

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

UNE PRATIQUE PICTURALE DÉTOURNANT LA MYTHOLOGIE DU SACRÉ
À TRAVERS LA REPRÉSENTATION DE LA FEMME

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

MYRIAM TOUSIGNANT

JANVIER 2013

REMERCIEMENTS

Ce mémoire est dédié à ma grande amie Julie Girouard. Merci d'avoir été là pour moi.

Je souhaite remercier mon directeur de maîtrise Jean-Pierre Gilbert pour son soutien indéfectible, son écoute, sa patience, son sens de la répartie aiguisé et ses bons mots. Tu as su être un guide, sache que ces deux années furent merveilleuses grâce à toi.

À mes parents et ma famille que j'aime tant, je tiens à vous remercier de m'avoir soutenue et de croire que l'art demeure essentiel.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	v
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
INTITULÉ DE RECHERCHE : DU SACRÉ DANS L'ART.....	4
1.1 Portraits de femmes et rapport à l'autobiographie.....	5
1.1.1 Les titres comme trace visible.....	7
1.1.2 Processus mnésique.....	7
1.1.3 Le portrait comme lieu de transubstanciation.....	8
1.2 Transcender le banal.....	9
1.2.1 Le tondo.....	11
1.2.2 La sérigraphie et l'héritage Warholien.....	12
1.2.3 Rapport à la série	14
CHAPITRE II	
LES MODES TECHNIQUES DE REPRÉSENTATION.....	17
2.1 L'influence du Post-modernisme.....	17
2.1.1 Jouer avec la perception.....	19
2.1.2 Processus de création : Les combinaisons aléatoires.....	22
2.2 De la photographie à la sérigraphie.....	23
2.2.1 Calque du familier et de l'étrangeté.....	24

CHAPITRE III	
PRENDRE ET DONNER LA PAROLE : PORTRAITS DE FEMMES, LIENS SACRÉS.....	26
3.1 Le document, la source et le sacré.....	28
3.1.2 Paroles d'une mère à sa fille : Empreintes, sérigraphie, transfert document photographique.....	30
3.1.3 Le corps marqué : La matière comme ère de changement.....	32
3.1.4 La peinture : L'esprit de la tradition.....	34
3.1.5 Paroles brutes : La genèse d'un projet.....	35
CONCLUSION.....	38
BIBLIOGRAPHIE.....	40

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
0.1 <i>Série Règnes, Elisabeth la Vierge et Anne de Clèves</i> , 81 cm X 121 cm, acrylique et huile sur bois, sérigraphie, fourrure, 2006	2
0.2 <i>Série Règnes, Anne Boleyn et Jane Seymour</i> , 81 cm X 121 cm, acrylique et huile sur bois, sérigraphie, fourrure, 2006	2
1.1 <i>La Sainte Trinité</i> , acrylique sur bois, sérigraphie, feuille d'or, acrylique pneu, 107 cm X 200 cm, 2010	5
1.2 <i>Série Tondi #1, Julie G., (motifs léopards)</i> , sérigraphie sur papier peint, 30 cm X 30 cm, 2012	12
1.3 <i>Série Tondi #1, test accrochage # 3, 3</i> , Expérimentation d'accrochage au CDEx, 2012, sérigraphie sur papier peint, 265 X 589 cm, 2012	15
1.4 <i>Série Tondi #1, test accrochage # 3</i> , Expérimentation d'accrochage au CDEx, vue d'ensemble, sérigraphie sur papier peint, 2012	16
2.1 <i>Série Tondi #1, Martine (mauve Puff)</i> , sérigraphie sur papier peint, 30 cm X 30 cm, 2012	21
2.2 <i>Série Tondi #1, Martine (mauve Puff), détail</i> , sérigraphie sur papier peint, 30 cm X 30 cm, 2012	22

Figure	Page
3.1 <i>Série Tondi #1, Grand-maman Réjane (motifs 1) , sérigraphie sur papier peint, 30 cm X 30 cm, 2012</i>	28
3.2 <i>Série Tondi #1, Maman (motifs rosaces) , sérigraphie sur papier peint, 30 cm X 30 cm, 2012</i>	30
3.3 <i>Série Tondi #1, Julie G. (motifs fleurs) , sérigraphie sur papier peint, 30 cm X 30 cm, 2012</i>	32
3.4 <i>Série Tondi #1, Maude (rose Puff) , sérigraphie sur papier peint, 30 cm X 30 cm, 2012</i>	34
3.5 <i>Série Tondi #1, Myriam (motifs 1), sérigraphie sur papier peint, 30 cm X 30 cm, 2012</i>	35

RÉSUMÉ

Où réside le sacré et comment le traduire en image ? Cette recherche a pour but d'aborder le détournement de la mythologie du sacré au sein d'une production picturale. Ici, les éléments du féminin et de l'autobiographique prennent la forme de tondi où se déclinent des portraits de femmes. Le tondo fut choisi pour sa symbolique la sphère agissant comme un signe transcendantal, où apparaît un visage rappelant l'icônicité des madones. Un rapport au temps et à la mémoire s'établit dans ce travail par la récupération d'artefacts liés au domaine de l'intime tels que des photographies provenant d'archives personnelles. Ainsi ces tableaux révèlent un processus de transferts techniques à travers plusieurs procédés dont notamment : la photographie, la peinture, la sérigraphie et la broderie. Par le biais de la matière (formes, couleurs, trames, textures) et des signes (motif de visages, motifs floraux), cette série témoigne d'une réflexion sur des enjeux théoriques relatifs au post-modernisme en peinture et s'inscrit au sein d'une démarche artistique multidisciplinaire. Des matériaux pauvres issus de l'ère industrielle furent employés à la réalisation de ces images et ce, afin de transformer le banal en sacré par un processus d'altérité de l'image. Les rapprochements survenus entre la technique (sérigraphie, broderie), l'image-source (photographie) et le support (tissus, papier peint) attestent d'une recherche permettant d'établir une méthodologie de travail originale. En somme, l'acte de transcender le banal agit en tant qu'un des postulats de ce mémoire-crédation. Cette série revêt la forme d'un hommage aux personnages provenant de la sphère de l'intime et du familial. Ces portraits convoquent dans leur finalité l'espace du domestique ainsi que celui du féminin.

mots clés : Sacré, portrait de femme, autobiographie, série, multidisciplinarité.

INTRODUCTION

Ce mémoire-création a pour objet le détournement de la mythologie du sacré à travers la représentation de la femme. Ma recherche-création se penche sur la peinture que l'on nomme sacrée, peinture que je tente de réactualiser (au-delà du mouvement Nabi). Je suis instinctivement attirée par les icônes religieuses et particulièrement par les représentations de saintes femmes, sans toutefois parvenir à m'expliquer le motif profond de cette fascination. Ces portraits de femmes sont celles peuplant mon entourage affectif immédiat. Mes images possèdent une dimension volontairement nostalgique qui porte sur la commémoration, la spiritualité et les affects. Je les exécute sur des *tondi*    l'échelle du visage humain (30 cm) qui procèdent de transferts techniques. Dans l'action pure et simple je peins, je sérigraphie, je gratte, je biffe, j'ajoute, je joue avec cette matière particulière qu'est la peinture. Je peins des portraits, *Ogni Dipintore Dipinge S  * signifie : tout peintre se peint lui-même (Pontévia, 1986).

Le genre du portrait et de l'autoportrait sont depuis bien longtemps pour moi des sujets de fascination. En outre, ma série *Règnes* réalisée en 2006 dans le cadre de mon projet de fin d'études au baccalauréat représente les épouses de Henry VIII. Cette série consiste en la réactualisation de trois portraits d'épouses guillot  n  es de ce monarque ainsi que celui de sa fille Elisabeth 1  re. En somme, il s'agit d'une relecture des portraits d'Hans Holbein, peintre de la cour d'Angleterre sous ce règne. L'historicité en peinture demeure un élément prépondérant dans ma démarche artistique. Cette série traite d'un sujet historique sous un angle moderne.



Figure 0.1 Série *Règnes*, Elisabeth la Vierge et Anne de Clèves. 2006.



Figure 0.2 Série *Règnes*, Anne Boleyn et Jane Seymour. 2006.

Mon projet actuel propose une réflexion sur des enjeux théoriques relatifs au domaine de la peinture (par exemple : la perception, la matérialité, la sérialité, la transdisciplinarité, etc) et au sacré. Ainsi, le corpus présenté au terme de cette période atteste de ces explorations menées en peinture et en arts d'impression en regard de la pratique du portrait en art contemporain. Je m'intéresse au potentiel lié à cette iconographie et à son aspect historique. Je prends également en compte le sens évocateur de la figure féminine représentée dans ces tableaux. Je cherche à détourner la mythologie du sacré par une entreprise iconoclaste, voire délinquante, tout en référant à la banalité du quotidien, notamment en intégrant l'objet au tableau. Iconoclaste ? Peut-être moins en regard de ma production actuelle. Cette série s'insère plutôt dans la continuité de ma pratique picturale.

