

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC EN OUTAOUAIS

ALTÉRATIONS CARNÉES. S'EXTRAIRE DES NORMES DE LA REPRÉSENTATION DU
CORPS PAR LA PRATIQUE ARTISTIQUE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN MUSÉOLOGIE ET PRATIQUES DES ARTS
- CONCENTRATION PRATIQUES DES ARTS -

PAR

MADELEINE RANGER

19 AOÛT 2019

Résumé

La question centrale de mon projet de recherche-crédation en arts visuels s'articule à partir de la portée politique de l'art, des notions de monstruosité, de carnivalesque et de post-humain. Partant d'une approche intuitive de recherche en pratiques des arts, j'ai suivi une méthodologie autoethnographique de recherche afin d'étudier mon parcours en atelier, a posteriori. Aux fins d'analyse, une sélection de créations artistiques ayant comme objet la représentation du corps furent examinées : celles des frères Jake et Dinos Chapman, d'Orlan et de Patricia Piccinini.

En réponse aux normes de la représentation du corps dans les médias commerciaux, je démontre qu'une réappropriation vivante de la représentation du corps humain, même monstrueuse, est possible par la pratique artistique.

Remerciements

Plusieurs personnes m'ont soutenue, encouragée, enseignée, poussée ou ont été là pour moi, parfois pour une courte période ou tout au long du processus de maîtrise. Je remercie grandement les professeures Ginette Bernier et Ginette Daignault, ainsi que François Chalifour, tous de l'École multidisciplinaire de l'image de l'Université du Québec en Outaouais, ainsi que tous les autres professeurs qui m'ont enseigné ou qui ont critiqué mon travail. Ils ont été encourageants, patients et aidants. Je remercie également Professeur Jérôme Vogel, responsable des programmes de cycles supérieurs, ainsi que Professeure Sophie Bélair Clément, ma nouvelle directrice de rédaction qui a accepté de prendre la relève in extremis, deux personnes humaines et compétentes. Je remercie mon conjoint pour son soutien de tous les instants et mes enfants pour leur patience pendant les nombreuses heures que j'ai consacrées à ma maîtrise. Je remercie mes parents qui m'ont encouragée depuis que je suis petite et qui continuent à le faire de tout leur cœur. Ils m'ont appris que tout est possible. Je n'aurais pas pu terminer cette maîtrise sans eux. Enfin, j'ai un grand sentiment de gratitude envers mes camarades de classe pour les nombreux partages et la belle complicité.

Table des matières

Résumé	ii
Remerciements	iii
Table des matières	iv
Liste des figures	vi
Introduction	1
1. PROBLEMATIQUE.....	4
1.1. Question de recherche	4
1.2. État de la question	5
1.3. État de la création	7
1.4. Objectif et justification de la recherche.....	10
2. Méthodologie	11
2.1. Méthode intuitive de travail	11
2.2. Entre intuition et recherche	12
2.3. Méthodologie de recherche autoethnographique.....	14
3. Concepts.....	16
3.1. Le monstre	16
3.2. Le corps post-humaniste.....	19
3.3. Le carnavalesque.....	21
4. Analyse.....	23
4.1. Méthode intuitive	24
4.2. De l'intuition à la recherche.....	28
4.3. Recherche autoethnographique	30
4.3.1. Réintégrer la pilosité	31
4.3.2. Transcender les limites physiques	32

4.3.3. Explorer les mises en scène	35
4.3.4. Explorer le bas-relief	36
4.3.5. Exposition finale	40
Conclusion.....	44
Bibliographie	47

Liste des figures

Figure 1. Peintures acryliques prémaîtrise	24
Figure 2. Exemples de productions lors de premières explorations de l’atelier 1 à la session d’automne 2013 : Personnages peints puis façonnés avec de la plasticine	25
Figure 3. Montages numériques de figures issues du christianisme déconstruites et reconstruites exprimant ma révolte face aux religions	27
Figure 4. Montages numériques faits à partir de figurines en plasticine : personnages boursoufflés, poilus et surmembrés.....	28
Figure 5. Personnage façonné en plasticine présenté sur tablette de verre	30
Figure 6. Exploration de la représentation du poil : utilisation de fils de fer	32
Figure 7. Personnages façonnés en plasticine présentés sous cloche de verre	33
Figure 8. Personnages façonnés en plasticine présentés dans un bocal de verre contenant un liquide	34
Figure 9. Tests-hypothèses, mises en scène.....	36
Figure 10. Exposition à la mi-session, hiver 2014, cours Atelier 2 : exploration en bas-relief utilisant le carton.....	37
Figure 11. Exposition à la fin de la session, hiver 2014, cours Atelier 2 : personnage géant en carton mousse exhibant les deux sexes.....	38
Figure 12. Transformations du personnage géant en carton mousse exhibant les deux sexes.....	39
Figure 13. Exposition du géant transformé lors d’un colloque sur la recherche création à l’Université Concordia.....	40
Figure 14. Exemples de réalisations sur le positionnement du corps : encre noire sur petits cartons blancs	40
Figure 15. Exemples de productions finales de personnages en plasticine	41
Figure 16. Exemples de productions finales de personnages en impression numérique	42
Figure 17. Exposition finale de mes œuvres à la galerie UQO marquant la fin de mon parcours en recherche création en décembre 2015	43

INTRODUCTION

Dans cette introduction, je présente ce qui m'a motivée à amorcer ma maîtrise : mon intérêt envers la portée politique de l'art et le besoin d'exprimer mon indignation se rapportant à la représentation du corps dans les médias commerciaux.

Depuis la fin de mon baccalauréat en design graphique, en 2005, je travaille comme graphiste en entreprise et pour les médias. Quotidiennement, j'utilise des logiciels de traitement de l'image pour « améliorer » l'image des gens afin de les rendre socialement « vendables ». J'enlève leurs rides, je modifie la texture de leur peau, je change la couleur de leurs vêtements, je travaille leur teint, je les rends beaux ; ils sourient, ils semblent heureux, tous éternellement jeunes.

Une partie de moi aime embellir les gens alors qu'une autre a le sentiment de les travestir. J'ai l'impression d'atténuer leur humanité, de les rendre uniformes, homologues, immortels, et tellement supérieurs à la population réelle qui peut être boutonneuse, poilue, ridée, grasse et imparfaite, dont je fais partie. Je crois que la réalité devient parfois difficile à vivre pour plusieurs personnes à cause de l'idéalisation — et le phénomène conséquent d'exclusion — provoquée par les médias commerciaux.

Je ressens de la colère face aux manipulations de l'image corporelle créées et véhiculées par les médias commerciaux dans le but d'accroître la consommation de produits de toute sorte. C'est un enjeu sociopolitique qui me touche, car j'ai été témoin, victime et actrice de telles manipulations de par mon travail en graphisme commercial. Ces manipulations me hantent et vont à l'encontre de mon éthique personnelle : j'estime que les gens devraient être montrés comme ils sont. Cela provoque en moi une grande indignation, un malaise que j'ai besoin d'exprimer. Mes interrogations de recherche

viennent de ces tensions. Pour ces raisons, je me suis détachée de l'univers standardisé de la publicité commerciale afin d'entreprendre une maîtrise en pratiques des arts.

En réaction au graphisme commercial qui me brime dans ma profession, dans ma pratique artistique je me permets de représenter des corps bizarres, tordus, gros, abjects, poilus, ridicules, drôles, monstrueux, grotesques. J'ai représenté des corps dans des positions des plus étranges, à la limite de l'humanité. J'ai utilisé des matériaux jugés éphémères et pauvres reliés à l'enfance et au jeu. Mon expérience de la maternité (en tant que mère de deux jeunes enfants de 10 mois et 3 ans au début de la maîtrise) et l'observation de mes propres enfants face à la façon dont ils vivent leurs corps sans préjugés, m'ont amenée à rapprocher l'art de ma vie quotidienne et, en ce sens, à utiliser des matériaux et gestes qui se rapportent à ceux de l'enfance et que j'avais sous la main. Je ressentais le besoin de revivre le plaisir de jouer avec ces matériaux.

Selon Durandin (1982), les médias ont pour fonction d'exercer une influence sur les personnes pour les faire agir dans un sens donné. L'utilisation de stéréotypes en publicité aide à faire vendre des biens et des services proposés par les entreprises. Les médias créent une envie et un besoin de consommer. Ces besoins similaires amènent les consommateurs à tous se ressembler. En tant que graphiste, je dois travailler dans ce sens.

D'après Titus (2013), l'artiste n'a pas le même rôle. Il se sert de ses émotions, de son intellect et de son intuition afin de créer des objets qui représentent son expérience. La vie émotionnelle de l'art est continuellement renouvelée par l'expérience intuitive. Les émotions sont une forme inconsciente de pensée parce que les expériences passées accumulées entre la nature et l'art forment des potentialités présentes dans l'expérience intuitive. Les connaissances doivent être libérées du contrôle conscient. Les mots disparaissent et font place aux ressentis. Selon la vision de l'art de Titus (2013), que je partage, c'est le ressenti qui s'exprime dans l'œuvre d'art. L'intuition est le lien entre les pensées inconscientes et la force de l'instinct.

Mon exposition finale de maîtrise a eu lieu en 2015. Trois années se sont écoulées avant que je n'entreprenne cette analyse ; années pendant lesquelles j'ai poursuivi mon

travail de graphiste. Ce travail de recherche a donc été réalisé a posteriori du travail de création dans le cadre de la maîtrise.

Mon travail d'analyse porte sur les représentations du corps hors norme en art contemporain, en réponse à celles des publicités commerciales. Il s'agit de l'objet de ma recherche création. Dans ce texte j'explique que j'ai d'abord une approche intuitive de recherche en pratiques des arts puis j'applique une méthodologie autoethnographique de recherche. Dans un premier temps, je présente les motifs et intentions derrière mon travail de recherche création. Dans un deuxième chapitre, je présente ma méthode de travail et ma méthodologie de recherche. Viennent ensuite les principaux concepts du cadre théorique qui ont enrichi mon intuition, soit le monstre, le post-humanisme et le carnavalesque. Le chapitre suivant comporte le développement de mes hypothèses, l'analyse de mes essais-erreurs et les découvertes que j'ai faites sur mon processus créatif, sur ce qui me pousse à créer et sur ma démarche.

1. PROBLÉMATIQUE

Partant de la portée politique de l'art, du concept de monstruosité et de mon travail sur les formes opposées aux normes de la représentation du corps, dans ce chapitre je présente la question et les sous-questions de recherche. L'une des difficultés de la recherche création par rapport à d'autres types de recherche est que la question de départ n'est pas toujours claire pour l'artiste puisque l'errance est très importante dans tout processus de création (Paquin, 2017). Ne pas savoir exactement où je vais m'amène à la découverte et à faire des erreurs que je considère comme des moyens d'invention. Le recul sur mon travail me permet d'être en résonance avec ce dernier et la distance prise m'aide à saisir l'objet d'étude.

1.1. Question de recherche

Le travail du designer graphique consiste à créer des formes et contenus visuels tenant compte des objectifs d'un commanditaire. Mon travail en graphisme commercial m'obligeait à répondre aux objectifs de vente de l'entreprise pour laquelle je travaillais. Ma démarche artistique s'est développée en opposition aux objectifs commerciaux qui guidaient mon travail de designer graphique, objectifs principalement liés au rendement de l'entreprise.

Dans les arts visuels, le corps représenté a été coupé, idéalisé, transformé, démantelé. Ce qui plaisait à certaines époques, tels que les corps replets ou très musclés représentés au Moyen Âge, devient déchu et est remplacé par des corps émaciés, sans poils ou sans sexe à l'époque romantique (Giraud, 2017). Historiquement, l'image du corps a été transformée pour diverses raisons, que celles-ci soient esthétiques ou sociopolitiques. Des

artistes ont participé à l'établissement et au maintien des canons normatifs alors que d'autres ont souvent proposé des représentations du corps qui s'éloignaient des canons historiques ou des idéaux de la doxa. Certains de ces artistes ont représenté le corps sous les trois formes utilisées dans ma recherche, soit le monstre, le post-humain et le carnavalesque. « Ces formes ont été traitées par les arts visuels — en peinture, en sculpture, en photographie, en bandes dessinées entre autres.¹ »

Dans le contexte social actuel, où le corps réel disparaît pour faire place à un corps virtuel surpuissant, lisse et « parfait », comment ai-je représenté des corps qui vont à l'encontre des normes de beauté dictées par les médias commerciaux ?

De cette question découlent plusieurs sous-questions possibles : comment est-ce que je répons, par la pratique artistique, à la disparition des corps réels opérés par les médias publicitaires ? Comment est-il possible de se réappropriier ces corps disparus ? Grâce à la pratique artistique et à l'usage du grotesque, une réappropriation vivante de la représentation du corps humain serait-elle envisageable ? Comment s'y prendre pour représenter des corps à l'antithèse de ceux que je présentais en tant que graphiste ? Comment créer des tensions qui rejoignent le contraste de séduction et de répulsion ? Le corps hors norme peut-il être plus inclusif que le corps stéréotypé véhiculé par la publicité commerciale ? Quelle est la force politique de la représentation des corps hors normes ? Est-il possible d'élargir la notion de beauté par la représentation artistique — et du même coup, réduire l'impression d'exclusion des corps par les médias commerciaux ?

1.2. État de la question

Cette section présente un survol de la littérature qui aborde les questions de l'art politique et de l'emprise de la normalisation, dont celle relative à la surexploitation de l'image du corps dans notre société. Je répertorie les pensées des principaux auteurs avec

¹ Je remercie François Chalifour pour son commentaire à ce sujet, dont je reprends en partie le contenu ici.

lesquels j'ai travaillés et qui questionnent la vision du corps en art et en graphisme, en cohérence avec ma pensée.

