

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

MÉMOIRE PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS PLASTIQUES
OFFERTE À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
EN VERTU D'UN PROTOCOLE D'ENTENTE

par

LINE BLOUIN

L'identité photographique

10 mars 1997

Droits réservés



Mise en garde/Advice

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

TABLE DES MATIÈRES

Avertissement	1
Remerciements	3
Introduction	5
Les modèles culturels ou l'autoportrait	9
Le modèle maternel ou l'autobiographie	20
Rapport homme/femme ou l'autobiographie/spectateur	31
Autobiographie/spectateur/fiction	40
Conclusion	48
Liste des figures	53
Bibliographie	55
Ouvrages consultés	57

AVERTISSEMENT

Tout au long de cet ouvrage, l'appellation « auteure » est employée pour des fins de distinction et de commodités. Il faut comprendre ici: auteure en arts visuels, mais aussi auteure comme sujet de création de toute œuvre, par opposition à l'objet de création. L'utilisation du terme « auteure » me positionne et me donne à l'occasion un regard extérieur et critique sur mon travail par rapport à l'emploi du pronom « je » qui m'interpelle personnellement. Aussi, l'utilisation du mot « auteure » me nomme par rapport à un champ de pratique non pas seulement comme étudiante mais surtout comme praticienne en arts visuels. Tous deux, « auteure » et « je », permettent d'apporter une vision extérieure et une appréciation intérieure des différents corpus et thématiques présentés.

REMERCIEMENTS

Rendre à terme un projet, quel qu'il soit, implique des supports personnels et professionnels. Je profite de l'occasion pour offrir mes remerciements à certaines personnes qui ont cru en moi, qui ne m'ont pas lâchée et, je dirais même, qui ont insisté. Je pense à mon directeur Denis Langlois que je remercie pour sa compréhension et son ouverture d'esprit. Je remercie également Nicole Jolicoeur qui fut une source de motivation profonde et une amie. Plus près de moi, je tiens à remercier mon conjoint qui a permis à ce travail de connaître enfin sa naissance publique et officielle. Je remercie ma mère pour la source d'inspiration, de confrontation parfois, qu'elle repréSENTA au cours de ces années que je consacrai à la recherche sur l'identité.

INTRODUCTION

Mon travail de création traite de la question de l'identité. En fait, qu'est-ce que l'identité ? Comment se forme l'identité ? Voilà deux questions fondamentales sur lesquelles se sont penchés, entre autres, nombre de psychanalystes et ethnologues (Georges Devereux, Margaret Mead), anthropologues (Edward T. Hall, Gaëtan Gosselin), historiennes et historiens (Rozsika Parker, Griselda Pollock, Monique Régimbald-Zeiber, Julia Kristeva, Mireille Perron), sociologues (Paul Warren, Francesco Alberoni, Edgar Morin), écrivaines et écrivains (Luce Irigaray, Ginette Paris, Élizabeth Badinter, Julie Stanton, Marguerite Duras) et artistes également (Nicole Jolicoeur, Lani Maestro, Liz Major, Cindy Sherman, Frida Kahlo, Annette Messager, Gaëtan Gosselin). De mon point de vue personnel d'auteure en arts visuels, je dégagerai ici deux perspectives relatives à la notion d'identité: l'identité personnelle et l'identité sociale dans lesquelles est incluse l'identité artistique.

L'identité personnelle est, dès le départ, construite par nos origines: on pense à l'héritage génétique. Par ailleurs, la formation ou, plutôt, l'actualisation de cette identité s'effectue à mon avis dans un rapport actif entre soi-même et l'Autre. D'une part, ce processus est centré sur la différenciation et sur la singularisation du sujet et, d'autre part, sur l'identification axée sur la similitude aux autres. Cet exercice de comparaison et de confrontation se fait continuellement: on se compare en famille, à ses frères, ses soeurs et à ses parents. En société, amis, confrères et consoeurs d'étude et de travail nous renvoient continuellement

l'image de ce que nous sommes ou de ce que nous souhaiterions ou devrions être. Nous recherchons la compagnie de personnes qui nous ressemblent et, simultanément, nous tentons de nous en distinguer. Le sentiment d'identité se développe, ainsi, dans le cadre d'une réalité sociale où l'Autre, le modèle parental, social ou culturel, contribue généreusement à ce processus d'actualisation par la confrontation qu'il provoque.

L'optique dans laquelle j'actualise mon identité, tant personnellement, socialement que professionnellement, repose sur un processus d'affirmation dans un rapport actif avec l'Autre et dans le respect des différences respectives. À titre d'auteure, j'avance que l'identité artistique est sexuée et que le propos des œuvres diffèrent d'un sexe à l'autre, d'une culture à l'autre. Mon travail s'inscrit dans un processus de recherche féministe; je crois à la cohabitation des différences et à leur mise en valeur dans la tolérance. Toutefois, le travail que je propose n'a pas la prétention de se conformer à quelque école de pensée que ce soit. J'œuvre dans une voie bien différente de celles empruntées par mes illustres pré-décesseurs comme Judy Chicago et toutes celles qui ont représenté et présenté le *fait féminin* par des moyens dit traditionnellement féminins. Mon travail est plutôt une longue réflexion poétique sur l'actualisation de l'identité et c'est en passant par la photographie et par une forme qui s'apparente à l'autobiographie qu'il prend forme.

Dans le présent document, nous verrons que j'ai d'abord traité la question de l'identité à partir des modèles culturels, du modèle maternel, du rapport homme/femme et, qu'à travers les divers corpus présentés, le rapport autobiographie/spectateur/fiction s'est progressivement imposé. La dernière œuvre qui sera présentée, « Entre le rêve et l'oubli »¹, nous montrera comment les notions développées dans les corpus précédents se retrouvent en quelque sorte réunis, sous une forme à la fois autobiographique et fictionnelle.

¹ Exposition présentée à la galerie Dazibao, Montréal , janvier 1993 dans le cadre de l'exposition collective « Pièces d'identités » et à la galerie Séquence, Chicoutimi, septembre et octobre 1994

LES MODÈLES CULTURELS OU L'AUTOPORTRAIT

Le premier modèle de confrontation dont j'ai traité dans mon travail et auquel sont soumises les femmes est le modèle culturel féminin véhiculé, entre autres, par les médias et le cinéma. Étant moi-même confrontée à ces images organisées et ayant toujours résistée à la représentation réductible proposée, j'ai tenté, par l'exercice de ma pratique artistique, de me mettre en scène à titre de modèle-auteure.

L'image de la femme proposée par la publicité, par exemple, a été couramment conçue pour et par des hommes. Les images de travestis, figures 1-A et 1-B, sont extraites d'une performance photographique² où je me suis mise en scène, assise sur un banc et ayant, comme accessoires, produits de maquillage et perruque. Deux appareils photographiques fixés sur trépied étaient disposés l'un face à moi, à la hauteur et près de mes genoux, et le second à angle de 45 degrés environ à la hauteur de mes yeux. Le public convié à cette performance était invité à effectuer les prises de vues pendant que je me maquillais, abondamment et sans miroir, et que je portais une perruque.

J'utilise les artifices de la mode, comme le maquillage, qui met habituellement en valeur les modèles pour illustrer, par imitation, l'idéalisation de la repré-

² Performance photographique réalisée le 29 novembre 1989 à la galerie Vu, à Québec, dans le cadre de l'événement photographique Mirabile Visu



Figure 1-B



Figure 1-A

féminine par les médias de communication. Toutefois, l'exagération avec laquelle je me maquille ne contribue pas à produire cette image idéalisée de la femme. Bien au contraire, ce qui est donné à voir construit une nouvelle identité du sujet qui s'apparente davantage à des sujets de travestissement. Cette tentative d'exorciser le modèle et ses mécanismes de représentation veut, en même temps, extraire cette représentation du champ médiatique pour l'inscrire sur le plan artistique. Par conséquent, cette image du modèle perd son pouvoir oppressant comme image idéalisée de la femme.

Bien plus, il s'agit ici du regard de l'Autre, le spectateur qui est invité à effectuer les prises de vue. À chaque déclenchement, celui-ci doit inévitablement s'introduire dans mon espace vital compte tenu de la distance restreinte qui me sépare des appareils photographiques. Par conséquent, l'élément voyeur qui sommeille en chacun et chacune a été excité par l'invitation. Ici, la femme que je suis rencontre le modèle culturel et social et s'y confronte. Elle se modèle volontairement à cette image par la pose et à la fois, y résiste par l'utilisation grossière et démesurée des accessoires. De l'auteure comme sujet photographiée, je chemine, dans le corpus photographique suivant, vers la photographie comme sujet et objet de maquillage et vers un processus photographique qui annonce déjà une démarche autobiographique.