CHAPITRE I

INTITULÉ DE RECHERCHE : DU SACRÉ DANS L'ART

La modernité se tient à l'écart du sacré (inspiré de Conte, 2008). Mais qu'est-ce que le sacré et comment lui donner forme ? Je résolus d'investiguer cette question en image. Ce faisant, je réalisai que le sacré s'incarnait dans la perpétuation de l'acte de représenter, de figurer et de signifier (La Chance, 2001). L'intitulé de mon mémoire-crédation posait les balises de cette série : *une pratique picturale détournant la mythologie du sacré à travers la représentation de la femme*. La mythologie se définit comme « un ensemble de croyances se rapportant à un même thème et s'imposant au sein d'une collectivité » et le sacré « à qui ou à quoi l'on doit un respect absolu ; qui s'impose par sa haute valeur » (*Le petit Larousse illustré*, 2002) Ces concepts, je les inscrivis dans le continuum de l'art contemporain au sein de ma production artistique.

Mes premières ébauches puisaient dans l'imagerie judéo-chrétienne en empruntant des thèmes et des représentations de la femme. L'appel que je ressentis au contact de ces images reste encore inscrit en moi. C'est ainsi que je m'appropriais les signes iconographiques de la Vierge, de l'Esprit-Saint et de la Colombe. Sans grande surprise, je réalisai que je m'empêtrais dans une panoplie d'images stéréotypées comme par exemple la croix ou l'enfant Jésus :

Sans doute, dans la mesure où tout individu est membre d'une société, le fait du sacré ne prend-il sa véritable signification qu'à l'échelle de cette dernière ; mais ce n'en est pas moins l'âme individuelle qu'il fascine, ce n'en est pas moins en elle qu'il vit. La valeur du sacré lui est sensible sans intermédiaire et s'ajuste immédiatement à ses besoins (Callois, 1963, p. 39).



Figure 1.1 *La Sainte Trinité*,
2010.

Je résolus donc de m'éloigner de cette iconographie religieuse afin de diversifier les éléments visuels avec lesquels je travaillais. Après tout, ces représentations idéalisées du texte iconique et de ses mythes fondateurs ne correspondaient pas vraiment à mes intérêts. J'ai réalisé que je devais configurer mes images par le détournement. Ces représentations demeuraient fort éloignées de mon univers pictural et de mes croyances personnelles : elles étaient des coquilles vides. Dès lors, je sus que je devais définir ce que le sacré représentait pour moi afin de me l'approprier : « Le sacré appartient comme une propriété stable ou éphémère à certaines choses (les instruments du culte), à certains êtres (le roi, le prêtre), à certains espaces (Noël, etc). » (Callois, 1963, p. 24).

1.1 Portraits de femmes et rapport à l'autobiographie

Lorsqu'il s'agit de portrait ou d'autoportrait, la question de la ressemblance se pose inévitablement : « Un portrait est un tableau qui s'organise autour d'une figure »

(Pontévia, 1986, p. 12). Ce qui définit un portrait n'est pas tant la ressemblance au modèle d'origine que d'imiter l'inimitable. Le portrait a pour fonction de ressembler, rappeler et de regarder (inspiré de Nancy, 1999, p. 10). Il ne se résume pas qu'à une énumération des traits. À ce sujet, Jean-Marie Pontévia livre un questionnement (1986) très à propos : « Qu'est-ce qui fait un portrait ? C'est une certaine connivence du trait et des traits, l'instantané qui fixe la rencontre-mieux : l'échange-qui voit le trait (du dessin) devenir vivant et les traits (d'un visage) devenir graphiques [...]. » (p. 13)

Les portraits de femmes de mon entourage s'imposèrent car : « Le sacré est l'intrusion de l'ailleurs, ici, de l'altérité dans le même, de l'inconnu dans le connu, du rien dans l'être. Le sacré est contact. » (Bertrand, Pierre, 1995, p. 192) Le sacré résidait dans les liens m'unissant à ces femmes : j'avais trouvé mon fil d'Ariane. J'ai donc commencé à faire leur portrait. Il s'agissait d'un hommage, une forme de legs, comme si je tentais de commémorer leur présence si essentielle pour moi.

À cette étape, je pris conscience de la prépondérance de l'élément féminin et autobiographique qui se trouvait dans ma production. Ces éléments prenaient corps dans mes portraits et la représentation de la femme en était l'élément central. J'investiguai la thématique du sacré en magnifiant le portrait féminin. Celui-ci devint le leitmotiv de mes représentations et ces portraits incarnaient une extension de ma perception de la femme. Le Breton (1995) affirme que : « La singularité du visage en appelle à celle de l'homme, c'est-à-dire à celle de l'individu, atome social, individus, conscients de lui-même, maître relatif de ses choix, se posant en « je » et non plus en « nous autres ». » Je plaçais mon projet sous le signe de l'intime et de l'autobiographique. Les portraits de ma mère, mes grands-mères, ma soeur et mes amies en étaient la consécration : « La résorption du sacré s'opère, [...], à travers « la tendresse du lien à l'autre », à l'ombre du maternel. » (Rocheffort, F. 2008, p. 153)

1.1.1 Les titres comme trace visible

De manière générale mes titres révèlent aux spectateurs le nom de la personne portraiturée. Dans le cadre de cette série, mes titres indiquent également les liens m'unissant à ces femmes (ex.: *Série tondi #1*, *Grand-maman (motif fleurs #1)*). Ils deviennent la clé de voûte du projet en affirmant la part de biographisme comprise dans ma démarche. Ils ont pour fonction d'indiquer tout simplement qui sont ces femmes par rapport à moi :

Dans le monde savant des spécialistes d'art, le mode de valorisation le plus normal, le plus typique, passe par les différentes formes d'exaltation du singulier que pratiquent traditionnellement l'histoire et la critique d'art : le biographisme, qui personnalise la production en la rapportant à un sujet unique; l'analyse stylistique de la spécificité d'une écriture ou d'un univers esthétique; la mise en évidence de la position particulière occupée par l'oeuvre dans une tradition. (Heinich, 1998, p. 14)

Ainsi, la *Maman* de ces tondi est bien évidemment la mienne. J'ai placé ce projet sous le signe de l'intime de façon volontaire, notamment en portraiturant strictement des femmes de mon entourage affectif immédiat. Je réalise qu'en livrant ces informations aux spectateurs la notion d'auteur prend tout son sens:

Ce qui nous intéresse ici, c'est le sentiment de cette consubstantialité et même, pourrait-on dire, de cette idée qui fait passer l'artiste dans son oeuvre en manifestant le lien entre l'art et sa propre vie et entre l'art et la vie, lien prôné aussi, en ce cas, par nombre d'artistes au début du 20^e siècle. (Barbanti et Fagnart, 2005, p. 85)

De plus, l'aspect descriptif de ces titres demeure primordial dans la compréhension de ce projet dans son ensemble. Je les considère comme des repères servant à classer plus aisément mes portraits en séries spécifiques.

1.1.2 Processus mnésique

Mon processus peut être qualifié de mnésique, car j'entretiens dans mon travail un rapport au temps et à la mémoire. Ce qui caractérise cette tangente artistique est la : « (...) »

réflexion sur le temps, la mémoire, le souvenir, l'oubli, la trace, l'empreinte toujours menacée de disparaître. » (Conte, 2008, p. 24) Ces images sont une variante de ce temps commémoratif, car celui-ci est singulier et pluriel à la fois. Je pourrais donc avancer que ces portraits s'inscrivent dans le passé, le présent et le futur.

Faire des images consiste à laisser la trace tangible de notre action et je tente ici d'explicitier mon processus de création. Dans sa finalité, l'immédiateté de l'acte de créer devient chose du passé tandis que le présent de la mémoire commémorative consiste en la transformation du passé. La photographie fixe l'instant et la sérigraphie transfigure la trace de l'instantanéité. Le portrait, quant à lui, devient le témoin de ce moment comme le souligne Bourdieu (tel que cité par Gertrud Koch, 1995) : « La photo fixe ce souvenir ; dans la plupart des cas, on serait incapable de dire de quoi et pourquoi on a ri. Elle témoigne au moins du fait que l'on a ri de bon coeur. » Dans ce constat, le concept de legs est présent et l'oeuvre représente cette commémoration du passé : une image se donne à contempler.

Ainsi, je solennise la présence de mes proches dans mes images en faisant leur portrait et cette commémoration se matérialise dans leur absence : le portrait devient le substrat de l'absence physique de la personne réelle. Je pratique cette remémoration par un procédé similaire à celui de l'archivage : « le geste archivistique répond de deux besoins, à la fois conserver le passé et créer un lieu, une forme d'institution qui garantirait sa survie future. » (Gourde, 2009, p. 39) Cette banque d'images que je détiens et son utilisation dans le cadre de cette série convoquent la spécificité propre à l'archive, soit la transmission. Par conséquent, cette série décline la pluralité des âges ainsi que le passage de la jeunesse vers la vieillesse : ces femmes incarnent ces étapes de nos vies.

1.1.3 Le portrait comme lieu de transubstantiation

Le portrait évoque la présence dans l'absence : « En première ou dernière instance, la ressemblance du portrait met en rapport avec l'absence du visage propre, avec son être en-avant de soi. » (Nancy, 1999, p. 13) Le portrait donne à contempler le substitut de la personne

réelle, faite de chair et de sang. Ce concept de transsubstantiation est également présent avec l'hostie qui symbolise l'incarnation du corps du Christ : ceci est mon corps. Un parallèle s'établit entre la forme circulaire de mes tondi où se déclinent mes portraits et ce symbole de l'Eucharistie. Le portrait et l'hostie évoquent la présence réelle. Il s'agit de la matérialisation d'une entité sous une autre forme.