Mon travail de recherche soulève des enjeux sociopolitiques. Selon Géré (2012), l'art politique consiste à repenser le rapport de l'individu face aux représentations du pouvoir. À partir de la manipulation de formes, l'artiste peut transgresser les codes de représentations dominants. La difficulté réside alors à montrer les qualités esthétiques d'une œuvre tout en révélant une réalité politique choquante ou provocante. Pour que cela soit efficace, l'artiste doit créer des pièges visuels qui ramènent le spectateur à des réalités auxquelles il ne s'attend pas à être confronté.

Selon Savard (2016), pour résister à la régulation des comportements mécaniques normalisateurs, les artistes peuvent explorer les possibilités de subjectivation et ainsi aller contre une rationalisation et une standardisation toujours plus importante de la production. Toujours selon cette auteure, certains artistes actuels qui s'investissent politiquement dans leurs œuvres proposent une vie transformée, corrigée, comme modèle possible à suivre. Pour elle, ces artistes s'approprient le contrôle du corps humain, la maîtrise de notre identité sexuelle ou sociale. Elle parle de l'utopie politique contre l'utopie quotidienne souple et insidieuse ; de l'art de la grande politique opposé à un art du réalisme opératoire. La question n'est plus qu'est-ce qu'un être humain, mais bien qu'est-ce que vivre dans une société démocratique ? Comment celui qui vit dans une telle société peut-il être autre chose que l'interprète d'un rôle dans un scénario déjà écrit ? Pour changer de posture, il s'agit d'adopter la posture de « l'ironiste libéral » (Savard, 2016, p.8). Selon cette auteure l'ironiste confronte ses propres croyances par des expériences différentes des siennes et ouvre ainsi la porte à d'autres formes de vie.

Selon Thompson et al. (1999), les médias transmettent les « idéaux socioculturels de beauté ». Les standards sont restrictifs et inatteignables pour la majorité. Les médias sont une source d'information importante au sujet de l'apparence. L'assimilation des images médiatiques qui présentent un idéal de beauté influence au point de provoquer des problèmes d'estime de soi et de comportements alimentaires chez certains individus vulnérables.

Kristeva (1983) parle de l'exclusion comme étant le rejet de ce qui est imparfait et différent dans la société. Je crois qu'il est toujours d'actualité que les médias qui définissent et véhiculent les normes de la représentation du corps peuvent provoquer l'exclusion et le rejet d'une certaine partie de soi, celle qui est perçue comme étant hors norme. Pour aller à l'encontre de ce qui est véhiculé par ces médias, Kristeva explique que le rôle de l'artiste est de prendre un recul face aux codes sociaux.

Selon Bergeron et al. (2017), nous vivons dans un « corps interprété » dès notre naissance. La société fait en sorte que les conditions sociales mises en place nous obligent à nous mettre en scène afin d'être acceptés. Même si cela nous paraît naturel et inné, il s'agit en fait d'une construction qui nous dépersonnalise. Pour contrer cette dépersonnalisation, certains cherchent même à disparaître. Cette disparition peut constituer une tentative positive d'échapper à l'emprise de la normalisation à outrance. Toujours d'après ces auteurs, la disparition des corps se fait par des comportements autodestructeurs (drogue, malbouffe, etc.). De présenter l'opposé de la conformité sociale permet une réassociation intime du monde, confronte l'exigence de la réalité et permet d'éviter l'anéantissement.

1.3. État de la création

Dans cette section je présente certains artistes contemporains dont le travail sur le corps est reconnu pour ses impacts sociopolitiques et se rapproche de mon travail en atelier. Ces artistes, par leurs propos, les matériaux utilisés, les stratégies développées, m'ont inspirée et aidée à mieux comprendre mon propre travail.

D'après O'Reilly (2010), la représentation du corps dans l'art contemporain est un moyen d'expression de l'expérience vécue. J'ai choisi d'analyser une œuvre chacun des frères Chapman, d'Orlan et de Patricia Piccinini, qui s'articulent de façon spécifique avec mon travail de création.

Le travail des frères Jake et Dinos Chapman allie l'absurde et l'humour noir pour dépeindre des scènes d'horreur, que ce soit par la peinture, l'installation, le dessin, la sculpture ou le film. Leur but est de provoquer. Ils se servent de l'accumulation, de l'exagération, des mutations et des disproportions. Selon eux, rien n'est à prendre au sérieux, quoique leur travail est reconnu comme étant une critique des abjections humaines (Charron, 2014). Ils se servent de connaissances historiques et iconographiques marquantes du 20^e siècle afin de montrer ce qui est abject. Les thèmes exploités par les frères Chapman sont : la moralité, la religion, le sexe, la mort, la philosophie, l'histoire de l'art et la société de consommation. Leurs travaux peuvent choquer, provoquer des controverses. Une des stratégies souvent utilisées par les Chapman est de décontextualiser des images qui font tellement partie du quotidien qu'elles deviennent insignifiantes.

Ils montrent avec cynisme les mécanismes dont l'être humain a besoin pour se sentir innocent dans un monde cruel. Leur travail apporte une réflexion profonde sur la société (Deutsche Bank Art Works, 2012). L'exposition *Exquisite Corpse* (Manchester, 2002) consiste en un porte-folio de vingt images en noir et blanc, créées à partir du jeu du « cadavre exquis », développé par le mouvement surréaliste. Ce jeu se joue en groupe. Il s'agit de se passer de l'un à l'autre une feuille de papier pliée sur laquelle chacun dessine une partie de corps sans voir les autres parties produites. Pour cette exposition, les frères Chapman ont utilisé des assiettes à graver au lieu du papier. Le résultat final est un corps composite original disparate et donc exagéré. Par cette exagération, les artistes présentent un esthétisme drôle et horrible en même temps.

Orlan (Scialom, 2013), une artiste contemporaine reconnue, pratique l'art corporel à travers la peinture, la sculpture, les installations, la performance, la photographie, les images numériques et les biotechnologies. Artiste hors-norme et féministe, son travail s'articule hors des phénomènes de mode et dénonce la violence faite au corps, celui de la femme en particulier. Son corps devient le lieu de débats publics ; elle en dispose librement. La salle de chirurgie plastique est devenue son atelier. Develay (1987) définit la recherche d'Orlan comme une recherche d'identité se construisant à travers l'art. Ses

créations dérangeant et provoquent, car l'artiste s'attaque aux symboles de la culture occidentale. Par exemple, dans l'installation intitulée "Orlan et l'Ornanoïde : strip-tease artistique, électronique et verbal" (Torno, 2018), Orlan a créé une œuvre à la fine pointe de la technologie. Cette pièce est un humanoïde qui cherche à reconstruire et réinventer les corps comme l'a fait Orlan elle-même à partir de son propre corps dans d'autres œuvres. Dans l'Ornanoïde, Orlan interroge le statut du corps résultant des pressions politiques, religieuses et sociales. Elle remet en question la fatalité génétique et les normes de beauté imposées aux femmes de notre société. De telles œuvres s'opposent à l'establishment.

L'artiste australienne Patricia Piccinini travaille sur la contradiction au niveau de la répugnance et de l'attachement. Les notions d'identité et de tolérance sont au cœur de son travail. Elle se sert de différents matériaux, de l'installation et de la sculpture pour mettre en relation des personnages transformés afin de créer un mouvement d'empathie chez les spectateurs. D'après Thériault (2018), le spectateur se transforme devant l'œuvre, passant d'un sentiment de rejet à un sentiment d'empathie, en particulier par le réalisme des yeux de ses personnages. Elle a une visée humaniste plutôt que politique. Fairley (2017) parle de Patricia Piccinini comme d'une artiste proposant des êtres génétiquement modifiés, explorant les liens entre l'humanité et le monde naturel qui l'entoure, ainsi que l'impact moral de la recherche scientifique, de la génétique et des biotechnologies sur les hommes, les animaux et notre planète. Murillo et Roussillon-Constanty (2013) décrivent autrement le travail de Piccinini. Selon eux, l'artiste s'inspire de la science afin de créer des créatures chimériques et étranges, présentant la science comme un produit de consommation. Piccinini déplace les limites et les catégories ; dans le futur, nous pourrions en venir à adopter des bêtes étranges, bien que cette idée provoque actuellement un malaise. Les limites qui enferment le monstrueux s'estompent, laissant place à des angoisses presque enfantines. Par exemple, dans la série "We are Family" (Murillo et Roussillon-Constanty, 2013), le croisement chimérique animal-humain, le mélange de l'artificiel avec le naturel, questionne la manipulation génétique, la chirurgie esthétique, comme s'il s'agissait ici d'une évolution naturelle tout en faisant ressortir une impression

d'inquiétante familiarité. Que ce soit à travers les œuvres des frères Chapman, d'Orlan ou de Piccinini, le monstrueux, l'hyper-réalisme et le sur-humanisme se croisent pour créer un monde insolite, insondable et mystérieux auquel on peut croire.

1.4. Objectif et justification de la recherche

L'objectif de cette recherche est de découvrir les techniques, stratégies, formes et positionnements du corps qui communiqueront le mieux mes intentions et motifs de création. Mes intentions et motifs de création sont associés à la réappropriation des corps hors-normes. Je désire aussi situer ma pratique dans un réseau de pratiques artistiques actuelles. Lorsque, dans mon travail artistique, je suis plus consciente de ce qui me motive à créer, je suis plus encline à m'engager dans la recherche à plus long terme et plus satisfaite de ce que je réalise.

Ma recherche s'est concentrée sur l'utilisation du monstre, du corps post-humaniste et du carnavalesque comme outils conceptuels dans des créations artistiques ayant comme objet la représentation du corps.

Je cherche, à travers mon processus artistique, à trouver l'expression juste de mon indignation face à l'utilisation uniformisée du corps en graphisme commercial. D'autres artistes pourraient souhaiter utiliser un processus semblable au mien afin de créer des œuvres dans d'autres contextes.

2. MÉTHODOLOGIE

Dans ce chapitre je présente ma méthodologie de recherche. Celle-ci a évolué d'une méthode intuitive de travail à une méthodologie de recherche autoethnographique. Mon travail d'écriture est en grande partie une réflexion a posteriori de mon travail en atelier.

2.1. Méthode intuitive de travail

La méthodologie intuitive a été développée d'abord en éducation (Ubrich, 2014). Elle consiste à réinterpréter les ressentis et les informations perçues intuitivement, sans recherche intellectuelle ou connaissance autre que celles acquises ou ressenties par la personne. La méthode intuitive consiste à découvrir en observant et en touchant. C'est l'exploration qui révèle l'inattendu.

Toujours selon Ubrich, les hypothèses formulées tentent de cerner ce qui est surprenant et de vérifier si celles-ci sont plausibles avec les connaissances existantes. Dans ma recherche portant sur la représentation des corps exclus des normes de beauté médiatiques, j'ai d'abord travaillé en atelier sans saisir le sujet de mon travail. J'ai créé en m'imprégnant de ce que je ressentais intuitivement, informée par mon travail en graphisme commercial.

D'après Titus (2013), l'intuition est constituée de notre ressenti, de nos connaissances, des croyances qui nous sont inculquées par notre éducation et de nos expériences de vie ; le tout intégré à notre personnalité. L'intuition est unique à chacun. Dès 1960, Biederman (2000) reconnaît que l'artiste doit placer ensemble ses émotions ressenties et ses connaissances intellectuelles afin de libérer son geste : « what we see is determined by what we think » écrit-il. L'art est en continuel changement, car ma vision

s'étend et mon expérience en est modifiée. Dans cette vision de l'intuition, l'instinct n'est pas hostile à la logique, au contraire, ils se complètent. La vie émotionnelle de l'artiste est continuellement renouvelée par son expérience intuitive.

À la suite d'explorations intuitives, j'ai eu besoin d'approfondir mes connaissances et je suis alors allé lire et choisir des concepts pour alimenter ma production. Mon travail exploratoire dans l'atelier s'est modifié et j'ai construit une multitude d'hypothèses possibles de représentation de corps « hors norme ». J'ai vérifié ces hypothèses en les présentant à divers experts (professeurs, collectionneurs, commissaires) lors de visites d'atelier. J'ai poursuivi mon travail en fonction de mes lectures, de mes recherches et de certains commentaires reçus qui m'apparaissaient plus pertinents, intéressants ou que j'avais simplement envie d'explorer.

À la suite de l'exposition de mon travail à la Galerie UQO (11 novembre au 15 décembre 2015), j'ai commencé à m'interroger plus profondément sur ce qui motivait ma création en atelier, comment j'avais vécu le processus de création, à chercher ce qui me poussait à créer et à quel résultat je voulais arriver. Je suis alors passée d'une exploration intuitive à une méthodologie de recherche plus intellectuelle. Je me suis tournée vers la méthodologie de recherche qui me paraissait la plus appropriée pour m'aider à comprendre et expliquer mon processus de création. La fraction écrite de cette recherche s'est donc effectuée a posteriori du volet création ; me poussant à exprimer ce que je ressens face aux normes de la représentation du corps véhiculées par les médias. Je me suis engagée dans ce processus de recherche intellectuel en cherchant à approfondir certains concepts tels que le monstre, le post-humanisme et le carnavalesque — trois notions définies dans la section attribuée au cadre théorique.

2.2. Entre intuition et recherche

Il y a un moment où l'intuition ne suffit plus. Pour moi, cela est arrivé après la première critique de mon travail de création. J'aurais certainement pu arrêter ma création lorsque j'ai senti que le sujet paraissait épuisé, mais, en fait, j'ai plutôt senti que je

pouvais alimenter ma création en approfondissant certains concepts et en allant à la découverte d'artistes inspirants.