Pour illustrer mon propos sur l'identité, j'ai, dans ce cas-ci et pour la première fois, photographié ma mère. Par ailleurs, je m'attarderai ultérieurement sur la mise en scène de certaines de ces photographies lorsque j'aborderai le modèle maternel. Les figures 2-A et 2-B nous présentent donc le travail intitulé « Femmes »³ réalisé en 1988 et qui met en scène des photographies rehaussées, maquillées et apposées sur du texte. Il s'agit d'autoportraits et de photographies que j'ai effectués de ma mère. Dans les deux cas, et à certains moments, j'ai utilisé un objectif grand angulaire qui a comme particularité d'exagérer la perspective en rapprochant le premier plan et en éloignant les plans plus lointains. Ainsi, les visages sont souvent déformés par l'objectif et le vieillissement de ma mère en est automatiquement accentué. Parfois, les photographies sont juxtaposées à un dessin. Dans tous les cas, photos et/ou dessins sont apposés sur un fragment de texte. Il s'agit de la première strophe du roman-poème « La nomade »⁴ de Julie Stanton, fragmenté, grossi et photocopié. Il s'agit d'une œuvre littéraire qui se révèle être une véritable génèse et une critique violente de la féminité imposée

³ Exposition présentée à la galerie Powerhouse, Montréal, avril 1989, à la Nova-Scotia Photo Co-op Gallery, Halifax, avril 1990 et à Xchanges Gallery, Victoria, septembre 1990

⁴ Stanton, Julie, *La nomade*, Montréal, éd. l'Hexagone et Julie Stanton, 1982, 55 pages

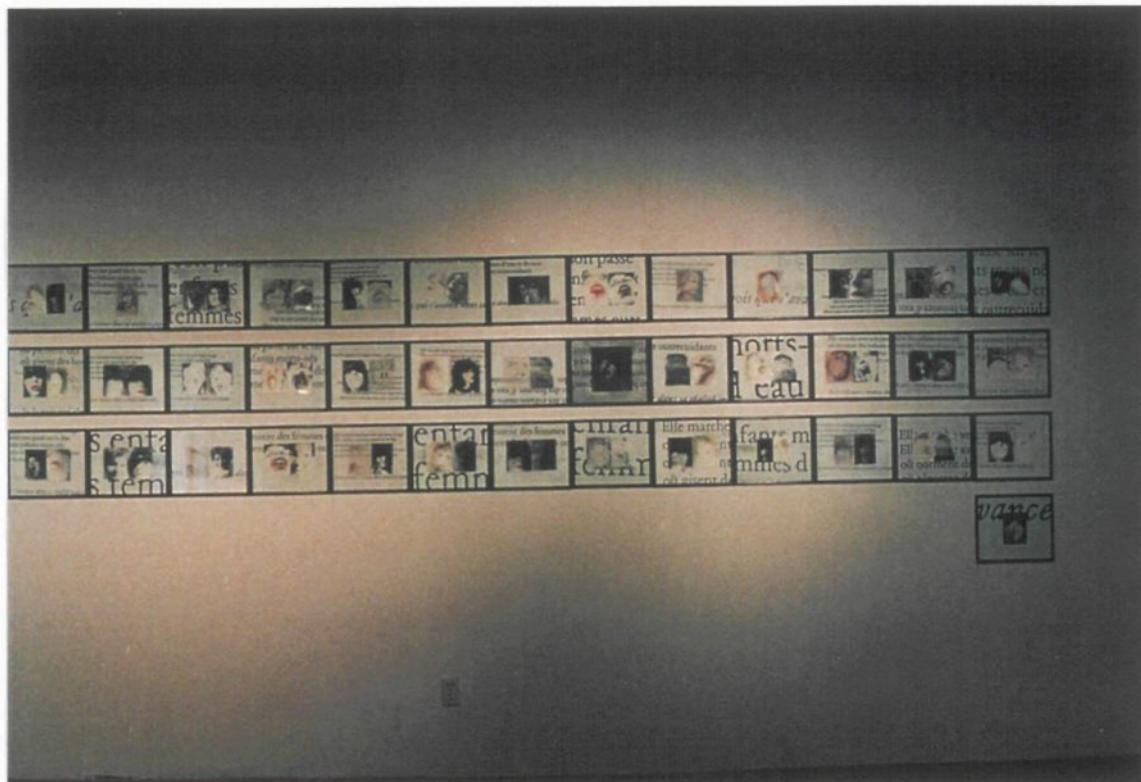


Figure 2-A



Figure 2-B

pour dire l'identité des femmes. Certains assemblages sont davantage marqués par la trace mécanique de la photocopie, ajoutant du graphisme au texte; d'autres mettent davantage en valeur certains mots contribuant à évoquer une nouvelle image à l'intérieur même du cadre. Toutefois, ce qui est mis en évidence, c'est l'autoportrait de l'auteure. Par comparaison avec les images de performance illustrées précédemment, le sujet, ici, est double: l'auteure et la photographie, tous deux confondus.

Ici encore, le modèle, en tant qu'idéal féminin, constitue une source de confrontation importante dans l'actualisation de l'identité. Ainsi, c'est à travers ce regard posé sur les modèles que je me suis questionnée sur ma propre image photographique, sur sa capacité de représentation véritable. Autrement dit, est-ce que l'autoportrait suffit pour transmettre fidèlement l'image de ce que je suis? L'autoportrait peut-il être vraiment autobiographique à lui seul?

Gaëtan Gosselin dans un article paru en 1992 dans la revue BlackFlash partage mon avis sur la nécessité de composer avec la photographie afin de lui attribuer son caractère autobiographique.

À partir du moment où l'acte de photographier engage un auteur, un sujet et un autre qui regarde, n'y a-t-il pas nécessairement autobiographie? Eh bien non! Il y a dans l'autobiographie photographique quelque chose qui, à la fois, cache un dessin et déploie un stratagème. Voilà pourquoi je dirai du travail de Line Blouin qu'il est autobiographique.⁵

Les figures 3-A et 3-B, extraites de « Femmes »⁶, illustrent une mise en page de la photographie où les accessoires, cadre, texte, rehaut de couleur et dessin juxtaposé à la photo, tel un dédoublement, un autre *moi*, contribuent à représenter, plus fidèlement peut-être, l'identité de l'auteure. L'ensemble du travail « Femmes »⁷ présente, par sa multiplicité, les multiples identités de l'auteure, mises en scène dans son rapport fluctuant de confrontation à la réalité même de la représentation. La disposition du travail, illustré par la figure 4 et présenté en un seul bloc de quarante cadres, est conçue pour inviter le spectateur à faire une première lecture globale et, par la suite, à prendre connaissance des différences et des similitudes qu'on rencontre d'un assemblage à l'autre. La photographie n'est plus ici l'unique porteuse de représentation.

⁵ Gosselin, Gaétan *Le Cas L.B.*, traduit en anglais et parut dans la revue *Black-Flash*, vol. 10/no 1, printemps 1992 sous le titre *Line Blouin: La femme de ma vie*

⁶ Exposition présentée à la galerie Powerhouse, à la Nova-Scotia Photo Co-op Gallery et à Xchanges Gallery