Par ailleurs, le visage est considéré comme le lieu par excellence de la spiritualité et de la distinction individuelle. Je considère ces portraits comme étant les variantes possibles d'« icônes modernes ». Dans cette recherche d'individualisation de la représentation, elles sont devenues plurielles car : « Les icônes sont les portraits non individuels par excellence : elles sont généralement dessinées à l'aide d'un pochoir, colorées conformément à des règles strictes, et le peintre est souvent anonyme. » (Akkerman, 2005, p. 22) Dans le cas présent, cette non-individualité s'exprime dans la répétition et le traitement employé. La sérigraphie revêt ici la fonction « moderne » de pochoir et cette série est autobiographique. Il ne s'agit pas d'une représentation fictive et idéalisée d'un personnage divin. Ces femmes sont bien réelles.

1.2 Transcender le banal

Je procède au sein de mes images à une glorification de l'intime dans la sphère du familial afin de transcender le banal. En somme, je réalise que cette série est un hommage aux gens issus de mon quotidien. Ces portraits de femmes convoquent dans leur finalité l'espace du domestique ainsi que celui du féminin. Cette intentionnalité réside dans la récupération de matériaux usuels décoratifs (tapisserie, tissus, revêtement de tiroir de cuisine, etc) et de photographies d'amateurs provenant d'une archive personnelle. Dès lors, un glissement surgit dans cette allégeance au banal à partir de ces transformations. Ces matières se transforment en objets d'art et deviennent des tableaux. Michaël La Chance (2001) questionne cette problématique :

[...] y a-t-il une valeur transcendante de l'art? En fait, la question est la suivante : l'art saura-t-il absorber toutes nos expériences? Quand l'art serait l'héritage de l'humanité, l'enrichissement de l'expérience pour les générations futures, l'accomplissement du destin de l'homme, la mise en évidence de sa nature profonde—aussi profonde que le souffle sacré. Ou plutôt, est-ce que l'art n'est qu'un ensemble d'objets de croyances, lesquels objets nous appelons oeuvres, soit la collection de tout ce qui peut être désigné, d'autorité, comme étant ce qui peut figurer l'art ? (p. 82)

Dans le même ordre d'idées, mes photographies évoquent la banalité du quotidien. La captation d'événements anodins comme des fêtes, des soupers familiaux ou des réunions d'amis se trouvent fixés en images. Au final, je récupère ces images en n'utilisant que des fragments, les portraits deviennent hors-contexte, car ces photographies agrandies perdent leur référent initial. Et pourtant, ce choix est pour moi primordial, car ces photographies demeurent les témoins silencieux de ces moments en les immortalisant. L'ordinaire se trouve métamorphosé en un objet particulier et devient susceptible d'être conservé, répertorié et classé. Ces images sont précieuses et sacrées, car elles témoignent de ce qui n'est plus. En somme, j'extrait de ces photographies des portraits en effectuant le recadrage de l'image d'origine : « On sait que le cadrage, c'est une prise sur le monde. [...] Mais ce qu'on admet difficilement c'est que le cadrage constitue un espace autonome. » (Payant, 1987, p. 19) Je considère ces clichés comme étant l'extension d'une mémoire personnelle. L'acte de transcendance se situe dans le réemploi de cette mémoire picturale, La Chance (2001) spécifie : « Désormais, toute manifestation d'une transcendance symbolique apparaîtra improbable. Resterait la donation symbolique elle-même, quand le sacré se perpétue dans l'acte de représenter lui-même, dans la possibilité qui nous est laissée de figurer et de signifier. » (p. 79)

Bien évidemment, ces portraits ne dévoilent qu'une infime part d'intime dans le but de laisser une latitude au regardeur pour qu'il puisse se projeter dans ces images. Somme toute, cet acte de transcender le banal agit en tant qu'un des postulats de ce mémoire-crédation :

En revanche, l'idée d'un sacré permettant d'établir un nouveau rapport à l'espace et au cosmos, à la temporalité, au mythe et à l'histoire, ouvre un accès à une certaine transcendance non divine qui devrait restituer au monde une face cachée de lui-même, voire annoncer une ère nouvelle. (Rochefort, 2008, p. 152)

1.2.1 Le tondo

Tondo : « Le tondo (abréviation de l'italien rotondo, rond) est un tableau rond, d'adoption florentine du «Quattrocento». » (Hergibo, M-C, 1992-1993, p. 11)

Encore aujourd'hui, ce support est utilisé et véhicule un propos qui s'accorde à ce que je tente de m'approprier : le sacré. Bien entendu, sa charge historique et significative a inévitablement évolué au fil du temps. L'avènement de l'ère industrielle et technologique du XX^e siècle a conséquemment modulé un sens particulier en lui soustrayant une part de l'aura mythique et magique y étant associée.

Une sphère parfaite, agissant comme un signe transcendantal, où apparaît un visage rappelant l'icônicité des madones : « On retient plus couramment, comme tondi poussés jusqu'à leur forme parfaite, les *Madones* de Raphaël, ou la Sainte-Famille de Michel-Ange. » (Hergibo, 1992-1993, p. 11) Jadis sur ces tondi s'incarnaient des images saintes représentant un au-delà qui dépeignait la félicité d'un paradis inventé par l'humanité. Je récupère la forme du tondo ainsi que sa matérialité historique. Ce cercle rappelant l'auréole et suggérant l'idée même de la perfection. Il peut également référer à l'oeil, au regard. En architecture, cette forme de fenestration est communément appelée « oeil de boeuf ». Nous pouvons également retrouver ce symbole au sein de plusieurs églises, les voûtes de celles-ci récupérant bien souvent la forme sphérique pour son ornementation.



Figure 1.2 *Série Tondi #1, Julie G., (motifs Léopard). 2012.*

1.2.2 La sérigraphie et l'héritage Warholien

De toute évidence, un parallèle s'établit entre l'héritage laissé par l'artiste mythique qu'est Andy Warhol et mon travail. L'oeuvre de cet artiste s'articule autour d'une mythologie du vedettariat qui puise son « *esthétique des simulacres datés par Hollywood* ». (de Duve, 1990, p. 28) Pour ma part, j'explore dans cette série des artefacts liés au domaine de l'intime et de la mythologie du sacré. La reproduction de ces images en sérigraphie tend à effacer le caractère individuel du portrait. De surcroît, ces femmes demeurent inconnues.

Certes, l'imagerie Warholienne puise dans la publicité en y récupérant des images de marque de commerce (les boîtes de conserve de soupe de marque Campbell, les boîtes d'emballage Brio ou les canettes de Coca-Cola). De plus, certaines stratégies liées à

l'industrie de masse marquent le processus de l'artiste (la série, le multiple, la perte de l'authenticité de l'objet unique). Dès lors, ses images revêtent un statut médiatique par la transformation du référent d'origine (photographie) et sa multiplication. Ma série actuelle repose également sur ces principes, car :

L'usage de la photographie devient dès lors primordial, car il s'agit bien d'une image de la réalité pouvant être soumise à différentes transformations, comme on peut le constater chez Andy Warhol, Pierre Molinier ou Christian Boltanski. La photographie permet alors essentiellement de recomposer les corps, de les refaire, de les rendre non plus réalistes mais fictifs [...]. (Lageira, 2010, p. 99)

Warhol considérait l'art comme une valeur d'échange, un produit par lequel l'artiste peut obtenir un profit et la gloire : « Dans l'avenir, tout le monde sera mondialement célèbre pendant un quart d'heure. » (Warhol tel que cité par de Duve, 1990, p. 30) Entre autres, il considérait l'art comme un outil lui permettant d'accéder à ses fins. Il *était ouvertement opportuniste et sanctifiait la société de consommation* en considérant l'art comme un commerce (inspiré de La Chance, 2001, p. 62) Sa *Factory* en est un exemple explicite qui tendait à transformer l'artiste en « machine ». D'ailleurs, cette posture de *l'artiste-machine* révèle l'influence qu'eut la sérigraphie sur la peinture :

Depuis lors le désir de Warhol est explicite, et explicite aussi le fait que ce n'est pas n'importe quelle machine que les peintres ont désiré être, mais celle qui, spécifiquement, mettrait en péril leur métier et leur survie économique. De Mondrian à Ryman, de Léger à Lichtenstein, de Moholy-Nagy à Stella, le mépris de la patte, le désir de donner à la surface une qualité aussi standard que possible, le plaisir pris à la répétition, ont manifesté le surprenant désir que le corps de l'artiste au travail soit segmenté, taylorisé, «machinisé» comme celui de l'ouvrier des *Temps modernes*, (de Duve, 1990, p. 42)

L'usage que je fais de la sérigraphie dans cette série révèle plutôt une symbolique de l'image afin de livrer un témoignage : « Mais témoigner n'est ni promettre ni simplement exposer, c'est attester la réalité telle qu'elle existe, au passé ou au présent, c'est aussi rouvrir les possibilités de l'interpréter et forcer à la retraduire [...]. » (de Duve, p. 32) Certes, l'utilisation du tableau comme support à mes portraits ennoblit mes images, car elles revêtent dorénavant la forme d'objet unique. Cette singularisation de l'art est abordée par Heinich :

Comment la singularité est-elle devenue une valeur artistique, tant dans l'évaluation des oeuvres que dans le comportement des artistes ? (...) La question de l'historicité est, ici, incontournable. Mais il ne s'agit plus d'une historicisation critique, visant à dévoiler l'illusion d'une nature intrinsèque à l'art par la mise en évidence de sa variabilité selon les époques : il s'agit d'une historicisation heuristique, visant à observer le fonctionnement du régime de singularité et la façon dont l'art a pu en devenir une application privilégiée. (1998, p. 27-28)

La mise à profit de la sérigraphie ainsi que sa fonction de reproductibilité se retrouve dans mes portraits. Cela a pour effet la transformation de la signification de l'icône. Le modernisme en peinture mène à ce « recyclage » de formes préexistantes, à la citation, au pastiche ou au fétichisme de l'image. Ainsi chez Warhol l'usage d'images connues se trouve transformé par cette consécration : elles deviennent des icônes modernes.