D'après Gosselin et Le Coguiec (2006), la pratique artistique peut devenir recherche lorsque l'artiste construit à partir de l'élaboration de représentations plutôt que par l'analyse des collectes de données comme le suggèrent d'autres types de recherches. La construction de nouvelles créations dans un processus de recherche peut se faire à partir de lectures et de visionnements de créations réalisées par d'autres artistes. Toujours d'après Gosselin et Le Coguiec, ces lectures et visionnements permettent à l'artiste de s'inspirer et d'approfondir sa recherche, de moduler ses créations pour qu'elles représentent encore plus ce qu'il a dans sa pensée. C'est un processus subjectif qui est omniprésent en art, un jeu entre l'expérientiel et la pensée de l'artiste. Si, en partant de son intuition, l'artiste élargit son répertoire d'images et de réflexions sur certains thèmes, il ne copie pas, il s'enrichit. Il est à même d'explorer de nouvelles avenues qui demeurent personnelles. Ainsi selon Gosselin (Gosselin et Le Coguiec (2006) : « L'aller-retour constant entre les pôles expérientiel et conceptuel représente ainsi une procédure habituelle pour le praticien du domaine de la création artistique ».

Laurier (Gosselin et Le Coguiec, 2006) parle de cheminement de recherche plutôt que de méthodologie. Selon l'auteur, l'artiste chemine vers la création d'une œuvre en s'inspirant de lectures pertinentes parfois en dehors du champ des arts et de visionnement d'œuvres d'autres artistes sans établir de véritable méthode. C'est en suivant ses pensées et ses actions artistiques que l'artiste arrive par la suite à expliquer les méthodes, tactiques et stratégies qu'il a utilisées et qui émergent de son œuvre.

D'après Fortin (Gosselin et Le Coguiec, 2006), l'artiste-chercheur a une double exigence : d'une part, il produit une œuvre et de l'autre, il produit un texte. C'est tout un défi de comprendre comment la pensée construite s'intègre à la création. C'est à travers les données autoethnographiques, c'est-à-dire l'étude sociale, politique et culturelle de ce que j'ai réalisé que je trouve la signification plus large de ce que j'ai créé. Mon expérience

personnelle dépasse l'individualité de mes créations. Je suis donc passée d'une méthode intuitive à une recherche autoethnographique.

2.3. Méthodologie de recherche autoethnographique

À la suite de l'exposition de mon travail à la galerie UQO en 2015, je me suis tournée vers la méthodologie de recherche qui me paraissait la plus à même d'expliquer mon processus créatif. Selon Dubé (2016), la méthode autoethnographique peut être un écrit analytique-interprétatif qui a pour « ... but d'identifier les éléments principaux du récit et d'établir les liens significatifs entre eux. » Cette approche implique des allers-retours, d'établir des liens entre mon expérience personnelle et les dimensions culturelles et sociales de mon expérience. Cette méthodologie convient donc à une analyse a posteriori de ce que j'ai vécu en lien avec mon indignation face à la représentation du corps par les médias commerciaux. Une relecture de mon vécu en atelier, articulé au contexte culturel médiatique dans lequel je travaillais et au contexte familial dans lequel j'évoluais, comprenant une analyse et une interprétation de mes actions, pourrait expliquer mon processus de création. Quelles stratégies ai-je utilisées pour aller à l'encontre des stéréotypes tel que je les vivais dans mon travail en graphisme commercial et ouvrir la porte à une multitude de corps possibles, tout en montrant les tensions séduction-répulsion ?

Selon Lancri tel que cité par Danétis et Lancri (2007), « ... l'étudiant en arts plastiques à l'Université s'appuie sur sa pratique personnelle pour conduire une réflexion originale dans le champ de l'art. » J'ai entrepris une maîtrise en recherche création afin de mieux comprendre et expliquer mon processus créatif. À long terme, je veux préciser mon travail d'atelier, ma compréhension des enjeux soulevés et avoir une meilleure emprise sur le discours d'interprétation de mon travail. Comme le dit Le Coguiéc (Gosselin et Le Coguiéc, 2006) : « Dans une étude théorique conduite par un plasticien sur son travail, le souci est de partir de l'œuvre pour aller rechercher dans celle-ci les intentions impliquées et non plus seulement celles qui s'expriment ».

Cette recherche création me permet de lier la recherche et la création afin de mieux comprendre la pertinence de mon travail.

Ma réflexion se fait en partie en boucles au fur et à mesure du travail accompli dans l'atelier. Dans le cadre de cette méthode autoethnographique, j'analyse les implications de la représentation du corps comme je les ai vécues en atelier et je les réinterprète en cherchant à trouver le sens plus profond et ainsi mieux comprendre ma recherche artistique.

Dans cette recherche, j'utilise une démarche autoethnographique (Dubé, 2016) et un processus heuristique (Paquin, 2017), c'est-à-dire que j'explore et observe de façon critique ce que j'ai créé. Mes lectures sur des thèmes spécifiques reliés à la représentation du corps, mon carnet de pratique, ainsi que les divers matériaux choisis pour élaborer mes créations, m'amènent à prendre un recul face à ce que je voulais exprimer. Par la suite, je peux considérer mes créations en les contextualisant à l'expérience vécue et tenter des mises en relations multiples pour provoquer des trouvailles et générer de nouvelles hypothèses.

3. CONCEPTS

Partant du thème de corps hors norme, les concepts élaborés dans ce texte ne sont pas exhaustifs. J'ai choisi d'approfondir les trois concepts les plus représentatifs de ma recherche théorique, qui me permettent d'enrichir mon répertoire expressif. Ce sont : le monstre, le corps post-humaniste et le carnavalesque.

3.1. Le monstre

« Le monstre, dans l'art, peut être défini comme la création, par l'imagination humaine, d'un "être matériel" que son créateur n'a pas pu rencontrer. Peu importe que ce créateur ait cru ou non à son existence dans une contrée lointaine ou mythique, qu'il ait eu ou non, au moment de la création, l'intention consciente d'instaurer ainsi un écart par rapport à la nature. Le monstre se définit donc comme différence par rapport à la perception que l'on a généralement du monde naturel. » (Encyclopedia universalis, (n. d.)

Le monstre est un concept large qui a déjà fait l'objet de plusieurs thèses². Je me suis servi du concept du monstre pour exploiter la représentation du corps aux antipodes des normes véhiculées dans les médias commerciaux.

D'après Martinez (2008), le corps qui a une pathologie anatomique a un impact sur notre affect, nous faisant passer de la surprise à la stupéfaction, de l'angoisse au dégoût. Le monstre ayant une déformation anatomique devient une inquiétante étrangeté³ qui provoque une déstabilisation mentale chez le spectateur. L'auteure affirme que plusieurs

² Une recherche en utilisant le mot clé « Monstre » sur le site <http://www.theses.fr> fait ressortir 1 530 thèses dans des dizaines de disciplines

³ (Freud S. 1985 (1919), *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard)

artistes en art contemporain exploitent cet effet pour dépasser les limites d'une identité singulière. La pathologie peut être de différents ordres : un démembrement, un surmembrement, un déplacement de membres, une double sexualité. Ces corps transformés sont intéressants parce qu'ils transcendent leurs limites physiques. En perturbant notre perception, les représentations de ces êtres hybridés remettent en question notre propre identité.

Pour *Le Men* (2010), le monstre peut se construire à partir de l'ingestion de nourriture dans le corps. Le corps se métamorphose à cause du trop grand nombre de produits alimentaires ingurgités. D'un point de vue biologique, le corps humain a besoin de 1 500 à 2 500 calories par jour pour survivre (Harari, 2018). « Aujourd'hui, l'Américain moyen dépense 228 000 calories d'énergie par jour pour remplir son estomac, mais aussi sa voiture, son ordinateur, son réfrigérateur et sa télévision » (Morris, 2011). Le capitalisme a créé une surabondance considérée comme acquise dans nos sociétés, faisant en sorte que nous dépassons souvent notre faim. La peur s'installe et devient angoisse de modification du corps. Il faut traiter le mal par le mal pour sortir de la peur de grossir et de devenir marginal, indésirable. Il faut suivre des régimes, prendre des laxatifs, vomir, jeûner. Le « malade » ainsi rééduqué doit manger délicatement. Le corps perd ainsi sa nature pour devenir objet de culture, cela montre la fragilité de la personne en transformation ; « ces métamorphoses, cette perte d'identité progressive vers l'acquisition d'une autre identité » (Costantini, 1990).

Berthelot (2003) décrit le monstre comme étant un être qui détient « un élément étranger ou étrange ». Cet élément peut être secret, par exemple un corps qui possède à la fois des attributs féminins et masculins. Il peut être difficile à cacher comme une difformité du visage. Sa révélation devient un élément de tension dramatique, un conflit que sa différence impose à son entourage et à lui-même. Est-ce vrai ou faux ? Est-ce bien ou mal ? Pour le monstre, l'expérience se vit à travers le regard des autres. Il découvre sa monstruosité et l'impossibilité d'être accepté d'eux. C'est l'horreur de soi, l'exclusion, la dépression. Il devient celui qui apporte le malheur. Il doit mener un combat contre l'hostilité et l'intégration de sa marginalité comme facteur positif devient un grand défi.

« Pour que le marginal soit accepté, il doit engager un dialogue qui amène chacun à reconnaître ses peurs et les besoins de l'autre. La révélation de ses secrets montre l'humanité qui se cache derrière le monstrueux. » (Berthelot, 2003)

Selon Persson (2011), le monstre nous place dans la problématique des dichotomies moi/autre, ordre/chaos, normalité/anormalité, beauté/laideur, visible/cachée, montrable/pas montrable.

Le genre et ses limites peuvent être rompus (Rondeau et Larose, 2016). D'après Martinez (2008), les corps considérés monstrueux, tel que les anomalies anatomiques, les androgynes, et la fusion homme-femme pourraient éventuellement devenir la norme dans une société plus ouverte. L'idée est de se libérer des normes et stéréotypes statiques. Il devient possible d'imaginer des êtres hermaphrodites, transsexuels incarnant la confusion des genres et créant une limite floue entre l'homme et la femme. Historiquement, pourquoi avoir créé et maintenu un système de clivage entre les hommes et les femmes ?

La monstruosité est associée à l'exclusion. Le ressenti face à la vision du monstre dépend de plusieurs éléments. Le monstre ramène à la perception de notre propre corps, la crainte d'être soi-même anormal ou à la possibilité de concevoir un être anormal. Enfanter un monstre, voilà le cauchemar de plusieurs futurs parents. Pour diminuer cette possibilité, il y a les échographies, puis l'avortement lorsque des malformations congénitales physiques ou de probables maladies mentales sont constatées. Mais, malgré les technologies et la volonté populaire, certains enfants naissent difformes et sont souvent considérés, dès leur naissance, comme monstrueux. Comment réagir devant la différence, le monstrueux, l'hermaphrodite ? D'après Edelman (2008), le monstre représente la rupture par rapport à un ordre du monde, l'apparence fait douter de l'humanité. Même le genre perd ses limites.

Avec les avancées technoscientifiques au cours des dernières décennies il est maintenant possible de corriger la différence — dite monstruosité — par la chirurgie esthétique⁴.

3.2. Le corps post-humaniste

Le corps a en lui-même à la fois un côté fascinant et un côté repoussant. Il change à travers le temps et ces changements ne sont pas toujours faciles à accepter (Korff-Sausse, 2004).

Le post-humanisme, un concept complexe qui aborde la relation entre corps humain et technologies, réfère dans son ensemble à la révision des mécanismes d'exclusion/inclusion (Schwerzmann, 2018). Dans mon travail, je me suis restreinte à définir le corps dans un contexte post-humaniste articulé à la technologie. Dans ce contexte, Robitaille (2007) parle de l'apport des technologies en ces mots :

« Génie-génétique, pharmacologie, biotechnologies, nanotechnologies, les technosciences sont en effet aujourd'hui porteuses d'une même promesse, celle d'émanciper l'homme de tout déterminisme naturel. L'usage du vocable post-humain pour désigner cet être plus qu'humain, entièrement revu et corrigé par la technique, soustrait à tout encrage biologique... ».

Selon les théories post-humanistes (Le Dévédec, 2008), le corps biologique est voué à disparaître. Il est trop faible, non adapté pour vivre dans nos sociétés rapides. Il est éphémère, susceptible aux maladies, facilement destructible et il a besoin d'un apport fréquent d'énergie pour vivre. Il ne peut pas être ramené à la vie après un long moment sans énergie. Il n'est pas fait pour la vitesse, il est vulnérable devant le stress, le froid, la pollution et réagit mal aux changements. Un unique petit trou peut mener à sa perte. Le corps ne peut pas suivre nos modes de vie effrénés et encore moins nos rêves d'éternité. Pour pallier ces manques, l'art s'amuse à imaginer ce que pourrait être le post-humain.

⁴ Voir par exemple <https://nouvelles.umontreal.ca/article/2018/09/12/grande-premiere-canadienne-une-greffe-faciale-realisee-a-l-hopital-maisonnette-rosemont/>

Le corps genré est voué à disparaître lui aussi. Selon Butler (2006), le genre est une politique subversive qui ouvre la voie sur la possibilité de défaire les normes qui y sont associées. Il s'agit en fait de défaire l'emprise de formes de normalisation qui rendent certaines vies invivables en les excluant du domaine du possible et du pensable. Toutes les sexualités existent et méritent d'être reconnues ; je suis un être humain et je peux m'identifier comme femme, homme, hermaphrodite, ou comme ni homme ni femme (Levet, 2014). Dans les médias, le genre se définit comme un ensemble de croyances, de jeux, de prestations théâtrales que l'on exagère plus ou moins selon le besoin. Le sexe n'est plus considéré comme une donnée biologique stable, le genre peut se défaire et se refaire.

D'après Villemur (2016), il est possible d'inverser les genres en se servant des zones de pilosité associées au genre. Aujourd'hui, il est facile de se servir de technologies pour éradiquer le poil et ainsi se plier aux normes de beauté véhiculées par les médias commerciaux, par exemple par les traitements au laser, l'épilation étant considérée comme signe d'une domestication de la féminité ainsi que de la masculinité. Pour certains, s'affranchir de l'épilation entretient le désir de libération du corps. On peut même faire pousser le poil, par exemple en prenant de la testostérone. On a ainsi pu parler de la « revanche des poilus ». La pilosité provoque une tension entre séduction et répulsion.

