

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

COMMUNICATION ACCOMPAGNANT L'ŒUVRE

PRÉSENTÉ À

L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ART

PAR

FRÉDÉRIC LAFORGE

TITRE DE LA COMMUNICATION

DE LA QUESTION ÉTHIQUE À L'ESTHÉTIQUE

MAI 2003



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.

Ce travail de recherche a été réalisé
à l'Université du Québec à Chicoutimi
dans le cadre du programme
de maîtrise en arts

CONCENTRATION : CRÉATION

Pour l'obtention du grade : Maître ès arts M.A.

RÉSUMÉ

Le présent mémoire traite de la relation entre la théorie et la pratique qui existe dans mon travail artistique et ces, sous différents angles. Mes intérêts théoriques sont généralement d'ordre sociologique. La question de la morale y est discutée. Il s'agit en fait du point névralgique de mon propos, c'est-à-dire que j'y expose l'idée que la morale est une donnée relative qui, par le biais des tabous, amène *l'animal humain* à enclencher des mécanismes de refoulement lorsqu'il confronte ses pulsions aux instances culturelles.

Mon propos, par le biais d'objets artistiques, offre un lieu où le spectateur questionne son point de vue moral afin de remettre en perspective certains schèmes de valeurs occidentales. Les questions de l'inceste et de la pédophilie y sont très présentes et servent de métaphore à un propos plus large. Un questionnement sur le corps *marginal*, c'est-à-dire les corps anormaux et exclus des stéréotypes occidentaux est aussi présent et amène une réflexion sur la possibilité d'abstraire les valeurs qu'on leur accorde habituellement (beau/laid, bien/mal, etc.) afin de les percevoir d'un point de vue sensible.

Sera ensuite traitée la relation qui existe entre le contenu et la forme. Mon travail sous-tend un discours sociologique mais étant du domaine de l'esthétique, il est surtout stimulé par la forme. La contenue passe donc avant tout par le biais d'objets, qui eux sont d'abord d'intérêt formel. Ma pratique est fortement influencée par la culture populaire, il se glisse donc plusieurs éléments qui renvoient directement à cette dernière. Parfois d'apparence usinée, industrielle, ma production relève surtout de l'esthétique kitsch qui intervient par la présence d'icônes de la culture de masse ou par un aspect décoratif.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier certaines personnes qui m'ont aidé à l'écriture de ce mémoire. Mon directeur Paul Lussier, par son expérience et sa générosité, m'a grandement alimenté dans la production de l'exposition et dans la rédaction du mémoire. Anne-Marie Fortin, qui m'a aidé à avoir le recul que je n'avais pas. Hugo Lachance qui me supporte dans plusieurs projets dont celui-ci. Nathalie Bachand et Marielle Couture qui ont corrigé ce texte. Diane Bouchard, ma mère, qui n'a pas hésité à se salir un peu pour m'assister au moment de la production. Paul Lowry qui s'est généreusement déplacé pour venir mettre un peu de piquant dans mon jury. Denis Bellemare, qui m'a amené à réfléchir plus profondément sur l'exposition et le mémoire et finalement Marielle Murray qui m'écoute beaucoup depuis un bon moment.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	4
REMERCIEMENTS.....	5
TABLE DES MATIÈRES.....	6
LISTE DES ANNEXES.....	8
INTRODUCTION.....	9
 CHAPITRE I : POUR UN REGARD ESTHÉTIQUE DE LA MORALE	
1.1 La question de la morale	11
1.2 L'icone; la sémiotique et l'esthétique.....	16
1.3 Moi-même comme produit culturel.....	18
1.4 Le tabou de l'inceste et de la pédophilie.....	21
1.5 Du corps marginal au sensible.....	24
 CHAPITRE II : DU CONTENU A LA FORME	
2.1 Épiphanie de la forme.....	29
2.2 Du métissage esthétique.....	30
2.3 Le kitsch comme simulacre.....	31
2.4 Les pratiques rencontrées.....	34

CHAPITRE III : DE LA POÏÉTIQUE À L'ESTHÉTIQUE

3.1	Du stimulant à l'origine.....	38
3.2	L'œuvre à faire.....	39
3.3	Faire œuvre.....	41
3.4	Faire voir.....	43

CHAPITRE IV : DESCRIPTION DES ŒUVRES

4.1	Volet sculptural.....	47
4.2	Volet pictural.....	49
4.3	Volet vidéo.....	52

CONCLUSION.....	54
------------------------	-----------

BIBLIOGRAPHIE.....	56
---------------------------	-----------

ANNEXES.....	58
---------------------	-----------

LISTE DES ANNEXES

Annexe 1 : Vue d'ensemble.....	58
Annexe 2 : Esquisses.....	59
Annexe 3 : Esquisses.....	60
Annexe 4 : M. Hamburger.....	61
Annexe 5 : Palestiniens.....	62
Annexe 6 : Pinnochio.....	63
Annexe 7 : Homme et Lapin.....	64
Annexe 8 : M. Hamburger.....	65
Annexe 9 : Paul Mc Carthy.....	66
Annexe 10 : Rineke Dijkstra.....	67
Annexe 11 : Maurizio Cattelan.....	68

INTRODUCTION

Ma recherche à la maîtrise en art met en perspective certains aspects de la morale occidentale par le biais d'objets esthétiques. Elle a pour but de placer le spectateur, producteur de sens, dans un état d'ambiguïté morale où il regarde cette dernière d'un autre œil. Pour ce faire, je mets en relation des icônes de la culture populaire et des questionnements moraux. Mes préoccupations sont généralement orientées autour des tabous de l'inceste et de la pédophilie ainsi qu'autour du corps marginal, c'est-à-dire les corps qui se butent à la norme (corps vieillissants, difformes, handicapés).

J'analyserai dans ce mémoire-crédation les différentes problématiques soutenues dans ma recherche artistique. Pour ce faire, je traiterai en premier lieu du caractère sémiotique et formel de mon travail. Les différents rapports qu'entretient ma pratique avec la morale seront étudiés ; les tabous de l'inceste et de la pédophilie, le corps marginal et les conflits nature/culture. J'analyserai par la suite le caractère poétique et esthétique de mon projet. Finalement je terminerai avec la description des œuvres de l'exposition.