⁷ Idem

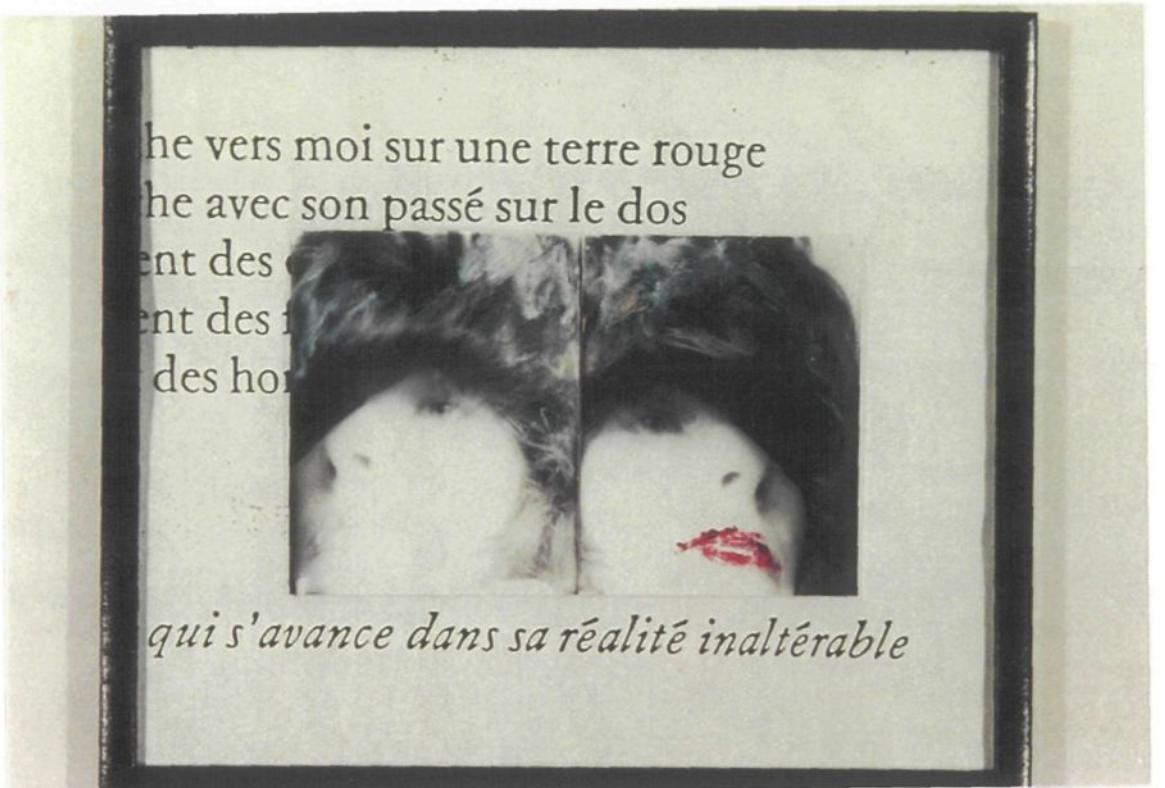
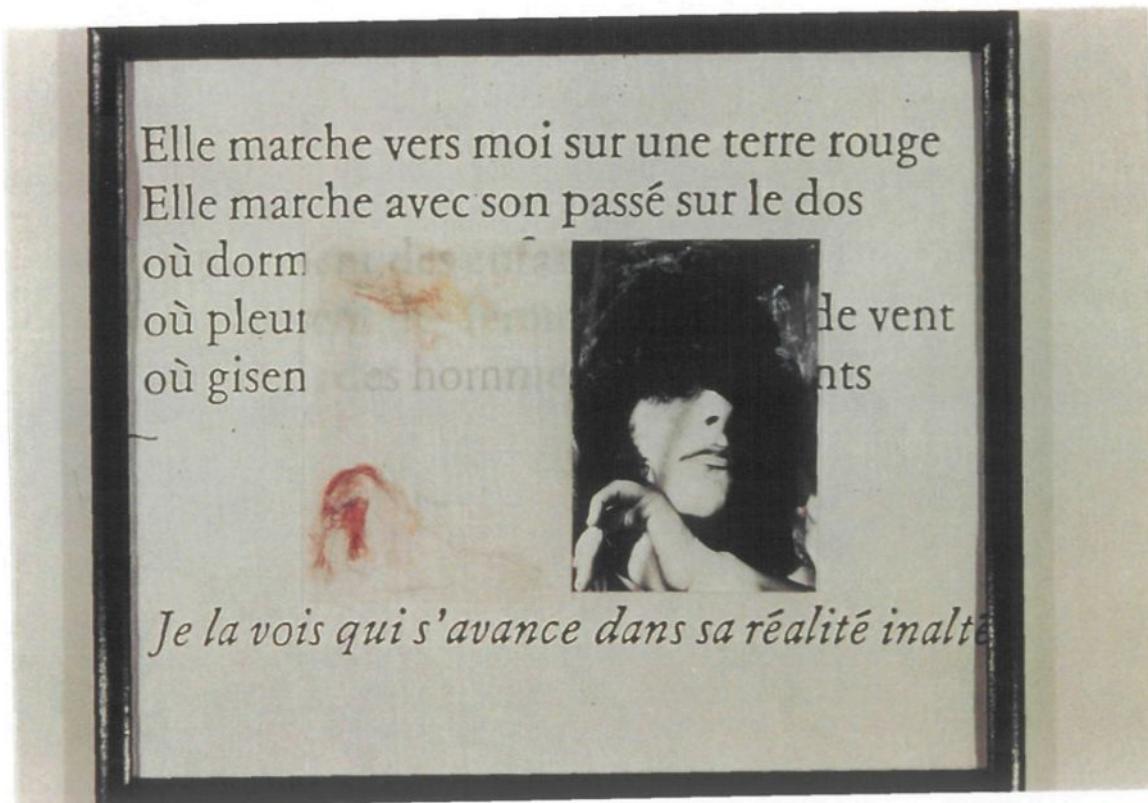


Figure 3-A

Figure 3-B



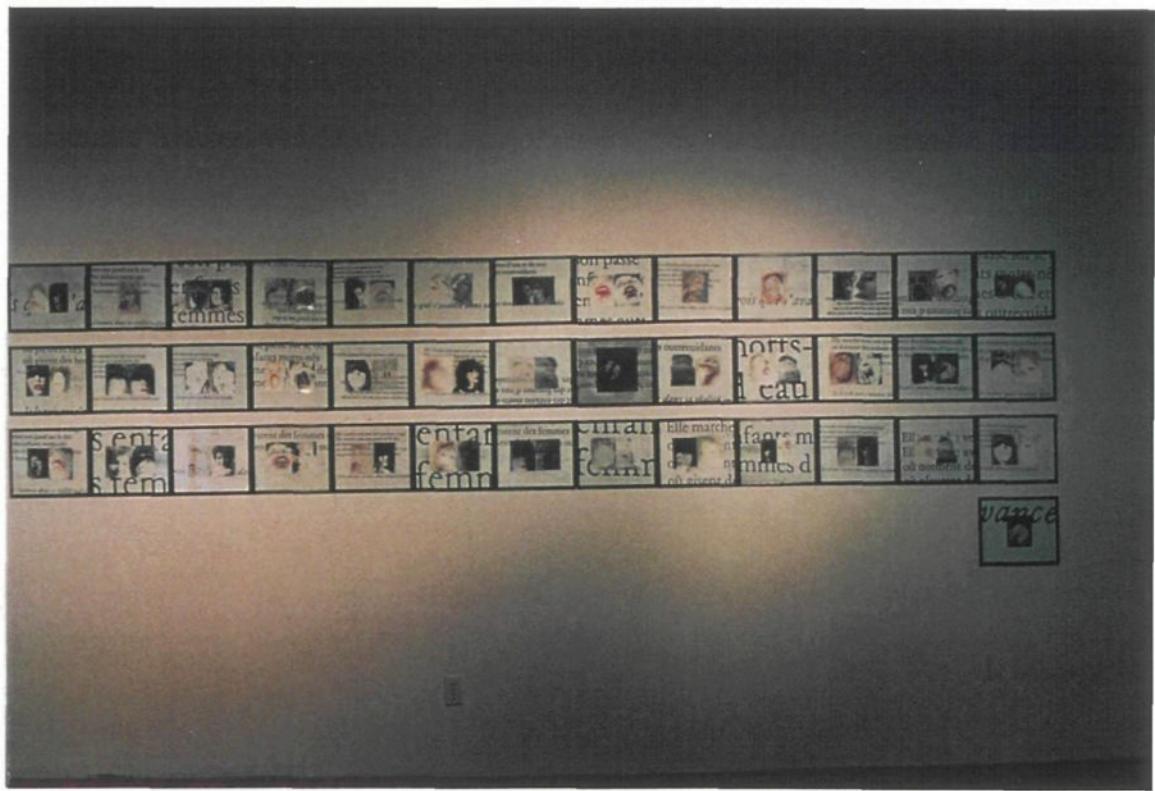


Figure 4

Jusqu'à présent nous avons vu sous quel angle j'ai questionné ma propre image photographique vis-à-vis les modèles culturels véhiculés par les médias. Il ressort que la photographie demeure un véhicule qui tend à réduire de la représentation et que sa mise en page contribue à élargir le discours et à minimiser l'effet de réduction de la photographie. Comme on aura l'occasion de le constater ultérieurement, on peut déjà identifier des concepts qui seront conservés dans l'élaboration de l'œuvre nouvelle « Entre le rêve et l'oubli »⁸: je pense à la juxtaposition de la photographie à des éléments extérieurs au processus photographique. À travers l'étude et l'exploration des divers mécanismes de représentation qui interviennent dans la formation de l'identité féminine, l'image de la mère, plus particulièrement de ma mère, s'est imposée comme modèle de comparaison voire même de compétition féminine.