En tant qu'artiste, je peux confronter la question esthétique du nu, repenser la fonction du poil comme indice d'une animalité et d'une construction culturelle de la différence des genres. Je peux transgresser les habitudes esthétiques et inventer une nouvelle nudité intégrant différentes formes de pilosité dans le but de confondre l'identité sexuelle, de métamorphoser les corps. Il s'agit de mettre en opposition la nudité lisse de l'époque classique au corps transgenre où la pilosité migre vers des endroits du corps insolites, ce qui peut avoir pour effet de confondre les genres, de brouiller les frontières des genres.

Dans un contexte artistique post-humaniste que j'ai restreint à sa vision du corps biologique en tant que prothèse, celui-ci devient détachable et modifiable. Parmi toutes les potentialités qui s'offrent en art contemporain, dans ma recherche artistique je me suis permis de représenter les deux sexes dans un même personnage et de jouer avec le corps

en le démembrant, le remembrant et le surmembrant. J'ai aussi mis en évidence une certaine pilosité des personnages dans le but de confondre les genres.

3.3. Le carnivalesque

« ... Comment peut-on être ce que l'on est ? (...) L'étonnement d'être quelqu'un, le ridicule de toute figure et existence particulière, l'effet critique du doublement de nos actes, de nos croyances, de nos personnes se reproduisent aussitôt ; tout ce qui est social devient carnivalesque ; tout ce qui est humain devient trop humain, devient singularité, démente, mécanisme, niaiserie... » Valéry (1929)

J'utilise la notion de carnivalesque telle qu'elle a été développée par Bakhtin (1982). Selon cet auteur, le carnivalesque repose essentiellement sur un esthétisme du renversement temporaire des hiérarchies et des valeurs. Le carnaval est d'abord et avant tout une fête populaire opposée à la fête officielle, il permet à la population de s'affranchir provisoirement des rapports hiérarchiques, par exemple par l'élection d'un roi du carnaval qui viendra remplacer symboliquement l'autorité en place. Lors des carnivals, la nudité est acceptable alors qu'elle est prohibée dans la vie de tous les jours.

Selon le Collectif des 12 singes (2014), un collectif d'artistes actifs en France, le carnaval est une occasion pour se réjouir avec beaucoup d'émotions. Il a une fonction d'expression et de défolement vis-à-vis les règlements de l'ordre social. Jugé scandaleux à cause de ses excès, du travestissement et de jeux de nudité, il est condamné par l'Église catholique. Le carnaval est l'occasion de se soulager des oppressions subies, des frustrations d'origine morale ou physique, de sa domination par l'esprit ou par une morale contraignante.

Lors d'une entrevue avec D. Eric Bookhardt (2015), Claire Tancons, spécialiste du carnivalesque en art contemporain, décrit le carnaval comme étant une forme d'esthétisme politique. Elle compare les différentes formes que prennent les carnivals à travers l'histoire de l'art et prône qu'une pratique du carnivalesque en art contemporain

est possible en se servant de photographies, films, sculptures, installations, etc. Pour Tancons, l'enjeu actuel du carnaval est de se positionner contre les systèmes qui font la promotion du profit pécuniaire et de la manipulation de masse permettant à certains de devenir riches aux dépens des efforts du travail. Selon mon interprétation, le rôle du carnaval est donc de révéler et de corriger les extrêmes.

Selon Guibet Lafaye (2014), il est clair que nous vivons dans une société hiérarchisée, mais cette hiérarchie, jadis fondée sur les classes sociales, s'est transposée vers l'industrie et la consommation qui prennent le contrôle de l'information que l'on reçoit et qui régissent nos comportements. Pour aller à l'encontre de cette hiérarchie, utiliser le carnavalesque permet de se révolter contre des idées reçues et des préjugés. Il encourage la diversité et cherche à montrer les différences comme acceptables parce que faisant partie de la fête. Pour l'artiste Lana Greben (Greben, 2017), le carnavalesque permet la résilience plutôt que la confrontation ; c'est une manifestation de l'inquiétude, une possibilité d'accepter la diversité. Selon mon interprétation du terme, il n'y a plus une partie de soi négligée, le désir charnel, les poils, les seins, le corps en entier sont acceptables. Je me sers du carnavalesque dans mon travail artistique pour jouer plutôt que pour confronter directement. Ce sont donc les aspects ludique et grotesque du carnavalesque qui m'intéressent avant tout.

Les connaissances acquises à travers les concepts du monstre, du corps post-humaniste et du carnavalesque m'ont permis d'aller beaucoup plus loin dans mon expression artistique, dans mon ressenti, dans mon répertoire d'humanité. Ils ont influencé mon expression, modifié ma trajectoire d'artiste, de femme. Dans l'analyse qui suit, j'expliquerai comment mon travail artistique a évolué, en partie en me servant des concepts développés dans ce chapitre.

4. ANALYSE

Dans ce chapitre, j'analyse mon travail artistique réalisé lors de la maîtrise en fonction de ma question de recherche centrale et des sous-questions présentées dans le premier chapitre. Je prends en considération le travail d'artistes et les concepts présentés aux chapitres 2 et 3. Le point de départ de mon travail artistique découle de mon indignation face à la représentation du corps dans les médias commerciaux. Je m'oppose aux représentations du corps idéalisées, normalisées, standardisées, uniformisées. Par exemple, en tant que graphiste, il m'a été demandé de travailler à partir de modèles de vingt-cinq ans afin de publiciser des couches jetables, alors que le consommateur cible est généralement une personne âgée de plus de soixante ans.

Dans mon travail artistique, je désire explorer des formes de représentation du corps qui exploitent les jeux de séduction par la beauté esthétique de l'œuvre tout en provoquant une certaine répulsion suscitée par l'inclusion de détails corporels non valorisés. Pour moi, l'enjeu politique ici est de repositionner le rapport de l'individu face aux représentations du corps véhiculées dans notre société, notamment les représentations uniformisées et idéalisées du corps de la femme.

J'ai utilisé les commentaires enregistrés de mes professeurs et les ai analysés afin d'explorer et de trouver les meilleurs éléments de représentations au niveau de la forme, des formats, des matériaux, de la structure et de la présentation de l'œuvre. L'analyse constante de tout ce matériel m'a grandement aidée à devenir plus consciente et à orienter ma recherche plastique. J'ai fait une analyse des éléments qui composent le travail que j'ai réalisé tout au long du processus de ma maîtrise afin de retoucher, modifier, transformer, prendre du recul, changer les matériaux, pour faire ressortir les éléments de figuration efficaces, pertinents et mobilisateurs, et ainsi m'encourager à faire progresser ma pratique

artistique. J'ai exploré des matériaux 2D, 3D, des bas-reliefs, des représentations numériques sur ordinateur, différents dispositifs de présentation, tels que l'installation de figurines sur tablettes de verre, dans des cloches de verre, diverses mises en scène, pour finalement prendre la décision d'aller vers une représentation directe, chaque œuvre étant exhibée individuellement, non amalgamée aux autres.

4.1. Méthode intuitive

J'ai repris ma proposition de projet présenté pour entrer à la maîtrise (Fig. 1). Mes premières explorations artistiques ont été réalisées de façon intuitive. Sans en être vraiment consciente, j'étais habitée par mes impressions et mon ressenti face à la représentation du corps dans les médias. Je voulais trouver des façons d'exprimer mon désaccord en explorant le corps, en le transformant afin de faire ressortir la monstruosité, les anomalies génétiques, les poils et autres éléments perçus comme imperfections dans notre culture occidentale.

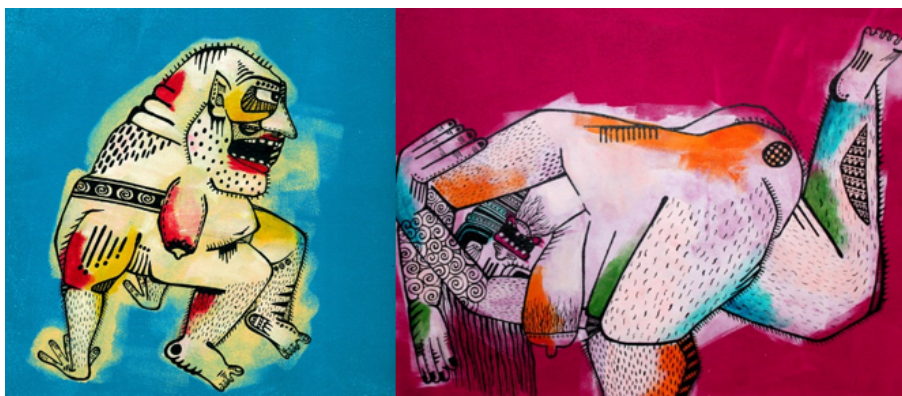


Figure 1. Peintures acryliques prémaîtrise

Dans mes premières explorations à la maîtrise (Fig. 2), me basant sur mes productions prémaîtrise (Fig. 1), je travaille à partir de personnages que j'ai d'abord peints sur du papier et que j'explore en les façonnant avec de la plasticine.



Figure 2. Exemples de productions lors de premières explorations de l'atelier 1 à la session d'automne 2013 : Personnages peints puis façonnés avec de la plasticine

Les personnages que je crée ont des positionnements impossibles, une sexualité débridée et indéterminée, sans queue ni tête. Contrairement aux corps normatifs aux proportions « idéales », ils ont des disproportions, des difformités ; des membres imparfaits et placés à des endroits insolites. Ils sont parfois inversés du bas vers le haut. Au lieu d'être glabres, ils sont poilus ; plutôt que d'être minces, ils sont obèses. Déjà des tensions significatives se font sentir : ils dégagent une certaine séduction par un côté mignon, ludique ; leurs poses sont déroutantes ; ils sont sexués et fiers de montrer leur côté hermaphrodite.

J'utilise le thème du monstre pour confronter l'aspect idéalisé du corps observé dans différents médias commerciaux. Culturellement, le monstre fascine et fait peur. On le montre dans les foires, dans les films, mais lorsqu'il fait partie de la famille, on le cache ou bien le rejette. Il est impossible de passer à côté sans le regarder, mais en même temps, on cherche à l'éviter, à s'en éloigner. Le monstre représente le danger, la peur de la destruction, de la différence, de la laideur. C'est une rupture par rapport à un ordre du monde.

Mes premières explorations artistiques à partir du monstre, servant de tests et d'hypothèses lors du cours Atelier 1 durant la session d'automne 2013, nous placent en plein dans un mode de séduction-répulsion, utilisant l'ironie et l'opposition. Nous sommes

devant l'étrange, les possibilités qui mettent mal à l'aise et qui fascinent tout en étant drôles et attrayantes, aussi reliées à l'enfance et au jeu.

Lebeau (1995) exploite le concept d'opposition comme stratégie éveillant l'attention consciente et permettant de créer des tensions. Le contraste entre deux thèmes opposés amène la possibilité de vivre une nouvelle expérience. Les matériaux, textures et formes utilisés dans le cadre de cette stratégie permettent l'organisation de détails axant les caractéristiques d'un objet vers les nouveaux sens qui émergent. Les objets créés expriment les deux axes de l'opposition par la synthèse des contraires.

Au début, c'est de manière tout à fait intuitive que j'utilise l'ironie, l'opposition et les tensions séduction-répulsion. L'ironiste confronte ses propres croyances par des expériences différentes des siennes et ouvre ainsi la porte à d'autres formes de vie (Savard, 2016). Dans mon travail, c'est dans ce sens que je me sers de l'ironie. Cela me permet d'exprimer ma pensée indirectement, sans être moralisatrice. Certains artistes actuels, comme moi, soulèvent par leurs travaux des enjeux qui ont à voir avec les politiques identitaires (féminisme, queer, transgenre, etc.). C'est un usage politique de l'art qui répond, par la résistance, au mode de gouvernance qu'opèrent les médias de la communication commerciale.

Puis, dans le cadre de ce même premier atelier à la session d'automne 2013, je réalise des montages numériques faits à partir de figurines en plasticine : je les crucifie, les montre comme des phénomènes spirituels rejoignant certaines figures emblématiques religieuses (Fig. 3). Je m'amuse à les déconstruire et à les reconstruire, jusqu'à pouvoir exprimer ma révolte face au catholicisme, à son patriarcat, sa misogynie, au déni de la sexualité féminine, qui influence encore notre société et la vision que j'ai du corps en général et de mon corps en particulier.



Figure 3. Montages numériques de figures issues du christianisme, déconstruites et reconstruites, exprimant ma révolte face aux religions

Je prends conscience que les aptitudes techniques que j'ai développées en tant que graphiste peuvent servir à mon projet artistique. Au début de la maîtrise, je voulais retourner à la matière, oublier les techniques graphiques que j'utilise en tant que graphiste, cela faisait partie de mon indignation. À ce moment, je prends conscience que c'est beaucoup mieux de m'ouvrir et de me servir de toutes mes connaissances.

Dans les montages présentés à la figure 4, l'humanité des personnages est pratiquement perdue tant ils sont amalgamés. Ils s'en retrouvent boursoufflés. J'exprime ainsi mon désarroi face à la surconsommation alimentaire. Comment peut-on manger jusqu'à en mourir ? Où en sommes-nous dans notre rapport avec la nourriture produite massivement, parfois avec peu de valeur nutritive et souvent produite et consommée à outrance dans notre société ? Pour ajouter à leur étrangeté, ces personnages boursoufflés sont couverts de poils et sont surmembrés.