CHAPITRE I
POUR UN REGARD ESTHÉTIQUE DE LA MORALE

1.1 La question de la morale

La question de la morale est névralgique dans mon travail, elle est au centre de mes préoccupations sociales et esthétiques. Ces préoccupations sont orientées autour du corps dans son aspect pernicieux. J'observe ce dernier dans le but d'y voir quelque chose d'original, de singulier, de touchant et non dans un objectif moral et éthique. Ma pratique interroge le conflit entre l'état culturel de l'homme civilisé et celui de l'homme animal, doté de pulsions. L'être, vu sous cet angle, se trouve dans un état d'angoisse et de tension où se jouent des rapports de force entre les dimensions rationnelles, morales et instinctives de l'humain. Ce propos est mis de l'avant dans une pratique multidisciplinaire où sculptures, peintures et vidéos se rencontrent. Ces objets sont mis en relation dans un même espace et suggèrent une interaction au niveau de la forme et du contenu, mais sont toutefois autonomes. C'est en ce sens que je considère ma pratique comme multidisciplinaire.

Mon travail questionne le regard que nous portons sur la nature viscérale de l'Homme, face à ses pulsions et ses désirs, amputés par la morale et la loi. Le corps devient alors un lieu de représentation de l'insolubilité psychologique de *l'animal humain*. Insolubilité au sens où le conflit nature/culture suggère une forme de castration de l'homme

sauvage. Le conflit nature/culture est ici entendu comme forme de perturbation psychologique due au conflit issu de l'éducation qui met en cause le « Surmoi¹ » et les pulsions le « Ça² ». Ces deux éléments de la structure psychique de l'être humain mis en évidence par Freud, nous conduisent à considérer l'homme comme un être aux prises dans un combat, entre la réalité extérieure, représentée par sa culture et sa réalité individuelle d'ordre pulsionnel. La part sauvage étant difficile à réconcilier avec l'idée de civilisation, l'homme se voit amené à vivre dans une angoisse collective qui influence ses comportements individuels et sociaux, cette angoisse étant stimulée par le refoulement culturel dès l'enfance.

Le fait que le développement du moi se laisse distancer par le développement libidinal est, à nos yeux, la condition essentielle des névroses. Comment alors n'en pas déduire que les névroses pourraient être évitées si l'on épargnait au moi infantile cette épreuve, c'est-à-dire si on laissait s'épanouir librement la sexualité de l'enfant, comme c'est le cas chez bien des peuples primitifs. (Freud, 1978, p.77).

Pour Freud, la névrose est provoquée par la distanciation du développement du *moi* par rapport au développement libidinal. Le *moi* étant l'instance psychique qui doit gérer les conflits entre le *Ça* et le *Surmoi*, il se voit fragilisé par les réalités culturelles qui incitent au refoulement et par la bande à la névrose. L'être est donc soumis à un

conflit entre ses désirs et les réalités culturelles véhiculées par la loi et les tabous. Il doit refouler afin d'accepter les différents contrats moraux que lui impose son milieu social.

L'aspect thérapeutique n'étant pas de mon ressort, les recherches de Freud m'intéressent pour la vision qu'elles donnent de l'homme, l'ouverture sur la sexualité et l'intérêt porté sur différents tabous. Son influence intervient dans mon travail sous forme de questionnement sociologique. Elle me porte à envisager l'homme comme une donnée variable et aux prises avec des conflits entre nature/culture et individu/société. Cette influence se transpose dans mon travail au niveau du contenu, par les sujets que j'aborde qui font souvent référence à des aspects pernicieux de l'homme et ainsi aux tabous du monde occidental.

Je traite donc de la morale dans le sens où celle-ci est une notion acceptée par un groupe dans une époque donnée qui régit son rapport au monde. Elle est ici critiquée pour sa dictature du sensible. Elle est, dans mon travail, renégociée afin que soient mises en relief les possibilités émotives du tabou et des corps marginaux. L'idée n'étant pas de mettre en branle une opposition des valeurs entre bon/mauvais, beau/laid, mais bien d'amener le spectateur dans un état d'ambiguïté où l'idée d'une échelle de valeurs est elle-même ébranlée. Le spectateur

est impliqué au niveau idéologique de manière à ce que soient déstabilisés ses schèmes de valeurs. Mon travail ne propose aucune alternative mais bien un regard sensible sur des sujets tabous. Il devient un lieu de remise en perspective du rationnel et des systèmes de valeurs. Ma démarche a pour but de déjouer le consensus socioculturel afin de poser un regard de biais sur les questions d'éthique. Elle vise à déplacer la tare et le handicap des marges et des normes et faire épine aux concepts de bien et d'absolu.

Le spectateur suspicieux verra dans mon travail une forme vulgaire de représentation du monde. Il est clair qu'une certaine forme de vulgarité s'insère dans celui-ci, mais il est important de comprendre qu'il s'agit d'une manière de communiquer. Ce choix est pertinent dans la mesure où j'utilise des icônes de la culture de masse comme outil de représentation. La figure de Pinocchio qui sodomise un personnage en serait un bon exemple. Le jeune pantin issu de l'imagerie populaire est ici placé dans un contexte considéré comme vulgaire. Cette pièce peut être perçue comme une blague ou un désir de provocation, mais elle suggère, selon moi, beaucoup plus. Elle renvoie au monde de l'enfance et au tabou, elle nous conduit à briser l'image idéalisée de l'enfant. Elle tente d'amener le spectateur à remettre en cause certaines idées reçues. Elle utilise des codes propres à la culture populaire afin de sonder cette dernière. Le vulgaire, comme forme de communication,

devient cohérent parce qu'il est issu de la culture populaire : il renvoie directement à celle-ci. La vulgarité m'intéresse comme forme de communication parce qu'elle est brute, forte et qu'elle propose une cohérence entre ce qui est dit et la façon de le dire. Il devient donc logique dans un discours sur la morale d'utiliser une forme de communication qui est aussi considérée comme de mauvais goût. La généalogie de la morale de Nietzsche, nous fournit une clé dans ce sens, lorsque celui-ci nous dit :

Que partout « distingué », « noble » au sens social, est la notion fondamentale à partir de laquelle se développe, nécessairement, « bon », au sens de « distingué quant à « l'âme », « noble » au sens de « doué d'une âme supérieure », « privilégié quant à l'âme » ; développement parallèle à cet autre qui fait que, finalement « vulgaire », « populacier », « vil » donnent la notion de « mauvais ».
(Nietzsche, 1996, p.39).

Le bon et le bien seraient donc, dans une perspective étymologique, le pendant de la noblesse et par ricochet de la bourgeoisie. Tandis que le mal et le mauvais se rattacherait à la masse et au vulgaire.