⁸ Exposition présentée à la galerie Dazibao et à la galerie Séquence

LE MODÈLE MARTERNEL OU L'AUTOBIOGRAPHIE

Toujours dans le cadre du travail intitulé « Femmes »⁹, les figures 5-A et 5-B mettent l'auteure en rapport avec sa mère. La mère figure ici comme miroir, le reflet de ce que je suis mais, surtout, la projection de ce que je serai. Lorsque j'aurai son âge, est-ce que je lui ressemblerai? Est-ce que cette idée ou plutôt cette image me rassure ou me terrorise? La photographie devient un outil d'anticipation, un mécanisme d'introspection et de questionnement sur mon identité. Par la photographie, mise en page dans « Femmes »¹⁰, je fixe davantage l'émotion d'un type de rapport mère/fille que la représentation même de ce rapport; et ce déplacement de la fonction photographique est ici rendue possible, à mon sens, par l'assemblage et la mise en page de la photographie. Le drame à transcender ici est celui d'une représentation stabilisante d'une beauté plastique stéréotypée, c'est-à-dire l'image médiatique de la femme. Par ailleurs, cette représentation même du drame est en soi prise au piège de la photographie. Celle-ci tend à immortaliser l'image, le sujet et sa représentation, et, en même temps, elle tend également à réduire l'identité du sujet à cette seule image. Paradoxalement, je mets en cause la représentation photographique et son pouvoir stabilisateur et réducteur en utilisant le langage photographique et ses artifices tels le

⁹ Exposition présentée à la galerie Powerhouse, à la Nova-Scotia Photo Co-op Gallery et à Xchanges Gallery

¹⁰ Idem



Figure 5-A

Figure 5-B



rehaus. Refus des modèles, refus de vieillir, par ailleurs, refus de tout artifice qui prétend masquer la vérité et opposition à l'utilisation de la photographie comme représentation unique et ultime de mon identité.

L'identité est évolutive et multiple et elle s'inscrit dans un processus d'actualisation. Dans cette optique, la pratique artistique participe à cette quête de l'identité. Si je peux m'exprimer ainsi, « Femmes »¹¹ est mon alter ego. Je me regarde me regarder. Je m'observe m'observer. Le regard de l'Autre est peut-être aussi le mien. En ce sens, on peut constater ici des intentions qui nous permettent d'affirmer qu'il ne s'agit plus d'un ouvrage de citation (modèles culturels) ou d'excitation (images de performances¹²) mais bien d'un ouvrage autobiographique par sa référence à l'histoire personnelle, celle de l'auteure et celle du spectateur, et par l'évocation d'émotions de la relation mère/fille dans un questionnement sur l'identité féminine. Bien plus, le spectateur ne se voit plus ici piégé dans le processus de prise de vue comme dans le cadre de la performance. Il est davantage impliqué dans l'interprétation de l'œuvre, il se voit invité à apporter

¹¹ Exposition présentée à la galerie Powerhouse, à la Nova-Scotia Photo Co-op Gallery et à Xchanges Gallery

¹² Performance photographique à la galerie Vu

du sens, le sien, à mettre l'œuvre en rapport avec sa propre histoire. « La femme de ma vie »¹³, réalisé en 1990, rejoint ce propos.

Cette oeuvre est composée d'une table en bois ainsi que de douze photographies réparties sur quatre murs de la salle d'exposition. Le tout est disposé dans un espace à peu près carré. Il s'agit d'une disposition qui privilégie une lecture de la gauche vers la droite. Six des images ont un format de 1,05m par 1,05m, cinq de 50cm par 50cm et une de 1,05m par 1,50m. La figure 6-A présente le début de la lecture du corpus photographique. Ces deux photos de 1,05m par 1,05m ont été produites à partir d'une diapositive issue de l'album familial. L'impression en négatif résulte de l'unique usage de la diapositive au cours de l'agrandissement. Nous y voyons une adulte et une jeune fille dans l'eau.

Par le contexte de la mise en espace photographique, j'ai fait en sorte que le spectateur en déduise qu'il s'agit de la mère et de la fille. Sur la figure 6-B, nous voyons quatre portraits de 1,05m par 1,05m dont les deux images centrales sont des agrandissements de portraits de ma mère qui originent également de l'album familial. Les deux photographies qui les encadrent sont deux autoportrai-

¹³ Exposition présentée à la galerie La Chambre Blanche et à The Photographers Gallery



Figure 6-A

Figure 6-B



traits. Au premier plan de la diapositive figure la table en bois qui fait face au mur latéral et sur laquelle est gravé le texte suivant:

Je pense à toi. Beaucoup. Le violon s'étire jusqu'à moi. Implore ta présence. Marque l'absence. On les fait pleurer. Les violons on dirait qu'ils pleurent. J'entends encore ta voix. Et les vibrations des cordes s'infiltrent dans mon bas ventre. Tu es présente dans ma joie de te savoir vivante.

Il s'agit d'un texte poétique issu de ma correspondance personnelle au moment où je séjournais au Banff Center en Alberta pour la production de ce travail. La table, comme objet, ramène la lecture du travail dans l'espace du spectateur. Le texte est gravé sur la table comme il aurait été écrit sur une feuille blanche. La table, support de la feuille, devient le support même du texte.

Comme on peut le voir également avec la figure 7, qui nous montre la série de cinq photographies devant laquelle se trouve la table en bois, j'ai élaboré avec « La femme de ma vie »¹⁴ une forme d'installation photographique qui sera aussi privilégiée dans les œuvres que nous verrons ultérieurement et plus particulièrement dans les œuvres de la période 1990-2000.



Figure 7

ment dans le travail intitulé « Entre le rêve et l'oubli »¹⁵. Philippe Dubois, dans son ouvrage intitulé *L'Acte photographique*, définit l'installation photographique en ces termes:

On pourrait dire que l'installation photographique se définit très globalement par le fait que l'image photographique en elle-même n'y a de sens que mise en scène dans un espace et un temps donnés, c'est-à-dire intégré à un dispositif qui la dépasse et qui lui donne son efficacité.¹⁶

J'abonde dans le même sens que Philippe Dubois. J'ai beaucoup plus de satisfaction et je constate que mon travail est beaucoup plus efficace depuis que je conçois mes projets dans une approche installative.

¹⁴ Exposition présentée à la galerie La Chambre Blanche, Québec, mai 1990 et à The Photographers Gallery, Saskatoon, mars-avril 1992

¹⁵ Exposition présentée à la galerie Dazibao et à la galerie Séquence, Chicoutimi

¹⁶ Dubois, Philippe, *L'acte photographique*, Col. Nathan Université, Série Cinéma et Image, Nathan, Paris 1990, p.51 et 52

On peut constater ici que, comparativement aux images de performance¹⁷ et à celles de « Femmes »¹⁸, la photographie n'est plus l'outil d'une contestation ou d'une revendication. Elle est au service d'une représentation non stéréotypée d'une femme, l'auteure. Une représentation qui interpelle le spectateur dans sa capacité à mettre en place mentalement des fragments photographiques pour reconstituer une sorte d'image mouvante et fluctuante d'une femme, une sorte de fiction, la propre fiction du spectateur. Au lieu de contribuer à stabiliser l'identité, la photographie de l'installation photographique permet, à mon sens, de présenter une image plus fidèle d'une facette de ma réalité, plus globalisante et moins stabilisante, et il me semble atteindre ainsi une forme d'expression artistique qui exprime mon identité, donc ma différence. C'est en ce sens que l'œuvre ici est autobiographique et que l'équation autobiographie/spectateur/fiction connaît sa première manifestation.

Jusqu'à présent, nous avons vu que l'exploration des modèles culturels et maternels ont grandement enrichi la démarche de l'auteure dans sa recherche

¹⁷ Performance photographique à la galerie Vu

¹⁸ Exposition présentée à la galerie Powerhouse, à la Nova-Scotia, Photo Co-op Gallery et à Xchanges Gallery

d'une auto-représentation fidèle, honnête et non réductible. Par la performance¹⁹ et « Femmes »²⁰, l'auteure nous a révélé que la mise en place de la photographie lui permettait de fabriquer une œuvre autobiographique avec plus de satisfaction. Mais c'est par « La femme de ma vie »²¹ que l'œuvre autobiographique se manifeste avec le plus de succès jusqu'ici et, bien plus, comme on a pu le constater, où le spectateur est appelé à y investir de son propre vécu compte tenu de l'ouverture de l'œuvre. Il y apporte du contenu. Dans le corpus qui suit, « robe virile/robe prétexte »²², réalisé en 1991, nous assisterons à la mise en scène d'une femme, d'un homme, du spectateur et de l'auteure du dispositif photographique.

