

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	III
REMERCIEMENTS	IV
TABLE DES MATIÈRES.....	V
LISTE DES FIGURES	VI
PRÉAMBULE	VII
 INTRODUCTION.....	 1
CHAPITRE I : LA PROBLÉMATIQUE.....	4
1.1 Le choix de la jeune fille.....	6
1.2 Le symbole de la princesse	7
1.3 La jeune femme ambiguë; jeux de séduction, ambiguïté 18 ans et plus.....	9
1.4 Le regard des autres, question d'égo	10
CHAPITRE II : MÉTHODOLOGIE.....	13
2.1 L'ethnobiographie	13
2.2 L'autofiction	15
2.3 L'APIP	17
CHAPITRE III : CADRE THÉORIQUE	21
3.1 Références conceptuelles	21
3.1.1 Comment raconter: l'influence du conte de fée	21
3.1.2 La structure du conte	23
3.1.3 La narration non-linéaire et l'image-récit	25
3.1.4 L'illustration: un débat.....	28
3.2 Références Visuelles	29
3.2.1 Karine Giboulo.....	29
3.2.3 Dan Brault.....	36
3.2.4 Boum Boum, Princesse!	39
CHAPITRE IV : RÉSULTAT DE LA RECHERCHE: EXPOSITION <i>LA JEUNE FEMME</i> <i>AMBIGUË</i>	43
4.1 L'exposition.....	43
4.2 L'interprétation de l'artiste.....	49
4.3 L'interprétation des Autres	58
4.4 Comment suggérer?	62
BIBLIOGRAPHIE	78

LISTE DES FIGURES

Figure 1, Détail de l'exposition <i>La Jeune Femme Ambiguë</i> , CNE, Jonquière, 2011.....	p 10
Figure 2, Affiche projet l'APIP, 2009.....	p 16
Figure 3, Bulles, Karine Giboulo,	p 28
Figure 4, Entre 10h10 et 2h50, Galerie L'œuvre de l'autre, 2010.....	p 33
Figure 5, Dan Brault,	p 35
Figure 6, Dan Brault, exposition	p 37
Figure 7, Boum, Boum, Princessel, Galerie l'œuvre de l'autre, 2009.....	p 38
Figure 8 Détail de l'exposition <i>La Jeune Femme Ambiguë</i> , CNE, Jonquière, 2011.....	p 43
Figure 9, Détail de l'exposition <i>La Jeune Femme Ambiguë</i> , CNE, Jonquière, 2011.....	p 44
Figure 10, Détail de l'exposition <i>La Jeune Femme Ambiguë</i> , CNE, Jonquière, 2011.....	p 45
Figure 11, Détail de l'exposition <i>La Jeune Femme Ambiguë</i> , CNE, Jonquière, 2011.....	p 46
Figure 12 Détail de l'exposition <i>La Jeune Femme Ambiguë</i> , CNE, Jonquière, 2011.....	p 47
Figure 13, Détail de l'exposition <i>La Jeune Femme Ambiguë</i> , CNE, Jonquière, 2011.....	p 48
Figure 14, Détail de l'exposition <i>La Jeune Femme Ambiguë</i> , CNE, Jonquière, 2011.....	p 49
Figure 15, Détail de l'exposition <i>La Jeune Femme Ambiguë</i> , CNE, Jonquière, 2011.....	p 49
Figure 16, Détail de l'exposition <i>La Jeune Femme Ambiguë</i> , CNE, Jonquière, 2011.....	p 50
Figure 17, Détail de l'exposition <i>La Jeune Femme Ambiguë</i> , CNE, Jonquière, 2011.....	p 50
Figure 18, Détail de l'exposition <i>La Jeune Femme Ambiguë</i> , CNE, Jonquière, 2011.....	p 51
Figure 19, Détail de l'exposition <i>La Jeune Femme Ambiguë</i> , CNE, Jonquière, 2011.....	p 52
Figure 20, Détail de l'exposition <i>La Jeune Femme Ambiguë</i> , CNE, Jonquière, 2011.....	p 53
Figure 21, Détail de l'exposition <i>La Jeune Femme Ambiguë</i> , CNE, Jonquière, 2011.....	p 55
Figure 22, Détail de l'exposition <i>La Jeune Femme Ambiguë</i> , CNE, Jonquière, 2011.....	p 57
Figure 23, Détail de l'exposition <i>La Jeune Femme Ambiguë</i> , CNE, Jonquière, 2011.....	p 58
Figure 24, Détail de l'exposition <i>La Jeune Femme Ambiguë</i> , CNE, Jonquière, 2011.....	p 60
Figure 25, Détail de l'exposition <i>La Jeune Femme Ambiguë</i> , CNE, Jonquière, 2011.....	p 60

INTRODUCTION

Il était une fois, une jeune princesse d'une beauté sans pareil. Elle vivait dans un royaume rose, très éloigné du reste du monde au fin fond de la campagne

« ... »

Cependant un jour, on frappa à la porte du château. C'est la jeune princesse qui ouvrit la porte. Une vieille femme se tenait devant elle. Elle lui annonça que l'heure était venue pour la jeune princesse de devenir reine à son tour et que pour ce faire, elle devait trouver une Couronne Dorée qui a été cachée quelque part où seule la jeune princesse pourrait la trouver.

« ... »

La princesse quitta sa famille et son royaume accompagnée de sa fidèle amie la Biche Rose et toutes les deux, insouciantes de tous les dangers qu'elles pourraient rencontrer, partirent à l'aventure.

« ... »

Un grand oiseau s'avança vers elle. Il se présenta comme le Maître du Blanc. La princesse lui expliqua l'objet de sa présence dans son royaume et lui confia ce qu'elle recherchait, soit la Couronne Dorée. Le Maître du Blanc proposa son aide à la princesse puisqu'il était déjà tombé éperdument en amour avec elle. La princesse, flattée, accepta l'offre et profita de son charme.

« .. »

Ces extraits sont tirés du conte placé en annexe 1 et servent de texte d'accompagnement de mon mémoire. Ce conte est la genèse, la souche de mon questionnement. Bien que je l'ai écrit après le plus gros de ma production visuelle, il en demeure pas moins un rôle très important pour cette recherche. Il m'a permis de raconter d'une manière très métaphorique quelques histoires de mon vécu. La quête est claire, la jeune princesse doit trouver la couronne dorée pour devenir reine, symbole de ma propre quête à devenir femme. Cette princesse me permet tout au long de ce mémoire de parler à la troisième personne, ce qui peut accentuer le caractère ambigu que je souhaite donner à ce personnage. Le conte me permet une objectivité sur ce récit de vie, et de cette objectivité, il est possible pour le spectateur de se sentir plus interpellé, voir même devenir empathique.

Dès le début de ma maîtrise, je me suis retrouvée en plein cœur de cette recherche : celle étant de lâcher prise sur les illusions, et de grandir enfin. Je me suis servie de cet état qui m'est personnel pour en faire mon sujet de recherche. Mon objectif étant de communiquer le malaise de grandir et le sentiment de solitude profonde qui peut nous traverser parfois.

Le travail d'image en peinture me semblait un bon moyen de raconter ces malaises, ces récits. La peinture est très importante comme médium et comme matière dans mon travail, cependant le langage hybride que j'utilise est partagé avec la peinture et la mise en scène. C'est pourquoi, dans mon mémoire, il est davantage question d'image-récit, de mise

en scène et de mise en espace que de qualité de peinture en tant que tel. De fil en aiguilles, des mises en scènes se sont imposées, l'imaginaire et le réel se sont de plus en plus côtoyés. C'est donc une exposition d'une jeune femme, qui malgré la portée très féminine du propos, c'est une exposition qui a la volonté de s'adresser autant au genre masculin qu'au féminin.

La question qui motive cette recherche est la suivante: Comment suggérer l'ambiguïté de la jeune femme se mettant en scène dans l'image-récit? Ici, nous avons trois concepts très importants en séparant la phrase ainsi:

Comment suggérer / l'ambiguïté de la jeune femme / se mettant en scène dans l'image récit?

Ces trois concepts seront exposés à l'intérieur de ce mémoire. Tout d'abord, je vous exposerai la problématique, où je développerai les questions posées autour de la thématique de *la jeune femme*, s'en suivra de la méthodologie, soit l'éthnobiographie et l'autofiction, Ensuite, le chapitre du cadre théorique traitera de *la mise en scène dans l'image-récit*. Enfin, c'est dans le chapitre IV concernant mon projet final, soit l'exposition, que sera développé le *Comment suggérer?*

CHAPITRE I

LA PROBLÉMATIQUE

Ce chapitre présente la problématique autour de laquelle gravite cette recherche-création. Il explique également l'importance du conte dans ma pratique. Par sa structure et ses thématiques, le conte fait écho à ma production visuelle, il me sert à structurer ma réflexion sur mon art, il est un point d'ancrage pour l'élaboration de mon mémoire.

Je suis une jeune femme dans la mi-vingtaine. Ce qui m'intéresse est intimement lié à qui je suis.    travers cette femme que je suis se développe mon questionnement artistique. Pénétrant tranquillement dans le monde adulte, le conte en est directement influencé. D'évidentes correspondances existent entre la princesse du conte et moi. La princesse est une métaphore, un avatar. La princesse est une autoreprésentation physique et psychique de la femme-enfant que je suis.

La quête de la princesse, devenir reine, est le noyau du récit et un symbole de la métamorphose d'une jeune fille devenant femme. Cependant, la princesse, tout en avançant vers son objectif, est confrontée à plusieurs étapes, obstacles. Des obstacles qui proviennent

des autres, mais surtout, d'elle-même. Sa tendance à se saborder est-elle une manière consciente ou inconsciente de refuser de grandir? D'où vient ce malaise?

Tout au long de sa quête, la jeune princesse s'entoure de personnages animaliers. Certains d'entre eux deviennent ses alliés, d'autres deviennent ses amants, lui évitant ainsi la solitude. C'est seulement à la toute fin qu'elle est contrainte de les quitter. Seule et légèrement apeurée, elle entre à l'intérieur du Royaume Noir. D'où provient cette angoisse de la solitude?

Ma recherche se situe à l'intérieur de ce sentiment de solitude et ce malaise de grandir. Par cet introspection, je cherche une manière de représenter les états de passages de la jeune femme, de mettre en image le conscient et l'inconscient, le réel et le fantasmé. Mais aussi une manière ambiguë de raconter quelques récits et anecdotes de vie.

Lors de mon entrée à la maîtrise, ma question de recherche était formulée ainsi: De quelles manières puis-je suggérer et présenter une narration en image figurative avec une touche humoristique, ludique, à l'aide d'une thématique qui m'est personnelle? Aujourd'hui, elle se formule ainsi:

Comment suggérer l'ambiguïté de la jeune femme se mettant en scène dans l'image récit?

1.1 Le choix de la jeune fille

Qu'est-ce qu'une jeune fille? Dans son livre *La petite fille dans la forêt des contes*, Pierre Péju, romancier et essayiste français, nous décrit ce qu'est une jeune fille et il nous explique la résonance que possède cette petite fille dans un conte.

« Qu'est-ce qu'une petite fille? C'est ce qui traditionnellement, n'est désiré qu'en second. En principe le désir d'enfant est désir de garçon. Surtout pour le premier. »¹ Ici, on peut facilement situer la jeune princesse du conte comme aînée de famille. Il n'est pas mentionné dans le conte que la jeune fille n'était pas désirée par les parents. On présente plutôt le sentiment de la jeune fille face à ses responsabilités de grande sœur. Une pression, un poids qu'elle supporte de plein gré. Mais au cours de sa quête, elle apprend à s'en libérer et goûte à la liberté.

Pierre Péju, raconte à un certain moment dans le livre, l'importance qu'Alice soit personnifiée par une petite fille dans le conte d'Alice aux pays des merveilles de Lewis Carroll.

Il semble qu'un petit garçon du même âge ne donnerait pas la même impression ambiguë, car Alice a l'air d'être là sans y être, de se prêter à la comédie et à l'objectif tout en se moquant, bref, d'échapper à la situation. Ses yeux sont simultanément vifs et vagues. Elle a cette expression soumise mais moqueuse de l'enfantin. L'être petite fille est une façon de s'esquiver des rôles (féminins) et du sérieux...²

1 PÉJU, Pierre, *La petite fille dans la forêt des contes*, Robert Laffont, Paris, 1981, 128 pp

2 PÉJU, Pierre, *La petite fille dans la forêt des contes*, Robert Laffont, Paris, 1981, 125 pp

Dans ce passage, l'auteur décrit très bien les aspects qui me poussent à peindre des petites filles. Choisir la jeune fille fait, bien entendu, référence à moi, mais de manière moins personnelle. La fillette représente la fragilité, la pureté. Elle peut transmettre la peur et le malaise avec beaucoup plus d'aisance que le petit garçon, puisque la jeune fille détient une vulnérabilité plus près de ce que je veux transmettre dans mes images que l'image de ce dernier.