1.2 L'icône, la sémiotique et l'esthétique

La culture de masse se voit impliquée dans une double fonction. On la retrouve comme moteur d'une réflexion sur les questions d'éthique et comme stimuli esthétique. Certains icônes de la culture populaire, que l'on pourrait associer à la culture du kitsch, sont présents dans ma pratique. « Le kitsch, qui s'introduit dans toutes les formes d'art, semble devoir ses origines à la prolifération des formes imitatives nées de la technique industrielle et au naïf désir des masses de consommer de l'art » (Souriau, 1990, p.938).

L'icône est ici entendue comme forme de représentation issue de la culture de masse, par exemple le Père Noël, Pinocchio ou un personnage avec une tête de « hamburger ». Il s'agit, comme le dit Umberto Eco, « d'un signe qui renvoie à son objet en vertu d'une ressemblance » (Eco, 1988, p.75). Ces icônes prennent beaucoup d'importance dans ma réflexion esthétique. Sans toutefois être baroques, ils amènent mon travail sur le territoire du kitsch, qui se voit impliqué dans une correspondance particulière entre l'esthétique et la sémiotique.

J'entends par sémiotique ce à quoi renvoie l'œuvre et ce qui la compose. « L'œuvre d'art est ainsi un signe qui communique également

la manière dont elle est constituée » (Eco, 1988, p.73). Le sens et le rapport formel de l'œuvre sont donc intimement liés. En ce qui a trait au sens, je fais référence à la relation qui s'installe entre les signes présents dans l'œuvre et ce à quoi ils renvoient. La sémiotique traite ici de la relation qui existe entre le signe, ce qu'il sous-tend et ce qu'il suggère au spectateur *faiseur de sens*. La relation qui s'installe entre l'œuvre et le spectateur est déclenchée d'une part par les signes présents dans l'œuvre et d'une autre par les référents du spectateur. Le spectateur étant considéré dans son rapport sociologique, c'est-à-dire en tant que produit culturel singulier. Le rapport sémiotique de l'œuvre s'entend sur le plan de la forme et du contenu, dans le sous-entendu et l'implicite. Une pièce sculpturale comme *M. Hamburger* (annexe 8) pourrait servir d'exemple. Cette pièce représente entre autres un personnage grassouillet et en sous-vêtement avec une tête de hamburger, ces différents signes seront perçus de façon très diverse de la part de chaque spectateur selon les différentes données de chacun (race, âge, sexe, éducation, etc.). Les différents icones présents dans l'œuvre participe donc à la lecture qu'en fera le spectateur, mais la manière dont l'œuvre est faite participe aussi à la construction du sens. Dans le cas présent, le fait qu'elle soit réalisée en matière plastique, les couleurs vives proches de la bande dessinée et son format jouent un rôle prédominant dans la lecture de l'œuvre.

Dans mon travail, comme dans toute œuvre d'art, le spectateur est amené à interagir sur le plan sémiotique avec l'objet esthétique qu'il rencontre. «L'observateur fait partie du système qu'il observe ; en observant il produit les conditions de son observation et transforme l'objet observé » (Cauquelin, 1992, p.71). Par contre, dans ma pratique, l'observateur est plus spécifiquement amené à s'interroger sur son système de valeurs, il y glisse ses propres malaises et ses propres tabous qui sont gérés par son rapport personnel à la morale. Ses expériences, son éducation et son bagage culturel jouent un rôle prédominant dans la lecture qu'il fera de l'œuvre, plus particulièrement sur le plan éthique. La représentation d'enfant nu, par exemple, comme dans la pièce sculpturale *M. Hamburger* (annexe 8) provoque des réactions très diverses. La diversité des réactions est évidemment dû au fait que chaque spectateur pose un regard personnel sur la pièce mais aussi que chacun d'eux réagit différemment aux signes présents dans l'œuvre. Le fait que ces enfants représentent un idéal type, qu'ils soient asexués et amputés et qu'ils soient réalisés dans une esthétique ludique et colorée suscite des réactions diversifiées parfois même paradoxales.

1.3 Moi-même comme produit culturel

Il m'apparaît pertinent de réfléchir la culture dont je suis issu afin de sonder ce que je suis comme individu. Partant de l'idée que je suis

un résultat culturel aléatoire, je ressens le besoin de poser un regard sur ce qui m'a construit. Je m'intéresse donc à l'univers du tabou et questionne la présence de la morale au sein du groupe. Je questionne ces phénomènes par la création d'objets esthétiques qui renvoient à un système de communication plus abstrait, ce dernier agit comme témoin de l'ambiguïté des rapports collectifs. Je parle de *communication abstraite*, non pas dans un rapport formel, mais bien dans le sens où ce qui est communiqué n'est pas dicté mais suggéré. Un système d'objet comme la pièce sculpturale *M. Hamburger* amène le spectateur sur le terrain des tabous par les sujets qui la sous-tendent (inceste, perversité de la culture de masse, manipulation médiatique et économique) par contre ses sujets sont plutôt suggestifs qu'explicites. Ce qui se voit ici suggéré est la relativité du phénomène humain et l'ambiguïté de celui-ci. C'est dans ce sens que je pose un regard sur l'éthique afin d'infirmier l'absolu de certains schèmes de la pensée occidentale.

Mon propos ne mise pas sur une échelle de valeurs morales mais bien : sur l'ambiguïté et la relativité de cette dernière. L'idée n'est pas de juger un événement pour son caractère éthique au sein d'une société donnée mais bien d'en souligner les possibilités émotives. Par exemple, en regard de ce que je nomme *corps marginaux* (vieillis, difformes, handicapés), ce qui m'intéresse, c'est de poser un regard esthétique sur ceux-ci. Je tente d'abstraire le caractère culturel associé

au beau/laid et au bien/mal afin de me concentrer sur la singularité que propose ces corps en dehors des normes. L'esthétique est prise, au sens de la perception sensible et des émotions qui accompagnent cette perception. Ce questionnement sur le corps est aussi applicable aux phénomènes tabous. C'est dans ce sens que je pose mon regard sur les questions de l'inceste et de la pédophilie. Ces préoccupations agissent comme métaphores de mon propos sur la relativité de la morale, au sens où ces tabous renvoient directement à des questions morales plus larges qui concernent la complexité psychologique de l'être dans son état culturel.