1.2.3 Rapport à la série

Avec la sérigraphie, ces visages de femmes sont alors devenus multiples. Ces empreintes pouvaient désormais être reproduites à l'infini. La multiplicité diluait l'unicité de ces portraits et l'objet de leur représentation devenait secondaire. Pourtant, dans la répétition de ces : « [...] images identiques [...] leur accumulation faisait voir les différences entre elles et donnait vie à leur individualité. » (de Duve, 1986, p. 46) Ces portraits constituent une série plurielle en raison des diverses associations dans le choix du dispositif d'accrochage pouvant en émerger. Il peut s'agir d'une grille serrée recouvrant un pan de mur complet où les tableaux envahissent l'espace. Par ce fait, ces images participent à la structure d'ensemble et deviennent dès lors insécables. Ces tableaux opèrent à la manière d'un sanctuaire donnant à vivre au spectateur un environnement immersif où ces visages s'offrent à notre regard. Ce choix réfère également à l'une des matières premières de ce projet, soit la tapisserie. Ainsi, le fond et la forme se répondent.

La deuxième stratégie consiste en un accrochage linéaire procédant à la façon d'une énumération. Pourtant, malgré le nombre restreint de ces représentations, soit dix, il demeure difficile d'isoler un visage. Leur support commun donne à voir les signes distinctifs de leurs différentes trames ainsi que la part de hasard lié au support. Ici les fluctuations entre le motif et la représentation revêtent une importance accrue. Ultimement, il reste à se demander combien de variations peuvent survenir : est-ce qu'une image peut se répéter en restant identique en tout point ?



Figure 1.3 *Série tondi #1, test accrochage #3, 3, Expérimentation d'accrochage, CDEX, 2012.*



Figure 1.4 *Série tondi #1, test accrochage #3, vue d'ensemble*, Expérimentation d'accrochage, CDEX, 2012.

CHAPITRE II

LES MODES TECHNIQUES DE REPRÉSENTATION

Mes tableaux sont en somme des images. Ces images sont en retrait avec la peinture et c'est par le biais de la matière (formes, couleurs, trames, textures) et des signes (motif de visages, motifs floraux) qu'elles sont liées au monde pictural. Inévitablement au début de mes projets artistiques, je me demande « quoi peindre ». Déconstruire une image est une façon de la mettre au monde. Dans le même ordre d'idées, le peintre britannique Francis Bacon parle de cette apparition de l'image : « Je sais ce que je veux faire, mais je ne sais pas comment canaliser le sujet. Je souhaite que des accidents, une chance ou ce que vous voulez le fera pour moi. » (extrait de mémoire de maîtrise, Michel Bricault, 1999, traduction libre)

2.1 L'influence du Post-modernisme

Le post-modernisme en peinture est caractérisé par ces mutations permettant de faire coexister au sein de l'oeuvre une myriade de techniques et de disciplines sous une posture de l'image. La fabrication de mes tableaux révèle un processus de transferts techniques à travers plusieurs procédés dont : la photographie, la peinture, la sérigraphie et la broderie. Une filiation s'installe entre la modernité et la tradition afin de créer une cohérence formelle au sein de l'image. Je tends à faire converger dans mon travail différentes disciplines, car :

La pluridisciplinarité (ou multidisciplinarité), selon une conception de premier niveau, consiste à aborder un objet d'étude selon les différents points de vue de la juxtaposition de regards spécialisés. Il s'agit ainsi de faire coexister (que ce soit consciemment ou non) le travail de plusieurs disciplines à un même objet / sujet d'étude. L'objectif de la pluridisciplinarité est ainsi d'utiliser la complémentarité intrinsèque des disciplines pour la résolution d'un problème. (*Wikipédia*, 2012)

Je considère que la série de travaux que j'ai réalisée au cours des deux dernières années s'insère dans ce contexte de production post-moderne. Ainsi, les procédés de manipulation de l'image que j'emploie peuvent aussi bien référer à la broderie qu'à la photographie. Mais quelle signification puis-je accorder à cette peinture détournée et quelle analyse puis-je en faire ?

L'aspect technique associé à cette production s'intéresse pourtant à la tradition picturale. Au courant du XX^e siècle, de nombreux artistes se sont intéressés au thème du sacré dans l'art. Notamment, les artistes Mark Rothko et Henri Matisse qui investiguèrent des lieux culturels (Grenier, p. 17) en proposant des environnements immersifs. Il en est de même pour l'artiste Christian Boltanski qui s'inscrit dans cette ère de mutation. Sa pratique, tout comme la mienne, est indéniablement influencée par l'aura de la peinture et du sacré. Au final, sa production se trouve caractérisée par la variété et la diversité :

Si l'œuvre de Christian Boltanski appartient au registre le plus contemporain de l'expression plastique par la multitude des matériaux employés, la pâte à modeler, le carton ondulé, la photographie ou des objets trouvés, l'artiste revendique néanmoins une filiation avec la peinture traditionnelle qu'il a pratiquée à ses débuts. Selon lui, la peinture se caractérise non pas par l'habileté de la main, mais par sa vocation religieuse et son pouvoir sacré. C'est dans ce sens que toute l'œuvre de Boltanski peut être perçue comme la continuité de la tradition picturale (...). (Morat, 2005)

Certes, l'usage de techniques ou de matériaux sont des indicateurs pouvant circonscrire une œuvre. Certains historiens de l'art proposent qu'une œuvre d'art soit le fruit des conditions socioculturelles, économiques et politiques de production. Jusqu'au XVIII^e siècle, les portraits étaient des commandes privées. Les peintres travaillaient principalement à des œuvres destinées aux seigneurs, souverains et personnages ayant une fonction et un rôle dans la société. Entre autres, son usage était réservé aux notables ainsi qu'aux personnages ecclésiastiques. Le peintre était le portraitiste d'une élite. L'avènement de la disparition des peintres de la cour apporta un changement dans le traitement du sujet et de son appropriation par les artistes :

Longtemps cantonné à certaines couches sociales privilégiées, à certaines zones géographiques, aux villes, l'individualisme élargit peu à peu ses bases pour envelopper l'ensemble des sociétés occidentales au cours des siècles suivants. La valorisation de la biographie, la naissance de la gloire attachée à certains hommes, l'apparition d'un art d'ironie et de la raillerie, sont des indices d'une prise d'importance de l'individu que le développement économique et social accentue à travers les figures du marchand et du banquier surtout. En outre, les formes collectives isolent sous le regard de leurs contemporains les princes, les condottieri ou les artistes, notamment à partir du *quattrocento italien*. (Le Breton, 1992, p. 26)

L'usage de la peinture ne servait plus qu'à la reproduction fidèle du personnage ou du modèle (ou de son idéalisation). Désormais, il se créait une ouverture dans le cloisement de ce genre et sa fonction se transforma :

La crise ouverte un peu avant le milieu du XIX^e siècle par l'apparition et la rapide diffusion des images photographiques est en effet avant tout celle de la destination de la peinture, telle qu'elle s'était progressivement affirmée depuis la Renaissance. [...] L'usage croissant de la *camera obscura*, la prolifération, à la fin du XVIII^e et au tournant du XIX^e siècles, d'appareils et de systèmes d'aide mécanique au regard et à la main, sont l'un et l'autre symptomatiques de cette crise. (Antoine, J-P., Koch, G. et Lang, I. 1995, p. 62)

Il se peut que ces éléments influencèrent et dirigèrent l'élaboration de l'image. Malgré tout, l'oeuvre possède sa propre logique interne. Les conditions préalablement nommées ne peuvent la définir dans sa globalité. Comme quoi la peinture se pense elle-même. L'auteur René Payant (1987) affirme que les oeuvres produites par les artistes sont des propositions et non pas des certitudes. La peinture devient un espace autonome en soi avec ses spécificités relatives.