« Un être petite fille est un concentré et une radicalité de l'enfantin, quelque chose à saisir très vite, parce que fugace et fragile. »³ Être enfant est sécurisant, c'est lorsque l'on prend conscience que l'on est seul en grandissant que l'on commence à avoir peur. Peur de cette solitude. On s'attachait à l'amour de nos parents, à leur présence sécurisante. La jeune princesse dans ma production représente cet être fragile qui prend conscience de sa solitude et de son malaise.

1.2 Le symbole de la princesse

La jeune femme est représentée par la princesse, une image qui vient directement du narcissisme infantile. Ce narcissisme est présent chez la jeune femme qui est constamment en quête de séduire. Dans ma production, on peut aussi parler de la psyché du personnage. S'agit-il de la propre représentation de la réalité du personnage? S'agit-il d'une projection de

3 PÉJU, Pierre, *La petite fille dans la forêt des contes*, , Robert Laffont, Paris, 1981, 125 pp

l'imaginaire du personnage? Ou s'agit-il d'une représentation un peu tordue de la psyché de l'artiste?

La princesse illustre dans mes œuvres le besoin de la jeune femme de s'accrocher au monde de l'enfance. Certaines fois, la princesse représente un refus de grandir, à d'autres moments elle expose la femme se mettant en scène dans le jeu de la séduction. La princesse représente aussi le besoin d'être au centre de l'attention, le besoin d'être regardée et admirée. C'est une fille profondément seule qui ne cesse de rechercher où placer son cœur. Malgré ce sentiment de solitude, la princesse est constamment entourée des autres personnages.

Elle souhaite grandir sans quitter son monde rêvé, son monde imaginaire. La jeune princesse est belle et intelligente. Mais, elle ne veut pas en prendre conscience. Elle souhaite toujours que l'on lui rappelle. Elle est donc toujours en quête de compliments. Pour cela, elle charme, elle séduit, bref elle veut plaire à tout le monde. Mais avant tout, elle désire seulement être aimée. Dès son tout jeune âge, la princesse, comme toute jeune fille, cherche l'attention de son père. Le père devient alors le premier homme à tomber sous son charme. D'un amour inconditionnel, il protège sa petite princesse et lui donne toute l'importance du monde à ses yeux. Dans son livre *La femme dans les contes de fées*⁴, Marie

4 VON FRANZ, Marie Louise, *La femme dans les contes de fées*, édition J. Renard, collection la fontaine de pierre, Paris, 1972, 22 pp

Louise Von Franz, faisant partie des fondateurs historiques de la psychologie analytique, mentionne ce rapport de la jeune fille avec le père. Elle qualifie ce rapport de piège que tend la jeune fille à son père en le charmant.

En grandissant, la jeune femme commence à rechercher le regard des autres. Plaire devient un besoin, un mode de vie. Mais où ces besoins mènent-ils? Et qu'arrivera-t-il lorsqu'une personne ne sera pas charmée? Son monde sera-t-il anéanti? Ainsi, sous ses airs confiants, la princesse ressent une crainte: la peur d'être rejetée, renvoyant à celle de la solitude.

1.3 La jeune femme ambiguë; jeux de séduction, ambiguïté 18 ans et plus

Qui est la jeune femme ambiguë?

C'est la jeune fille qui grandit. C'est la jeune fille qui subira plusieurs déceptions. C'est la jeune fille qui devra user de stratégies pour se protéger de ses propres illusions naïves. C'est la jeune femme qui refuse catégoriquement de grandir. Elle souhaite continuer de jouer. Jouer à séduire.

Ainsi, la séduction est un jeu que la jeune femme ambiguë pratique quotidiennement. Alimentée par son désir de plaire et le besoin d'être aimée, elle aime charmer les gens. Elle aime se faire dire qu'elle est belle telle une princesse. Elle avoue

même être dépendante de ces compliments. Car, un trop grand écart de temps sans compliment vient affecter directement son estime personnelle et sa confiance en soi.

La jeune femme ambiguë souhaite devenir une femme, mais elle a peur. Peur de perdre l'enfant en elle. À mesure qu'elle grandit, les aspects sécurisants de l'enfance et ses illusions se transforment en déceptions. Mais la jeune ambiguë a tout de même espoir que la synthèse de la fille et de la femme soit possible.

1.4 Le regard des Autres, question d'égo

Le MOI selon Freud se compose d'un énorme égo. Et grandir, c'est un peu se rendre compte qu'il y a un monde autour de cet égo. C'est dans cette prise de conscience que peut naître ce sentiment d'angoisse de grandir. Dans la vision existentialiste:

L'être-vu signifie que l'être de l'individu est toujours déjà constitué par la présence des autres. Seul pour soi l'individu est absorbé par son agir immédiat, il ne se pose pas, dans sa conscience, comme celui qui est en soi dans son agir. Mais le regard d'autrui le fige, le "réifie" : il est livré au jugement de l'autre.⁵

Tout d'un coup on prend conscience du regard des autres sur nous. Des yeux nous fixent et nous jugent. Des gens prennent le temps de nous analyser comme nous les analysons en retour. Un sentiment de solitude naît, dû à des incompréhensions, des

⁵ KUNZMANN, Peter, BURKARD, Franz- Peter, WIEDMAN, Franz, *Atlas de la philosophie*, La pochothèque, édition LGS, livre de poche, 1993, 201pp

désillusions et une volonté de rester dans la sécurité et la protection des parents.

L'Autre est indissociable de mon travail. Bien entendu il y a l'Autre externe: le spectateur regardant l'œuvre, et il y a l'Autre interne: celui que je mets en scène dans mes images et qui joue le rôle de l'observateur à l'intérieur de la scène.

Dans mon imaginaire, l'ultime de l'observateur est le chat du Cheshire dans *Alice au Pays des Merveilles*. Dans l'histoire de Carroll, une grande emphase est mise sur l'expression de ses yeux et son large sourire. L'image de ce chat est gravée dans mon inconscient comme un symbole d'observateur, de voyeur, de regard omniprésent, et il me permet de représenter cet autre sous forme animale dans mon travail comme on peut le voir dans la Figure 1.

Je nomme Autre, l'observateur à l'intérieur de mes tableaux. Prenant une forme animale, il représente l'homme regardant cette jeune femme. Il ne s'agit pas ici de comparer les hommes à des animaux ou même de parler de zoophilie. Ce choix est d'ordre symbolique et esthétique. Il sert à amplifier une candeur et une ambiguïté qui se dégagent de l'œuvre.

Figure 1



CHAPITRE II

MÉTHODOLOGIE

2.1 L'ethnobiographie

Pour faire suite à cette idée de l'Autre dans mon travail, il est question d'une société, d'un groupe, de cet ensemble d'individus qui se croisent et font partie de mes histoires. Sans ces Autres, il n'y aurait pas ce questionnement de la jeune femme ambiguë se mettant en scène devant l'Autre. Ainsi, une des méthodes utilisées pour l'élaboration de cette recherche est l'ethnobiographie. J'utilise cette méthode pour ma production visuelle. Dans le même ordre d'idées, je l'ai choisie pour structurer ce mémoire. J'applique d'une manière plus subjective la structure de l'ethnobiographie.

Le terme fut instauré en 1979 par l'auteur Jean Poirier dans l'ouvrage *Récit de vie, théorie et pratique*.

« L'ethnobiographie constitue, à partir de l'informateur, une méthode de maïeutique sociale qui permet au sujet de se retrouver lui-même et qui lui donne la possibilité de porter témoignage sur son groupe, sa société, sa culture. »⁶

⁶ POIRIER, Jean, *Récit de vie, théorie et pratique*, PUF, collection le sociologue, Paris

Cette approche récente est un assemblage d'étude biographique, d'étude explicative et comparative de l'ensemble des caractères sociaux et culturels des groupes humains. Elle consiste en la collecte de données, cueillette de récits de vie.

« La spécificité de la méthode ethnobiographique repose sur le fait que le récit du narrateur n'est pas un produit fini, mais un matériau brut sur lequel l'enquêteur-narrataire exerce un travail de transcription, de vérification, de correction, d'analyse, d'addition, aidé pour cela par le narrateur et par des témoins informateurs. »⁷

L'enquêteur vient ainsi étudier un groupe de personnes dont il fait temporairement partie. D'une certaine façon je me suis appropriée cette méthode de manière plus personnelle. Je me retrouve à être autant l'enquêteur que l'informateur.

D'abord, la collecte. Dans mon cas, elle se situe au niveau de l'introspection. Je vais puiser dans mes souvenirs, mes expériences de vie, mes rêves et mes fantasmes. Plus concrètement, on peut interpréter mon conte comme une métaphore de mon récit de vie. En tant que narrateur-informateur, je choisis de raconter cette histoire. L'enquêteur a transcrit ce récit.

Vient ensuite le questionnement. L'ethnographe interroge le narrateur. C'est à partir de mon récit, que je me questionne, pour ainsi en faire ressortir les éléments importants. On situe mon questionnement dans le chapitre de la problématique.

7 POIRIER, Jean, *Récit de vie, théorie et pratique*, PUF, collection le sociologue, Paris, p. 78

Ensuite, c'est la relecture critique spontanée. L'enquêteur-narrateur procède à ses propres vérifications et approfondissements de concepts qu'il juge plus importants.

Enfin, l'enquêteur doit questionner d'autres informateurs. Apporter d'autres sources pour appuyer le récit. C'est une manière de compléter les connaissances acquises. Le récit singulier s'élargit en récit unique mais polyphonique. Donc, une histoire personnelle devient résonante pour des personnes provenant d'un même milieu, d'un même contexte, d'une même époque. J'aborde l'ethnobiographie comme moyen de raconter mes histoires. Mais, j'utilise aussi une autre méthode pour suggérer mon propos. La suggestion permet un détachement de l'artiste sur le sujet traité, ainsi elle permet une meilleure objectivité. Cette seconde méthode se nomme l'autofiction.

2.2 L'autofiction

L'autofiction inclue la fiction. Du point de vue de la psychologie, le monde de la fiction a besoin de nos expériences réelles, et de nos représentations mentales tirées de la réalité, pour prendre une consistance imaginaire et affective. On peut aussi affirmer que le sujet en état d'immersion fictionnelle se met à vivre simultanément dans deux mondes parallèles, celui de l'environnement réel et celui de l'univers imaginé. Deux mondes qui semblent s'exclurent bien qu'ils coexistent et qu'ils soient nécessaires l'un à l'autre.

L'approche sémantique de la fiction cherche à définir le type de monde que constituent les univers fictifs. Les univers fictifs sont secondaires; ils ne sont pas concevables indépendamment d'un premier monde sur lequel ils s'appuient, soit le réel.

D'ailleurs, l'univers du conte de fées comporte beaucoup d'êtres et d'objets existant dans le monde réel. Mon travail a pour base certaines expériences réelles présentant un intérêt, par exemple ma relation avec les hommes, desquelles je tire ensuite des représentations mentales. Une interprétation du réel est confrontée à une imagination rêvée ou fantasmée.

Le concept d'autofiction est l'hybride de l'autobiographie et de la fiction. Jacques Lecarme⁸ distingue deux usages de la notion : l'autofiction au sens strict du terme (les faits sur lesquels porte le récit sont réels, mais la technique narrative et le récit s'inspirent de la fiction) et l'autofiction au sens élargi, un mélange de souvenirs et d'imaginaire. C'est cette deuxième définition qui s'applique dans mon cas. L'usage du terme autofiction est récent et reste tout de même ambigu. Il est possible de le voir comme un camouflage sur la vie intime du sujet par l'ajout de la fiction aux événements réels.

Mes intérêts se rapprochent beaucoup du travail d'auteur de bande dessinée ou de

8 LECARME Jacques, *l'autofiction : un mauvais genre ?* In autofiction & Cie, colloque de Nanterre, 1992

roman d'autofiction. Je pense, entre autres, à Sophie Bouchard, auteure québécoise qui dans son roman *Cookie* rapporte des anecdotes intimes sur sa vie amoureuse et sexuelle. Parfois, sous forme de courtes scènes ou parfois par l'énumération, elle fait pénétrer le lecteur dans l'univers de ses personnages. Le phénomène de reconnaissance et d'attachement à certains passages résonne en moi. Les artistes et auteurs qui livrent une partie d'eux-mêmes en se mettant en scène dans leur travail, créent une sensation de proximité avec le spectateur/lecteur. Cette sensation d'intimité crée une impression de compréhension de l'autre, une empathie.

Comment le spectateur sera-t-il touché par mon propos? Le but n'étant pas nécessairement qu'il s'y reconnaisse, mais qu'il soit empathique et qu'il développe une proximité par l'histoire que je lui suggère. Ici, le terme « suggérer » est très important, car je n'impose pas une histoire rigide, je guide et suggère un ensemble d'images sujettes à interprétation.