1.4 Le tabou de l'inceste et de la pédophilie

Se basant sur l'idée que la donnée primitive de la espèce humaine provient d'une relation incestueuse et que l'inceste, quant à lui, est générateur du monstrueux, il paraît logique de penser que la espèce humaine puisse se définir en tant que monstre. Cette image que Freud donne de l'origine de l'homme m'apparaît très à propos dans mon travail. Le monstrueux étant ainsi impliqué par un questionnement sur le mal et le tabou. Je concède au tabou une part importante de mes préoccupations car ce dernier motive une réflexion sur la nature humaine dans son rapport au collectif. Je me questionne plus

particulièrement sur le tabou de la pédophilie. Il ne s'agit pas de me situer en ce qui a trait au tabou de la pédophilie, mais bien de l'utiliser comme métaphore, afin de montrer l'ambiguïté d'un phénomène moral.

Le tabou de la pédophilie est profondément ancré dans la culture occidentale. Il est l'antithèse du bon et du bien tout en étant très présent dans la psychologie collective. Je pense entre autres chose à cette fascination portée vers l'enfant, à ce culte de la jeunesse qui s'acoquine d'une part d'éros. La charge érotique associée à l'enfance est sublimée dans une idolâtrie de la jeunesse. Le charme de celle-ci est indéniable et certainement très lié au rituel de séduction. On projette dans l'enfance une forme de naïveté propre au monde occidental contemporain. Une naïveté empreinte d'espoir et de pureté, une sorte d'hypocrisie morale qui tente d'abstraire la part jugée comme négative de *l'animal humain*. Au sens commun, la faute s'inscrit dans la rencontre entre le bien (jeunesse, beauté, naïveté) et le mal (vieillesse, laideur, perversion), où se produit un échange inégal de la séduction. Ce qui blesse, c'est de savoir que l'un profite de l'autre et que l'un viole la charge d'espoir et la naïveté de l'autre.

Par ailleurs, le viol est vu comme la transgression de l'interdit ; le viol culturel, la négation du système de valeur. Ce qui alimente le mal n'est d'autre nature que culturel et résulte du regard collectif. Ce qui

trouble le violé ne serait-il pas la loi de l'interdit et l'exclusion qu'elle implique, plutôt que l'acte lui-même ? L'interdit et la loi ne seraient-ils pas aussi pervers et négatifs que l'infraction, la violation de la loi ? Et dans ce cas, la règle n'est-elle pas tout aussi troublante que l'acte immoral ?

Le principe du mal est donc relatif et ne s'applique à un individu que parce que ce dernier en est le véhicule. Lorsque quelqu'un fait le mal, c'est toute la communauté humaine qui est impliquée. Ainsi l'aspect négatif de l'individu n'est que la métaphore du mal humain comme entité. Le regard moral posé sur l'individu implique un jugement de la collectivité humaine. Ainsi, ce thème dans mon travail, c'est-à-dire la marginalité sexuelle, n'est pas à juger sur une base individuelle mais collective. La marginalité du pédophile n'est donc pas à prendre en tant que cas à part, mais plutôt comme comportement global, présent dans la psychologie humaine.

Il apparaît évident que nous vivons dans une culture du refoulé où chacun vit dans la déprime du refoulement. La culpabilité et l'angoisse s'installent chez l'individu suite au refoulement provoqué par la pression sociale. À ce sujet Freud mentionne : « Nous connaissons ainsi deux origines au sentiment de culpabilité : l'une est l'angoisse devant l'autorité, l'autre, postérieur, est l'angoisse devant le Surmoi

(Freud, 1989, p.84)» . Cette réalité commune, associée aux diktats de la morale et des règles civilisatrices, nous plonge dans un état d'extrême frustration. Le refoulement gère notre conduite collective et l'absurdité culturelle. Les désirs, les pulsions et les passions sont castrés par un système de valeurs dérisoires. C'est pourquoi ma pratique artistique relève d'une recherche esthétique sur la possibilité de poser un regard nuancé sur les schèmes de valeurs occidentales.

1.5 Du corps marginal au sensible

Ma pratique tente de mettre en relief les capacités émotives d'un corps jugé négatif sur le plan moral. Il s'agit donc de déjouer le caractère éthique afin de mettre en relief la singularité et l'originalité que propose le corps, ou le groupe de corps, dont il est question. Le regard que je pose sur le corps tente d'abstraire certaines données culturelles afin que se manifestent les capacités sensibles de celui-ci. C'est-à-dire ce qu'il est en tant que véhicule de l'être : forme, texture, couleur, motricité, grosseur, etc

Je privilégie les corps considérés comme anormaux et ce au-delà de ce qui est convenu comme positif. Je m'intéresse à ces qualités car elles remettent en perspective la morale et les préceptes de

l'idéal corporel. Par exemple, les corps vieux ou handicapés peuvent suggérer de la pitié, de la compassion ou du dédain. Il s'agit plutôt de mettre en relief leur capacité émotive afin de passer du culturel au sensible. De poser un regard où le caractère formel du corps transcende les a priori sociaux. Un projet réalisé en collaboration avec une personne qui a la dystrophie musculaire serait de cet ordre. Il ne serait pas question de mettre en relief son handicap dans un but de compassion, de dédain, de raillerie ou dans un objectif thérapeutique mais bien de m'en servir afin de souligner les capacités émotives dues à sa singularité, dans le cas présent, elles seraient surtout axées sur la motricité physique de l'individu.

Le sujet regardeur se voit donc interpellé de façon sensible et intuitive. Il troque ses jugements moraux et esthétiques afin de favoriser un regard plus abstrait où sont mises en valeur les qualités sensibles du corps. Comprendons par sensible, une capacité à émouvoir par la forme et les attributs physiques propres à chaque corps observés. Un regard où les a priori sont évacués et la capacité sensible de la « matière corps » se fait ressentir.

Comme le mentionne Jean Baudrillard dans son ouvrage *La transparence du mal* « Nous sommes en pleine compulsion chirurgicale qui vise à amputer les choses de leurs traits négatifs et à les

remodéliser idéalement par une opération de synthèse » (Baudrillard, 1990, p.52). Le stéréotype prend donc une importance capitale dans les rapports sociaux. Il devient un lieu de conformité et d'assujettissement culturel. La marginalité n'est dès lors acceptée que par le biais de la mode et d'un système de stéréotypes des genres qui n'est qu'une autre variante du conformisme. Avec les progrès biologiques, l'eugénisme¹ apparaît maintenant comme une des meilleures forme de conformité. La possibilité d'un corps parfait paraît possible et démocratiquement accessible à tous. Les standards de beauté et de réussite, par le relais des techniques biologiques, gangrènent la version plurielle de l'être humain. Je dis bien *être humain* dans le sens où l'aspect corporel joue un rôle essentiel sur la nature psychologique de l'être. D'ailleurs, il influence pour beaucoup les différents choix que l'individu fera tout au long de son évolution.