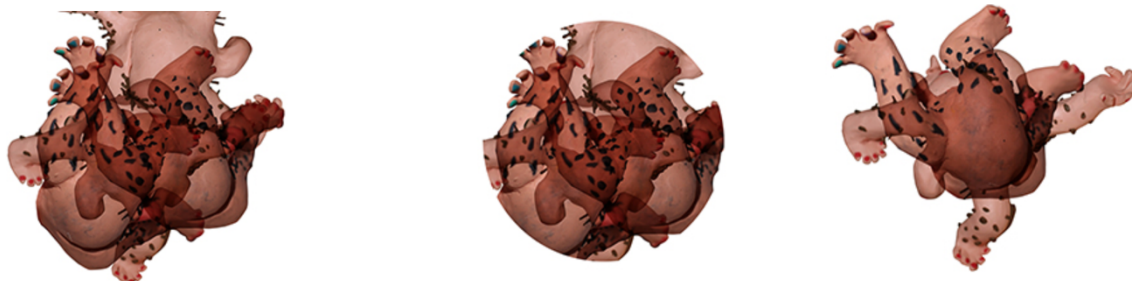


Figure 4. Montages numériques faits à partir de figurines en plastiline : personnages boursoufflés, poilus et surmembrés

4.2. De l'intuition à la recherche

À la suite de ces explorations intuitives, j'ai commencé une recherche de littérature sur les concepts me permettant d'approfondir mes connaissances et d'aller plus loin dans mon expression artistique. J'ai aussi cherché les artistes en art contemporain qui ont une approche, des stratégies ou un questionnement qui s'apparentent aux miens. J'ai choisi les frères Chapman, parce que leur travail m'a impressionnée particulièrement par leur façon de déformer le corps.⁵ Comme eux, je joue avec les membres, je trouve des postures et des emplacements inédits, j'utilise différents matériaux, mais mon objectif et mon travail sont différents des leurs. Le travail de ces artistes m'a montré que plusieurs stratégies que j'utilise naturellement font partie de ce que les artistes en art contemporain utilisent, par exemple l'exagération et l'humour. C'est en lisant sur leur art que j'ai pris conscience que ma recherche artistique avait une connotation sociopolitique. Cela m'a encouragée à continuer et à chercher à comprendre mon processus de création.

À partir de ce moment, mon travail en atelier devient « informé » par mes lectures sur le corps post-humaniste en tant qu'opposition au corps idéal véhiculé par les médias commerciaux. À cette étape du processus, ma réflexion porte sur le corps dans la vie de tous les jours. Que l'on pense au corps du jeune enfant qui apprivoise l'espace, comme ceux de mes enfants ; à l'adolescent boutonneux qui cherche les mouvements de son propre

⁵ Le travail des frères Chapman est décrit à la section 1.3 « État de la création ».

corps qui grandit ; à celui de l'adulte poilu et du vieillard ridé, il y a tout un monde de changements à accepter. Le corps qui se dégrade a sûrement provoqué le rejet et aidé à développer des théories pour le proscrire, ou, tel que promu par les théories post-humanistes, le modifier.

Lorsque j'analyse mes explorations du cours Atelier 1 (figures 2 à 4), je prends conscience que la représentation du corps devient la métaphore d'un scénario post-humaniste. Bien que je m'attendisse à exposer un corps biologique qui ne puisse pas s'épanouir dans un univers teinté par les NBIC (nanotechnologies, biotechnologies, informatique et sciences cognitives), mes explorations en atelier ne montrent pourtant pas cette faiblesse. Au contraire, elles présentent la toute-puissance d'une autre nature ; ces corps atypiques semblent physiquement et psychologiquement résistants à la norme et aux dictats de beauté.

Plutôt que d'aller vers des chirurgies plastiques sur mon propre corps comme le fait Orlan, je célèbre l'échec de la science à améliorer le corps. Le corps qui veut prendre toute la place, qui est encore plus mal adapté, obsolète, dont la structure osseuse n'est plus utilisée, qui peut difficilement se déplacer, qui peut être modifié, mais pour des fins uniquement esthétiques, n'est pas nécessairement une grande réussite de la science.

Même si les corps que j'ai représentés sont issus de mon indignation face à la surconsommation et au gavage outrageux en résultant, même si des organismes vivants se retrouvent trafiqués par les modifications génétiques des aliments, la pollution de l'air et de l'eau, les virus et nouvelles bactéries, une réduction notable de la biodiversité, le manque d'exercice, mes explorations célèbrent la différence. Comment l'être humain peut-il devenir autre chose que monstrueux ? Monstrueux peut-être, mais avec éventuellement une plus grande candeur, un plus grand respect pour les différences. Peut-être que le bonheur et la vérité se cachent dans l'anormalité, dans l'acceptation de soi et des autres en tant que personne unique.

Pour continuer ma réflexion et adopter un point de vue différent, il y a aussi la frustration d'appartenir à un genre et d'être exclu par l'autre (Bernier, 1992). Les conceptions de genre conservatrices sont très tenaces, même aujourd'hui.

Pour ces raisons, mes personnages présentent les attributs des deux sexes, ils ne sont pas asexués, ils sont nous, tous, hommes et femmes entremêlés, ils représentent un ensemble humain, ils ont les attributs maternels féminins, mais sans les tabous de la fragilité associée au féminin. Mes personnages sont puissants, forts. Ils sont autonomes à se donner du plaisir en public. Ils sont grotesques et drôles, mais ne jouent pas un rôle. Ils sont ce qu'ils sont et s'acceptent tels quels. Je vois ici un paradoxe entre le besoin et la peur de la dépendance à l'autre. Notre société prône l'autonomie, mais encourage la dépendance.

J'essaie de rendre justice aux différences de mes personnages en explorant diverses manières de les présenter. Suite à une suggestion de ma professeure Ginette Bernier, j'ai installé une figurine sur une tablette de verre (Fig. 5), faisant référence au questionnement de la présentation muséale ou en galerie. L'objet posé sur la tablette garde son aspect d'objet sans vie, devient jouet. Se pose aussi la question de la conservation des œuvres. Mais en ce moment, il est clair pour moi que la question de la présentation muséale ne fait pas partie de mes intérêts et priorités pour cette recherche.

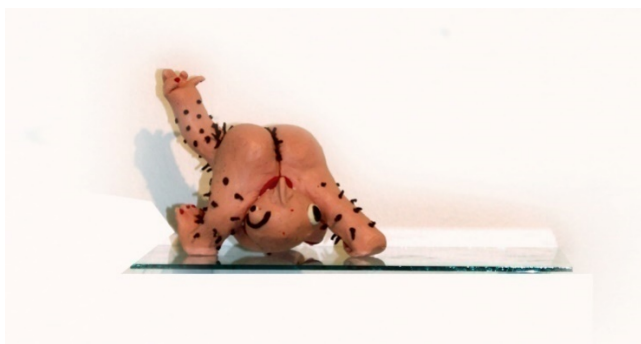


Figure 5. Personnage façonné en plasticine présenté sur tablette de verre

4.3. Recherche autoethnographique

Dans cette partie de ma recherche, j'adopte la méthodologie de recherche autoethnographique pour examiner mon travail et modifier mes explorations. Je me base

sur diverses lectures et travaux artistiques pour m'inspirer et enrichir mon travail artistique.

4.3.1. Réintégrer la pilosité

Je remarque une certaine mise en avant-plan de la pilosité des personnages dans ma production. En général, d'une manière personnelle, je n'ai rien contre les poils humains, je les trouve doux, colorés, parfois un peu rudes au toucher ou disparates, mais il ne me viendrait pas l'idée de m'en défaire. En faisant une courte recherche sur les raisons d'être du poil chez l'humain, j'ai trouvé qu'ils nous servent de bien des manières. D'après Bour (2015), les poils nous protègent de la chaleur. Certains, selon leur positionnement sur notre corps, nous servent de barrière contre les poussières, tels les cils par exemple. En plus de leur rôle protecteur, ils captent et retiennent les odeurs sexuelles pour nous rendre plus désirables. Ils servent aussi à maintenir l'hydratation de la peau.

Épiler les poils revient à se couper d'une partie sensible de soi. La barrière protectrice sur la peau est enlevée et la personne qui s'épile peut devenir plus vulnérable, par exemple aux microbes. Certains utilisent toute une gamme de produits du commerce pour remplacer les poils ou retrouver la protection perdue. Par exemple, il y a les crèmes hydratantes, les crèmes de jour, celles de nuit, etc. Il suffirait en fait de conserver ses poils et plus besoin de ces crèmes, de déodorants ou autres produits les remplaçant !

En plus, nous redécouvririons les plaisirs de l'odorat relié à la sexualité. Le monde des odeurs corporelles fait place à un monde d'odeurs de fleurs, de fruits, de produits chimiques et naturels qui, en quelque sorte, effacent notre animalité et enrichissent des milliers de compagnies⁶. Aux fins de promotions de l'épilation, l'industrie déploie un registre linguistique attrayant, en commençant par le fait que l'épilation est souvent

⁶ Selon le rapport Global Cosmetics Products Market-Analysis of Growth, Trends and Forecasts (2018-2023) publié par Orbis Research le 8 février 2018, le marché global des produits cosmétiques était évalué à 532,43 milliards de dollars US en 2017 et devrait atteindre 805,61 milliards de dollars US d'ici 2023, représentant un taux de croissance annuel moyen de 7,14 % entre 2018 et 2023 (<https://orbisresearch.com/reports/index/global-cosmetics-products-market-analysis-of-growth-trends-and-forecasts-2018-2023>)

présentée comme un soin, au même titre que la massothérapie par exemple. L'industrie de la cosmétique et des soins corporels parlent de techniques scientifiques, de hautes normes de qualité, de révolution, de rapidité, d'absence de douleur, d'élimination durable, de douceur et de désir, d'efficacité et de confort, de spécialiste et de performance⁷.

En tant qu'artiste, ma réaction au besoin de se conformer à une tendance esthétique jusque dans les zones les plus intimes du corps est de m'amuser à les mettre en évidence. Au niveau technique, j'ai d'abord traité les poils des figurines à la « plasticine », mais il est difficile d'obtenir un fil assez fin pour qu'elles paraissent poilues ; cela ressort plus comme des pics et la pâte à modeler s'écrase et devient moins intéressante après manipulation. J'ai donc exploré l'utilisation du fil de fer (Fig. 6). Je trouve que ce traitement est plus approprié puisqu'en rendant la figurine piquante comme un cactus, cela ajoute l'idée du danger d'entrer en contact avec elle, de la toucher. Le poil ainsi réintégré me satisfait.



Figure 6. Exploration de la représentation du poil : utilisation de fils de fer

4.3.2. Transcender les limites physiques

Dans la partie 4.1, j'ai décrit comment j'ai réorganisé les membres de mes personnages afin de transcender certains tabous liés à la sexualisation et à la normalisation du genre, entre autres. Ici, j'approfondis ma recherche sur le positionnement, le surmembrement et le morcellement des membres. Ce qui m'a amenée aussi à une réflexion sur les multiples dispositions possibles des œuvres dans l'espace.

⁷ Voir par exemple le site d'un commerce local tel que : <https://www.studio157.com/services/2>

J'ai entre autres observé les montages, dessins et peintures des œuvres de Springbreaker Tsantsas, lesquels sont parfois disposés sous cloche de verre. De ces œuvres ressort un mélange de violence et d'absurdité (Fortier, 2013). Certaines de ces œuvres ressemblent aux types d'objets, tels que des artefacts archéologiques ou membres du corps, que l'on retrouve sous verre dans les musées d'histoire naturelle afin de les protéger.

J'étais curieuse d'expérimenter une présentation similaire pour certains de mes personnages en plastiline (Fig. 7). Tout comme la disposition de mes personnages sur tablette de verre (Fig. 5), la présentation de ma figurine sous cloche de verre me questionne sur les dispositifs de présentation. Dans mon cas, la cloche de verre devient un contenant pour le monstre, permettant son observation de tous les côtés. On peut ainsi en faire le tour et s'en approcher sans être trop en contact avec lui. On n'a pas à le sentir ! Comme l'a dit un de mes professeurs, « on veut que le monstre soit contenu ».



Figure 7. Personnages façonnés en plastiline présentés sous cloche de verre

Je me suis ensuite inspirée du travail des artistes Brandon Ballengée et Damien Hirst qui utilisent le formol dans leurs œuvres. Brandon Ballengée (2012) est un activiste, environnementaliste et écologiste qui fait des recherches en laboratoire. Comme artiste, il exhibe des difformités chez les animaux qu'il place dans le formol et expose en galerie. Pour lui, la nature est une source d'imagination et son objectif est de montrer les problématiques environnementales pour créer un impact.

Mon exploration a alors consisté à plonger quelques-uns de mes personnages dans des bocal remplis d'un liquide légèrement trouble, qui rappelle la préservation d'un

organe ou organisme, comme s'ils étaient des attractions scientifiques (Fig. 8). Pour moi, le formol fait référence aux cabinets des horreurs et aux anomalies génétiques. Il fait partie de ma connaissance intuitive de l'histoire des monstres.



Figure 8. Personnages façonnés en plasticine présentés dans un bocal de verre contenant un liquide trouble

Je trouve que cette façon de présenter les figurines donne un aspect plus glauque à la plasticine, éloigne un peu le côté enfantin et rappelle le cabinet de curiosité, le musée Dupuytren (Biet, 2016). Présentées de cette façon, je trouve que ces figurines n'ont pas besoin d'être beaucoup plus grosses, car les organismes préservés de cette façon peuvent être de toutes tailles, du fœtus de souris à la vache entière de Hirst (Wainwright, 2018). Par contre, j'ai l'impression qu'il faudrait une grande série de bocaux pour que l'œuvre soit percutante et encore là, l'impression rendue resterait dans le contexte du laboratoire. Mon objectif de réintégrer le corps ne serait donc pas atteint.