¹⁹ Performance photographique réalisée le 29 novembre 1989 à la galerie Vu

²⁰ Exposition présentée à la galerie Powerhouse, à la Nova-Scotia, Photo Co-op Gallery et à Xchanges Gallery

²¹ Exposition présentée à la galerie La Chambre Blanche et à The Photographers Gallery

²² Exposition présentée à la galerie Vu, Québec, avril-mai 1991

RAPPORT HOMME/FEMME OU L'AUTOBIOGRAPHIE/SPECTATEUR

« robe virile/robe prétexte »²³ se présente en onze photographies et cinq coffrets qui occupent trois surfaces murales tel que nous pouvons le constater sur les figures 8-A et 8-B. Il s'agit de dix photographies de 35cm par 27,5cm distribuées également sur deux murs latéraux et d'une photographie de 1,80m par 1,20m apposée sur le mur du fond. Sous chacune des photographies du mur de droite est disposé un coffret, tel un coffret à bijoux: il y a un miroir dans le couvercle et un mécanisme musical avec une manivelle sur la paroi extérieure gauche. Toutefois, toutes les clés d'activation du mécanisme ont été préalablement enlevées. Les coffrets sont fixés au mur à la hauteur du bassin d'un visiteur de taille moyenne de sorte que celui-ci puisse voir son bassin dans le miroir du coffret, une fois celui-ci ouvert. Une feuille de Plexiglas est déposée sur l'ouverture intérieure de chaque coffret de sorte qu'il est impossible d'avoir accès à son contenu. Dans trois de ceux-ci se trouve une photographie, posée dans le fond du coffret, et dans les deux autres se trouve un texte écrit et photocopié sur acétate, apposé sur la feuille de Plexiglas. Ces coffrets demeurent fermés et doivent être ouverts par le spectateur.

Les sujets de la photographie sont une femme et un homme qui ont posé pour l'auteure photographe. Elle met en scène à la fois les sujets photographiés,

²³ Exposition présentée à la galerie Vu, Québec, avril-mai 1991



33

Figure 8-A

Figure 8-B



la photographie et l'objet de l'installation photographique: le spectateur. Les figures 9-A et 9-B nous présentent sous un autre angle ces photographies qui interpellent le spectateur et qui sollicitent encore une fois la scopophilie, c'est-à-dire l'élément voyeur qui sommeille en chacun de nous, à commencer par celui-là même de l'auteure. Le regard est ici mis en espace, et à plusieurs niveaux. Celui de la femme et de l'homme photographiés (regards détournés ou qui dévisagent), celui de la photographe (un regard indiscret qui cherche à dévoiler l'intime) et celui du spectateur qui est projeté au cœur de ce dispositif, n'échappant pas à ces regards mais, bien plus, contribuant à ce processus scopique par sa seule présence.

« robe virile/robe prétexte »²⁴ parle donc du regard, du regard posé par l'auteure elle-même et qu'elle oblige le spectateur à partager avec elle. Ce regard n'est pas passif, il énonce, il affirme. Il transmet l'opinion de l'auteure. Il parle de la domination et celle-ci est double: domination de l'auteure sur les sujets qui posent et domination qui repose sur les sujets entre eux, homme et femme. Il s'agit du pouvoir exercé par l'auteure photographe afin de construire du sens, des représentations et du discours mais, aussi, d'une domination également exhibée par les sujets de la photographie. Par ailleurs, et dans les deux cas, cette domination

²⁴ Exposition présentée à la galerie Vu, Québec, avril-mai 1991



Figure 9-A

Figure 9-B



est manifestement exhibée sur la base d'un consentement réciproque des parties puisque, d'une part, la femme et l'homme se sont soumis à la séance de pose. Le consentement se manifesterait-il également dans le port commun de cette seule et même robe, figures 10-A et 10-B? D'autre part, la représentation masculine domine l'ensemble des représentations féminines par sa présence, par l'angle de prise de vue et par la grande dimension de la photographie qui l'illustre. Toutefois, les images de cette femme nous révèlent qu'elle participe volontairement à ce jeu de pouvoir exercé par lui, l'homme, et par elle, l'auteure.

« robe virile/robe prétexte »²⁵ véhicule une sorte de provocation, d'invitation que le spectateur ne peut écarter. Je provoque un type de rapport homme/femme par des images également provocantes. Pensons à ces images de dévoilement de la robe ou au contenu des coffrets. Par exemple, l'intérieur de l'un d'eux cache une photographie d'un enculement²⁶.

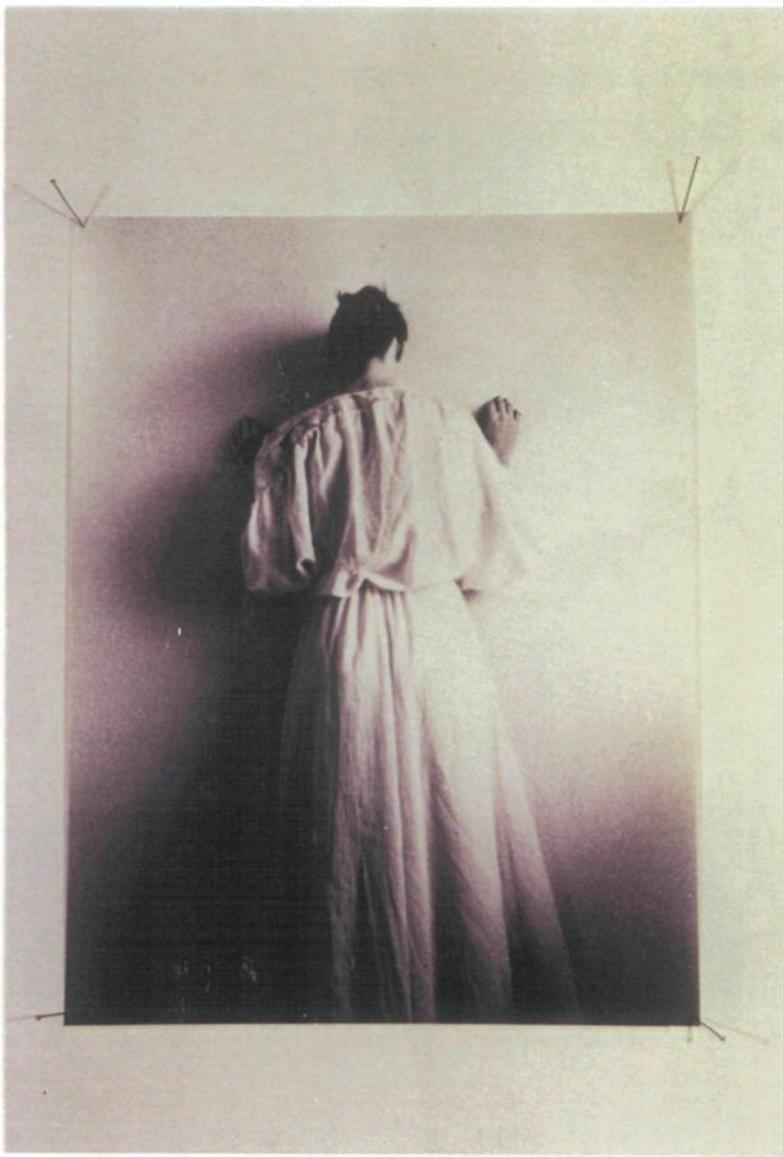
Ce qui m'intéresse dans l'acte photographique et sa mise en espace, c'est son pouvoir de créer du sens par des images et de provoquer chez celui qui les regardent ce désir presque inévitable de s'identifier à elles. Mon intérêt repose à la fois sur ce pouvoir stabilisateur et réducteur de la photographie et sur son désir

²⁵ Exposition présentée à la galerie Vu, Québec, avril-mai 1991

²⁶ Enculer : très vulg. Posséder physiquement, Spécialt. Par sodomie. Petit Robert, p.638, année 1989



Figure 10-B



de détourner ce mécanisme. La provocation manifestée reposerait-elle davantage sur la prise en otage du spectateur dans cette mise en espace photographique que sur les images elle-même?