L'eugénisme prend ainsi la forme dictatoriale des valeurs esthétiques et physiques de l'occident. Il devient l'atout technique de la

¹ Eugénique : Science qui étudie et met en œuvre les moyens d'améliorer l'espèce humaine, en cherchant soit à favoriser l'apparition de certains caractères (eugénique positive), soit à éliminer les maladies héréditaires (eugénique négative), fondée sur les progrès de la génétique. (Robert)

morale et propose l'aboutissement de l'homme dans sa naïve quête du bien. Il devient une forme de nazisme esthétique épurée du drame que celui-ci aura provoqué. Le nazisme avait au moins la franchise de ses idées. L'eugénisme s'attaque directement à la source et aux possibilités plurivoques du genre humain. Le handicap, le vilain, l'affreux ne se manifestent plus que sous une forme parasitique dans l'idéal eugénique. Ce fantasme biologique témoigne de la pauvreté émotive présente dans les systèmes de valeurs occidentales. Les corps indignes, marginaux, ceux qui se butent aux standards renferment pourtant une palette d'émotions très riches. Le handicap, par exemple, ne suggère-t-il pas un rapport au monde tout à fait singulier ? La démarche, la motricité, l'incongruité de la personne handicapée n'offrent-elles pas une version tout aussi valable du corps ? Dans une perspective où sont évacués les à priori et les sentiments (pitié, compassion, angoisse, raillerie) que provoque la vue du handicap, ne pourrait-on pas parler de ce dernier en terme positif vu son caractère unique, voire original ? L'aspect singulier du corps handicapé renferme des possibilités émotives très riches grâce à son rapport au monde hors norme.

CHAPITRE II
DU CONTENU A LA FORME

2.1 Epiphanie de la forme

La question de la forme dans mon travail rencontre deux facteurs principaux. Le premier est l'attraction pour les corps marginaux et le deuxième, la culture populaire comme principale inspiration esthétique. Cet intérêt pour les corps considérés comme marginaux (handicapés, gros, vieux) est à la fois éthique et esthétique. C'est parce que je suis incapable de nommer l'émotion ressentie par la vue de corps marginaux que je m'interroge sur ceux-ci et ce à quoi ils renvoient au niveau sociologique. Le beau et le laid, le mal et le bien ne font alors plus office de barème de valeur. L'idéal type n'existe plus, seul le rapport émotif mis en branle par la vue du corps est important. Il s'agit de s'attarder au corps en termes de matière, de couleur et de forme. Les corps marginaux sont dès lors une source inépuisable de fascination visuelle. Le rapport formel se situe au premier plan et la question esthétique amène le spectateur à comprendre différemment l'idée du corps. «La forme est donc une manière de prendre acte de la pluralité des mondes tant au niveau du macrocosme général, du cosmos social que du microcosme individuel et ce tout en maintenant la cohésion nécessaire à la vie » (Maffesoli, 1996, p.112). La pluralité sensible est au cœur de ma recherche, je tente d'amener le spectateur dans ce type d'univers émotif. La pluralité s'inscrit par la mise à l'écart de la raison, de la morale et des idéaux types.

2.2 Du métissage esthétique

Dans le cas de ma pratique, l'esthétique a pour but de mettre en relation. Cette mise en relation suggérant la mutation d'une forme à une autre, on assiste à la conversion d'un imaginaire issu de la culture de masse en un portrait plus ambigu des valeurs occidentales. Je mets donc en relation dans ma pratique des éléments propres à la culture populaire et d'autres plus pernicioseux. Pensons, par exemple à une représentation du Père Noël à moitié nu où le pénis est mis en évidence. La rencontre de ces deux univers amène le spectateur de l'œuvre à poser un regard critique sur son système de valeurs. Parce qu'ils sont issus de la culture populaire, ces éléments présents dans mon travail renvoient directement aux préceptes des sociétés. Le regardeur se voit alors impliqué par la présence d'éléments propre à son quotidien.

La culture populaire nourrit mon travail sur le plan sémiotique et esthétique. Elle alimente son discours au niveau sociologique et établit une cohésion entre sa forme et son contenu. Des éléments comme des fleurs de tapisserie, des couleurs « bonbon », des icônes populaires comme le Père Noël, Pinocchio ou encore un hamburger se trouvent dans mon travail afin de questionner la société qui les a vus naître.

Je vois dans cette mise en relation une forme de dialogue entre la culture et la nature, l'individu et le groupe et surtout entre le ludique et le dramatique. L'image d'un lapin au nez rose en position debout et possédant un énorme phallus nous ramène à cette dichotomie entre la culture de masse et le pernicieux. Certains éléments de la culture de masse qui sont d'une nature kitsch renvoient directement aux plaisirs simplistes et naïfs. L'intrusion de ces symboles dans un discours sur le pernicieux, quant à lui, ramène à la dramatique. J'entends par pernicieux ce qui revêt un caractère négatif, mauvais et en dehors des normes au sein de la société occidentale. L'idée étant d'amener le spectateur à pénétrer le drame qui se cache sous le couvert du ludique dans la culture populaire.

2.3 Le kitsch comme simulacre

Mon travail n'est pas assujéti aux critères de beauté, mais utilise certaines astuces esthétiques de la culture de masse. Le kitsch se voit dès lors impliqué par l'utilisation de certains de ses codes. Il est ici utilisé pour mettre de l'avant un discours sur le *beau* dans l'art. La définition classique de l'art associe trop souvent ce dernier à une quête de beauté. Il devient logique, dans mon travail, de remettre en

perspective cette valeur concédée à l'art en introduisant le kitsch comme langage esthétique. Celui-ci étant vu comme vulgaire, « cheap » et subterfuge, il est considéré comme une forme populaire de mensonge et d'illusion. Il n'a pour seul but que d'*embellir* naïvement le quotidien de chacun. Il est le symbole du mauvais goût, du populaire et de surcroît du vulgaire. Il intervient comme référent de la culture de masse et comme agent perturbateur d'un certain idéal de l'art.