Pour moi, ces supports de présentation (cloche, tablette et bocal de formol) sont des façons d'exhiber un objet en « plasticine » (non-noble) dans un environnement muséal conventionnel. Je trouve que ces façons de présenter mes personnages sont inusitées. Par contre, je ne veux pas faire ressortir l'aspect jouet de l'objet sur tablette, je ne veux pas que le monstre soit contenu et je ne veux pas qu'il soit exhibé dans le contexte d'un laboratoire. Je ne veux pas qu'il soit considéré comme dangereux, je veux plutôt qu'il soit plus vivant, plus en lien avec la réalité, plus présent. J'en viens donc à éliminer ces possibilités de présentation, afin de demeurer en cohérence avec mes intentions.

4.3.3. Explorer les mises en scène

Mes explorations précédentes m'ont amenée à me questionner sur les mises en scène possibles. Entre autres, j'ai visionné le travail de Diana Thorneycroft (Desloges, 2013), laquelle développe des mises en scène en jouant avec les couleurs, les formes et les proportions de l'imagerie de l'enfance ; mises en scène qu'elle photographie par la suite. Au premier regard, ses photographies font sourire, mais en fait, elles ont comme objectif de faire réfléchir sur des événements troublants de notre histoire.

J'ai aussi observé le travail de Karine Giboulo (2014). Ses œuvres sont des maquettes présentant des enjeux sociaux tel que le génocide culturel des peuples des Premières Nations. Ses questionnements portent sur la condition humaine, la mondialisation, la surconsommation et l'environnement. Les couleurs qu'elle utilise sont vives et les animaux sur les maquettes caricaturent des humains. Comme dans le cas de Diana Thorneycroft, la première impression est joyeuse, du domaine du jeu de l'enfant, mais avec une attention plus soutenue, les enjeux sociaux ressortent.

J'ai eu envie d'essayer des mises en scène dans l'environnement réel et en maquettes ; de mettre les figurines en relation (Fig. 9). J'aime les possibilités multiples que cette piste offre. Lorsqu'elles sont en relation, les figurines deviennent plus drôles. Or, je trouve qu'il y a quelque chose qui se perd face à mon objectif d'intégration du monstre. Dans une mise en scène, le contact avec le monstre devient indirect, il n'est qu'un élément du contexte de celle-ci. Le regard direct avec le monstre est plus confrontant, mais la relation est plus intime.



Figure 9. Tests-hypothèses, mises en scène

Aussi la souffrance qui se dégage des figurines prises individuellement devient moins visible ; mises ensemble, elles semblent plutôt s’amuser. L’isolement, la difficulté d’entrer en contact est perdu alors que ces aspects sont importants à mes yeux. Dans leur solitude, c’est-à-dire hors mise en scène, les figurines sont plus percutantes, cela fait ressortir l’émotion. À la fin de cette étape, j’ai ressenti le besoin d’explorer différemment mes personnages.

4.3.4. Explorer le bas-relief

En prenant conscience de l’importance de me servir de mes expériences artistiques et graphiques passées, j’ai commencé une nouvelle exploration en bas-relief fait de carton et utilisant un langage plus illustratif, faisant partie de mon vécu de graphiste. En me réappropriant mes expériences de graphiste passées, j’ai réalisé un montage sur toile, sur papier et directement sur le mur de la galerie d’art (Fig. 10). Le personnage présenté à gauche de la figure 10 est un monstre glouton, peint en brun, qui absorbe l’univers de l’enfance. Il a pour but d’anéantir la naïveté. Ses poils piquants portent à se tenir à distance. L’aspect humain ressort davantage, mais je trouve que ce travail donne un rendu plus traditionnel. De plus, je trouve que l’aspect ludique et joyeux est perdu. Je ressens moins les tensions séduction-répulsion qui me sont chères et que je considère mieux rendues dans mes figurines en plasticine.



Figure 10. Exposition à la mi-session, hiver 2014, cours Atelier 2 : exploration en bas-relief utilisant le carton

Je continue ma recherche sur les thèmes associés au carnavalesque et au grotesque. Je cherche à déterminer quel genre d'humour je veux que mon travail dégage. Ma recherche sur le carnavalesque vient m'éclairer. Je m'intéresse moins à l'humour noir, humour dénonçant l'absurdité du monde de manière cruelle et désabusée, que je trouve trop confrontant. L'ironie, celle qui ressort du carnavalesque, me convient mieux, c'est à mon avis une forme d'humour plus subtile. Dans le carnaval, tout devient possible puisque les participants sont masqués. Le masque peut permettre au corps anormal de se dévoiler sans être rejeté. Les seins peuvent être énormes, tombants, se ballottant de gauche à droite ou de bas en haut, ça ne sera que plus drôle. Les jambes, les bras, les ventres peuvent être velus, poilus, même piquants et servent à attirer ou à mettre à l'écart ceux qui font partie du jeu. Les masques peuvent être laids, avoir des yeux globuleux, des nez épatés et énormes, des lèvres pulpeuses, des langues sorties, des mentons fourchus, plus besoin de suivre les normes établies par une culture qui veut que tout soit semblable, uniformisé. Pour moi, en amplifiant les défauts, le carnavalesque en facilite l'acceptation. C'est, à mon avis, plus ludique ; le plaisir à l'état pur.

Relativement au carnavalesque dans mes explorations, j'ai utilisé comme ébauche un des personnages en carton de la figure 10, soit celui de droite. À partir de cette ébauche, j'ai exploré le format géant. Dans la parade du carnaval, le géant comme le nain sont présents, ils font rire et ils font peur. Ils sont reconnus comme étant différents. Dans l'histoire des géants, il y a eu entre autres « L'Attaque de la femme de 50 pieds » (Gonzalez, 2013), qui montre une femme trompée et délaissée par son mari qui se transforme en géante et prend sa revanche sur les hommes en détruisant tout sur son passage. C'est ainsi, en étant géante, qu'elle peut exprimer sa colère et être enfin reconnue et prise au sérieux. L'histoire se passe dans les années 1950 et permet de redonner un certain pouvoir aux femmes, même si l'héroïne est une pin-up.

Le personnage que j'ai réalisé est très grand et contrairement à la « femme de 50 pieds » (Gonzalez, 2013), il est loin d'être une pin-up (Fig. 11). Il possède les deux sexes et cherche à se faire reconnaître dans sa différence.



Figure 11. Exposition à la fin de la session, hiver 2014, cours Atelier 2 : personnage géant en carton mousse exhibant les deux sexes

J'ai malheureusement rencontré des problèmes techniques à produire mon personnage à cette échelle. Je me suis épuisée à le graver, car il est fait de carton mousse. Cela m'a pris un temps fou pour le travailler. Il s'agit d'une exploration que j'ai beaucoup

aimé faire. Par contre, le format trop grand et les matériaux choisis ne me permettent pas de continuer dans cette direction. Je dois considérer le temps accordé à la maîtrise et l'espace physique de présentation lors de l'exposition du géant. En effet, le corps géant devient coincé dans l'espace à cause de sa grandeur ; il touche au plafond de la galerie et devient désordonné ou coincé. Il semble attirer la pitié et ce n'est pas l'émotion que je cherche à montrer.

J'ai quand même poussé cette exploration en continuant à travailler les différentes parties de ce personnage géant en détail (Fig. 12). J'ai, entre autres, beaucoup travaillé les textures et les couleurs. Le géant devient alors esthétiquement plus élaboré, mais ce faisant, il se rapproche du graphisme et s'éloigne de l'objet d'art à mes yeux, ne rendant pas les émotions que je cible.



Figure 12. Transformations du personnage géant en carton mousse exhibant les deux sexes

Le résultat du travail réalisé à partir de ce géant en carton mousse a été exhibé dans une galerie d'art, dans le cadre d'un colloque sur la recherche création à l'Université Concordia à Montréal, à la session d'automne 2014 (Fig. 13)



Figure 13. Exposition du géant transformé lors d'un colloque sur la recherche création à l'Université Concordia

À la suite de cette réalisation, je fais une recherche plastique sur une multitude de possibilités de positionnement du corps humain, utilisant de l'encre noire sur des petits formats de carton blanc en 2D (Fig. 14). Cette recherche me permet d'élargir mon répertoire de positionnements du corps afin de faciliter mon exploration des positions les plus extravagantes.



Figure 14. Exemples de réalisations sur le positionnement du corps : encre noire sur petits cartons blancs

4.3.5. Exposition finale

Pour en arriver à mes productions finales (Fig. 15), je retourne aux explorations menées avec de la pâte à modeler en appliquant mes connaissances acquises tout au long de mon processus de recherche création, entre autres en ce qui concerne les découvertes

et explorations sur les positionnements du corps. Jouant avec l'ironie du carnavalesque, je trouve des positionnements de toutes sortes mettant en valeur les organes génitaux des deux sexes sur un même personnage. J'ajoute des éléments extravagants, tel que des cils très longs, des dents de formes loufoques et à des endroits incongrus, par exemple sur un vagin. Je travaille jusqu'à ce que j'obtienne ce que je veux exprimer : l'ironie du carnavalesque, la polarité séduction-répulsion et surtout la joie de vivre. Même s'ils ont un côté répugnant, mes monstres semblent joyeux et fiers d'être qui ils sont. C'est l'aspect ludique qui ressort le plus de ces figurines, sauf pour les marionnettes (celle dans le bocal dans l'illustration et celle du bas à gauche), lesquelles représentent la manipulation, la possibilité de contrôler le monstre, atténuant ainsi son aspect menaçant.



Figure 15. Exemples de productions finales de personnages en plasticine

En s'acceptant, mes monstres deviennent acceptables.

Pendant cette même période, je continue à travailler le carton mousse petit format. Utilisant l'ordinateur, j'explore plusieurs façons de représenter les textures autrement que par la gravure. Par exemple, je crée des textures de peaux avec des poils et j'effectue des essais d'impression. J'élargis ainsi mes connaissances sur les textures.

Je me base sur ma recherche sur les positionnements pour produire des corps sans têtes afin que l'observateur puisse se projeter dans le personnage. Les postures sont impossibles, mais sans les ressentis douloureux. Les personnages représentés sont beaux, gracieux et irréalistes. J'imprime ces personnages sur grands formats et en magenta, cyan, jaune et noir et blanc (Fig. 16). Je fais ainsi référence au processus d'impression sous presse du graphisme. Si j'avais plus de temps, j'irais beaucoup plus loin dans cette exploration.



Figure 16. Exemples de productions finales de personnages en impression numérique

C'est bientôt l'exposition finale et en quelque sorte le retour au point de départ de la maîtrise puisque je reprends mon poste de graphiste dans les médias. J'ai moins de temps à consacrer à ma création artistique et je dois choisir parmi mes réalisations celles que je montrerai à l'exposition finale. Je ne me sens pas prête, mais je dois plonger. Je place certaines figurines sur des podiums, elles feront partie de la fête, seront exhibées, montrant leur vulnérabilité, leurs poils, leurs sexes, leurs différences et leur joie de vivre.

Elles sont provocantes et dégagent des émotions de séduction-répulsion. Je prends la décision de montrer plusieurs dessins à l'encre sur cartons blancs et des bas-reliefs qui représentent une partie de ma recherche sur les positionnements et les textures. Enfin, je présente mes derniers personnages travaillés à l'ordinateur et imprimés sur grand format.

Pour l'exposition finale (Fig. 17), j'ai exhibé des œuvres représentatives de mon processus de maîtrise global, c'est-à-dire mes personnages en plasticine transformés, la majorité de ma recherche sur les positionnements du corps, l'exposition finale des personnages numérisés et imprimés sur grand format en 2D. En soi, cette exposition représente donc mon processus de recherche création de 2 ans dans le cadre de la maîtrise en muséologie et pratiques des arts de l'Université du Québec en Outaouais.



Figure 17. Exposition finale de mes œuvres à la galerie UQO marquant la fin de mon parcours en recherche création en décembre 2015

CONCLUSION

Toute ma pratique artistique et ma recherche réalisées dans le cadre de cette maîtrise se sont centrées pour répondre à la question centrale présentée à la section 1.1 du chapitre 1, soit : dans le contexte social actuel, où le corps réel disparaît pour faire place à un corps virtuel surpuissant, lisse et « parfait », comment ai-je représenté des corps qui sont contraires aux normes de beauté dictées par les médias commerciaux ? De cette question découle plusieurs sous-questions telles que : Comment je répons, par la pratique artistique, à la disparition des corps réels opérés par les médias publicitaires ? Comment est-il possible de se réappropriier ces corps disparus ? Grâce à la pratique artistique et à l'usage du grotesque, une réappropriation vivante de la représentation du corps humain serait-elle envisageable ? Comment s'y prendre pour représenter des corps à l'antithèse de ceux que je présentais en tant que graphiste ? Comment créer des tensions qui rejoignent le contraste de séduction et de répulsion ? Le corps hors norme peut-il être plus inclusif que le corps stéréotypé véhiculé par la publicité commerciale ? Quelle est la force politique de la représentation des corps hors normes ? Est-il possible d'élargir la notion de beauté par la représentation artistique — et du même coup, réduire l'impression d'exclusion des corps par les médias commerciaux ?

Ce qui m'animait au départ est ma difficulté à accepter mon travail en graphisme commercial qui consiste à rendre des corps « parfaits ». J'ai donc cherché à travers mon processus artistique dans le cadre de ma maîtrise, par essais-erreurs, à trouver l'expression juste de mon indignation face à l'utilisation uniformisée du corps en graphisme commercial. De façon personnelle, en m'appuyant sur l'état de ma question de recherche, j'ai montré l'ironie, l'opposition au concept du corps « parfait », en explorant ce qui provoque les tensions de séduction et de répulsion. J'ai suivi plusieurs pistes avant

d'en arriver à l'expression la plus juste possible de mes sentiments vis-à-vis l'utilisation du corps normalisé dans les médias commerciaux.