2.1.1 Jouer avec la perception

Au départ, je souhaitais mettre en relation mon sujet de recherche avec les matières employées, mais je crois que ma pratique a dévié de cet objectif préliminaire. Les

rapprochements survenant entre la technique (sérigraphie, broderie), l'image-source (photographie) et le support (tissus, papier peint) sont devenus ma méthodologie de travail. Je réalise avec le recul que ce processus est un vecteur de transformations importantes dans ma pratique. Dans mes tableaux, de multiples couches d'informations composent mes images. Dès lors, survient un brouillage dans la lecture de celle-ci en raison de l'accumulation d'informations visuelles : « Si la première réaction du regardeur, (...), est celle de s'approcher davantage, d'ajuster sa distance par rapport au tableau pour faire disparaître le flou et « mieux voir », cette démarche a pour résultat la désagrégation progressive de l'information, » (Antoine, Koch et Lang, 1995, p. 67)

Mes oeuvres jouent avec la perception et ces aberrations visuelles se retrouvant dans mes images sont attribuables au chevauchement de plusieurs plans. Il devient difficile de définir avec certitude les plans et les volumes créant ainsi un « espace amodal » tel que nommé par Luciano Boi (2001) :

Un «espace amodal» est ainsi un espace où apparaissent de nouvelles propriétés phénoménales (contraction, expansion, formation de « surface anormales », de « contours subjectifs », etc) dans des contextes de stimulations énergétiques et dynamiques précis. Elles sont le produit de notre système visuel ou perceptif qui n'a pas d'équivalent dans le monde physique comme tel. (p. 95)

Dans mes tableaux les motifs sont récurrents. Ils confirment l'élément central de l'image : le visage. Le portrait apparaît afin de laisser place à la corporéité du tableau. Les motifs (token) présents dans une image peuvent détenir une stabilité dans ce cas :

[...] ; le travail du spectateur est alors celui d'une simple reconnaissance. Mais le motif peut perdre le contenu qu'il avait à la source ; le peintre travaille donc ainsi à la construction de nouvelles significations et le travail du spectateur deviendra par conséquent plus complexe . (Payant, 1976, p. 224)

Le support et la matérialité y détiennent une place déterminante, au sens qu'il survient un repli de la représentation à leur profit. La figuration n'est pas le seul élément central, bien que le portrait renvoie à un genre classique. Pour moi, le visage devient un motif à traiter.

Dans cette posture de l'image-objet, le tableau se situe dans la contemporanéité. À ce propos Michael Lachance développe le concept de l'image-objet :

Comme si le spectacle du monde ne pouvait jamais échapper à un interminable fondu enchaîné, [...], quand cette ir-résolution des figures sera pour nous « l'opacité » même du réel. Ici les personnages indiscernés ne se décident pas, les choses restent confuses et ne se prononcent pas. On ne sait si ce flou annonce quelque chose qui n'a jamais été vu, une figuration inachevée, qui reste en mal de définition, (La Chance, 2001, p. 156)



Figure 2. 1 *Série tondi #1, Martine (mauve Puff), 2012.*



Figure 2. 2 Série tondi #1, Martine (mauve Puff), détail, 2012.

2.1.2 Processus de création : Les combinaisons aléatoires

Dans un premier temps, j'ai travaillé en atelier sans avoir d'images précises en tête. Bien entendu, mon sujet de recherche orienta mes décisions prises lors de la réalisation de mes images. Les résultats préliminaires de ces détournements techniques m'indiquèrent que je devais poursuivre dans cette voie. Les matières que j'employais furent détournées de leur fonction utilitaire : la décoration. J'utilisais des matériaux de l'ère industrielle de plus en plus vétustes. Par ce fait, je sortais la pratique contemporaine hors de cette posture de l'image-objet en utilisant des symboles provenant de la vie de tous les jours. Je travaillais avec des matériaux pauvres afin de transformer le banal en sacré :

Le sentiment du sacré marque l'éminence de la valeur associée à un objet, à un évènement, à un être, à une action pour un individu ou une communauté. [...] Le sacré implique donc une cristallisation de valeur, une différence sensible qui hiérarchise subtilement des moments de l'existence ou des objets particuliers (une maison, la nature, un jardin, etc). (Le Breton, 1995, p. 60)

Le papier peint et les tissus devinrent les supports sur lesquels j'imprimais. J'associais les personnes aux motifs, selon ma propre logique symbolique, en créant un univers construit par des associations entrelacées :

[...] et nous savons tous que dans la simple juxtaposition et association d'images, un grand nombre des cristallisations, des mélanges et des ramifications dynamiques qui surviennent, sont dans la nature propre de l'art. Nous savons tous que c'est à l'artiste dans sa structure propre, de contrôler et d'avoir conscience de ces phénomènes. (Dennis Oppenheim tel que cité par Laframboise, 1989, p. 11)

Dans tous les cas, je souhaitais manipuler les matériaux afin de réaliser des images possédant une facture similaire et différente dans leur multiplicité. Pour ce faire, je poursuivis un vaste travail de collecte. Des matériaux de provenances domestiques furent utilisés : bazars, magasins à prix réduits et boutiques de tissus. Cette orientation nécessitait d'avoir un maximum d'échantillons en atelier. Ils étaient ma palette de couleurs, mes harmonies. Je commençais à apprivoiser une part de hasard lié à ce moyen de production en série, dont les aléas et les impondérables de mes représentations.

2.2 De la photographie à la sérigraphie

Une transformation s'est opérée dans mon usage de la peinture, mais celle-ci demeure tangible. Ici, la matière se transforme pour devenir autre et l'allégeance à la photographie est identifiable dans ce travail. Depuis de nombreuses années, j'utilise ce médium non pas : « [...] comme un moyen pour la peinture, mais la peinture comme un moyen pour la photographie. » (de Duve, 1986, p. 42)

Les clichés employés à la réalisation de ces portraits proviennent d'archives personnelles. À l'origine, ils n'étaient pas destinés à devenir les documents-sources de ce projet, mais le devinrent par la force des choses. Ces photos témoignaient de la présence des femmes de mon entourage. De plus en plus, j'employais ces images de manière stratégique. Francine Savard évoque dans son mémoire de création (1994) une vision similaire à la

mienne quant à l'utilisation de la photographie : « On peut vouloir utiliser une photo non pour montrer mais pour faire voir. Utiliser une photo parce qu'on ne peut faire autrement. Passage obligé : la photo se change en guide, de motif elle devient motivation. » C'est ainsi que les images de mes grands-mères, de ma mère, de ma soeur et de mes amies devinrent les éléments de base à ce corpus.

L'influence de la photographie sur mon travail en peinture est donc palpable. Le catalogue d'exposition de *Gerhard Richter : October 18, 1977* aborde cette notion d'échange entre ces deux disciplines :

Contrairement aux téléologies modernes qui observent le passage entre la photographie et la peinture dans la seule perspective de la photographie, la peinture a appris aux artistes depuis un siècle et demi à regarder et traiter les photographies différemment en mettant en lumière la façon dont la peinture a changé conséquemment à celle-ci durant cet intervalle (traduction libre).

Ici, la posture de l'image est en négation avec la peinture, la tradition et le genre du portrait. Ainsi cette série témoigne d'un processus d'altérité de l'image. Dans mon travail s'opère un passage de la photographie à la sérigraphie. J'utilise la sérigraphie afin de reporter mes portraits sur un support non conforme et ainsi les détourner de leur cadre « normatif ». En ce sens, ces portraits ont pris la forme d'images médiatiques. J'ai graduellement réalisé la signification que ce choix pouvait revêtir. À la sérigraphie se greffait un vocabulaire que j'apprivoisais: démultiplications, transferts, effacement du geste et de la trace du peintre.

2.2.1 Calque du familier et de l'étrangeté

En un premier temps, j'ai choisi de transformer les visages via un programme de traitement de l'image afin d'y apposer une trame. Je voulais faire émerger une étrangeté visuelle pouvant s'allier à mon sujet de recherche. De plus, mes photographies étaient pour la plupart très pixellisées. En exacerbant cette caractéristique, elles prenaient l'aspect d'une trame grossière. La trame devenait alors une grille. Cet effet transforma l'image en annihilant

la profondeur de l'image photographique. La sérigraphie fonctionne habituellement par superposition d'images et de couleurs. Et il n'est pas rare qu'il faille user de plusieurs couches successives afin d'obtenir les résultats escomptés. Dans mon travail, je contournais la spécificité de ce médium en travaillant mes portraits sur des surfaces arborant des motifs de type floraux. Bien entendu, je savais qu'un croisement surviendrait entre la trame, qui est un motif en soi, et celui présent sur le papier peint (tissus).

Je n'imprimais qu'une seule couleur ainsi qu'une seule image. Dès lors, je pus constater qu'avec ce type de procédé les motifs et le portrait se fusionnaient dans la lecture de l'image. Les plans devenaient interchangeable. Il s'agissait d'un double jeu de la trame et des motifs. Finalement, cette série s'avère être une évocation du familier et de l'étrangeté.