« Il est vrai, vous pouvez m'objecter : en dépit de tout cela l'art crée la beauté. Naturellement, il le fait, tout de même que tout acte de connaissance crée la vérité » (Hermann Broch, 2001, p. 26). À mon avis, le mot *beauté* renvoie à un idéal stéréotypé et cloisonne les possibilités émotives. Aussi, je substituerai à ce terme, celui de *sensible*. Comme devant un corps qui m'émeut, plutôt que de dire que celui-ci est beau, puisque le terme est trop fortement connoté, je dirai qu'il est émouvant. Cette idée s'applique aussi à l'objet esthétique qui amène le spectateur dans le monde du sensible plutôt que celui des préceptes. L'idée de joliesse est évacuée de l'art depuis un certain temps : la contre culture s'y est déjà fait entendre. Mon travail n'a donc pas pour but de détruire les valeurs associées à un esprit conservateur de l'art, d'autres l'on fait et beaucoup plus intensément. Il s'intéresse par contre à la culture de masse et à ses idéaux. C'est donc dans ce sens que j'utilise le kitsch comme forme de langage esthétique. Ses

qualités plastiques, de même que ses questionnements de valeur entre beau et laid, renvoient au quotidien de la culture de masse. Aussi, Abraham Moles mentionne dans son ouvrage *La Psychologie du kitsch* que :

Les fonctions que se propose le système kitsch dans la société donnent lieu à une analyse anthropologique qui conduit, assez curieusement, à en justifier beaucoup d'aspects.

Le kitsch apporte au premier chef à l'individu une fonction de plaisir, ou plutôt de spontanéité dans le plaisir, étrangère à l'idée de beauté ou de laideur transcendante, il lui apporte la participation limitée et par procuration, à l'extravagance. À cet égard la mode : « jusqu'où peut-on aller trop loin en restant au milieu » fournit des exemples précis. Le kitsch est la récupération du talent artisanal, il est d'une façon générale la récupération de l'art subversif dans la Gemnütlichkeit, dans le confort de la vie quotidienne, il est la grande victoire du talent contre le génie. (Moles, 1971, p.67).

La relation entre kitsch et art est très étroite, l'un récupère l'autre vice-versa. L'industrie plagie, copie, reproduit l'art à des fins purement économiques. Elle en fait des objets kitsch où sont trop souvent évacuée l'essence créative de l'œuvre, afin de la formater aux exigences du marché. L'art, quant à lui, s'inspire et transforme le kitsch. Il le récupère et utilise son potentiel symbolique et esthétique. Le pop art

aura été la manifestation la plus concrète de cette idée. Il aura fait l'apologie du kitsch et l'aura fait basculer dans le champ de l'art.

2.4 Les pratiques rencontrées

Actuellement le kitsch est très présent dans le milieu de l'art et ce, pour diverses raisons qui vont de la critique à la fascination. Il réfère au banal, au vulgaire et au ludique, il est une forme de langage très riche qui s'inscrit dans le quotidien. L'artiste américain Paul McCarthy (annexe 9) utilise plusieurs icônes de la culture populaire afin de mettre en évidence la faillite de la société américaine. Dans son travail se rejoint l'industrie du divertissement et celle de l'horreur. Il propose un regard très cru de la culture de masse, en utilisant du ketchup, de la mayonnaise et du chocolat afin de représenter à l'intérieur de ses performances, le sang, le sperme et les excréments. Il utilise le « kitsch » dans un univers dramatique et comique où l'ironie lui sert de médium critique à l'égard de sa propre culture.

Son travail voisine mes préoccupations esthétiques. J'utilise, comme lui, des matériaux et des techniques propres à l'industrie du jouet. Le plastique et la résine peints de couleur vive me permettent de donner une facture proche de celle des figurines, des mascottes et des

manèges de centres commerciaux. Ces techniques se retrouvent dans mon travail comme dans le sien afin de détourner le sens de l'esthétique ludique propre à l'enfance.

Mon travail rencontre aussi celui de Rineke Dijkstra (annexe 10), cette artiste néerlandaise représente, dans ses photographies et ses vidéos, des adolescents aux prises avec un corps en mutation. On peut lire dans ses photographies la fragilité identitaire de ses sujets qui y révèlent davantage un état d'âme qu'une physionomie singulière. On sent l'appartenance à un groupe, à un moment donné, on comprend que ces corps forment un ensemble, qu'ils se rejoignent dans un instant de fragilité. Cette sensibilité qu'elle porte au corps rejoint mon intérêt à faire ressortir les capacités sensibles du corps épuré de ses données culturelles. Le travail de Rineke Dijkstra traite, lui aussi, d'une réalité transculturelle, sa pratique parle du corps dans une perspective universelle. C'est, par contre, dans cette distinction que mon travail s'éloigne du sien. Les sujets qu'elle traite se révèlent êtres porteurs d'un état collectif. Mon propos est au contraire de parler du corps dans sa singularité et de souligner, en dehors des systèmes de valeurs, ses capacités émotives singulières.

Ma pratique est aussi marquée par l'artiste italien, Maurizio Cattelan (annexe 11), qui s'inscrit, lui aussi dans une attitude

multidisciplinaire. Il se joue des conventions et surprend en évacuant toute idée de style et de discipline. Je me sens très près de cette attitude qui, au lieu de s'enfermer dans le carcan d'une signature plastique, se permet d'explorer les différentes possibilités créatives de l'artiste dans son interaction avec le monde.

Les liens entre son travail et ma proposition se situent aussi dans le caractère ludique et humoristique. Je ne m'intéresse pas à l'humour proprement dit, mais celui-ci s'insère dans ma pratique par le kitsch et le ludique. L'humour plutôt caustique de Cattelan me séduit dans le sens où il devient un élément de réflexion sur l'art, le marché et la société en général. Que ce soit le pape écrasé par un rocher, un rat qui vient de se suicider ou son galeriste scotché au mur, l'humour prend dans son travail un air de provocation, dans le sens où la provocation est une forme de stimulation intellectuelle et suggère une remise en question. « Je ne suis pas certain que la satire soit la clé de mon travail. Les comédiens manipulent et s'amuse avec la réalité, alors que je pense que la réalité est en fait bien plus provocante que mon travail » (Cattelan, 2003, p.15). L'humour prend, dans ma pratique, un sens similaire. Il s'agit de l'introduire afin qu'il questionne, déstabilise et vienne mettre en relief mon propos ; qu'il amène le spectateur à lire mon travail sous différents angles. Aussi, l'humour prend la forme d'un personnage affublé d'une tête de hamburger ; personnage à la fois

monstrueux et ludique, d'un Pinocchio qui enfourche un individu ou d'un Père Noël nu. Il se veut parfois vulgaire, parfois provocateur, mais il s'inscrit toujours dans ce désir de déstabiliser le regardeur afin que celui-ci revisite ses schèmes de valeur.