2.3 L'APIP

Avant d'entamer les références théoriques, j'aimerais faire un petit clin d'œil à mon projet l'APIP. L'APIP, ou groupe pour la protection international des princesses, a été créé comme projet d'art contextuel. Au début de mes études à la maîtrise, ce projet découlait du questionnement suivant: Qui est cette princesse dont il est question dans mon travail? Est-

ce seulement une auto-représentation?

Figure 2

A.P.I.P.

PROTECTION INTERNATIONAL DES PRINCESSES

**La protection des princesses vous
tiens à coeur?**

**Alors présentez-vous
Au P1-6030
De l'Université du
Québec à Chicoutimi
le mercredi
7 octobre 2009
À 14h**



**voir aussi sur
facebook
Groupe A.P.I.P.**

Comme on peut le voir sur la figure 2, il y a des silhouettes de femmes n'ayant pas de couronnes. Les silhouettes donnent l'aspect d'anonymat au groupe. Le terme « protection » des princesses indique surtout la protection de la femme. Aussitôt l'affiche sur les murs, les gens ont été intrigués et ils ont commencé à spéculer. Par exemple, certains pensaient que c'était un regroupement pour les victimes de viols. Bien entendu, cela m'a amenée à questionner mon intention qui était à la base plus humoristique que dramatique.

La rencontre, telle que mentionné sur l'affiche, n'a pas eu lieu, puisque l'aspect relationnel de ce projet ne me mettait pas à l'aise. C'est devant une porte close et barrée que les gens se retrouvaient. Mon rôle était plutôt externe, observer et écouter ce que les gens disaient, et si les gens viendraient au point de rencontre. J'ai donc installée une caméra pour y capter la présence des gens et leurs commentaires. Ce projet fait donc plus que questionner qui est cette princesse, il questionne aussi quel public je vise avec mon propos. Donc, dans le contexte universitaire où j'ai posé cette affiche, la tranche d'âge est majoritairement entre vingt et vingt-cinq ans, et sur une vingtaine de personnes à s'être présentées sur place, la majorité était féminine. Mais, j'ai noté la présence de trois garçons. La rencontre était clairement affichée pour les femmes, mais est-ce que la nature ambiguë du titre « l'APIP » aurait alimenté une interprétation sur un propos plus sexuel?

Ce projet n'est donc pas pour moi directement lié à une auto-représentation, ni même à une autofiction. Il est bien entendu à la base de mon questionnement, mais ce projet parle

aussi prioritairement des femmes en général. Cet aspect du féminin qui se dégage de l'œuvre crée une image-récit. Ainsi chacune des femmes appartenant à un groupe de personnes s'identifiant à cette image-récit peut y voir une fiction, leur fiction.

CHAPITRE III

CADRE THÉORIQUE

Ce troisième chapitre est consacré aux appuis théoriques ainsi qu'aux correspondances artistiques qui viennent alimenter et influencer mon travail.

3.1 Références conceptuelles

3.1.1 Comment raconter: l'influence du conte de fée

Mon intérêt pour le monde de l'imaginaire puise sa source dans ma fascination pour les films de Walt Disney lorsque j'étais enfant. Je suis de cette génération adepte de dessins animés traitant de belles princesses qui vivaient dans des royaumes lointains, ayant comme seuls amis des animaux magiques et qui espéraient ardemment trouver l'amour d'un prince.

Mon travail de l'image se rapproche beaucoup du conte de fée. Ce dernier, bien qu'il possède une volonté de transmettre une morale, comme dans le cas de la fable, laisse aussi l'opportunité au lecteur de simplement se laisser porter par l'histoire⁹. Je ne souhaite

⁹ BETTLEIHEM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Robert Laffont, Paris, 1976, 81pp

pas tout donner au spectateur, mes images ne racontent pas tout, elles suggèrent une histoire avec des symboles qui me sont personnels. J'entends par symboles, la répétition de certains objets, tels que des verres à cocktails et le regard des yeux verts spécifiquement.

À la différence du conte fantastique, du mythe et de la légende, le conte merveilleux ou conte de fée se déroule dans un univers où l'in vraisemblable est accepté, où le surnaturel s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte. Les personnages jouent des rôles bien définis et leurs aventures se terminent généralement bien. L'histoire racontée permet d'en dégager une leçon de vie, une morale.¹⁰

¹⁰ Le conte fantastique, quand à lui, s'attache d'abord à plonger le lecteur dans un univers qui ressemble en tous points au réel: un univers dont les lieux, les personnages et les actions sont décrits avec un souci de vraisemblance. Le surnaturel fait une irruption insupportable dans le réel, ce qui provoque un malaise, voire de la peur chez le lecteur.

Le mythe est une histoire inventée pour répondre aux questions que se pose l'être humain sur ses origines et sur celles du monde pour expliquer des phénomènes naturels comme l'apparition de l'eau sur la Terre. Le mythe fait presque toujours intervenir des êtres divins: ils constituent alors une croyance d'une communauté, d'un peuple.

La légende est une histoire dans laquelle les actions, les lieux ou les personnages se rattachent à des faits historiques connus, mais qui ont été déformés, amplifiés, embellis par l'imagination de l'Homme. Souvent, la légende s'apparente au mythe, car elle tente d'expliquer un phénomène naturel. À la différence du mythe, la légende ne repose pas sur les divinités.

3.1.2 La structure du conte

La structure du conte fait partie de mes outils de créations. Quelques auteurs ont analysé cette structure et en ont fait des analyses.¹¹ Celle qui retient mon attention c'est l'analyse proposée par Vladimir Propp.

Dans son ouvrage *Morphologie des contes de fées*¹², l'analyste de structure des contes merveilleux russes, Vladimir Propp a formulé trois principes :

- 1) Les éléments constants, permanents du conte sont les fonctions des personnages, quels que soient ces personnages et quelle que soit la manière dont ces fonctions sont remplies.
- 2) Le nombre des fonctions que comprend le conte merveilleux est limité.
- 3) La succession des fonctions est toujours identique

Propp définit aussi le conte merveilleux comme récit à sept personnages ayant chacun leur sphère d'action propre : le Héros qui est l'acteur principal, la Princesse qui est l'objet de la quête et qui mobilise le héros, le Mandateur qui sollicite le héros et désigne l'objet de la quête, l'Agresseur est celui qui produit le méfait, le Donateur est celui qui confie l'auxiliaire magique, l'Auxiliaire qui est soit un objet ou un personnage magique et le

¹¹ BETTELHEIM, Bruno, *La psychanalyse des contes de fées*, Robert Laffont, Paris 1976, 571 pp.

¹² PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte (Transformations des contes merveilleux et L'étude structurale typologique du conte)*, l'édition du seuil, Paris 1970, 254 pp.

Faux Héros étant celui incapable de passer l'épreuve de l'auxiliaire. À ces personnages, on peut attribuer des fonctions. On compterait ainsi trente-et-une fonctions. Une fonction est une possibilité d'action et de symbole d'un personnage.

Par exemple, on y retrouve d'abord toujours la fonction du héros qui doit résoudre la quête. Dans mon conte, le héros, étant la jeune princesse, doit trouver la couronne dorée pour ainsi devenir reine (objet de sa quête). Cette couronne dorée symbolise la quête de la jeune fille pour devenir femme. La princesse devient donc l'objet de sa propre quête. Traditionnellement, un prince doit secourir une princesse. Dans mon histoire, il n'est pas question de prince, ni même de présence masculine, outre la présence du père. Il n'est question que de la princesse en quête de son statut de reine, recherche métaphorique de la reconnaissance d'autrui.

Brièvement, l'histoire commence dans une situation initiale paisible, puis arrive l'objet de la quête, qui est amené par la vieille femme (le mandateur). Ensuite, le père fait office de donateur lorsqu'il offre la Biche Rose (l'auxiliaire) à la jeune princesse pour l'accompagner lors de son périple. La princesse rencontrera par la suite des Oiseaux Blancs (alliés) et des Chats Tigrés Mauves et Noirs (agresseurs) sur le chemin de sa quête.

Lévi-Strauss¹³, anthropologue et ethnologue français, formulera des critiques à

¹³

LÉVI-STRAUSS, Claude, *La structure et la forme*, 1960

l'égard de la théorie de Propp: il montrera par exemple que les contes se prêtent moins bien à l'analyse structurale que les mythes car ils sont plus libres. Il affirmera aussi qu'en étudiant les contes en dehors de tout contexte ethnographique, l'analyse structurale conduit à des incohérences et à un excès d'abstraction. En effet, dans ma pratique artistique, je traite la narrativité de manière abstraite et subjective car de cette manière, je peux suggérer plutôt que de raconter tel quel mes histoires.

3.1.3 La narration non-linéaire et l'image-récit

La narration peut-être utilisée de plusieurs manières. Marie Fraser a amené l'idée que raconter pour les artistes ne signifie plus nécessairement avoir un début, un milieu et une fin chronologiques.

Curieusement, s'il y a regain d'intérêt pour la narration, les artistes ne cherchent plus à représenter un récit ou à mettre en scène des histoires au sens strict du terme, mais à produire quelque chose de narratif. Il peut simplement s'agir de suggérer une atmosphère fictionnelle, d'évoquer la présence d'un événement, de laisser le sens en suspens, sans explication ni aboutissement.¹⁴

Mes images, teintées de multiples connotations, n'apparaîtront peut-être pas aussi ambiguës pour tous les observateurs. Dépendant de leur interprétation, elles suggèrent plusieurs lectures. L'observateur va puiser selon ses connaissances et son vécu, certains symboles internes à l'œuvre et va en faire sa propre interprétation. Selon l'auteur A. Kibédi Varga, le récit visuel autonome transforme le spectateur en narrateur, il raconte ce qu'il voit,

14 FRASER, Marie, *Raconte-moi*, Musée des beaux arts du Québec, Québec, 2005

il l'interprète.

Ma production se dirige surtout sur un concept d'ambiance. La narration, l'histoire, n'est pas seulement une succession de faits qu'il faut reconstituer à la manière d'une charade ou d'un casse-tête. Le noyau de la narration, l'histoire en question, est une atmosphère. Il y a donc coexistence de sentiments et d'émotions, et le sentimental prime sur l'émotionnel.

Pour raconter, j'utilise l'image-récit. J'emprunte ce terme à Marie Fraser, qui, dans son livre *Raconte-moi*, définit bien l'idée de mettre en image une ou plusieurs impressions d'histoires. Ce qui veut dire que par mes images, soit par l'accumulation de plusieurs ou la présence d'une seule, je suggère une interprétation au spectateur. La mise en scène, incluant le décor et les personnages-acteurs du tableau, crée une petite histoire en image. Selon A. Kibédi Varga, le récit en image nécessite la présence d'êtres vivants engagés dans une action. Mais, une action ne forme pas un récit. « Donc, comment passer de l'action au récit? Voilà le problème central de toute narratologie visuelle. »¹⁵ Plusieurs stratégies peuvent être utilisées telles que l'accumulation d'images ou une mise en scène interne fortement symbolique nous renvoyant à des éléments d'histoires déjà acquis.

15 A. Kibédi Varga, *Discours, Récit, Image*, édition marbaga, Bruxelles, 1989

Toujours selon A. Kibédi Varga, la solution simple est de présenter une histoire dans une séquence de tableaux. On peut constater que l'étude de la juxtaposition d'images pour créer un récit diffère selon le type d'images. Des images non-narratives juxtaposées peuvent créer une action. Des images narratives de différentes histoires vont amener la lecture du récit d'ensemble à un second degré. Cependant, la solution de multiplication des images est souvent problématique puisqu'elle possède des limites. Il faut savoir doser jusqu'où l'artiste va suggérer un récit, une histoire avec ses propres symboles reconnaissables.

Mes mises en scènes peuvent être qualifiées de narrations non-linéaires et intra-scéniques. Une narration intra-scénique signifie qu'à l'intérieur même d'une seule scène, d'une seule image, un récit est proposé. J'entends par non-linéaire une narration qui ne possède pas de début ni de fin fixe, que l'ordre des images est suggéré selon mon interprétation. Dans mon travail, lorsque l'on passe d'un tableau à un autre cela augmente notre questionnement à la place de le conclure. Ce qui m'intéresse est de laisser au spectateur une impression d'histoire plutôt qu'une histoire racontée en détails. Un peu comme si l'on faisait une illustration pour un livre en supprimant certains éléments reconnaissables de l'image pour ainsi laisser plus de place à l'interprétation. L'idée est donc de suggérer plutôt que d'illustrer tel quel le propos.

3.1.4 L'illustration: un débat

Cela fait déjà cinq ans que l'on a commencé à associer mon travail au domaine de l'illustration. Certains professeurs trouvaient mes images trop proches de ce domaine, et je me suis toujours demandée pourquoi art et illustration devraient-ils s'opposer. Pourquoi encore aujourd'hui, avec tous les nouveaux médias qui font office de nouveaux médiums, de nouvel art, considérons-nous l'illustration comme un art mineur? Se pourrait-il que ce soit à cause du rapprochement facile à faire entre illustration et littérature jeunesse?