CHAPITRE III

PRENDRE ET DONNER LA PAROLE : PORTRAITS DE FEMMES, LIENS SACRÉS

C'est par un jeu d'évocations multiples quant au fond et à la forme que je cherche à redonner une voix à ces femmes. Ces « paroles brutes » deviennent une extension de ma pratique picturale et ce passage de l'image à l'écrit une possible dérive de l'image :

Cette résistance de l'oeuvre au passage direct dans les mots est une autre manière de marquer son autonomie. Les mots seront toujours insuffisants ou de trop mais cela ne veut pas dire qu'il faille y reconcer. Au contraire, il faut s'y engager, expérimenter, avec toute la douleur que parfois cela procure. (Payant, 1987, p. 26)

Je me suis donc engagée à transcrire ce verbe par l'écriture en choisissant un style littéraire empreint d'une poésie simple. Ici, les univers de l'écrit et de la peinture témoignent d'un entrelacement entre le visible et l'invisible. Ce « *dire spontané du tableau* » s'effectue à sa surface picturale avec une « *illusoire immédiateté* », tel que l'indique l'auteur Louis Marin (1970), et le tableau devient ainsi le producteur de plaisir-contemplation. Ces portraits de femmes témoignent de cette infinitésimale part du récit invisible de leur vie en tant que personne et oeuvre d'art. Certes, ce discours s'établit en tant qu'écrit d'artiste en parallèle de ma démarche de peintre. Cet espace d'écriture, je l'investis comme un nouveau territoire qui me permet une liberté inédite. La romancière Annie Leclerc (tel que cité par Rochefort, 2008) postule qu'il faut : « «inventer une parole de femme», [...], pour «inventer la femme» - on soulignera les marques d'idéalisation des singuliers. » (p. 145)

À ce propos, Jean-François Lyotard (Conté, 2008) a énoncé le paradoxe contemporain de la paralogie des créateurs :

Le sens d'une oeuvre se situe dès lors dans son contexte d'énonciation. Depuis le début des années 1980, il semble en effet que les artistes — consciemment ou inconsciemment — créent à partir de cette idée générique et répondent dans leur discours et leur pratique à ces principes fondateurs de la postmodernité. (p.19)

En ce sens, ce texte prend la forme d'un récit d'artiste et devient une oeuvre à part entière qui émerge de sa matrice, de l'image même. Dans le cas présent, l'écrit ne pourrait exister sans ces images alter-ego. Françoise Collin (tel que cité par Rochefort, 2008) spécifie : « Le mythe de l'écriture féminine ou de l'écriture-femme s'élabore par description narcissique du procédé d'écriture lui-même. Dans l'hypothèse d'une sacralisation du féminin, ce mythe agit comme une des narrations possibles de cette figure de sacralité. » (p. 146)

Les textes qui suivent sont des extraits d'une présentation orale et écrite que je soutenais dans le cadre du cours *Forum de recherche-crédation* en février 2012 à l'UQAM.

3.1 Le document, la source et le sacré



Figure 3.1 *Série tondi #1, Grand-maman Réjane (motifs 1), 2012.*

C'est un travail laborieux que de se distancer de nos proches. Je vais les laisser prendre leur envol et vivre leur vie.

J'ai été saisie par l'idée que c'était par le biais de la religion que les femmes, les saintes, avaient eu voix, qu'elles avaient occupé le champ symbolique d'une manière très forte par la parole....Je pensais surtout aux mystiques, à celles qui ont laissé des traces, celles qui ont écrit, qui ont eu de l'influence...

(Debray, 2005, p. 41)

Je suis en image et possède le poids de mille mots. Mon histoire est retranscrite sur mon visage qui vous propose un moment de contemplation. Je vous invite à observer et non pas à juger. Tout en moi représente le passage du temps, tapissé de motifs qui ornaient jadis ma vie. Je suis peut-être une parmi tant d'autres dans le passage du temps, mais à tout le moins, j'existe encore dans la mémoire et demeure ancrée au souvenir de mon image. Ne subsiste que mon portrait où ma peau retrace l'histoire de ma vie, mes rides sont les stigmates

d'un temps écoulé où se confondent les motifs de ma trame et ceux inscrits sur ma peau, sur du papier peint. Si à l'origine j'étais une image imprimée sur du papier photographique et glacé, je suis dorénavant pixellisée par une machinerie moderne. Évidemment, c'est un langage que je ne saurais maîtriser. Ils nomment cela l'évolution technologique... Je demeure la source d'un instant de vie et dans l'instantané de la vie. Par ma pose, et la représentation de moi-même, je ne saurai dire si c'est moi qui observe ou vous qui m'observez.

De la peinture à l'huile aurait suffi à me dépeindre, à marquer la surface de cet espace vierge qu'est le canevas. Celui de ma vie ne l'est plus, car il est gribouillé, saturé, et commence même à se dissoudre, à s'effacer lentement. Je suis l'abstraction de moi-même.

Il y a des jours où je ne me vois même plus, il faut alors que je m'assaille et contemple l'espace autour de moi.

Qui suis-je et qui étais-je ? Cette image de moi, mon reflet dans la glace ne m'appartiennent plus vraiment.

Il n'y a pas de retouches, il n'y a pas de lecture déviante que la création induit.

Nous allons vers la mort avec le sentiment que la jeunesse s'est prolongé en nous, et que les vieillards sont d'une autre planète. (...) Avec une lenteur infinie, la durée s'aggrave sur le visage et les gestes, limite l'action, mais sans cassure, sans traumatisme. Comme la jeunesse, la vieillesse est d'abord un sentiment. (Le Breton, 1995, p. 60)

En vérité, je vous le dis, il est parfois cruel de demeurer une image du passé plutôt qu'un objet d'art. On parlerait alors de moi comme étant le produit d'une démarche artistique, m'insérant dans un corpus d'oeuvres et exhalant mon dernier souffle entre les murs immaculés d'une galerie. Au lieu de cela, je reste dans l'attente de ce dernier souffle, à contempler une couleur s'apparentant au vert. Vert menthe ou vert hôpital ? Je ne sais pas trop comment nommer cette indéfinissable teinte, me rappelant, ma foi, un peu trop la condition dans laquelle je suis confrontée.

Après tout, ne finissons-nous pas tous relégués dans le passé ? Me voilà imprégnée au mur fleuri qui ornait ma vie et mon habitat. Enrobée dans un cercle entourant mon visage arrondi. On répétait que j'étais comme une sainte, mais en réalité, c'est l'amour que j'avais pour ma fille et mes proches qui était sacré.

Merci à vous silencieux spectateurs de votre écoute.

3.1.2 Paroles d'une mère à sa fille : Empreintes, sérigraphie, transfert document photographique

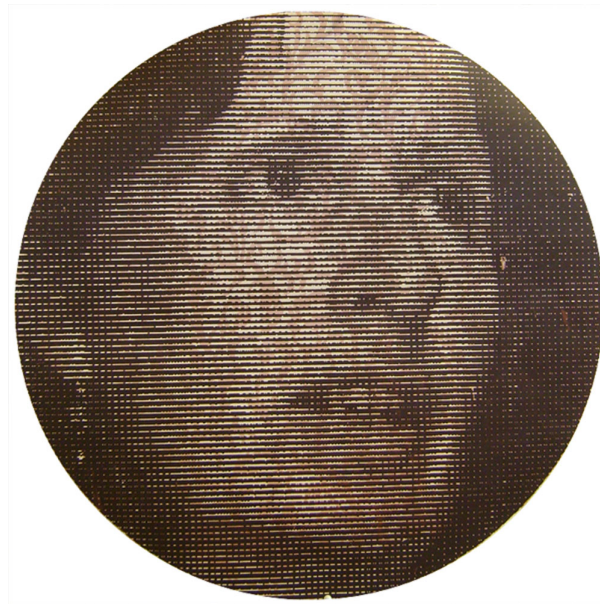


Figure 3. 2 Série tondi #1, maman (motifs rosaces), 2012.

Le sacré d'un visage commence ou s'achève dans les yeux de l'autre, dans la projection de sens qui le met au monde ou le lui interdit. Là est l'épreuve de vérité.

(Le Breton, 1995, p. 64)

Je suis mère, femme, instigatrice de vie et je porte en moi la source du monde. Pour toi, je le porterai ce monde, car tu es trop fragile pour réaliser ce qu'est la vie, celle que j'ai fait naître. La mienne, court des jours tranquilles, comme engourdie dans l'éternelle routine qui lentement use nos espérances. Celles-là même qui nourrissaient notre âme lorsque nous étions encore jeunes. Étais-je aveugle ou naïve jadis? Je ne crois pourtant pas avoir changé, je suis restée identique, fidèle à mon image.

Pour toi, je crois avoir conservé cette étincelle dans le regard.

J'espère.

C'est ce qu'une mère se doit de faire, ne crois-tu pas ?

Maintenant, je me dois de passer le flambeau et c'est à toi que revient la tâche de créer, de recréer. Fais du monde un endroit où le beau a encore un sens, rend la réalité à ton image, « plus belle encore que la beauté » (Berle, 1971, p. 37). Contempler le monde me semble encore et toujours primordial. Laisse ta trace, imprime-la, et reproduis-la. Ne laisse pas orphelines ces idées et ces images en toi. Tu te demanderas peut-être à quoi sert de poursuivre sur cette route incertaine, pavée de désillusions et souvent de fausses promesses. La vie comporte ces risques qui naissent de nos convictions. Vaines paroles penses-tu ; risibles espoirs ? Ce n'est pas ce que je t'ai appris. Regarde-moi et dis-moi que tu n'y crois pas et qu'il s'agit d'une pure invention, d'un rêve insensé. J'existe en image, non ?