« Il y aurait donc une forme de domination qui passerait par ces images qui sont faites de nous et qui nous présentent aux autres. (...) que cela passe, comme à peu près toutes les images qui nous sont données de notre monde environnant, par la photographie et que ce soit là que gise tout embryon de pouvoir pris sur le monde et sur nous, cela fait que chacun de nous est potentielle victime de son pouvoir ahurissant. Comme nous le sommes aussi tous, tout bien considéré, de cet échange de regards sur le plan de la domination sexuelle. Car que l'on soit objet soumis au regard de l'autre ou émetteur de ce regard avalisant, c'est toujours à un échange d'avilissement que cela nous réduit, l'un comme l'autre. »²⁷

Du travail de performance²⁸ et de celui intitulé « Femmes »²⁹ à « robe virile/robe prétexte »³⁰, je déplace mon propos de la contestation vers l'énonciation et, finalement, vers l'affirmation de l'identité. À travers ces trois corpus, nous avons constaté que l'auteure a cheminé vers l'œuvre autobiographique qui a

²⁷ Sylvain Campeau, « L'obscénité des regards », texte de présentation de « robe virile/robe prétexte », galerie Vu, Québec, avril 1991

²⁸ Performance photographique à la galerie Vu

²⁹ Exposition présentée à la galerie Powerhouse, à la Nova-Scotia Photo Co-op Gallery et à Xchanges Gallery

³⁰ Exposition présentée à la galerie Vu, Québec, avril-mai 1991

comme particularité de nécessiter l'implication du spectateur dans son installation, pensons par exemple aux coffrets qui doivent être ouverts par le visiteur. Le contenu des coffrets dirigent le sens que l'auteure a voulu donner à l'œuvre. S'il ne sont pas ouverts, le visiteur se détourne du parcours désigné par l'auteure et se trouve privé du sens de l'auteure. Dans la dernière œuvre que nous avons vu, le spectateur avait une participation active: lecture de l'œuvre de la gauche vers la droite afin d'en construire le sens, ouverture des coffrets et évidemment, interprétation personnelle de son contenu. Dans l'œuvre qui suit, « Entre le rêve et l'oubli »³¹, l'installation photographique ne livre pas le sens de l'auteure mais le spectateur doit en faire sa propre fiction.

³¹ Exposition présentée à la galerie Dazibao et à la galerie Séquence, Chicoutimi

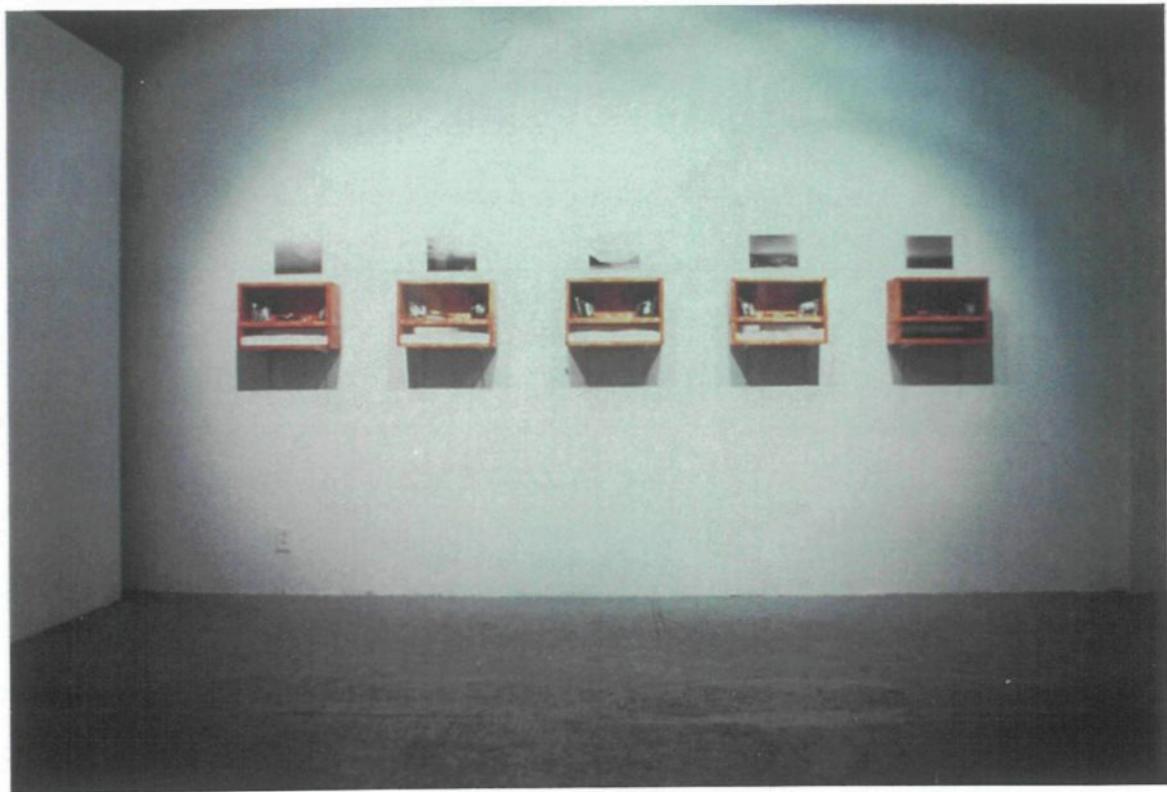
AUTOBIOGRAPHIE/SPECTATEUR/FICTION

« Entre le rêve et l'oubli »³² est composé de cinq boîtes de 30cm par 43,75cm par 18cm de profondeur. Comme on peut le voir sur la figure 11-A chaque boîte est divisée sur la hauteur en deux sections: celle du bas mesure 10cm de hauteur et celle du haut 20cm. Les boîtes sont toutes accompagnées d'une photographie 20cm par 25cm noir et blanc fixée au mur au-dessus de chacune d'elles. L'ensemble de l'œuvre est disposé sur un mur de 6m à environ 1,20m du sol comme la figure 11-B l'illustre.

Chacun des compartiments supérieurs des boîtes contient deux photographies noir et blanc disposées dans un encadrement doré. L'une d'elles est placée dans le coin extrême gauche et l'autre à son opposé. Entre les deux photographies sont disposés des objets divers. Chacun des compartiments inférieurs contient une matière granuleuse. Les boîtes sont toutes différentes les unes des autres par leur contenu et par la photographie qui les accompagnent.

Voici la description détaillée du contenu de chacune des boîtes en partant de la gauche vers la droite :

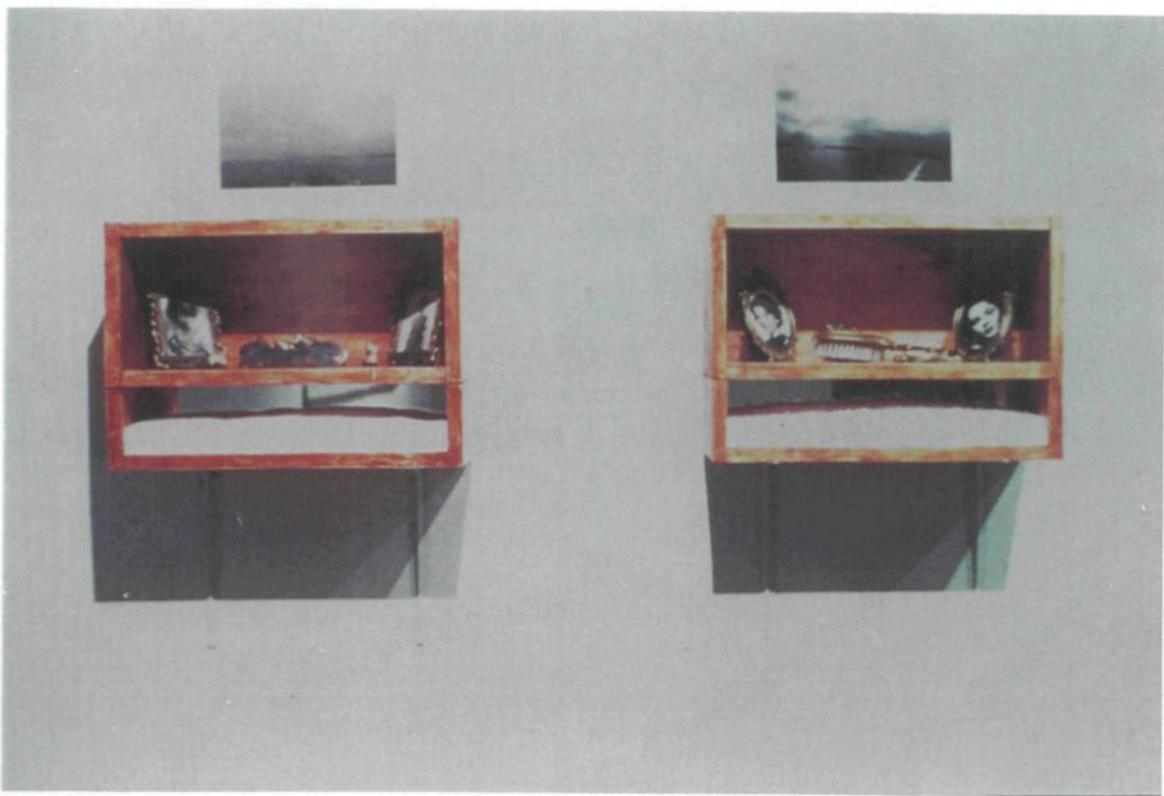
³² Exposition présentée à la galerie Dazibao, et à la galerie Séquence, Chicoutimi