Une illustration est une représentation graphique ou picturale servant à décrire ou accompagner par l'image un récit, un roman, une poésie, ou à appuyer un texte informatif, scientifique ou journalistique.

Certains peuvent retrouver dans mon travail une apparence d'illustration. Chez moi, l'utilisation de langages plastiques référant à l'illustration peut aider à renforcer cette perception, comme le cerne noir autour de mes personnages et mes objets qui vient nommer la forme. Par contre, ce qui distingue mon travail de l'illustration vient de ce que mes images se suffisent à elles-mêmes, sans avoir à soutenir un texte, bien qu'elles puissent accompagner mon conte si le regardeur s'y attarde. De plus, il n'y a pas seulement le geste du peintre qui qualifie un travail, il y a aussi son intention. Une illustration en est une, dépendamment de la volonté de l'artiste lors de la création de l'image.

3.2 Références Visuelles

Mon travail est influencé par celui de deux artistes, étant Karine Giboulo pour ses mises en scènes tridimensionnelles et Dan Brault pour son concept d'installation picturale.

3.2.1 Karine Giboulo

Karine Giboulo est née en 1980 à Sainte-Émélie de l'Énergie. Elle vit et travaille à Montréal. Elle crée des univers colorés en miniature dans lesquels s'entremêlent des illustrations de la réalité et de pures inventions. Dans ses scènes sculptées et colorées, Giboulo fait ressortir toute la complexité des réalités sociales dont la part d'indécidable rend les solutions si ardues à trouver.

Figure 3



Karine Giboulo livre non pas des vérités mais des visions, qui fraient d'ailleurs beaucoup plus avec l'interrogation qu'avec l'affirmation. Elle assoit sa critique sociale sur un ton loufoque et une dimension profondément humaine. Loin de sombrer dans le défaitisme, son œuvre appelle au questionnement, au refus des absolus et des idées toutes faites face à des sujets beaucoup trop complexes pour qu'elle prétende en détenir les réponses.

Ses mondes multicolores, peuplés de personnages miniatures et d'animaux caricaturant l'Homme, contribuent à donner aux œuvres une empreinte enfantine et festive toute en tension par rapport au sérieux des sujets abordés. Ces élans de fabuleux, d'humour ou de charme soulignent les incohérences et les absurdités de notre monde. Paradoxe, tragique, ludique et dérision se côtoient dans des scènes méticuleusement sculptées. La disposition interne des scènes est très importante ainsi que la mise en espace externe. Les structures contenant les maquettes sont présentées à différentes hauteurs, ce qui permet un degré de lecture peu commun et un déplacement dirigé par l'artiste, dans l'espace de la salle d'exposition.

De sa pratique ressortent quelques concepts communs à mon travail. D'abord, son œuvre appelle au questionnement, comme on peut le voir dans la figure 3, l'œuvre intitulée *Bulles 8a*. Cette image représente une petite maquette de pièce domestique, soit une salle à manger, où des ours sont mis en scène dans un quotidien humain. Le plancher est carrelé

noir et blanc, les murs sont recouverts de papier peint. Sur l'un des deux murs, une fenêtre est bordée de rideaux orangés et sur l'autre un cadre y est accroché. Les trois ours sont assis sur des chaises bleues ciel à une table de la même couleur et mangent du fast food aux couleurs rappelant celles de la chaîne McDonald. Cette œuvre suggère un positionnement social et un témoignage critique de l'industrie de restauration rapide.

Cependant, certains concepts divergent, le premier étant: la prise de position critique. Mon travail témoigne d'abord d'aspects plus personnels, d'expériences de vie et d'anecdotes, correspondant à une jeune fille nord américaine, de classe moyenne de la société. Il est question d'une jeune femme dans la mi-vingtaine dans cette société, à cette époque donnée. Bien que je n'aie pas des intentions de critique sociale comme Karine Giboulo, ma thématique résonne pour certaines personnes venant du même milieu et du même contexte social.

Karine Giboulo utilise l'animal pour parler de l'homme dans son environnement. Dans mon cas, l'animal caricature l'homme par rapport à mon propre regard, mon interprétation. Lorsque je parle de mon interprétation par rapport aux hommes, il est souvent question de séduction. J'ai parlé du regard des autres précédemment, c'est aussi pour la jeune femme ambiguë, ce besoin d'être regardée, ce besoin d'être admirée. Cette jeune femme témoigne du contexte social dans lequel je me trouve. Dans le cas de Giboulo et dans le mien, une atmosphère enfantine et festive résulte de notre représentation

d'animaux comme satire de l'homme

Le concept de mise en scène est utilisé dans le but d'illustrer une situation précise, dans un temps donné. Tout comme Karine Giboulo, je développe la disposition interne des mises en scènes miniatures. Comme chaque symbole est réfléchi, la mise en scène l'est aussi. On peut d'ailleurs le voir dans l'œuvre *Entre 10h10 et 2h50*, réalisée en 2010.

3.2.2 Entre 10h 10 et 2h50

Il s'agit d'une colonne de cinq étages. Chaque étage représente une pièce de la maison, telles des maisons de poupées superposées. À l'intérieur de chaque pièce, une horloge est accrochée au mur, dont la position des aiguilles indique 10 h 10 ou 2 h 50.

Il était une fois une jeune fille à la peau extrêmement blanche surnommée Caméléon. Ce surnom lui venait de sa robe qui avait la faculté de changer de couleur selon l'environnement où elle se trouvait. Un jour, elle fut invitée à visiter son âme sœur. Elle arriva donc devant une maison-tour. Cette tour était particulière, car chaque étage représentant une pièce de la maison, avait sa propre couleur.

La base de la tour, le vert: La jeune fille se trouve dans un jardin de champignons.

Au fond de la cour, on y voit un écran qui présente un film d'animation de type image par image.

Un tapis vert pelouse recouvrait le sol et de multiples champignons colorés habillaient l'espace autour de la jeune fille vêtue d'une robe verte. Ce jardin lui permet de regarder le film de sa vie. Dans ce film, elle peut y voir certains moments où un crabe la giffe, où une girafe la réconforte, où d'étranges mollusques l'observent et où elle nourrit un chaton au sein.

Deuxième étage, le mauve: Cette pièce représente une chambre d'enfant. Au centre, trois chatons tigrés mauves et noirs jouent avec une énorme pelote de laine. Au bout de la laine se trouve un quatrième chaton mauve pendu à partir du centre du plafond.

Troisième étage, le rose: Le décor évoque une salle de bain, par la baignoire peinte au mur du fond débordant sur le sol carrelé.

Arrivée au deuxième étage, la jeune fille est surprise. Là, se trouvent quatre petits chatons affamés jouant avec une pelote de laine. Ne pouvant pas tous les nourrir, elle prit le plus faible et le pendit au bout de la laine. Heureuse d'avoir ainsi pu combler les trois autres petits chatons.

Légèrement exténuée d'avoir joué avec ses trois petites pestes, elle monta à la salle de bain pour s'y rafraîchir. Elle commença à prendre son bain, lorsque de petits mollusques apparurent dans l'eau. Elle bondit à l'extérieur de la baignoire et se rhabilla rapidement de sa robe rose. Les mollusques avaient d'énormes yeux et l'observaient sans arrêt. Complètement mal à l'aise d'avoir été ainsi vue par ces observateurs, elle monta à l'étage supérieur.

Figure 4



Quatrième étage, le orangé: La cuisine. Des petits yeux observent la scène de derrière la baie vitrée. Devant la fenêtre, une rangée de petits lapins bleus observent eux aussi.

Cinquième et dernier étage, le bleu: La chambre à coucher. Le mur du fond est surchargé de petits cadres, certains représentant le célèbre couple de poupées Ken et Barbie, d'autres montrant un couple de girafes en train de copuler. Sur le mur gauche, une fenêtre laisse percevoir au dehors une végétation dense. Au centre, une énorme fraise est déposée sur un lit avec des motifs léopards.

34

Attirée à la cuisine par la faim, la jeune fille tomba face à face avec celui qui l'a fait tant pleurée auparavant, le crabe. Envahie par un désir de vengeance, elle agrippa des ciseaux, et devant les yeux ébahis de tous et toutes, elle lui coupa la plupart de ses pattes. Jubilant devant le crabe en pleure, elle se retira au dernier étage.

Enfin arrivée face à son âme sœur, la jeune fille reconnue la girafe. La girafe s'approcha de Caméléon et commença à la lécher. C'est ainsi qu'elles vécurent heureuses.

Ce travail est caractérisé par le choix des couleurs. Chaque étage, chaque pièce possède sa propre couleur qui est agencée avec la teinte de la robe de la protagoniste. Pour chaque pièce domestique, une espèce animale y est associée, tels les chats, les moules, le crabe et la girafe. Ces animaux sont mis en relation avec un personnage féminin à l'intérieur d'espaces domestiques, ajoutant un côté ludique à l'œuvre.

L'accumulation de scénettes crée une narration. La répétition vient accentuer une narration externe, en plus de celle qui est interne à la scène. Le passage d'un étage à l'autre crée un univers ambigu et augmente le questionnement du regardeur. J'interroge le réel et le fantasmé du personnage. Ce travail amène à la question suivante: Sommes-nous dans la réalité ou à l'intérieur de la psyché du personnage? Bien qu'il y ait place ici à l'interprétation du spectateur, ces petites histoires sont des symboles des fantasmes et rêveries un peu tordus sortis de mon inconscient. Dans cette œuvre, il est surtout question des hommes. Des hommes qui regardent, des hommes qui blessent et qu'on blesse en retour. Un malaise se dégage du propos dramatique en dichotomie avec la candeur de l'esthétique. La mise en scène fait violence aux couleurs pastel et à l'aspect enfantin des personnages.

3.2.3 Dan Brault

Figure 5



Dan Brault est un artiste de Québec. Sa pratique en peinture se base sur la confrontation d'images de diverses provenances esthétiques puisant à même les codes, l'histoire, les genres du médium. De celle-ci, découle une production de tableaux aux styles et techniques variés allant de la peinture hard-edge à la bande dessinée, en empruntant à certains genres classiques comme l'abstraction gestuelle ou la nature morte. Au-delà du simple jeu de citations et d'emprunts, il puise son inspiration dans une vaste banque de motifs historiques par mixages et extraits, à la manière d'un *DJ*. À son travail d'atelier s'ajoute un travail de mise en espace des œuvres dans le lieu d'exposition. L'amalgame, le diptyque, le

polyptyque ou l'installation deviennent tout autant des façons de présenter son travail. Ainsi, le dispositif structure l'œuvre, variant ou s'adaptant selon la configuration de l'espace. Pour cet artiste, l'œuvre est autant le tableau en soi que les interactions produites ou possibles par la juxtaposition et le regroupement de tableaux représentés. De ce fait, les peintures se répondent et se font conflit, formant une sorte de composition syntaxique où les unités servent d'intermédiaire à cette pensée esthétique pluraliste. Enfin, le caractère éclectique de sa peinture et sa mise en espace propose une réflexion actuelle sur la nature et l'histoire de la peinture et ses relations avec notre époque.

Une grande influence esthétique de l'illustration jeunesse se sent dans nos productions par la présence de personnages animaliers et de motifs simples et colorés. Ce qui m'a marqué dans le travail de Dan Brault est l'aspect installatif de ses images, mais aussi cette influence du merveilleux. Dans la figure 5, on reconnaît par ses yeux et son sourire le visage du chat du Cheshire, celui du long métrage d'animation de Walt Disney.¹⁶ Ce chat, lourd de sens à mes yeux, fait partie des personnages archétypes de Disney, comme étant le symbole de l'observateur.

16 Alice au pays des merveilles (dessin animé) Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske (studio Walt Disney), 1951

Figure 6



Pour moi, le concept de mise en espace signifie la présence de plusieurs œuvres. Je vois donc l'exposition comme un tout. Un corpus d'images, qui rassemblées et installées, crée une cohérence visuelle et symbolique. La composition murale d'images mises en relation avec l'installation d'objets placés dans l'espace crée un réseau de liens formels, séquentiels, ou une construction narrative de l'exposition. Tous ces aspects font partie d'une pensée esthétique pluraliste et cette pensée guide mon travail.

3.2.4 Boum Boum, Princesse!

Voici une composition de huit toiles installées dans l'espace de manière à créer trois pages de bandes dessinées. Un mur entier est consacré à cette installation dans la salle d'exposition. Cette mise en espace des œuvres est unique selon chaque lieu d'exposition. Une autre mise en espace peut amener un regard différent sur les œuvres, donc des lectures et des interprétations diverses.

Figure 7



Première toile: Une chèvre portant une couronne rose sur la tête est au centre du tableau carré au fond vert.

Deuxième toile: carré jaune.

Troisième toile: La chèvre se tient face au hérisson dans une pièce domestique. Le sol est carrelé vert et noir, et le mur est rose. Le hérisson est debout, écartant un rideau entre deux pièces avec ses petites pattes.