Cher enfant, mon visage est multiple : il est à la fois celui de la mère, de la madone, de la vierge, il est devenu une icône intemporelle. Il se démultiplie et se confond. La surface que j'occupe s'est matérialisée par ton regard.

Avec toute ma tendresse.

Je te remercie de poser un regard sur moi.

3.1.3 Le corps marqué : La matière comme ère de changement



Figure 3.3 Série tondi #1, Julie G., (motif fleurs), 2012.

Le corps fonctionne comme un langage par lequel on est parlé plutôt qu'on ne le parle.

(Bourdieu)

Je suis ton amie et nous sommes liées par quelque chose de plus grand que nous-mêmes. Depuis déjà quelque temps, j'ai le sentiment que ce lien me dépasse, et qu'il s'anime par une force hors de mon contrôle. Il ne s'agit pas d'une totale certitude, mais les attentes que nous nous étions fixées semblent dorénavant inatteignables. Je ne suis plus le maître d'oeuvre. Pourrais-je un jour devenir une oeuvre d'art ?

J'examine ce visage qui est le mien. Je vous présente un sourire, qui scintille comme des paillettes parsemées de sequins brillants. Ce n'est certes pas mon premier sourire, mais il est sincère. Mon regard jadis enjoué s'est obscurci d'une trame que le passage de l'encre a imprimé. Qu'est-ce donc que cet étrange sentiment qui a germé en moi depuis que je suis

confrontée à l'inéluctable. Et toi, saurais-tu me répondre ma chère amie ? Je ne savais pas que l'art, tout comme les produits de consommation, étaient périssables. Suis-je la pâle copie de mon image matricielle ?

Je suis le résultat de ces petits incidents de la vie qui surgissent dans mon visage, un peu comme une perturbation gangrénée et impitoyable. Ces stigmates prennent de l'expansion et parasitent mon corps. Le temps est devenu mon ennemi, il est tangible à mes yeux ; aux tiens également, j'imagine. Ce combat est singulier ; mais pluriel à la fois dans sa forme. Je dois me battre afin de conserver mon image. Je me sens comme asphyxiée et paralysée devant l'inconnu. Ces motifs qui m'envahissent s'incrustent et surgissent au-delà de moi. Parfois mon visage se confond de l'avant à l'arrière-plan. Mon corps est soumis à l'incertitude, je dois m'y plier.

Tu m'a examiné sous tous mes angles. Je n'ai pas eu besoin de rayons X, car le repentir est absent de ma représentation. Ils m'ont dit qu'il était inutile de m'inquiéter, qu'ils savaient tout à fait quoi faire. Selon eux, j'étais fragile, mais résistante. Pour les dosages, je laisse des mains plus aguerries s'en charger et me guider. Après tout, ces spécialistes doivent connaître la logique de ces opérations. Je ne connais pas la recette exacte, mais je sais que toi tu en connais les noms : CMYK. Dans mon cas, un seul passage était suffisant. Je suis devenue autre en me pliant aux modulations. Je ne peux qu'espérer.

Tu as imprimé quelque chose en moi. Une sorte de vérité. Je vais désormais accepter de vivre avec.

À toi mon amie.

3.1.4 La peinture : L'esprit de la tradition

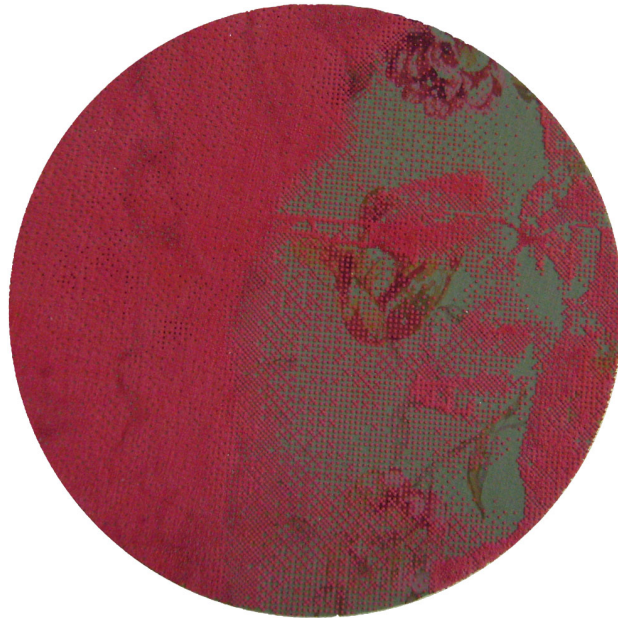


Figure 3. 4 Série tondi #1, Maude (rose Puff), 2012.

Le sacré. Je pense tout de suite, en entendant ces mots, aux cathédrales, à leur beauté qui est le fait d'humains qui ont cru en quelque chose de plus grand qu'eux et cela m'émeut, jusqu'au larmes par moments.

(Cornellier, 1995)

Je suis une soeur, une amie et une confidence. Tu es à mon image, car notre matrice est similaire. Je trouve incroyable que nous nous accordions l'une à l'autre : nous gravitons ensemble, tel le soleil et la lune. La force que nous puisons dans l'autre se résume-t-elle seulement à la tradition ? Ce qui nous raccorde est plus GRAND que nous. Que nous soyons imprimées n'altère en rien les similarités et les différences qui nous dépeignent. Notre leitmotiv se résume au plaisir que nous trouvons à innover et à construire quelque chose de viable. Faire de l'art.

3.1.5 Paroles brutes : La genèse d'un projet



Figure 3. 5 Série tondi #1, Myriam (motifs 1), 2012.

(..) transcrire cette espèce de rumeur que j'ai, que vous avez, dans la tête, quand je (vous) regarde des tableaux, ce « bruit » qui charrie un bout de poème, un fragment d'histoire, un morceau d'article, une référence interrompue, un écho de conversation, un souvenir impromptu, ect., un bruit qui n'est là que pour adoucir la souffrance qu'est indissolublement le plaisir de voir-muet-(la jouissance?) des formes et des couleurs sur la toile assemblées.

(Marin, L. tel que cité par Laframboise, 1977, p. 12)

Je suis une image, une fille, une amie, une soeur. Je suis l'instigatrice de ces portraits qui s'offrent à vous. Ces femmes sont celles de mon entourage. Par ma volonté, elles deviennent images; elles se métamorphosent dans l'immobilité. Je souhaitais leur rendre hommage, peut-être en raison de ce questionnement qui m'habite encore aujourd'hui : qu'est-ce que le sacré et comment le traduire en image ? Ces femmes l'étaient à mes yeux. Enfin, les liens qui nous lient. Dans ces mots, ces phrases, je réalise que des points restent suspendus,

que des questions demeurent dans l'attente de réponses, de justifications. Je souhaite partager la genèse d'un projet, de ma profession de foi. J'en fais ici le serment.

Faire le portrait d'une personne, c'est tenter de saisir sa représentation et ce qu'elle est intrinsèquement. Il ne s'agit pas de reproduire les parties d'un visage avec le bon guide d'assemblage. J'ai puisé dans mes souvenirs, farfouillant à la recherche de photographies comme repères visuels. Celles-ci n'étaient pas destinées à être employées comme documents sources, mais le devinrent par la force des choses. Ces photos existaient afin d'immortaliser des moments importants à mes yeux et à ceux de ces femmes de ma vie. L'intentionnalité. C'est ce qui traçait la ligne de partage dans mon travail et mes choix.

Elles sont devenues des portraits prenant la forme de tondi ; ces cercles rappelant l'auréole et suggérant l'idée même de la perfection. Il s'agissait d'un hommage, une forme de leg ; je tentais de commémorer leur présence si essentielle pour moi. Cette forme circulaire véhiculait un propos ainsi qu'une signification qui semblaient s'accorder à ce que je tentais de m'approprier, soit : réactualiser la peinture sacrée à travers l'image de la femme. Ces tondi, je me les approprie l'espace d'un instant pour la signification historique y étant rattachée. Une sphère parfaite où apparaît un visage rappelant l'icônicité des madones. Ces visages que j'imprimais devenaient les variantes possibles d'« icônes modernes ». Jadis, sur ces tondi s'incarnait des images saintes représentant un au-delà qui dépeignait la félicité d'un paradis inventé par l'humanité. Certes, ces images appartiennent à une époque révolue : la Renaissance. Je me surprends encore à examiner ces images qui traduisent une dimension intemporelle, par-delà les genres ou procédés picturaux. Car cet appel que j'ai ressenti en observant ces images reste inscrit en moi. Elles possèdent une matière intangible, un sentiment de sacré. Il s'agit d'un affect qui nous traverse, peu importe l'époque ou bien la forme que prenne ces apparitions. « Le sacré est l'intrusion de l'ailleurs, ici, de l'altérité dans le même, de l'inconnu dans le connu, du rien dans l'être. Le sacré est contact. » (Bertrand, P.1995, p. 192)

Instinctivement, j'ai été menée vers des repères qui m'habitaient, un abécédaire de techniques que je maîtrisais. J'ai ainsi délaissé mon savoir-faire l'espace d'un instant. J'ai

troqué mes outils familiers. Réactualiser, réutiliser, remanier, transférer, m'approprier des images afin de leur donner un sens.... En atelier, mes mains se sont activées et ma tête a été l'espace d'un moment, comme suspendue, en attente de l'apparition d'un sens. Enfin, je produisais.