CHAPITRE III
DE LA POÏÉTIQUE À L'ESTHÉTIQUE

3.1 Du stimulant à l'origine

J'ai découvert un facteur très important dans la dimension poïétique de mon travail artistique, soit l'origine du vouloir *faire* de l'art et satisfaire ce désir de communiquer par le langage esthétique. Cette origine, je la vois entre autres dans la rencontre de l'art, la rencontre du sensible. Je veux communiquer par l'esthétique parce que celle-ci me touche. Je souhaite croiser l'autre, celui qui me parle par l'intermédiaire de l'objet artistique m'alimente et enclenche le *désir de dire* par l'esthétique. La rencontre avec l'art est le point d'origine de l'émergence du geste créatif, celui de se jouer de la nature, de la transmuier pour communiquer.

Je crois que le choix de dire par le biais d'objets artistiques renvoie à l'incapacité de nommer ce qui veut être dit une sorte de flou sensible. Ce flou est intimement lié au propos qui me stimule, en fait l'ambiguïté de ce qui est dit nous ramène à l'insolubilité de la psychologie humaine. Rencontrer l'esthétique m'amène sur le terrain de l'ambiguïté sensible et ce sentiment stimule un goût pour la production d'objets artistiques. La zone de flou fait référence à son tour à la question morale, à l'impossibilité de définir un absolu éthique. Cette zone où le non-dit devient ce qui est dit, laisse place à l'échange,

à l'interaction entre l'auteur et le regardeur. Ce dernier devient participatif et est amené à se projeter, à s'impliquer dans l'objet esthétique qu'il rencontre. Dans mon travail, le spectateur se voit interpellé de façon morale et sensible. C'est-à-dire que son bagage personnel et culturel devient le guide de son interaction avec l'objet et ce qu'il évoque.

3.2 L'œuvre à faire

La généalogie, de l'idée jusqu'à l'objet, se voit ponctuée de plusieurs étapes. L'émergence d'idées sociologiques et esthétiques arrive comme le moteur de la production d'objet. J'entends par *émergence d'idée*, les multiples influences qui interviendront avant la réalisation physique de l'œuvre. Ces influences seront d'ordre esthétique, c'est-à-dire toute rencontre qui stimulera le caractère physique de l'œuvre. Elles seront aussi sémiotiques, c'est-à-dire tout ce qui amènera le *faire dire* de l'œuvre, ce que celle-ci suggèrera au niveau du sens. Ces influences sont donc très variées et ne sont pas toutes perceptibles, certaines sont conscientes et d'autres inconscientes. Il s'agit de savoir comment stimuler ces influences. J'ai mentionné plus haut que la rencontre d'autres œuvres était un facteur

déterminant en ce qui a trait au désir de faire, mais elle stimule aussi les différentes possibilités d'une même amorce de projet.

Partant du principe que le *faire* de l'art consiste en une série de choix et que ces choix sont donnés par l'environnement de l'artiste, celui-ci se voit enclin à être sensible à ces divers stimulus. Dans mon cas, je peux cibler quelques-uns de ces stimulus qui sont : l'état émotionnel, la rencontre (elle fait ici référence aux événements tant physiques que psychiques que je croise), la réalité économique dans laquelle je me trouve, l'univers physique auquel j'ai accès (atelier, matériaux, outils, etc.), le contexte auquel correspond la production de l'œuvre (personnel, institutionnel, et de diffusion), les gens auxquels s'adresse l'œuvre (néophyte, amateur, spécialiste) et enfin le *faire dire* de l'œuvre, ce que je veux communiquer par cette dernière.

3.3 Faire œuvre

La mise en relation, la dichotomie et l'antagonisme sont présents dans le faire de mon travail, il s'agit d'un entrelacement à la fois esthétique et sémiotique. J'effectue une mise en relation entre des icônes issues de la culture de masse et des éléments plus suggestifs en ce qui a trait aux conflits moraux. Mon travail profite donc de cette

problématique qu'est la rencontre entre des éléments qui n'ont pas l'habitude de cohabiter. Les matériaux et les techniques que j'utilise sont aussi révélateurs de cette dichotomie. Par exemple, je mets en relation des couleurs et des textures brutes faites à partir de goudron et d'autres, plus vives, faites à l'acrylique. Dans un tableau où le fond est peint rose, uniforme et accentué de fleurs mauves on retrouve des personnages qui sont peints au goudron de façon réaliste. Ce genre de dichotomie formelle est très fréquent dans mon travail.

Différentes formes de représentations suggèrent aussi la dichotomie, comme des dessins plutôt naïfs qui pourraient s'apparenter au style graphique de l'enfance et d'autres, plus réalistes et raffinés. Les tableaux de la série, les esquisses (annexe n.2 & 3) sont très révélateurs de cette attitude, car un dessin que l'on pourrait considérer comme naïf côtoie une technique plus réaliste. D'autres formes sont plus ludiques où des matériaux comme le plastique et l'acrylique renvoient directement à la culture de masse et à l'industrialisation. La sculpture *M. Hamburger* (annexe n. 8) en est un bon exemple. Par contre, une autre forme d'esthétique nous amène plutôt dans un univers dramatique. Des couleurs sombres, des matériaux et des techniques rudimentaires font référence à ce caractère dramatique.

3.4 Faire voir

La pratique artistique est communication, elle tente de dire par l'esthétique. Dans mon travail, cette dernière, comme je l'ai déjà mentionné, suggère une zone de flou, un espace de projection. Le regardeur est amené à rencontrer un événement esthétique suggestif. Il est interpellé par la forme et le contenu. Ces deux niveaux sont, dans mon travail, plus suggestifs que narratifs. Le spectateur peut donc se projeter dans le phénomène artistique qu'il rencontre et il est amené à le faire en tant qu'individu socialisé. C'est-à-dire que ses référents personnels et culturels l'amènent à percevoir l'œuvre de façon singulière. Il est surtout interpellé en ce qui a trait à son système de valeurs, ce dernier se voit questionné. Il y a, dans ma pratique, une part de projection morale, c'est-à-dire que le spectateur y voit bien ce qu'il veut et ne voit pas ce qu'il ne veut pas voir. Les phénomènes lui sont suggérés et c'est à lui de lire l'œuvre comme il l'entend. Le spectateur prend donc part au caractère libidineux et parfois vicieux que peut suggérer mon travail. Il y projette ses propres vices ou ses propres tabous, il est confronté à ses valeurs.