Haut de la deuxième page, quatrième toile: La chèvre et le hérisson sont toujours dans une pièce où le sol est carrelé vert et noir, cependant dans cette image les murs sont jaunes et le rideau qui se trouvait à droite dans la toile précédente se retrouve maintenant à gauche. Sur le mur du fond, il y a une fenêtre.

Il était une fois une jeune princesse chèvre. Elle gambadait paisiblement dans les prés, quand tout à coup, elle arrive face à la demeure du Hérisson.

Un peu inquiète, et tout de même trop curieuse pour rebrousser chemin, la petite chèvre alla à la rencontre du Hérisson.

Le Hérisson mit la Chèvre en confiance et l'invita à entrer chez lui. La petite chèvre naïve commença donc à admirer et contempler ce qui l'entourait.

La jeune chèvre s'approche d'un prisme rectangulaire avec confiance et un léger sourire naïf au visage. Le hérisson est derrière elle sur ses quatre pattes et semble la suivre d'un air satisfait.

Cinquième toile : rectangle rose.

Sixième toile : Portrait du hérisson méchant la langue pendante du côté gauche.

Pendant que la petite Chèvre admirait l'intérieur de la maison du Hérisson, ce dernier réfléchissait à la manière dont il abuserait de sa naïveté.

Troisième et dernière page: Même décor, sol carrelé et murs jaunes. La petite chèvre est présentée de dos et regarde le prisme rectangulaire. Derrière elle, en haut à droite du tableau, un ballon rose semble s'envoler seul.

Septième toile : petit carré rose.

La composition fragmentée du travail est architecturale. La composition géométrique intérieure de mes images me permet d'installer chacune d'elles en fonction de leur architecture interne dans le but de créer des liens visuels. Ces liens mettent en réseau l'ensemble du projet. Cela peut se traduire par la couleur des murs, par le traitement du plancher ou des formes et des lignes se répétant ou se prolongeant d'un tableau à l'autre.

Dans mon travail, l'installation picturale est une méthode pour suggérer une narration. Les liens visuels se répondent et les symboles prennent sens entre eux. On retrouve comme symboles dans cette œuvre la présence animale et la rencontre de l'autre

Enfin ce projet d'investissement d'un mur avec plusieurs toiles m'a permis de développer mon projet final. L'exposition, qui est décrite dans le dernier chapitre, a été construite avec une volonté de faire une œuvre totale, et ce, grâce à la narration de l'image-récit et par l'aspect installatif des mises en espace que je vais développer dans le prochain chapitre.

CHAPITRE IV

RÉSULTAT DE LA RECHERCHE: EXPOSITION *LA JEUNE FEMME AMBIGUË*

Ce dernier chapitre est le résultat de ma recherche. Prenant la forme d'une exposition, il décrit d'abord le lieu investi et, ensuite, il présente l'interprétation de l'artiste et des autres spectateurs.

4.1 L'exposition

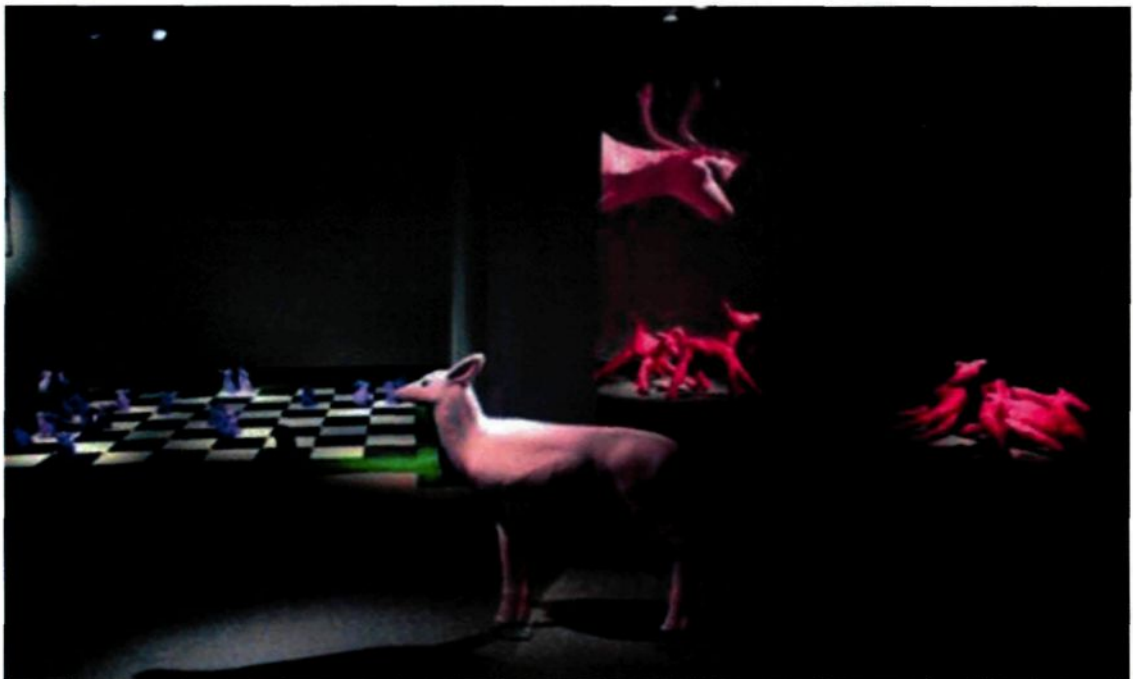
La mise en espace des œuvres est calculée pour offrir un parcours où le spectateur s'enfonce dans le délire surréaliste et fantastique de l'artiste. Au fil du trajet de l'exposition, les sujets s'effacent, les repères basculent, les perceptions deviennent troubles. Les créatures sont de plus en plus étranges. La princesse devient prisonnière de son monde imaginaire... autant que le spectateur.¹⁷

Le contexte d'exposition solo me permet de manipuler l'espace, le trajet du spectateur et de créer des zones, des univers, des petits mondes indépendants. En plus de travailler la mise en scène interne d'une œuvre, j'ai pu développer une mise en espace de mes œuvres de manière à suggérer un trajet dynamique et des atmosphères différentes. L'éclairage de la

17 TREMBLAY, Stéphanie, journal Voir Saguenay-Alma, volume 8, numéro 48, 01/12/2011, 8 pp

salle permet une emphase sur les personnages. La salle peu éclairée m'a permis de concentrer des jets de lumières sur les personnages, donnant ainsi un effet très théâtral.

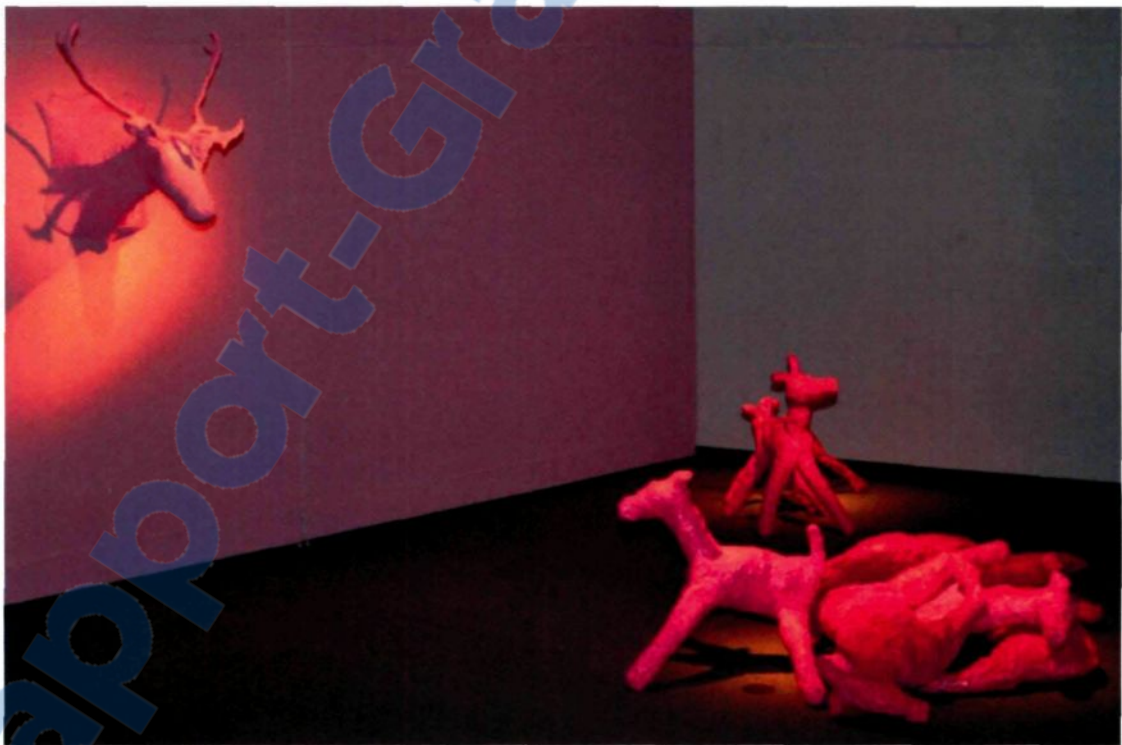
Figure 8



En pénétrant dans la salle d'exposition, notre regard est envahi par le rose. Un mur rose pâle nous fait face. Ce mur a pour fonction de séparer la salle au tiers. Face à lui, on distingue deux masses magenta au sol, un tas de biches et deux petits faons. L'un ayant le nez retroussé en l'air, l'autre reniflant le derrière du premier. En avançant vers le mur en contournant les biches, on peut observer une tête de caribou rose pâle sortant du mur de la même couleur. Ici, un univers rose est créé, pouvant ainsi faire référence au Royaume rose

dont il est question dans le conte. Bien que le rose varie de teintes selon les objets, la matière picturale est très importante. On le voit par la manière d'appliquer cette peinture rose au mur, et d'envelopper cette tête de caribou par cette matière afin de créer l'unité. En étant peintre, la matière picturale est primordiale pour moi, d'où mon besoin de peindre les objets.

Figure 9



Tout près de la tête, l'orientation d'une biche rose guide le trajet vers un autre espace dans la salle. Les pattes avant sont assemblées pour n'en faire qu'une, ainsi que les pattes

arrières, ce qui donne une impression presque bidimensionnelle à l'objet. Avant de pénétrer dans la deuxième partie de l'exposition, des personnages féminins sont mis en scène sur les murs à notre gauche. D'abord, trois petits tableaux illustrent une femme-enfant nourrissant des animaux à l'allure inoffensive.

Figure 10



« Sur une première toile, un chaton semble s'abreuver au sein d'un personnage. Sur l'autre un animal s'approche de l'entre-jambe d'une femme allongée sur le plancher. »¹⁸ décrit Anne-Marie Gravel dans son article paru dans le PROGRÈS-dimanche. Ensuite, des tableaux de différents formats sont installés au mur afin de créer des liens visuels et formels. Tantôt, une jeune femme paraît perplexe d'être observée par des oiseaux blancs, tantôt coquine d'être poursuivie par de petits poussins.

18 GRAVEL, Anne-Marie, journal le Progrès-Dimanche, 04/12/2011, 32 pp

La présence d'un personnage féminin est récurrente. Poses coquettes, expression naïve, sourcil relevé: c'est la jeune femme ambiguë, une sorte d'avatar de l'artiste. Le personnage candide de la femme-enfant entretient une relation particulière avec les figures animales de son cadre. Rêves, séduction, questionnements. Dans son monde onirique, les animaux la regardent. Elle bat des cils, insouciante. Sans le savoir, ces bêtes deviennent spectatrices de sa vie, de son quotidien, de ses fantasmes.¹⁹

Figure 11



Dans la seconde partie de l'exposition, un univers fortement tridimensionnel se démarque. Bien qu'il y ait des tableaux au mur, on ne note plus la présence de la protagoniste féminine. L'univers devient plus ambigu par cette absence. Les petits animaux

¹⁹ TREMBLAY, Stéphanie, journal Voir Saguenay-Alma, volume 8, numéro 48, 01/12/2011, 8 pp



faisant office précédemment de spectateur, sont maintenant les sujets principaux. Des têtes d'oies blanches semblent prisonnières d'un carré blanc au sol. Sur un énorme damier encerclé de verdure artificielle, une trentaine de petits lapins mauves semblent interagir entre eux, rappelant le jeu d'échecs.

Plus loin au sol, quatre énormes cases s'imposent. L'une d'elles est constituée de gazon synthétique surmonté de plusieurs rats du même vert. Une biche rose, aux yeux humains peints, observe une image au mur. Celle-ci représente un énorme lapin blanc pendu dans un décor carrelé, troublé par une perspective basculée. Puis, au fond de la pièce, un minuscule rat rose est isolé au pied d'une énorme porte, au bas de laquelle un léger trait vert vient dessiner une autre porte à la mesure du rongeur.