La sérigraphie fut alors un prétexte afin de donner vie à ces femmes. Mes portraits se sont transformés en images médiatisées. Je réalisais graduellement la signification que ce choix pouvait revêtir. Démultiplications, transferts, effacements du geste, de la trace du peintre. Bref, ces visages de femmes devinrent multiples. Ces empreintes pouvaient désormais être reproduites à l'infini. Un matériau de l'ère industrielle de plus en plus vétuste. Les motifs se distribuant sur sa surface m'enchantaient. J'associais les personnes aux motifs, selon ma propre logique décorative ou symbolique, en créant un univers construit par des associations entrelacées. Je récupérais et je transformais la fonction première de ces souvenirs photographiques et de ce papier peint.

Immortaliser dans l'œil des tondi mon affection pour la dimension sacrée que représentent ces femmes pour moi et faire de l'art.

CONCLUSION

La rédaction de ce mémoire-création m'aura permis un temps de pause et d'introspection. Les penseurs, écrivains, théoriciens et sociologues étudiés dans le cadre de cette recherche m'aidèrent    camper ma pratique en lien avec la théorie en rapport au thème du sacré. Selon Georges Bataille : « L'Occident a connu une désacralisation de la vie et une mort lente du mythe chrétien; mais l'homme moderne est encore obsédé par le sacré (tel que cité par Teiterra, 1997, p. 79) C'est donc par la création d'oeuvres originales (entendu ici dans le sens de nouvelles), que cette réflexion synthétique trouve à s'incarner en une série de portraits. Par ailleurs, les textes rédigés dans le cadre du *Forum de recherche-création* au printemps 2012 me permirent d'entrevoir que je pouvais investir l'espace de l'écriture. Jusqu'alors, ce désir ne s'était jamais manifesté. Mes *Paroles brutes* sont une extension de ce corpus d'images et ce passage de l'image à l'écrit est somme toute la continuité de ma démarche artistique. Guillaume P   affirme que *la trace et l'écart* sont deux pôles distincts de la création se résumant comme : « les liens qui unissent l'exercice des jeux du langage, la production picturale et l'expression d'une certaine spiritualité. » (inspiré de Guérin, 2004, p. 62)

Ainsi, l'usage d'une multitude de moyens techniques dont la sérigraphie, la photographie, la broderie et l'écrit s'inscrivent dans un corpus d'oeuvres. Ces procédés me permirent de donner au sacré une nouvelle forme, car ce concept est bien souvent décrit comme *flou* ou *sans objet* (Debray, 2012, p. 12) Le visage est donc devenu l'objet par lequel je trouvais à incarner le sacré d'un point de vue personnel et symbolique.   galement, la mythologie du sacré se décline dans ces portraits de femmes par l'emploi du visage comme une matière symbolique (inspiré de Le Breton, 1992, p. 11) J'exploite cette spécificité par la sanctification de la représentation de la femme en les transformant en icônes modernes s'incarnant dans le présent. Changer leur signification devient, dans ce contexte précis, dans

ce contexte précis un but à atteindre. Mes images sont investies comme un sujet-matière, mais la technique leur étant reliée n'est pas le seul enjeu compris dans cette production. Le portrait est abordé comme le lieu d'introspection permettant de poser un regard sur les autres et sur soi. En choisissant pour modèles les femmes de mon entourage, j'ai pu effectuer des choix plus éclairés dans une perspective autobiographique. Ainsi je puise dans mon univers matériel et affectif immédiat, car *je cherche à contextualiser et transfigurer le quotidien, le banal* (inspiré de France Guérin, 2004, p. 55) La récupération d'éléments familiers au sein de mes oeuvres participe à cette *transcendance du banal*. Ces choix me permirent l'instauration de codes à la suite à l'exploration du sacré via la matière.

Au final, ce parcours retrace l'oeuvre dans sa genèse, de son questionnement à son saisissement créateur en terminant par son analyse. Je considère cette série davantage comme une proposition plutôt qu'une certitude. À quoi sert l'art, sinon à répondre à ce désir irrépressible de créer, de laisser son empreinte ? Regarder une peinture requiert du temps. Or le peintre se doit de remettre en question ce qui lui semble acquis. Je conserve cette soif de créer des images afin de pouvoir toujours recommencer, car j'ai : « [...] *soif de sacré, de débordement, de monumentale. Soif de perle incontrôlable, d'oeuvres révolutionnaires et de désir ardent.* » (de la Chenellière, É. 2012, <http://www.nouspointdinterrogation.com>)

BIBLIOGRAPHIE

Barbanti, R. et Fagnart, C. (2005, octobre). [...] *clarifier les différentes notions employées tout en posant la question des fondements de l'interdisciplinarité*[...]. La revue du département Arts plastiques de l'Université de Paris 8 (4).

Berl, E. (1971). *Trois faces du sacré : Vinci, Rembrandt, l'ère des fétiches*. Paris : Bernard Grasset.

Bertrand, P. (1995, automne). *Aspects du sacré : Le sacré aujourd'hui*, Dires : volume 12 numéro 12 (186-201).

Boi, L. (2001). *Sept variations fondamentales sur le thème de l'espace : De la géométrie du monde physique et la topologie du vivant à la morphologie des formes naturelles et à la phénoménologie de la perception*. Dans M.Costantini (dir.) (2010). *La sémiotique visuelle : nouveaux paradigmes*. Paris : L'Harmattan. p.71-117.

Bricault, M. (1999). *Conditions de possibilités (Mémoire de maîtrise)*. Université du Québec à Montréal.

Callois, R. (1963). *L'Homme et le sacré* (3^e éd. augm.). Paris : Gallimard.

Cornellier, L. (1995, automne). *Rites, tabous et sacré : Le détournement du sacré*. Dires : vol. 13, num.2. (136-138)

Conte, R. (2008). *Du sacré dans l'art actuel?* Klincksieck.

Debray, R. (2005). *Le feu sacré : Fonctions du religieux*. Mesnil-sur- l'Estrée, France : Folios essais.

Debray, R. (2012). *Jeunesse du sacré*. Luçon : Gallimard.

De Duve, T. (1990). *Cousus de fil d'or : Beuys, Warhol, Klein, Duchamp*. Dijon : art édition.

de la Chenellière, E. (2012, 14 avril). *Nous?* [document vidéo]. Consulté à l'adresse <http://www.nouspointdinterrogation.com/nous>

Gourde, M-C. (2009). *Simulacres d'une mémoire de soi : archive, deuil et identité chez Sophie Calle et Catherine Mavrikakis*. Université du Québec à Montréal.

Guérin, F. (2004). Connaître son problème : Déplacement, détournement et actualisation de la problématique. Dans D.Laurier et P. Gosselin (dir.), *Tactiques insolites: Vers une méthodologie de recherche en pratique artistique* (p.53-65). Montréal : Guérin.

Heinich, N. (1998). *Ce que l'art fait à la sociologie*. France : Les Éditions de Minuit.

Hergibo, M-C. (comissaire). (1992-1993). *Le tondo aujourd'hui*. Centre culturel de L'Yonne.

La Chance, M. (2001). *Les penseurs de fer : Les sirènes de la cyberculture*. Montréal et Paris : Trait d'union Spirale.

Laframboise, A. (1989). *Istoria et théorie de l'art : Italie, XVe, XVIe siècles*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.

Lageira, J. (2010). *La déréalisation du monde, réalité et fiction en conflit : essai*. Nîmes : Actes sud.

Le Breton, D. (1992). *Des visages: Essai d'anthropologie*, Paris: Éditions A.M. Métailié.

Le Breton, D. (1995, 12/aut.). *Religiologiques : Le visage et le sacré : quelques jalons d'analyse*, 49-64.

Storr, R. (conservateur). (1988). *Gerhard Richter : October 18, 1977*, [catalogue d'exposition]. New York : The museum of Modern Art.

Marin, M. (1989). *Opacité de la peinture : Essais sur la représentation au Quattrocento*. Italie : Usher.

Marin , L. (1970). *La description de l'image*. Consulté à l'adresse <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article>

Morat, F. (2005). *Centre Pompidou. Parcours pédagogique : Christian Boltanski*. Consulté le 22 juin 2012. <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ens-boltanski/ens-boltanski.htm#textes>

Nancy, J-L. (1999). *Le portrait (dans le décor) : Le portrait me ressemble*, conférence prononcée à l'institut d'art de Villeurbanne (2000). Éditions Galilée.

Payant, R. (1987). *Vedute, Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval : Éditions Trois.

Rocheftort, F. (2008). Reformuler la question du sacré en modernité. Dans *Vers une sacralité du féminin au sein des discours de la différence*(p.139-154). Paris : L'Harmattan.

Savard, F. (1994). *De la photo à la peinture, poétique du texte et poétique du tableau* (mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal.

Teitera, V. (1997). *Georges Bataille: La part de l'Art*. Paris: L'Harmattan.

Wikipédia l'encyclopédie libre. (2012, 22 août). *Multidisciplinarité*. Page consultée le 22 août, 2012 à l'adresse <http://fr.wikipedia.org>