J'ai d'abord, de manière intuitive, pu exprimer ce que je ressentais face au corps standardisé véhiculé dans les médias commerciaux. Puis, les lectures qui m'ont été suggérées et les artistes proposés dont j'ai vu le travail m'ont grandement aidée à devenir plus consciente de mes intérêts de recherche et je suis passé à une méthodologie de recherche autoethnographique. Dans le cadre de cette méthodologie autoethnographique j'ai réalisé une recherche de concepts et de travaux d'artistes contemporains. Je me suis rendu compte que ce que je voulais exprimer avait un caractère sociopolitique, tout comme c'est le cas pour plusieurs artistes contemporains que j'ai considérés dans mon processus de recherche. Certains se servent de la confrontation directe telle que l'humour noir, alors que d'autres passent par d'autres formes d'humour. J'ai pris conscience que, dans mon travail d'artiste, j'utilise l'ironie, et ce depuis plusieurs années.

J'ai travaillé à partir des concepts de base que j'avais choisis, soit le monstre, le post-humaniste et le carnavalesque, en conservant les aspects ludiques et en amplifiant les tensions séduction-répulsion de ces concepts. J'ai acquis des connaissances sur l'utilisation de ces concepts dans des créations artistiques ayant comme objet la représentation du corps hors-norme. Pour chacun de ces concepts, j'ai expérimenté avec certains aspects tels que formats, matériaux, formes, couleurs pour voir quelles émotions étaient provoquées par ces éléments et à partir de ces expérimentations, j'ai fait mes choix.

Par mes œuvres réalisées dans le cadre de ma maîtrise, j'ai entre autres montré qu'une réappropriation vivante de la représentation du corps humain, même grotesque ou monstrueuse, était possible. Grâce au processus de recherche de la maîtrise, je suis allée au-delà de la simple représentation de mon ressenti face au corps perçu dans les médias. Je ne suis pas restée au niveau de l'indignité que je ressens face à la représentation des corps par les médias commerciaux. Tous les corps sont possibles. Toutes les possibilités peuvent être belles lorsqu'elles nous conviennent et destructrices lorsqu'elles sont imposées. Mes figurines peuvent aussi s'adresser transversalement à un public d'enfants,

lesquels, dans la vie de tous les jours, jouent habituellement avec des objets représentant des corps normalisés.

Ma recherche permet de communiquer des connaissances sur l'utilisation du monstre, du corps post-humaniste et du carnivalesque comme concepts à représenter dans des créations artistiques ayant comme objet la représentation du corps.

BIBLIOGRAPHIE

- Ardenne, P. (2001). *L'image corps : figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*. Paris : Éditions du Regard.
- Arpin, M. (2012). La démesure miniaturisée. *Art actuel, pratiques et perspectives, espace, N° 101, automne 2012*, 20-25. Repéré à <https://espaceartactuel.com/miniature-et-demesure/>
- Baldock, E., Anson, M. et Veale, D. (2012). The stopping criteria for mirror-gazing in body dysmorphic disorder. *British Journal of Clinical Psychology*, 51 (3). 323-344. doi: 10.1111/j.2044-8260.2012.02032.x
- B. Ballengée, B. (2012). La conscience écologique par la recherche biologique en art. Dans L. Poissant & E. Daubner (Éds), *Bioart : transformations du vivant*. Québec : Presses de l'Université du Québec
- Bakhtin, M. M. (1982). *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Collection Tel (n° 70), Gallimard.
- Beaulien, J.P. (2010). Faire petit et voir grand : L'art du simulacre chez Daniel Corbeil. *Esse, Miniature* (70), 14-19.
- Belting, H. (2004). *Pour une anthropologie des images*. Paris : Collection Le Temps des images, Gallimard.
- Bergeron, É., Bordeleau-Pitre, É., Lafleur, M., Lebel, J.-F. et Savard, V. (2017). La disparition de soi : corps, individu et société. *Postures, n°26*, Repéré à <http://revuepostures.com/fr/articles/avantpropos-26>
- Bernier, C. (1992). Normes et marginalités. Comportements féminins aux 19e et 20e siècles. *Recherches féministes*, 5 (1), 186-189. Repéré à <https://id.erudit.org/iderudit/057683ar>
- Bertaux, D., De Singly, F. et Bertaux, D. (2010). *Le récit de vie* (3e éd.) Paris : Armand Colin.
- Berthelot, F. (2003). Androïdes, mutants et autres monstres. Le marginal dans les littératures de l'imaginaire. Dans A. Bouloumié (dir.) *Figures du marginal dans la littérature française et francophone : Cahier XXIX* (pp. 17-25). Rennes : Presses universitaires de Rennes. Repéré à <https://books.openedition.org/pur/10260>

- Biederman, M.D. (2000). Intuition: A social cognitive neuroscience approach. *Psychological Bulletin* 2000. Vol. 126, No 1, 109-137. doi: 10.1037//0033-2909.126.1.109
- Biet, P. (2016). Le musée Dupuytren ferme ses portes à Paris. *connaissance des arts*. Repéré à <https://www.connaissancedesarts.com/civilisation/le-musee-dupuytren-ferme-ses-portes-a-paris-1138363/>
- Bookhardt, D.E. (2015). Interview with Claire Tancons on the Political Aesthetics of Carnival. Repéré à <https://www.artpapers.org/claire-tancons/>
- Bour, H. (2015). A quoi servent les poils? *Top Santé*. Repéré à <https://www.topsante.com/beaute-soins/soins-du-corps/epilation/a-quoi-servent-les-poils-250971>
- Bouratsis, S. E. (2011). Auto-métamorphoses : Biotechnologies et fictions scientifiques dans l'art d'aujourd'hui. *Cahiers de recherche sociologique* (50), 55-76. doi: 10.7202/1005977ar
- Brennan, T. (1992). *The interpretation of the flesh Freud and femininity* (Routledge). Repéré à EBSCO
- Burns, S.L. (2007). À la conquête d'un territoire de recherche en art: enjeux épistémologiques. Dans M. Bruneau et A. Villeneuve (Éds), *Traiter de recherche création en art* (21-78). Québec : Presses de l'Université du Québec. Repéré à EBSCO
- Butler, J. (2006). *Trouble dans le genre : Le féminisme et la subversion de l'identité*. La Découverte Poche/Sciences humaines et sociales n°237, 294 p
- Castellis, M. (2011, 28 juin). *Ni dieu, ni maître : les réseaux* [Webdiffusion]. Paris : Fondation maison des sciences de l'homme. Repéré à https://www.canal-u.tv/video/fmsh/ni_dieu_ni_maitre_les_reseaux.31401
- Charron, M.-È. (2014, 12 avril). Virée dans l'enfer des frères Chapman. *Le Devoir*. Repéré à <https://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/405219/viree-dans-l-enfer-des-freres-chapman>
- Cloutier, M. (2014, 6 avril). Jake et Dinos Chapman : entre le rire et l'horreur. *La Presse*. Repéré à <http://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201404/05/01-4754818-jake-et-dinos-chapman-entre-le-rire-et-lhorreur.php>
- Collectif des 12 singes. (2014, 4 mars). Carnaval : malgré des siècles d'interdiction, la fête du désordre continue. [Billet de blogue]. Repéré à <http://atraverslesages.over-blog.com/2014/03/carnaval-malgre-des-siecles-d-interdiction-la-fete-du-desordre-continue.html>

- Costantini, M. (1990). Les sens, un sens de la métamorphose. Dans B. Escarbelt et J.-P. Regis (Éds.), *Transformation, métamorphose, anamorphose* (pp. 49-65). Tours : Presses universitaires François-Rabelais. Repéré à <https://books.openedition.org/pufr/3679>
- Cotton, S. (2012). Le feu sacré : la pratique in spiritu. Éclairage en fondus sur l'art et la spiritualité. *ETC*, (96), 40-43. Repéré à <http://www.erudit.org/fr/revues/etc/2012-n96-etc0155/67036ac>
- Coulombe, M. (2002). La maïeutique du corps. *ETC*, (60), 11-16. Repéré à <https://www.erudit.org/fr/revues/etc/2002-n60-etc1121115/>
- Coulombe, M. (2009). *Imaginer le posthumain : sociologie de l'art et archéologie d'un vertige*. Québec : Presses de L'Université Laval.
- Coulombe, M. (2010). Nudité ennuyée : sur les mannequins de Vanessa Beecroft/ Bored Nudity: Vanessa Beecroft's Models. *Espace Sculpture* (93), 12-15. Repéré à <https://www.erudit.org/fr/revues/espace/2010-n93-espace1510522/63077ac/>
- Coulombe, M. (2011). Entrer dans la mer : post-humanité et dissolution du moi. *Cahiers de recherche sociologique*, (50), 141-157. doi : 10.7202/1005981ar
- Courtine, J.-J. (2015). *Histoire du corps. Les mutations du regard. Le XXe siècle* (3). Paris : Seuil – Points.
- Danétis, D. et Lancri, J. (2007). *Pratiques artistiques et pratiques de recherche*. Paris : L'Harmattan.
- Desloges, J. (2013, 6 mars). Quand l'art se prête au jeu : jouer avec les bombes. *LeSoleil*. Repéré à <https://www.lesoleil.com/archives/quand-lart-se-prete-au-jeu-jouer-avec-les-bombes-20e85672b2d2eda79271cfadf1ed727d>
- Deutsche Bank Art Works. (2008). Welcome to the Human Zoo Jake and Dinos Chapman at the Kestnagesellschaft. Repéré à <https://db-artmag.com/en/52/feature/the-human-zoo-jake-dinos-chapman/>
- Develay, F. (1987). À propos d'Orlan. *Inter*, (37), 63-64. Repéré à <https://www.erudit.org/fr/revues/inter/1987-n37-inter1103631/46995ac.pdf>
- Dubé, G. (2016). L'autoethnographie, une méthode de recherche inclusive. *Présences*, 9, 1-20. Repéré à https://www.uqar.ca/uqar/universite/a-propos-de-luqar/departements/psychosociologie_et_travail_social/presences-vol9-2-dube-lautoethnographie-une-methode-de-recherche-inclusive.pdf
- Dubois-Joucla, L. (2009). *L'utopie et ses monstres : images du corps et perspectives des nouvelles technologies* (Thèse de doctorat inédite). Université Bordeaux-Montaigne, Bordeaux, France. Repéré à <http://www.theses.fr/2009BOR30033>

- Durandin, G. (1982). *Les mensonges en propagande et en publicité*. Paris : Presses universitaires de France.
- During, É. (2004). Jacques Rancière : Malaise dans l'esthétique. *ArtPress*, 1 novembre 2004, 58-59.
- Edelman, N. (2008). Le « monstre » humain, imaginaire et société : « Le temps de l'histoire ». Dans R. Bertrand et A. Carol (Éds.), *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 36 (1), 172-173. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence. Repéré à <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-du-dix-neuvieme-siecle-2008-1-page-172.htm>
- Enciclopedia Universalis. (n. d.). MONSTRES, esthétique. Repéré à <https://www.universalis.fr/encyclopedie/monstres-esthetique/>
- Erdrich, L. (2007). I Am a Monster: The Indefinite and the Malleable in Contemporary Female Self-Portraiture. *Circa Art Magazine*, 121, 43- 49. doi: 10.2307/25564831
- ESPACE-ART-COLLEGE. (n. d.). La représentation du corps dans l'art. Repéré à <https://sites.google.com/site/espaceartcollege/la-representation-du-corps-dans-l-art>
- Fairley, G. (2017). GOMAs largest solo by an Australian artist. Récupéré de <https://www.artshub.com.au/news-article/news/visual-arts/gina-fairley/gomas-largest-solo-by-an-australian-artist-254461>
- Faucher, C. (2011). Nu vu, nu connu. *ETC*, (94), 12-20. Repéré à <https://www.erudit.org/fr/revues/etc/2011-n94-etc1821959/>
- Fortemaison, T. (2017). Patricia Piccinini exposée au GOMA en 2018 : un univers étrange qui questionne notre humanité. Repéré à <https://www.lecourrieraustralien.com/patricia-piccinini-exposee-au-goma-en-2018-un-univers-etrange-qui-questionne-notre-humanite/>
- Fortier, N. (2013). Exposition de Renato Garza Cervera. Repéré à <http://artmur.com/artistes/renato-garza-cervera/springbreaker-tsantsas/>
- Fourmentraux, J.-P. (2011). *Artistes de laboratoire : recherche et création à l'ère numérique*. Paris : Hermann.
- Géré, V. (2012). L'art politique et ses écueils. La vie des idées.fr, 1-12. Repéré à https://laviedesidees.fr/IMG/pdf/20121002_gere.pdf
- Gervereau, L. (2001). Le musée, source ou moteur de recherche?. *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 72 (4), 125-132 doi:10.3917/ving.072.0125.
- Gervereau, L. (2004). *Voir, comprendre, analyser les images* (4^e éd.), Paris : La Découverte.