Figure 12



Figure 13



4.2 L'interprétation de l'artiste

Au cours de ma maîtrise, le rapport au réel a évolué dans mon travail. En tant que peintre, j'interprète cet inconscient et je le mets en image. Cependant, à la suite de mon expérience de montage d'exposition ainsi que de ma volonté de faire d'une exposition une œuvre totale, l'aspect installatif s'est imposé. De fil en aiguille, la tridimensionnalité a pris une place beaucoup plus importante que j'aurais pu le croire.

L'incorporation de la tridimensionnalité dans mon travail s'est imposée d'elle-même par son efficacité à l'intégration totale d'un lieu d'exposition. Les objets sont pour la plupart des animaux, ils représentent les personnages imaginaires de mes peintures. Ils créent une impression d'avoir traversé un miroir, un passage vers un autre univers. Cette limite de la réalité et de l'imaginaire a évolué tout au long de mon cheminement à la maîtrise. L'animal tridimensionnel amène l'œuvre dans notre espace réel, donnant l'impression ainsi que les personnages imaginaires pénètrent dans notre réalité. Ils éloignent le regardeur de l'image bidimensionnelle, de l'idée de fenêtre. Car ici, l'image-récit se prolonge dans notre espace réel. La tridimension fait plus que mettre en scène, elle incorpore le spectateur directement dans la mise en espace, le spectateur est donc à la fois observateur et acteur. Les animaux entrent à l'intérieur de notre réalité et la rendent ambiguë. Par leur couleur, leur taille et leur immobilité, ils troublent notre perception du réel.

Figure 14

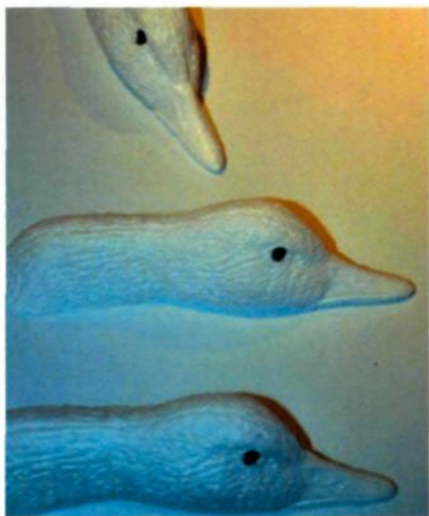
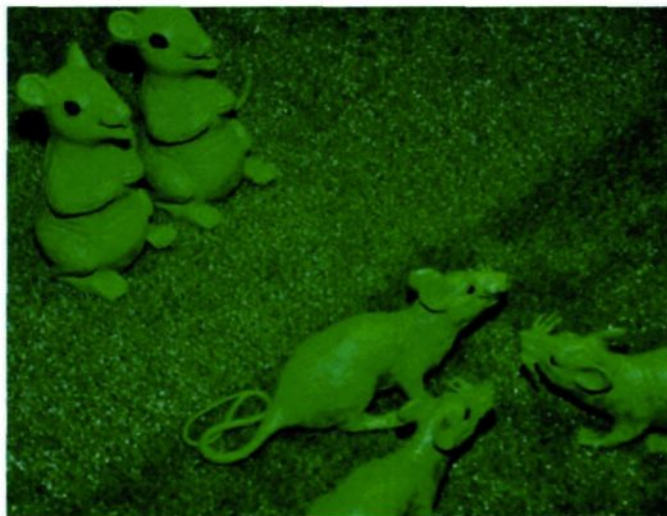


Figure 15



L'image de traverser un miroir, une fenêtre vers un univers imaginaire peut-être développée ici, quand on regarde les figures 14 et 15. En effet, les têtes d'oies donnent l'impression de sortir de la blancheur de la peinture tout comme les rats verts ressurgissant de la fausse pelouse. Un détail dans l'exposition s'est construit lors du montage. Un petit rat rose est déposé dans le bas d'une porte condamnée au fond de la salle, et au bas cette immense porte, un petit trait vert vient dessiner une porte, laissant présager que cette petite porte soit un moyen de voyager d'un univers imaginaire à notre univers réel.

Figure 16



Figure 17



En fait, l'étape du montage apporte beaucoup de changements à mon travail. Bien que j'ai une bonne idée de l'espace de la salle d'exposition, les œuvres travaillées en atelier prennent un sens précis lors de l'installation. Par exemple, le mur rose vient complètement séparer l'espace et diriger le trajet. L'idée de diriger le trajet devient important dans

l'optique où je souhaite guider l'interprétation de la narration du spectateur.

Ma relation au montage est très importante. Souvent, c'est le moment qui définit vraiment toute la portée et le sens de mes œuvres, selon la manière de les disposer entre elles. J'entre en communion avec l'espace et il y a création sur place. D'un lieu à l'autre, l'espace est travaillé différemment, selon les contraintes physiques de l'espace ainsi que les contraintes réglementaires institutionnelles. Dans le cas de cette exposition, le tapis gris posait problème pour mes mises en espace au sol. J'ai donc du ajouter de la fausse pelouse pour faire ressortir le damier et mes objets, faisant ainsi oublier plus facilement le tapis. Cette fausse surface devient donc un prolongement du monde imaginaire dans notre réel.

Figure 18



J'ai décrit mon exposition plus haut à la manière d'un trajet, mais surtout selon les étapes de mon montage. L'installation du mur rose était prioritaire pour définir l'emplacement exact des toiles. Ensuite, leurs dispositions devaient interagir avec les installations au sol. (Voir Figure 13)

Figure 19



La picturalité de mes toiles est influencée par mes choix esthétiques et certaines contraintes. Je travaille l'opacité de la peinture en contraste avec la liquidité du jus coloré. Mes images sont construites par des procédés d'effacement, de frottement et d'accumulation de fines couches de peinture. Du grand format de mes toiles découle une partie de ces techniques. L'autre partie découle des contraintes monétaires relatives au matériel d'artiste et à des contraintes de temps.

Figure 20



L'atelier doit toujours être prêt à recevoir l'artiste, car, possédant un court instant de travail à l'atelier, j'ai dû développer une méthode de travail rapide et efficace. D'ailleurs cette contrainte de temps influence directement l'esthétique de mon travail. En effet, la rapidité du geste lors de l'exécution du peintre encourage une esthétique esquissée. Visuellement, cela crée des effets de transparence qui mettent en valeur les aplats. Ces aplats viennent troubler la perspective en amenant au premier plan des objets qui ne s'y trouvent pas. Ils ornent habituellement les vêtements, les ouvertures (portes et fenêtres) et certains objets. Ces éléments sont cernés d'un trait noir grossier. L'usage du contour agit comme un ancrage qui vient situer par un geste bref et franc le sujet représenté.

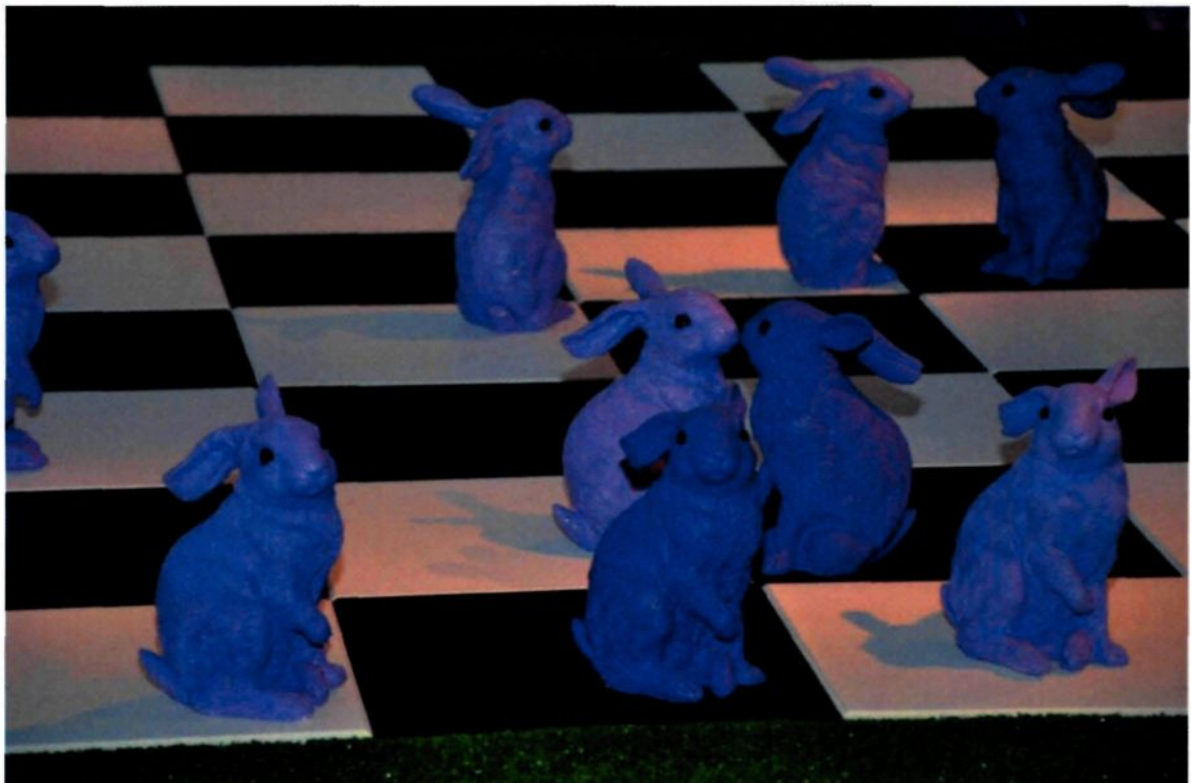
Ce trait noir gestuel est plus près de l'instinctif, de l'émotif. Il vibre. Ce qui contraste fortement avec la couleur qu'il cerne. La couleur est réfléchie. Chacune des couleurs choisies a été étudiée. Pour commencer par la couleur de la peau du personnage féminin, blanche. Une jeune femme ambiguë avec une peau blanche comme le lait et la neige. Une peau blanche est une peau fragile. Elle symbolise un corps vulnérable à l'exposition au soleil, ou à l'exposition tout court. La blancheur c'est un symbole de pureté. La couleur du corps de cette femme-enfant symbolise toute la pureté, la naïveté et la fragilité du personnage.

Les couleurs des vêtements sont pastel. Le rose prédomine. Appliqué en aplat, le

rose est une couleur qui a pour fonction d'envelopper, de recouvrir, de camoufler. Il habille la princesse et il enveloppe la première partie de mon exposition, objets et mur.

Les couleurs m'aident à définir des zones dans l'exposition en lien avec mon conte. L'énorme carré blanc posé au sol, délimite un espace pour ces têtes d'oies, de même que le faux gazon vert le fait avec les rats. Les couleurs me permettent aussi de nommer les animaux. Les lapins sont mauves. Les rats sont verts, à l'exception d'un seul rose. Les biches sont roses. Le choix des couleurs teinte notre interprétation.

Figure 21



Tous ces choix associés au domaine de la peinture se retrouvent aussi dans la finition de mes objets tridimensionnels. L'application uniforme de la couleur des animaux présents dans mon exposition réfère à une plasticité près de la peinture. Aussi, le choix des couleurs des objets fait écho à celui présent dans les toiles.

Figure 22



4.3 L'interprétation des Autres

Étant donné l'importance du regard des autres pour la jeune femme ambiguë, je présente par la suite quelques commentaires que l'on a partagés avec moi à la suite de mon exposition.

Figure 23



Plusieurs commentaires des gens ayant vu mon exposition résonnent encore en moi. Par exemple, certaines personnes ont vu un lien visuel entre l'architecture du plafond quadrillé de la salle et le damier au sol, comme s'ils se faisaient écho. Cependant, à mon avis, le

plafond manquait un peu plus d'intégration. Par exemple, une simple petite intervention colorée aurait attiré davantage l'attention du spectateur.

Le damier ou l'échiquier est un motif récurrent dans mes œuvres. Il est à la fois un choix esthétique, à la fois un symbole de jeu. Un jeu, où chaque pion possède son rôle, un jeu de séduction et de désir, un jeu de stratégies. Dans son livre *L'homme et ses signes: signes, symboles, signaux*, le créateur de caractères et de logotypes, Adrian Frutiger explique la portée de ce motif.