42

Figure 11-A

Figure 11-B



Première boîte

La photographie de gauche représente un enfant de deux ans tenant un objet dans ses mains. La photographie de droite est un portrait de moi à six ans en costume d'école descendant l'escalier extérieur de la maison. C'était ma première journée de classe. Entre ces photographies sont déposés un oreiller pour poupée de couleur blanc cassé, deux oiseaux en céramique peints de couleur or, des plumes d'oiseaux bleues et deux chats de porcelaine de couleur beige. Le compartiment du bas contient du sel.

Deuxième boîte

La photographie de gauche est un portait de moi à l'âge de huit ans pris à l'école. La photographie de droite est un portait d'Élisabeth Taylor. Entre ces deux portraits sont déposés une grosse brosse à cheveux très ancienne de couleur or, un bracelet *charms* et un pinceau à lèvres très ancien. Le compartiment du bas contient du sucre à glacer.

Troisième boîte

La photographie de gauche est une photographie de mariage récente sur laquelle je figure; il s'agit d'une simulation. La photographie de droite est une reproduction photographique d'une photo de mariage de mes parents qui a eu lieu

en 1957. Au milieu d'elles sont déposés un collier de perle blanche, deux allumettes consumées, une courte chandelle blanche et une plume d'oiseau bleue. Le compartiment du bas contient du gros sel.

Quatrième boîte

La photographie de gauche est une photo de moi accroupie et donnant à manger à des pigeons à New-York en 1988. La photographie de droite est une photo de ma mère accroupie et donnant à manger à des pigeons à New-York en 1956. Au milieu d'elles sont déposés trois oiseaux de céramique de couleur noire, quatre coquillages blancs, une chaîne en or et trois feuilles d'automne. Le compartiment du bas contient de la cassonade.

Cinquième et dernière boîte

La photographie de gauche est une photo de ma grand-mère lorsqu'elle était jeune. La photo a été reprise et intentionnellement abîmée dans son processus de reproduction. La photographie de droite est une photo que j'ai prise de ma mère dont la prise de vue effectuée avec un objectif grand angulaire exagère son vieillissement. Entre ces photographies sont déposés une grosse cocotte de conifère, un coquillage blanc, un bouton blanc à quatre trous, une ancienne clé, un éléphant en ivoire, une écorce de bouleau et une pièce de monnaie ternie. Le compartiment du bas contient de la terre noire.

À la lumière de ce qui fut démontré précédemment, je veux mettre en évidence que l'auteure ici semble nous éclairer un peu plus sur son propre vécu et sur ses préoccupations personnelles en matière de représentation féminine et d'identité. Elle nous dépeint une œuvre de fiction. Elle crée un tableau, une œuvre, un champ photographique où le hors-champ devient le terrain du spectateur, le lieu de fiction.

Paradoxalement, il ne s'agit plus d'une œuvre qui nous éclaire uniquement sur l'auteure même si tous les objets et photographies de l'œuvre font partie de sa collection personnelle. Ce sont des objets autobiographiques certes. Mais l'œuvre l'est-elle pour autant? Faut-il que l'œuvre parle de son auteure pour qu'elle soit qualifiée d'autobiographique? Je partage l'avis de Gaëtan Gosselin, cité précédemment, sur le fait que l'autobiographie est plus complexe que le simple fait de présenter des autoportraits et, bien plus, elle exige qu'il y ait une stratégie quelconque qui guide le spectateur.

L'auteure guide le spectateur dans son propre monde fictionnel. Les objets, la mise en scène dans chacune des boîtes et leur juxtaposition ne sont que des déclencheurs d'histoires personnelles. Les boîtes sont relativement petites et les objets qu'elles contiennent le sont d'autant plus. Ce sont des objets que l'on retrouve habituellement sur les commodes de nos chambres à couchers. Ce sont

des objets personnels. La boîte fermée ne nous permet pas de les manipuler. La présentation est picturale et tridimensionnelle. On peut, peut-être, la comparer à un hologramme. On voit, mais on n'a pas accès.

La photographie est ici accessoire au même titre que les objets qui l'accompagnent. Toutefois, la photographie est aussi le pilier de cette œuvre. La photographie parle au spectateur, elle crée du sens, elle réfère à quelque chose de connu, elle est représentative. Elle est évocatrice. Les photographies jouent également le rôle d'objet, objet de l'auteur, objet de l'œuvre, objet du regard du spectateur d'autant plus que certaines sont sous un cadre. Nous nous trouvons devant une installation photographique, une œuvre de fiction tel que l'entend Philippe Dubois :

[L'installation photographique] implique toujours, selon des modalités infiniment variables, outre les photos elles-mêmes (avec leur message et leur valeur propres) un espace-temps de présentation bien déterminé (un lieu, un cadre, un environnement), un concepteur-manipulateur (l'auteur du dispositif, qui n'est pas nécessairement l'auteur des photos) un spectateur, cible plus ou moins directe de la machinerie (au point d'être parfois intégré en tant que tel à l'œuvre, voire d'en être l'objet même), et une sorte de contrat, un jeu de relations entre les différentes parties.³³

³³ Dubois, Philippe, *L'Acte photographique*, Col. Nathan Université, Série Cinéma et Image, 1990, Nathan, Paris, p.51 et 52

L'auteure, tout comme le spectateur, est en quête de sa propre identité. Nous avons vu à travers les corpus précédents comment l'auteure a traité le sujet de l'identité féminine en dénonçant, en provoquant et en comparant. Ici, l'auteure pénètre au cœur du spectateur pour le ramener à son propre questionnement sur son identité sans toutefois l'entraîner dans sa démarche à elle. Pour une fois, l'auteure, le spectateur et la démarche personnelle de l'auteure demeurent distincts et se retrouvent à la fois en un même lieu.

CONCLUSION

On ne s'écartera jamais de la question de l'identité. On en parle, on la discute, on la dépeint, on la dénonce, on la revendique. Même dans le silence des mots ou des couleurs, la quête de l'identité est cette démarche que chacun de nous entreprend, elle est cette conscience qui ne nous quitte plus et qui nous pousse dans le dos.

J'ai désiré profondément changer le monde, le rendre meilleur et le faire participer à mon éveil pour enfin comprendre que chacun de nous choisit sa route. Les images de performance³⁴ étaient un cri au visage du monde. « Femmes »³⁵ était en quelque sorte une révolte intérieure vis-à-vis la représentation féminine. « La femme de ma vie »³⁶ faisait l'éloge de la maternité, de la mère et de la généalogie féminine, une sorte de réconciliation sous une forme poétique. « robe virile/robe prétexte »³⁷ a mis en perspective l'identité féminine dans un contexte de domination à l'homme et aux institutions. Enfin, « Entre

³⁴ Performance photographique réalisée le 29 novembre 1989 à la galerie Vu

³⁵ Exposition présentée à la galerie Powerhouse, à la Nova-Scotia Photo Co-op Gallery, Halifax et à Xchanges Gallery

³⁶ Exposition présentée à la galerie La Chambre Blanche et à The Photographers Gallery

³⁷ Exposition présentée à la galerie Vu, Québec, avril-mai 1991

le rêve et l'oubli »³⁸ trace l'espace d'une vie, l'identité qui se construit sur les souvenirs, sur le présent et sur la projection de l'avenir qui n'est pas si loin.