- Giboulo, K. (2014). Karine Giboulo. Repéré à <http://www.karinegiboulo.com/>
- Giraud, C. (2017). Peindre le corps, du canon à la déformation. *Deuxième temps. Revue numérique d'histoire de l'art, janvier 2017*. Repéré à <https://deuxieme-temps.com/2017/01/14/dossier-corps-canon-deformation/>, 2017)
- Gonzalez, T. (2013). Le monstre géant au cinéma : anatomie d'un genre. Repéré à <https://www.ecranlarge.com/films/dossier/928712-le-monstre-geant-au-cinema-anatomie-d-un-genre>
- Goriss-Hunter, A. (2004). Slippery mutants perform and wink at maternal insurrections: Patricia Piccinini's monstrous cute. *Continuum*, 18 (4), 541- 553. doi: 10.1080/1030431042000297653
- Gosselin, P. et Le Coguiéc, É. (2006). La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique. Québec : Presses de l'Université du Québec
- Greben, S. (2017). La transposition du carnavalesque dans la pratique artistique de Lana Greben (Mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec en Outaouais, Gatineau, QC.
- Grizard, T. (2015). Hyperréalisme et photo-réalisme en peinture. Repéré à <https://www.artefields.net/art-contemporain/hyperrealisme/>
- Guéron, M., Harent, S. et Musée des beaux-arts de Nancy. (2009). *Beautés monstres : curiosités, prodiges et phénomènes*. . Paris : Somogy ; Nancy : Musée des beaux-arts de Nancy.
- Guibet Lafaye, C. (2014). La domination sociale dans le contexte contemporain. *Recherches sociologiques et anthropologiques*, 45 (1), 127-145. doi : 10.4000/rsa.1203
- Harari, Y.N. (2018). 21 leçons pour le XXI^e siècle. Paris : Albin Michel
- Hegewish, K., Klüser, B. et Trierweiler, D. (1998). *L'art de l'exposition : une documentation sur trente expositions exemplaires duXXe siècle*. Paris : Editions du Regard.
- Heinich, N. (1998). *Le triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*. Paris : Éditions de Minuit.
- Heinich, N. (2001). Art contemporain, dérision et sociologie. *Hermès*, 29 (1), 121-130.
- Jan, M. (2010). Le corps féminin fantasmé : De la naissance du mannequin en 1858 à l'abolition du corset en 1906. *Hypothèses*, 13 (1), 247-255. doi : 10.3917/hyp.091.0247
- Kaplan, R. A., Rossell, S. L., Enticott, P. G. et Castle, D. J. (2013). Own-body perception in body dysmorphic disorder. *Cognitive Neuropsychiatry*, 18 (6), 594- 614. doi: 10.1080/13546805.2012.758878

- Khouri Naja, C. (2016). Représentations du corps dans l'art : enjeux identitaires. *Le Carnet PSY* 201 (7), 28-36. doi : 10.3917/lcp.201.0028
- Kingwell, M. (2010). Le règne des vérités gnomiques. *Esse, Sabotage* (68), 68-73.
- Korff-Sausse, S. (2004). Les corps extrêmes dans l'art contemporain : Entre perversion et créativité. *Champ psychosomatique*, 35 (3), 61-74. doi : 10.3917/cpsy.035.0061
- Kristeva, J. (1983). *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*. Paris : Éditions du Seuil.
- Lamarche, B. (2011). Fred Laforge, *Trichosoma*, Galerie Plein sud, Longueuil. 8 mars – 9 avril 2011. *ETC*, (94), 64-66. Repéré à <https://www.erudit.org/fr/revues/etc/2011-n94-etc1821959/>
- Laurier, D., Gosselin, P. et Bachand, N. (2004). *Tactiques insolites : vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*. Montréal : Guérin universitaire.
- Lavigne, J., Logan, J. et Fiset, S. (2007). Les frères Chapman et l'abjection : l'art au service de l'horreur, *Espace Sculpture*, 2007 (79), 19-25
- Le Blog iRiS intuition. (2014, 22 octobre). Quand art et intuition se mêlent : le projet Racines Carrées. [billet de blogue]. Repéré à <https://www.iris-ic.com/art-intuition-se-melent-projet-racines-carrees/>
- Le Coguiec, É. (2007). Démarche de recherche et démarches de création. Dans S.L. Burns, A. Villeneuve et M. Bruneau (Éds.), *Traiter de recherche création en art : entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours* (Presses de l'Université du Québec, 307-326). Repéré à EBSCOhost.
- Le Dévédec, N. (2008). De l'humanisme au post-humanisme : les mutations de la perfectibilité humaine. *Revue du Mauss permanente*. Repéré à <http://www.journaldumauss.net/?De-l-humanisme-au-post-humanisme>
- Lelarge, I. (2011). Un art consensuel Éditorial. *ETC*, (94), 4-5. Repéré à <https://www.erudit.org/fr/revues/etc/2011-n94-etc1821959/>
- Le Men, S. (2010). De Notre-Dame de Paris au Stryge : l'invention d'une image. *Livraisons d'histoire de l'architecture*, 20, 49-74. doi : 10.4000/lha.257
- Lebeau, C. (1995). *Méthode de conception exploitant l'opposition binaire pour la mise en forme d'objets fonctionnels*. (Mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Chicoutimi, Chicoutimi, QC. Repéré à <https://constellation.uqac.ca/1183/>
- Létourneau, J. (2006). *Le coffre à outils du chercheur débutant : guide d'initiation au travail intellectuel*. Montréal : Boréal.
- Levet, B. (2014). *La théorie du genre ou Le monde rêvé des anges : l'identité sexuée comme malédiction*. Paris : Grasset.

- Lyotard, J.-F. (1979). *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*. Paris, Les Éditions du minuit.
- Mace, G. et Pétry, F. (2010). *Guide d'élaboration d'un projet de recherche* (4e éd.). Bruxelles : De Boeck ; Québec : Presses de l'Université Laval.
- Maestrutti, M. (2011). Techno-imaginaires du corps à l'ère des technosciences. Art contemporain et utopie de la transformation. *Cahiers de recherche sociologique*, 50, 77-95. doi : 10.7202/1005978ar
- Maffesoli, M. (2006). De l'universel au particulier. *Diogène*, 215 (3), 90-104. doi : 10.3917/dio.215.0090
- Manchester, E. (2002). Jake Chapman, Dinos Chapman Exquisite Corpse 2000. Repéré à <https://www.tate.org.uk/art/artworks/chapman-exquisite-corpse-p78457>
- Martinez, A. (2008). L'Anatomie monstrueuse dans l'art contemporain. *Corps*, 4 (1), 99-104. doi : 10.3917/corp.004.0099
- Massé, P., Vallée, B. (1992). Les méthodes qualitatives et quantitatives. Dans TÉLUQ Télé-université (Éd.), *Méthodes de collecte de données en communication* (35-50). Montréal : Presses de l'Université du Québec.
- Morin, E. et Le Moigne, J.-L. (1999). Science et conscience de la complexité. Dans *L'intelligence de la complexité* (21-41). Paris ; Montréal : L'Harmattan.
- Morisset, V. (2010). Mini Small is Beautiful?. *Esse, Miniature* (70), 4-13.
- Morris, I. (2011). *Pourquoi l'Occident domine le monde... pour l'instant*. Paris : l'Arche.
- Murillo, P. et Roussillon-Constanty, L. (2013). *Science, Fables and Chimeras: Cultural Encounters*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Nicolas, C. (2010). Racines Carrées - Dossier de presse. Repéré à <https://www.ensabourges.fr/images/stories/pdf/DpRacinesCarrees.pdf>
- O'Reilly, S. (2010). *Le corps dans l'art contemporain*. Paris : Thames & Hudson.
- Pageot, É.A. (2011). Nudités Néobaroques. *ETC*, (94), 6-9. Repéré à <https://www.erudit.org/fr/revues/etc/2011-n94-etc1821959/>
- Paillé, L. (2004). *Livre livre : la démarche de création*. Trois-Rivières, Québec : Éditions d'art Le Sabord.
- Palmiéri, C. (2002). Louise Bourgeois : Le corps, lieu des incertitudes. *ETC*, (57), 16-21. Repéré à <https://www.erudit.org/fr/revues/etc/2002-n57-etc1119989/>

- Paquin, L.-C. (2017). *Méthodologie de la recherche création; ethnographie, autoethnographie*. Recueil inédit, Université du Québec à Montréal. Repéré à http://lcpaquin.com/metho_rech_creat/metho_ethnographie.pdf
- Persson, D. S. (2011). L'enfant monstre, le monstre enfant. *Enfances & Psy*, 51 (2), 25-36. Repéré à <https://proxybiblio.uqo.ca :2578>
- Phillips, K. A. (2009). *Understanding Body Dysmorphic Disorder an essential guide*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Piccinini, P. (2016). *The Coalescence Around a Common Goal*. [Image]. Repéré à https://www.roslynnoxley9.com.au/artists/31/Patricia_Piccinini/1739/53057/
- Rancière, J. (2010). *Dissensus : On Politics and Aesthetics*. London, Continuum. Repéré à <http://artsites.ucsc.edu/sdaniel/230/Ranciere%20-%20Dissensus%20-%20On%20Politics%20and%20Aesthetics.pdf>
- Ricoeur, P. (1974). Phenomenologie et hermeneutique. *Man and World*, 7 (3), 223-253. doi: 10.1007/BF01248756
- Robitaille, A. (2007). *Le nouvel homme nouveau. Voyage dans les utopies de la posthumanité*. Montréal : Boréal.
- Rondeau, F. et Larose, K. (2016). *La contre-culture au Québec*. Montréal, Québec : Les Presses de l'Université de Montréal.
- Rousse, P. (2016). L'art ne sert à rien. *Monstres*. Repéré à <https://artinutile.wordpress.com/2016/05/13/monstres/>
- Saemmer, A. (2015). Réflexions sur les possibilités d'une « recherche-crédation » désinstrumentalisée. *Hermès, La Revue*, 72 (2), 198-205. Repéré à <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2015-2-page-198.htm>
- Savard, V. (2016). Les formes de vie : une nouvelle façon d'appréhender l'individu et la société dans l'œuvre littéraire. *Postures, Automne 2016* (24), 1-12. Repéré à http://revuepostures.com/sites/postures.aegir.nt2.uqam.ca/files/savard_24.pdf
- Scialom, P. (2013, 14 juillet). Webcast: L'Image du corps dans l'Art contemporain [Webdiffusion]. Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=BxY8QBNSDb4>
- Schütze, B. A. (2010). Sculpter la pensée. *Esse, Sabotage* (68), 58-63
- Schwerzmann, K. (2018). Pourquoi nous (ne) sommes déjà (plus) posthumains. *Fabula/Les colloques, Le Temps du posthumain?*. Repéré à <http://www.fabula.org/colloques/document5472.php>.

- Severi, C. (2003). Pour une anthropologie des images : Histoire de l'art, esthétique et anthropologie. *L'Homme*, 165 (1), 7-9. Repéré à <https://journals.openedition.org/lhomme/pdf/196>
- Shaw, P. (2003). Abjection Sustained: Goya, the Chapman brothers and the Disasters of War. *Art History*, 26, 479-504. doi: 10.1111/1467-8365.2604014_1
- Sollers, P. (2009). JULIA KRISTEVA - Céline et l'abjection devant l'art. Repéré à http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article941&var_mode=calcul
- St-Gelais, T. (2002). Louise Bourgeois : Le regard du corps. *ETC*, (57), 12-15. Repéré à <https://www.erudit.org/fr/revues/etc/2002-n57-etc1119989/>
- St-Gelais, T. (2011). *Loin des yeux près du corps : entre théorie et création*. Montréal : Galerie de l'UQAM : Éditions du Remue-ménage.
- Thériault, R. (2018). Les curieuses créatures imaginées par l'artiste Patricia Piccinini. Repéré à <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1126104/curious-imaginings-sculpture-patricia-piccinini-vancouver-biennale>
- Thompson, J. K. et Heinburg, L. J., Altabe, M. et Tantleff-Dunn, S. (1999). *Exacting Beauty: Theory, Assessment, and Treatment of Body Image Disturbance*. American Psychological Association. doi: 10.1037/10312-000
- Titus, A. (2013, 20 octobre). L'intuition et l'acte créatif [Billet de blogue]. Repéré à <http://le-souffle-creatif.com/2013/10/l-intuition-et-l-acte-creatif/>
- Torno, L. (2018, 1 avril). Orlan et l'Orlanoïde in Artistes et Robots. Repéré à <https://www.artsixmic.fr/orlan-et-lorlanoide-in-artistes-et-robots/>
- Tupitsyn, V. (2010). Regarder par la fente : La miniature par rapport à la totalité. *Esse, Miniature* (70), 60-64.
- Ubrich, G. (2011). La méthode intuitive de Ferdinand Buisson : histoire d'une méthode pédagogique oubliée. (Thèse de doctorat inédite). Rouen : Université de Rouen, Rouen, Normandie. Repéré à http://shs-app.univ-rouen.fr/civiic/memoires_theses/textes/These-G-UBRICH.pdf
- Ubrich, G. (2014). *La méthode intuitive de Ferdinand Buisson : histoire d'une méthode pédagogique oubliée*. Paris : L'Harmattan.
- Uhl, M. (2011). Présentation : images d'un corps hanté par la technologie. *Cahiers de recherche sociologique*, 50, 5-13. Repéré à <https://www.erudit.org/en/journals/crs/2011-n50-crs1819728/1005974ar/>
- Université du Québec en Outaouais. (n.d.). Définition du terme design graphique. Repéré à <https://uqo.ca/emi/design-graphique>

- Valéry, P. (1929). Variété 2. Citation repérée à <http://www.cnrtl.fr/definition/carnavalesque>
- Valls, M., Rousseau, A. et Charbol, H. (2013). Influence des médias, insatisfaction envers le poids et l'apparence et troubles alimentaires selon le genre. *Psychologie Française*, 58 (3), 229-240. doi : 10.1016/j.psfr.2013.06.002
- Vermeulen, T. (2013). Metamodernist Affect. *American Book Review*, 34 (4), 8-9. doi 10.1353/abr.2013.0069
- Villemur, F. (2016). Queeriosité : le poil a-t-il un genre ? Autour de Del LaGrace Volcano, Daniela Comani, Katarzyna Kozyra, Ana Mendieta et Cindy Sherman. *Miranda*, 12 | 2016, 1-15. doi : 10.4000/miranda.8732
- Virno, P. (2004). *A grammar of the multitude: for an analysis of contemporary forms of life*. Los Angeles: Semiotext (e). Repéré à http://sduk.us/afterwork/virno_a_grammar_of_the.pdf
- Wainwright, L.S. (2018). Damien Hirst Biography. Repéré à <https://www.britannica.com/biography/Damien-Hirst>
- Westley, H. (2008). *The Body as Medium and Metaphor*. Amsterdam : Rodopi.