« Échiquier : L'alternance de carrés noirs et de carrés blancs forme une surface. L'échiquier et tous les graphismes qui en dérivent attirent particulièrement le regard (d'ou par exemple l'utilisation, lors des courses automobiles, d'un drapeau avec ce motif.) Les pièces du jeu d'échecs, noires et blanches, se font face sur un terrain neutre, sur la structure duquel se déroule la partie. L'échiquier produit sur nous une certaine vibration graphique due à la contemplation, sans repos, des éléments noirs et blancs alternant sans cesse, qu'ils soient figure ou fond. Nous constatons, en outre, que l'intersection entre les carrés blancs et noirs produit une situation quasi insoluble sur le plan graphique. Il est en fait pratiquement impossible de les dessiner de telle sorte, que les angles noirs et les angles blancs se touchent. Dans un cas, les pointes noires se rejoignent, ou alors un intervalle blanc permet aux pointes blanches de se toucher. L'observation prolongée de cette double rencontre impossible peut provoquer une irritation visuelle. »²⁰

D'autres spectateurs ont souligné le contraste entre le damier peint sur mes toiles et celui faisant partie de mes installations au sol. Ce dernier est construit de manière très précise

20 FRUTIGER, Adrian, *l'homme et ses signes, symboles, signaux*, l'atelier Perrousseaux, 2000, 319p

dans un espace réel. Des cases noires et blanches sont disposées parfaitement sur le plancher, tandis que le motif de carrelage à l'intérieur des peintures est troublé. Il souligne ainsi une topographie ondulatoire due à la fausse perspective et au geste libre du peintre, accentuant les traces et coulisses de la peinture liquide. L'aspect insoluble dont Adrian Frutiger mentionne dans sa définition de l'échiquier s'applique complètement à mes installations tridimensionnelles (voir Figure 25). Cependant dans mon travail en peinture, il est plutôt question de l'inverse. Étant donné la liquidité de la matière, les traits et les cases ne sont pas biens définis et varient selon le geste de l'artiste. Le damier devient donc un motif mou, malléable, instable, contrastant directement avec la rigidité du damier au sol.

Figure 24

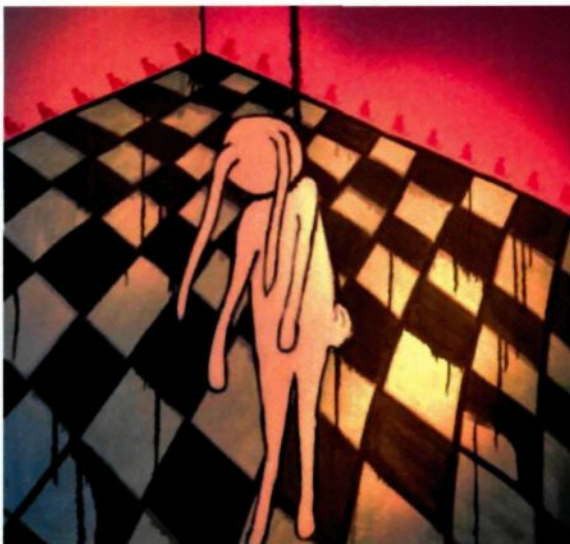


Figure 25



Dans l'exposition, le tableau avait une forte présence comme objet, il venait déranger la lecture avec les objets réels de l'installation. Pour qu'il y ait une unicité complète, il manquait un peu d'intégration à mes tableaux. Certaines pistes auraient pu être développées davantage dans un contexte in situ ou de résidence d'artiste. Deux solutions m'apparaissent aujourd'hui pour une meilleure uniformité de l'ensemble. Soit les murs derrière les toiles auraient pu être peints, soit les images être dessinées directement aux murs. En peignant le mur derrière les tableaux, on vient créer une surface active qui soutient la présence des objets-tableaux et l'assume. Cependant, si l'on peint directement sur le mur, on oublie l'objet et l'on crée des fenêtres qui nous rapprochent du réel. J'entends par fenêtre tel un effet où il y a seulement une vitre nous séparant de l'image construite, l'espace imaginaire représenté.

Une personne a aussi relevé la question du petit chat déposé sur le contour d'une toile. Il lui a semblé trop anecdotique par rapport à sa dimension et au reste de l'exposition. Cela a été traduit pour elle comme un geste gratuit. Pour ma part, la présence du petit chat souligne l'immensité des images par son contraste avec elles, tel un clin d'œil à l'enfance.

Par ailleurs, n'étant pas la première artiste féminine à représenter la femme dans l'histoire de l'art, je dois donc me positionner par rapport à l'aspect féministe qui se dégage et qui est perçu dans mon travail. Je suis consciente de la portée féministe de certains

symboles dans mes images. Cependant, je ne suis pas une militante, avec mes images-récits, je témoigne d'une génération à laquelle j'appartiens. J'interprète et mets en image le contexte dans lequel je vis. Dans un futur proche, je devrai me questionner sur le public visé par mon travail, puisqu'une grande proportion des personnes ayant vu mon exposition, et s'étant identifiée au sujet de ma production, étaient des femmes.

4.4 Comment suggérer?

Dans mon travail, il a été question de savoir comment raconter un récit personnel ayant des correspondances avec l'inconscient collectif. La recherche de partager une histoire en image, sans tout donner au regardeur. L'idée n'étant pas de créer des images descriptives et explicatives, mais plutôt d'arriver à choisir quelques symboles qui, mis en scène, pourront porter un sens et une ambiance reconnaissable.

Pourquoi suggérer? Parce qu'ici les récits possèdent un caractère très personnel et intime. La suggestion devient donc un moyen pour l'artiste de parler de son sujet plutôt intimiste tout en s'autocensurant sur certains aspects qui servent à la détacher personnellement de sa pratique. Comme j'ai mentionné précédemment, c'est par l'autofiction que j'arrive à placer à distance, un mélange de fiction et de réalité, usant de métaphores visuelles pour exprimer mon propos.

Il est important que ces mises en scènes créées prennent un sens pour l'autre (le regardeur). L'idée est de diriger légèrement le sens de la mise en scène, et l'ambiance pour que le spectateur puisse en faire une interprétation se rapprochant de la thématique traitée. L'absence de titre à côté de chacune des œuvres était très réfléchie et assumée. Le titre de l'exposition *La Jeune Femme Ambiguë* étant déjà très interprétable et étant accompagné d'œuvres figuratives très suggestives, n'avaient nul besoin de titres, qui auraient surchargé d'explication, et brisé la suggestion.

CONCLUSION

Ce mémoire accompagne mon exposition de fin de maîtrise. Ma recherche consistait à questionner la manière de traduire en image-récit un malaise de grandir. C'est avec certains aspects de l'ethnobiographie que j'ai développé ce texte. J'y ai précisé le symbole de princesse, en définissant le passage de la jeune fille à la jeune femme par rapport au regard des autres. Le conte a influencé cette recherche par sa structure et son rôle. Donc, ma production visuelle s'est dirigée vers la narration non-linéaire et l'image-récit en créant ainsi de petites autofictions. Des artistes comme Karine Giboulo et Dan Brault, viennent soutenir les concepts de mise en scène et d'installation picturale. Enfin, mon exposition permet de mettre en image symboliquement des récits de vie plus ou moins personnels.

Mettre en scène: À l'intérieur d'un lieu, placer des personnages et ou des éléments en relation entre eux dans le but de créer d'éventuels actions ou réactions.

Certains aspects de mon travail ont été priorités dans ce mémoire. D'abord, la création du décor. Dans ma pratique, je privilégie des pièces intérieures. Parfois, elles représentent un espace domestique ou un lieu de rencontre sociale. Ces espaces à construction géométrique sont bâtis avec une fausse perspective dans le but de troubler la perception. Ces décors ne renvoient pas directement au réel (lieu de la perception

collective) mais ils réfèrent plutôt à une distorsion de l'esprit, à une vision onirique. Je m'intéresse tout particulièrement à la figure féminine comme personnage principal se retrouvant au centre de mes mises en scène. La jeune femme se donnant en spectacle dans la société, désirant être admirée.

Je questionne l'inconfort de cette dernière et son besoin de se raccrocher au monde de l'imaginaire. Je nomme imaginaire le monde du rêve et de la psyché. Une de mes principales représentations de cette psyché, outre le trouble perceptuel du lieu, est l'image de la princesse, caractérisée par le symbole de la jeune femme s'agrippant au monde de l'enfance.

Ensuite, des observateurs internes au tableau et des animaux anthropomorphiques à la fois amusants et inquiétants viennent s'inscrire dans ce décor et prennent place aux côtés de la figure féminine. L'image se fixe dans un instant, un moment choisi, semblable à une prise de vue photographique. Cette image suggère une scène, où des personnages entrent en relation par un jeu de regards et de gestes, créant ainsi une atmosphère, une ambiance. À partir de cette mise en scène et de cette ambiance, le spectateur peut tenter de lire et peut se questionner sur ce qu'il voit. Là, commence le processus narratif que je nomme « image-récit ».

C'est en travaillant ces mises en scènes picturales que j'ai développé une production beaucoup plus axée sur la tridimension. Les mises en espace tridimensionnelles dans mon exposition ramènent beaucoup au monde réel et je souhaite approfondir cet aspect dans le futur. J'aimerais développer dans des contextes *in situ* une mise en espace complète d'un lieu, où il y aurait une création d'univers intégral.

Dans cette recherche, il était surtout question d'une suggestion d'une fenêtre vers un monde onirique. Le spectateur reste dans le monde réel. C'est lors de l'exposition que j'ai pu suggérer cette fenêtre, ce passage d'un monde imaginaire au monde réel. Le personnage féminin est présent dans mes tableaux au début de l'exposition, alors qu'à la fin on ne l'y retrouve plus. Cette remarque est importante dans l'optique où le spectateur se retrouve intégré comme observateur-acteur des mises en scène avec ces petits animaux. La présence des animaux tridimensionnels venait pénétrer dans notre réalité et donnait l'impression d'être sortis de mes peintures.

La suggestion d'une fenêtre vers un autre univers m'a donné l'envie de développer ces univers, de traverser le miroir. Dans mes prochains projets, j'aimerais faire l'effet inverse, que le spectateur ait la sensation de pénétrer complètement à l'intérieur d'un lieu onirique, que le spectateur soit lui-même mis en scène dans un décor, que l'on oublie le lieu d'exposition, que le spectateur éprouve la sensation de pénétrer à l'intérieur de mes

peintures.

L'idée de traverser le miroir, c'est l'idée de transiter dans l'interdimensionnel. C'est l'idée de créer une impression d'un passage vers une réalité alternative. Pour mon travail, ce serait de développer un lieu complet tel que je le présente dans mes images. Un lieu où nos perceptions seraient troublées, un lieu qui suggérerait un monde parallèle, une autre dimension. Bref, développer un univers qui soit complètement fantasmagorique et imaginaire.

C'est avec le concept d'habiter l'espace d'exposition que je souhaite poursuivre mon travail. J'axe sur l'aspect de créer un environnement, des projets in situ, des bulles intimes. Pour le spectateur, il s'agira d'entrer de manière empathique dans ma « bulle intime ». Tout est à gagner en laissant de côté l'aspect plus narratif, en misant sur le terme « habiter l'espace ». Plonger davantage dans ma tête et vivre mon univers comme une expérience intime et imaginaire.

ANNEXE 1

Quête d'une princesse

Il était une fois, une jeune princesse d'une beauté sans pareil. Elle vivait dans un royaume rose, très éloigné du reste du monde au fin fond de la campagne. Dans ce royaume tout était rose. Les fleurs, les feuilles des arbres, les maisons, les routes pavées de milliers de petites roches roses, même le ciel possédait des reflets rosacés. Elle y vivait avec sa famille. L'ainée de deux frères et d'une sœur, la jeune princesse a dû rapidement grandir. Le roi étant son père, elle ne voulait surtout pas le décevoir. Ses parents lui ont très bien transmis la valeur de la famille et ils l'ont sensibilisée aux responsabilités et concessions que celle-ci impliquait. Depuis qu'elle est toute jeune, elle se sent très proche de ses frères et de sa sœur.

Sa peau blanche parsemée de petits picots caractérise sa beauté. Robe rose au quotidien. Cheveux noir. Mais, le plus mystérieux, ce sont ses yeux. Des yeux verts qui jonglent entre le vert émeraude et celui d'une pomme verte. La particularité de cette couleur étant de ne pas savoir mentir, on peut aisément lire la vérité, l'honnêteté et une certaine dose de naïveté et d'espoir à travers son regard. Cependant, toute cette beauté, elle refuse d'en prendre conscience. Elle s'en doute, mais elle ne se perçoit pas belle. Elle se sous-estime

dans sa perception d'elle-même. Elle souhaite toujours que l'on lui rappelle. Elle est donc constamment en quête de compliments. Pour ce, elle charme, elle séduit, bref elle veut plaire à tout le monde. Mais, avant tout elle souhaite seulement être aimée. Dès son tout jeune âge, la princesse comme toute jeune fille, recherche l'attention de son père. Son père, le roi, devient alors le premier homme à tomber sous son charme. D'un amour inconditionnel de parent, le roi protège sa petite princesse et il lui démontre l'importance qu'il revêt à ses yeux. En grandissant, la jeune femme commence à rechercher le regard des autres hommes et femmes. Elle est très douée pour charmer. Par son intelligence, sa beauté, son sourire, sa légère timidité ou sa diplomatie, elle laisse rarement les gens indifférents. Plaire devient plus qu'un besoin, un mode de vie.

Cependant un jour, on frappa à la porte du château. C'est la jeune princesse qui ouvrit la porte. Une vieille femme se tenait devant elle. Elle lui annonça que l'heure était venue pour la jeune princesse de devenir reine à son tour et que pour ce faire, elle devait trouver une Couronne Dorée qui a été cachée quelque part où seule la jeune princesse pourrait la trouver.

