2006, 307 p.

Vigarello, Georges, *Le corps redressé*, corps et culture, Paris, Jean-Pierre Delarge, éditions universitaire, 1978, 399 p.

Weiss, Isabel, *L'interprétation*, Paris, Ellipses Édition Marketing S.A., 2002, 70 p.

Articles

Bächtold Manuel, *L'espace dans ses dimensions transcendante et pragmatiste*, 2011, p.145-167

Burgelin, Olivier, « Barthes et le vêtement », *Communications*, Vol.63 (1), 1996, p.81-100.

Rinaldi, Carole. *Les nouvelles technologies dans l'industrie de la mode: entre créativité artistique, nouveaux usages et marchés émergents*, ETC, n.77, 2007, p.28-33

TEXTILE/ART, *Patrice Hugues : le catalogue de l'exposition de Beauvais*, n.11, printemps, 1984, p.3-36

Web

AEWORLDMAP. (Consulté le 7 novembre) 2015. *Guggenheim Museum – Bilbao, Spain*, [En ligne] <https://aedesign.wordpress.com/2009/08/28/guggenheim-museum-bilbao-spain/>

ART WIKI. (Consulté le 1^{er} octobre 2014). *Bart Hess*, [En ligne] <http://www.artwiki.fr/wakka.php?wiki=BartHess>

CÉGEP MARIE-VICTORIN. (Consulté le 9 décembre 2014). *Art vestimentaire contemporain*, [En ligne]

http://www.collegemv.qc.ca/CMS/MediaFree/image/formation_continue/Cours%20%C3%A0%20la%20carte/FICHE%20-%20Art%20vestimentaire%20contemporain.pdf

DAZED. (Consulté le 20 octobre 2014). *The Magic of Lucy and Bart*, [En ligne] <http://www.dazeddigital.com/fashion/article/6040/1/the-magic-of-lucy-and-bart>

DENIS GAGNON. (Consulté le 9 février 2015). *Biographie/Denis Gagnon*, [En ligne] <http://denisgagnon.ca/a-propos/>

DENIS GUENOUN. (Consulté le 29 octobre 2014). *Théâtre, philosophie, littératures*, [En ligne] <http://denisguenoun.com/spectacles-en-cours/aux-corps-prochains-sur-une-pensee-de-spinoza/conference-thomas-dommange-8-01-14/>

FOULATIER, Julien. (Consulté le mercredi 1^{er} octobre 2014). *Erwin Wurm Déformateur professionnel*, [En ligne] <http://www.boumbang.com/erwin-wurm/>

LA PASSERELLE. (Consulté le dimanche 16 février 2014). *Taller : objet-vêtement*, [En ligne] <http://lapasserellemontreal.com/2011/11/10/taller-objet-vetement/>

LES ARTS DÉCORATIFS. (Consulté le 13 mai 2013). *Présentation*, [En ligne] <http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/actualites/archives/mode-et-textile/hussein-chalayan-recits-de-mode/presentation-2839>

LE PROGRÈS-DIMACHE. (Consulté le 23 juin 2013). <http://www.lapresse.ca/le-quotidien/progres-dimanche/arts/201306/20/01-4663511-la-dualite-de-deux-artistes.php>

LE QUOTIDIEN. (Consulté le 17 février 2015). *Le cordonnier de Cendrillon*, [En ligne] <http://www.lapresse.ca/le-quotidien/actualites/201502/15/01-4844415-le-cordonnier-de-cendrillon.php>

LUCY MCRAE. (Consulté le 9 octobre 2014). *Lucy McRae*, [En ligne] <http://www.lucymcrae.net>

PHILIP TREACY. (Consulté le 17 mars 2015). *Philip Treacy London*, [En ligne] <http://www.philiptreacy.co.uk/collection/>

TED. (Consulté le 3 juin 2015). *Lucy McRae : Comment la technologie transforme-t-elle le corps humain ?*, [En ligne] http://www.ted.com/talks/lucy_mcrae_how_can_technology_transform_the_human_body?language=fr

THE TELEGRAPH. (Consulté le 1^{er} octobre 2014). *In pictures: One minute sculptures by artist Erwin Wurm*, [En ligne] <http://www.telegraph.co.uk/news/picturegalleries/howaboutthat/10813319/In-pictures-One-minute-sculptures-by-artist-Erwin-Wurm.html?frame=2903445>

UQAM. (Consulté le 16 octobre 2014). *Bulletin de la faculté des arts*, [En ligne] <http://bulletin-arts.uqam.ca/archives/2013.03.26/>

UQAM. (Consulté le jeudi 20 février 2014). *Fortin, Sylvie*, [En ligne]
<http://www.danse.uqam.ca/departement/personnel/professeurs/64-sylvie-fortin.html>

VANESSA BEECROFT. (Consulté le 17 mars 2014). *Vanessa Beecroft*, [En ligne]
<http://www.vanessabecroft.com/frameset.html>

WSJ MAGAZINE. (Consulté le 17 février 2015). *Progressive Dress*, [En ligne]
<http://www.wsj.com/articles/SB10001424052970204425904578072630303557020>

XAVIER de Jarcy. (Consulté le 24 novembre 2015). “*Le musée de la Mode de la Ville de Paris est mon territoire d'invention*”, *Olivier Saillard*, [En ligne]
<http://www.telerama.fr/scenes/le-musee-de-la-mode-de-la-ville-de-paris-est-mon-territoire-d-invention-olivier-saillard,115352.php>

Les inspirants

Daley, Cathy. *Le vêtement comme envoûtement*, Québec, Musée Régional de Rimouski, 2002, 43 p.

Fraser, Marie. *Le ludique*, Québec, Musée du Québec, 2001, 159 p.

Mainguy, Pommier et Thomas. *L'art textile*, Genève, Édition d'Art Albert Skira S.A., 1985, 279 p.

O'Doherty, Brian. *White Cube : L'espace de la galerie et de son idéologie*, Zurich, JRP/Ringier, 2008, 208 p.