Aujourd'hui, chacun de ces corpus de travail a contribué à me construire comme femme. Chaque étape et chaque présentation m'ont permis une compréhension meilleure de mon existence. On peut comprendre que cette démarche s'apparente à une sorte de psychanalyse, de démarche artistique qui actualise l'identité personnelle et ce, pour l'auteure et, souhaitons-le, pour le spectateur également.

(...) l'image photographique souscrit à la clinique lorsqu'elle appelle et génère le dialogue. Un dialogue avec autrui et moi-même qui a pour but de saisir, non plus le sens de l'image sui generis mais le sens de mon existence et de l'être que je suis dans le monde. L'image photographique se prête donc à la clinique toutes les fois qu'elle engage le dialogue sur fond d'absence et qu'elle contribue à me constituer comme sujet historique, à définir mon identité, à dire et où je suis. (...) La photographie est cet autre qui parle à travers et devant moi.³⁹

³⁸ Exposition présentée à la galerie Dazibao et à la galerie Séquence

³⁹ Gosselin, Gaëtan *Le cas L.B.*, traduit en anglais et paru dans la revue BlackFlash, vol. 10/no 1, printemps 1992 sous le titre Line Blouin: *La femme de ma vie*

Le questionnement fondamental qui surgit à la suite de ces travaux m'amena à me repositionner vis-à-vis la pratique artistique. Mon désir profond de dire, d'aider les autres dans leur cheminement personnel, de partager des expériences vécues par la pratique ne fut jamais assouvi. Je suis toujours demeurée insatisfaite de l'impact de mon message. Une œuvre est donnée gratuitement et sans attente au spectateur, à celui qui en prend possession. J'ai eu envie d'aller plus loin, j'ai eu envie d'échange, non pas seulement d'un don de l'auteure vers le spectateur seulement. J'ai eu envie de recevoir. C'est pourquoi je mets actuellement en veilleuse la pratique en arts visuels. Je donne et je reçois autrement.

Je demeure auteure, je demeure créative, je demeure. Et la pratique dans le champ de l'art contemporain sera à nouveau possible dans la mesure où j'assumerai qu'il s'agit d'un don gratuit d'une œuvre, sans rien attendre, sans considérer mon travail comme un acteur de changement social. Il devra s'agir d'un acte égoïste qui repose sur le plaisir de créer et de donner.

En ce moment, il en est autrement. J'écris, pour moi-même ou pour ma fille qui arriva entre temps, entre le moment où l'œuvre fut terminée et l'instant pendant lequel je rédige ces lignes. J'écris pour ma fiction à moi. Je partagerai peut-être ce monde de gribouillis un jour. Entre temps, je partage la fiction des autres.

Et je ponds des mots en comprenant qu'on ne parlera toujours et toujours que de l'identité.

Les mots des autres ont déjà fait partie de mon travail, je pense à ceux de Julie Stanton⁴⁰ par exemple ou à ceux de Marguerite Duras⁴¹ qui furent la trame émotionnelle et spirituelle de « *La Femme de ma vie* »⁴². Tout comme l'interprète désire écrire les paroles et/ou la musique de ses chansons, j'écris moi aussi une œuvre à venir. Elle sera visuelle ou textuelle, qu'importe, elle sera inévitablement. Et seule l'avenir verra la nature de cette œuvre.

Toutefois, bien que je me sois écartée de la mise en forme et en matière, je suis toujours attachée aux grands thèmes de mon travail: l'identité, le pouvoir homme-femme, le rapport mère-fille, beaucoup plus comme mère maintenant. Je crois que ces thèmes rejoignent tout être humain de l'intérieur. Ne s'agit-il pas de grands enjeux et questionnements de la vie qui finissent toujours sur l'ultime question: Qui suis-je?

⁴⁰ Stanton, Julie, *La nomade*, Montréal, éd. l'Hexagone et Julie Stanton, 1982
55 pages

⁴¹ Duras, Marguerite, *La jeune fille et l'enfant*, (extrait de L'été 80), adapté par Yann Andréa, lu par Marguerite Duras, Éd. des Femmes, collection La Bibliothèque des voix

⁴² Exposition présentée à la galerie La Chambre Blanche, Québec, mai 1990 et à The Photographers Gallery, Saskatoon, mars-avril 1992

LISTE DES FIGURES

FIGURE 1-A et 1-B

Performance photographique réalisée le 29 novembre 1989 à la galerie Vu, à Québec dans le cadre de l'événement photographique Mirabile Visu

FIGURE 2-A, 2-B, 3-A, 3-B, 4, 5-A et 5-B

Femmes, exposition présentée à la galerie Powerhouse, Montréal, avril 1989, à la Nova-Scotia Photo Co-op Gallery, Halifax, avril 1990 et à Xchanges Gallery, Victoria, septembre 1990

FIGURE 6-A, 6-B et 7

La Femme de ma vie, exposition présentée à la galerie La Chambre Blanche, Québec, mai 1990 et à The Photographers Gallery, Saskatoon, mars-avril 1992

FIGURE 8-A, 8-B, 9-A, 9-B, 10-A et 10-B

robe virile/robe prétexte, exposition présentée à la galerie Vu, Québec, avril-mai 1991

Figure 11-A et 11-B

Entre le rêve et l'oubli, exposition présentée à la galerie Dazibao, Montréal, janvier 1993 dans le cadre de l'exposition collective

BIBLIOGRAPHIE

CAMPEAU, Sylvain, « L'obscénité des regards », texte de présentation de « robe virile/robe prétexte », galerie Vu, Québec, avril 1991

DUBOIS, Philippe, *L'Acte photographique*, Col. Nathan Université, Série Cinéma et Image, France, 1990, p.250

DURAS, Marguerite, *La jeune fille et l'enfant*, (extrait de L'été 80), adapté par Yann Andréa, lu par Marguerite Duras, Éd. des Femmes, collection La Bibliothèque des voix

GOSSELIN, Gaétan *Le Cas L.B.*, traduit en anglais et parut dans la revue Black-Flash, vol. 10/no 1, printemps 1992 sous le titre *Line Blouin: La femme de ma vie*

STANTON, Julie, *La nomade*, Montréal, éd. l'Hexagone et Julie Stanton, 1982, 55 pages

OUVRAGES CONSULTÉS

- ALBERONI, Francesco, *L'érotisme*, Ramsay, Paris, 1987, 267 pages
- BADINTER, Élizabeth, *L'amour en plus*, Flammarion, Paris, 1980, 372 pages
- BARTHES, Roland, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, 1980, 193 pages
- COLLECTIF, *Féministe toi-même, féministe quand même*, La Chambre Blanche, Québec, 1986, 76 pages
- COLLECTIF, Instabili, *La question du sujet*, La Centrale et Artextes, 1990, 175 pages
- COLLECTIF, *Souffrir pour être belle*, Éditions Fides, Québec, 1988 parut dans le cadre de l'exposition du même titre présentée au Musée de la Civilisation, Québec
- DEVEREUX, Georges, *Femme et mythe*, Flammarion, Paris, 1982, 341 pages
- DURAND, Régis, *Le Regard pensif, Lieux et objets de la photographie*, La Différence, Paris, 1990, 218 pages
- GAGNON, Lise, *Regards sur l'identité, le féminisme et la photographie*, Université du Québec à Montréal, Mémoire présenté comme exigence partielle de la Maîtrise en études des arts, Montréal, 1989, 237 pages
- HALL, Edward T., *La dimension caché*, Points, Seuil, Paris, 1971, 254 pages
- IRIGARY, Luce, *Le temps de la différence*, Le livre de poche, France, 1989, 123 pages
- KRAUSS, Rosalind, *Le photographique, Pour une Théorie des Écarts*, Macula, Paris, 1990, 222 pages

- MAILER, Normand, *Marilyn*, Stock, Albin Michel, France, 1974, 271 pages
- MEAD, Margaret, *L'un et l'autre sexe*, Folio, Denoël Gonthier, Paris, 1966, 439 pages
- MORIN, Edgar, *Les stars*, Points, Éditions du Seuil, Paris, 1972, 188 pages
- PARIS, Ginette, *La renaissance d'Aphrodite*, Boréal Express, Montréal 1985, 186 pages
- PARKER, Roziska, POLLOCK, Griselda, *Framing Feminism, Art and the Women's Movement 1970-1985*, Pandora, New-York, 1987, 345 pages
- WARREN, Paul, *Le secret du star system américain, une stratégie du regard*, L'Hexagone, Montréal, 1989, 204 pages