Le roi demanda donc à la jeune princesse de partir à la recherche de la Couronne Dorée. Il donna une Biche Rose à la petite princesse pour qu'elle soit accompagnée dans sa

quête et qu'elle ne se sente pas seule tout au long de sa route. Le roi et la reine savaient pertinemment qu'ils devaient laisser partir leur jeune princesse un jour ou l'autre, mais ce n'est pas sans peine qu'ils durent lui dire adieu. Car ils savaient que lorsqu'ils la reverraient un jour, elle ne serait plus leur petite fille tant chérie et protégée du reste du monde. Elle serait devenue une reine. La princesse quitta sa famille et son royaume accompagnée de sa fidèle amie la Biche Rose et toutes les deux, insouciantes de tous les dangers qu'elles pourraient rencontrer, partirent à l'aventure.

Après avoir traversé le Royaume Rose, la Biche Rose et la Princesse atteignirent le Royaume voisin. Aussitôt eurent-elles pénétré dans le Royaume, elles furent éblouies par la blancheur de la lumière. Elles venaient toutes les deux d'atteindre le Royaume Blanc. Au bout de quelques instants, leurs yeux s'habituaient à toute cette clarté aveuglante et furent capables de distinguer plusieurs formes qui les entouraient. Des grandes et de petites silhouettes d'oiseaux. Cygnes, canards, oies, bref toutes les variétés d'oiseaux blancs étaient réunies autour de la jeune princesse et l'admiraient. Ces derniers étaient intrigués par la blancheur de la peau de la princesse. Un grand oiseau s'avança vers elle. Il se présenta comme le Maître du Blanc. La princesse lui expliqua l'objet de sa présence dans son royaume et lui confia ce qu'elle recherchait, soit la Couronne Dorée. Le Maître du Blanc proposa son aide à la princesse puisqu'il était déjà tombé éperdument en amour avec elle. La princesse, flattée, accepta l'offre et profita de son charme. C'est ainsi que son amie la

Biche Rose et elle-même traversèrent le ciel du Royaume Blanc sur le dos d'oiseaux magnifiques. Agrippée au plumage de ses oiseaux pour voler avec eux était, pour la jeune princesse, la première fois qu'elle se sentait libre. Dans ce Royaume Blanc, elle goutta à l'ivresse de la liberté, sensation de légèreté et de vertige à la fois.

Après des jours et des jours de recherche, ils en vinrent à la conclusion que la Couronne Dorée ne se trouvait pas dans le Royaume Blanc. Avant de quitter ce royaume, le grand Maître Blanc confia la tâche à un de ses oiseaux blancs de les accompagner et de les protéger dans leur quête.

Nos trois amis, la jeune Princesse, la Biche Rose et l'Oiseau Blanc, marchèrent longtemps avant d'atteindre le Royaume voisin. Dans ce deuxième Royaume inconnu, la Princesse rencontra un Lapin Mauve. À ce moment, elle fut éprise d'une grande attirance pour le mauve. Elle passa tout son temps avec le Lapin Mauve. Ce petit Lapin Mauve était joueur et très distrayant. La Princesse ne voyait pas le temps passer en sa compagnie. Le Lapin Mauve, un peu taquin, lui proposa de faire la course. La Princesse accepta avec joie. Cependant, durant la course le lapin lui déchira un morceau de robe rose et la jeune Princesse triste perdit sa course avec le lapin. Mais, elle n'avait pas dit son dernier mot. Elle partit à la recherche d'un autre adversaire.

Le deuxième Lapin Mauve déchira un morceau de robe rose à la princesse et il gagna la course.

Le troisième Lapin Mauve déchira un morceau de robe rose à la princesse et il gagna la course.

Le quatrième Lapin Mauve déchira un morceau de robe rose à la Princesse et il gagna la course.

Le cinquième Lapin Mauve déchira un morceau de robe rose à la Princesse et il gagna la course.

Le sixième Lapin Mauve déchira un morceau de robe rose à la Princesse et il gagna la course.

Le septième Lapin Mauve déchira un morceau de robe rose à la Princesse et il gagna la course.

Le huitième Lapin Mauve déchira un morceau de robe rose à la Princesse et il gagna la course.

Le neuvième Lapin Mauve déchira un morceau de robe rose à la Princesse et il gagna la course.

La Biche Rose essaya de faire comprendre à la jeune princesse de cesser toutes ses courses avec les lapins, car elles avaient une mission à accomplir. Mais, la jeune princesse ne pensait qu'à s'amuser. Pour la première fois, elle se retrouvait sans ses tâches de grande sœur à faire et elle avait envie d'en profiter. En réalité, orgueilleuse, elle souhaitait au moins terminer et gagner une course, sans qu'un lapin lui arrache un morceau de robe rose et lui fasse de la peine.

Le dixième Lapin Mauve déchira un morceau de robe rose à la Princesse et il gagna la course.

Le onzième Lapin Mauve déchira un morceau de robe rose à la Princesse et il gagna la course.

Le douzième Lapin Mauve déchira un morceau de robe rose à la Princesse et il gagna la course.

Le douzième Lapin Mauve déchira un morceau de robe rose à la Princesse et il gagna la course.

Le quatorzième Lapin Mauve déchira un morceau de robe rose à la Princesse et il gagna la course.

Le quinzième Lapin Mauve déchira un morceau de robe rose à la Princesse et il gagna la course.

Le seizième Lapin Mauve déchira un morceau de robe rose à la Princesse et il gagna la course.

Le dix-septième Lapin Mauve déchira un morceau de robe rose à la Princesse et il gagna la course.

Le dix-huitième Lapin Mauve déchira un morceau de robe rose à la Princesse et il gagna la course.

Le dix-neuvième Lapin Mauve déchira un morceau de robe rose à la Princesse et il gagna la course.

La Biche Rose tenta pour une seconde fois de faire rompre cette routine avec ses lapins et de quitter ce Royaume. La Princesse insista encore pour faire comprendre à la Biche que même si les courses paraissent toutes pareilles, chacune est différente et lui fait vivre une nouvelle expérience.

Le vingtième Lapin Mauve déchira un morceau de robe rose à la princesse et il gagna la course.

Le vingt-et-unième Lapin Mauve déchira un morceau de robe rose à la princesse et il gagna la course.

Le vingt-deuxième Lapin Mauve déchira un morceau de robe rose à la Princesse et il gagna la course.

Le vingt-troisième Lapin Mauve déchira un morceau de robe rose à la Princesse et il gagna la course.

Le vingt-quatrième Lapin Mauve déchira un morceau de robe rose à la Princesse et il gagna la course.

Le vingt-cinquième Lapin Mauve déchira un morceau de robe rose à la Princesse et il gagna la course.

Le vingt-sixième Lapin Mauve déchira un morceau de robe rose à la Princesse et il gagna la course.

Le vingt-septième Lapin Mauve déchira un morceau de robe rose à la Princesse et il gagna la course.

Le vingt-huitième Lapin Mauve déchira un morceau de robe rose à la Princesse et il gagna la course.

Le vingt-neuvième Lapin Mauve déchira un morceau de robe rose à la Princesse et il gagna la course.

Le trentième Lapin Mauve déchira un morceau de robe rose à la Princesse et il gagna la course.

Pour une troisième fois, la Biche Rose tenta une dernière fois de convaincre la Princesse de quitter le Royaume des Lapins Mauves. La Biche Rose dit à la Princesse: « Si vous ne pouvez plus vous passer de faire la course avec vos petits lapins mauves alors, nous en apporterons un avec nous. Dans ces conditions, vous aurez toujours tout le loisir de vous pratiquer à faire la course tout au long du chemin. Mais, princesse, je vous en implore, nous

devons quitter ce royaume pour poursuivre votre quête. » La princesse prit conscience de sa dépendance au mauve et sur ces conditions, elle accepta et se choisit un lapin mauve pour la route. Elle prit le champion, le plus fort et le plus rapide des lapins mauves puisqu'il lui permettrait d'être championne à son tour lorsqu'elle gagnera la course contre lui. Ils quittèrent donc tous les quatre le Royaume Mauve. Jeune Princesse, Biche Rose, Maître du Blanc et Champion Lapin Mauve marchèrent jusqu'au prochain royaume.

Sur la route entre deux royaumes, nos quatre amis tombèrent face à une bande de petits chatons tigrés mauves et noirs. Ces chatons étaient malins. Ils étaient en train d'agresser le plus petit de leurs frères. Quand la princesse se rendit compte de la situation, elle fut imprégnée d'un sentiment d'injustice et une colère monta en elle. Elle bondit pour sauver ce petit chat tigré mauve et noir. Son arrivée fit peur aux petits bandits tigrés et ils se sauvèrent. Lorsqu'elle se pencha sur le petit chaton en pleurs, la jeune princesse croisa son regard. Elle sursauta. Le petit chaton avait exactement les mêmes yeux qu'elle. Des yeux verts qui jonglent entre le vert émeraude et celui d'une pomme verte. Des yeux qui ne disent que la vérité. À ce moment, elle eut l'impression d'être confrontée à elle-même. Et ce sentiment ne la quitta pas de sitôt. Car, après avoir soigné et nourri le petit chat tigré mauve et noir, elle devait traverser le Royaume Noir.

La princesse, la Biche Rose, l'Oiseau Blanc, le Champion Lapin Mauve et le Petit Chaton Tigré Mauve et Noir se retrouvèrent à l'entrée du Royaume Noir. À cet endroit se tenait la vieille femme qui avait confié à la princesse la mission de partir à la recherche de la couronne dorée. Elle leur annonça: "*Ce royaume doit être traversé seul obligatoirement*". Donc pour traverser le Royaume Noir, la jeune princesse dû laisser derrière elle tous ses amis.

Hésitante, légèrement apeurée, elle plongea donc à l'intérieur du Noir. Tout était noir. Elle était seule. Il n'y avait rien sous ses pieds, rien autour pour s'agripper. Elle ne voyait rien, comme lorsqu'elle avait les yeux fermés. Ses yeux qui jamais ne l'avaient trahie, ici, l'avaient complètement abandonnée. Elle avança un bon moment dans le néant, sans savoir où elle se trouvait. Et à un certain moment, elle abandonna. Tombant de fatigue, elle ferma les yeux pour trouver le sommeil. C'est alors que la magie s'opéra. Des silhouettes apparurent. Peu à peu, elle distingua de mieux en mieux l'espace autour d'elle. Son père, le roi du Rose était là avec son amie la Biche Rose. Plus loin, elle vit les Oiseaux Blancs jouer avec les Lapins Mauves sur un énorme damier noir et blanc. Chacune des dalles du damier était mouvante. Cela semblait amuser beaucoup les Lapins Mauves qui sautaient de case en case. L'endroit n'était pas précis, les murs parfois roses devenaient le plancher et le plancher devenait le plafond. Des portes et des fenêtres apparaissaient aussi vite qu'elles disparaissaient. Les couleurs de royaume se confrontaient, et ses habitants

colorés interagissaient ensemble.

Face à cette scène, la princesse n'avait pas envie pour le moment de trouver la couronne dorée, elle n'était pas prête à devenir reine. Elle souhaitait encore découvrir toutes les couleurs de royaumes. C'est donc les yeux fermés, qu'elle traversa le Royaume Noir et qu'elle repartit à la découverte de toutes les couleurs de tous les Royaumes.

BIBLIOGRAPHIE

Livres

BETTLEIHEM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Robert Laffont, Paris, 1976

BOUCHARD, Sophie, *Cookie*, Lapeuplade, Saguenay 2008

FRUTIGER, Adrian, *l'homme et ses signes, symboles, signaux*, l'atelier Perrousseaux, 2000, 319p

GRAVEL, Anne-Marie, journal le Progrès-Dimanche, 04/12/2011, 32 pp

KIBÉDI Varda, *Discours, Récit, Image*, édition marbaga, Bruxelles, 1989

KUNZMANN, Peter, BURKARD, Franz- Peter, WIEDMAN, Franz, *Atlas de la philosophie*, La pochothèque, 1993

LECARME Jacques, *l'autofiction : un mauvais genre ?* In autofiction & Cie, colloque de Nanterre, 1992

LÉVI-STRAUSS, Claude, *La structure et la forme*, 1960

PÉJU, Pierre, *La petite fille dans la forêt des contes*, Robert Laffont, Paris, 1981

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte (Transformations des contes merveilleux et L'étude structurale typologique du conte)*, l'édition du seuil, Paris 1970

FRASER, Marie, *Raconte-moi*, Muse des Beaux arts du Quebec, Quebec ,2005

TREMBLAY, Stéphanie, journal Voir Saguenay-Alma, volume 8, numéro 48, 01/12/2011, 8 pp

VON FRANZ, Marie Louise, *La femme dans les contes de fées*, Paris, La Fontaine de Pierre, 1979

VON FRANZ, Marie Louise, *L'interprétation des contes de fées*, Paris, La Fontaine de Pierre, 1990