Les référents auxquels le spectateur est confronté sont d'ordre iconique, il s'agit généralement d'icônes de la culture de masse, associés à un univers tabou issu de la culture occidentale

contemporaine. Par contre, les rapports nature/culture, individu/société, bien/mal, raison/passion, sont d'ordre universel et appartiennent à un questionnement plus global. Ces antagonismes deviennent la clé de mon travail et ramènent au conflit interne de l'être, à son refoulement et à l'angoisse collective. Mon travail revêt donc, malgré une propension à utiliser des référents issus de la culture populaire, un caractère universel, grâce aux sujets dont il traite.

L'œuvre d'art ne se traduit pas (même l'œuvre verbale). La raison ne se traduit pas. L'art non plus. Beethoven, Cranach, ou Dürer, en ce qu'ils ont d'allemand, ou Picasso en ce qu'il a d'espagnol, ont échappé d'emblée à la localité d'un territoire. Ils ont créé « pour l'humanité entière » : l'œuvre d'art en tant que valeur de l'art, accède à l'universalité, dont la raison n'a pas le monopole. L'artiste ne renie pas pour autant sa terre, son époque, ses amours, ses raisons de vivre. Il les délocalise. Il dépasse les bornes. (Passeron, 1996, p.135).

Ainsi, mon travail tente d'amener le spectateur vers un questionnement subjectif qui est enraciné dans un territoire universel. Toutefois, il m'importe que ce dernier soit interpellé de façon personnelle sur des aspects viscéraux de l'animal humain.

CHAPITRE IV
DESCRIPTION DES ŒUVRES

Ma pratique a d'abord baigné dans le monde de la peinture et s'est ensuite associée à d'autres disciplines comme la sculpture, la photo et la vidéo. J'ai, pour mon projet de maîtrise, exploité cet aspect multidisciplinaire : l'exposition regroupe peinture, sculpture et vidéo. Il s'agit de multidisciplinarité au sens où les œuvres se côtoient et proposent une logique interne tout en demeurant autonomes. Je priorise cette attitude qui permet d'élaborer chaque projet dans une plus grande latitude où la discipline est choisie en fonction de sa pertinence envers l'intention artistique. Je ne suis pas particulièrement intéressé par le raffinement d'une discipline et je vois dans la diversité l'opportunité de me réinventer. Cela m'oblige à remettre mon mode d'expression en question, ce qui stimule ma créativité et m'amène à faire de nouveaux choix esthétiques.

4.1 Volet sculptural

M. Hamburger (annexe n.8)

Il s'agit d'une pièce qui comporte un personnage central affublé d'une tête de *hamburger* et de cinq enfants à ses côtés. Elle est réalisée en fibre de verre, ce qui rappelle l'industrialisation et les matières plastique avec lesquels sont fabriqués les jouets. Les couleurs sont très vives et proches de la bande dessinée, elles accentuent ainsi le caractère ludique de la pièce. Le format grandeur nature provoque un effet de réalisme et donne aux spectateurs, pendant un instant, l'impression que le personnage pourrait être une vraie personne. *M. Hamburger* renvoie à une icône importante de la culture américaine. L'aspect ludique des personnages représentés à travers la médiatisation des chaînes de *fast-food* est ici utilisé comme métaphore de la perversion économique. Cela rappelle la faillite de la culture occidentale qui se voit abrutie par le divertissement et la pauvreté médiatique. Cette trame dramatique est accentuée par l'effet de gémellité des enfants qui, par leur aspect cloné, suggèrent une forme d'inceste eugénique. Aussi, comme le dit Baudrillard :

Nous ne pratiquons plus l'inceste, mais nous l'avons généralisé dans toutes ses dérives. La différence est que notre inceste n'est plus sexuel et

*familial, il serait plutôt scissipare et protozoaire.
C'est ainsi que nous avons tourné l'interdit : par la
subdivision du même avec le même, sans passer
par l'autre. (Baudrillard, 1990, p.127).*

Le thème de l'inceste est au centre de mon propos. Il intervient comme dérision des schèmes de valeurs socio-politiques. L'inceste est impliqué par le biais d'enfants stéréotypés et asexués, porteurs de désir et de sensualité. Ces enfants-manquins, font à la fois resurgir l'image du monstrueux et de l'idéal, témoignant de l'ambiguïté du monde occidental. L'ambiguïté d'un monde idéalisé qui sous-tend une angoisse collective et qui se voit assujetti par la sphère économique. Placé dans ce contexte, le tabou de l'inceste met en relief un questionnement moral entre le sexuel et l'économique. Le clone devient la métaphore d'une forme manufacturée de l'idéal eugénique. Cet aspect manufacturé est accentué au niveau formel par l'utilisation de matériaux comme la fibre de verre et l'acrylique ainsi que par la technique du moulage. Cette pièce est au centre de mon exposition et fait office de pivot, tant au niveau esthétique que symbolique.

4.2 Volet pictural

1. *M. Hamburger* (annexe n.4)

Il s'agit d'un tableau qui représente, comme dans la sculpture, un personnage à tête de hamburger. Ce personnage est peint de façon réaliste sur un fond vert lime auquel s'ajoutent des fleurs d'un ton plus pâle. Le format de quatre pieds de haut par huit pieds de large permet au fond de prendre beaucoup d'importance. Cette pièce est en relation directe avec le projet sculptural qui s'y voit lié par le traitement et la thématique. La thématique de l'inceste est présente par la relation que le tableau entretient avec la sculpture dans sa parenté formelle et représentative. L'inceste est aussi suggéré par la présence d'un personnage qui pourrait s'apparenter à un père de famille moyen mais qui a un hamburger à la place de la tête. Cet icône évoque un caractère ludique propre à l'enfance, lequel est accentué par la présence d'une tapisserie fleuries comme fond du tableau qui peint d'un vert lime, nous ramène aussitôt dans le monde du kitsch et de la culture de masse.

La mise en relation se situe au niveau de la représentation mais aussi dans la forme. C'est-à-dire que différentes approches formelles se côtoient dans le tableau. On peut y voir une facture réaliste et une autre plus brute où la gestualité rappelle les dessins d'enfants. Cette

mise en relation s'effectue par les différentes techniques employées (dessin réaliste, couleur vive, motif décoratif, etc.) pour réaliser le tableau mais aussi par les différentes symboliques que celui-ci suggère. C'est-à-dire que le rapport à l'enfance et au plaisir côtoie un univers plus dramatique véhiculé par une facture léchée et plus réaliste. Le drame s'installe dans cet univers fantaisiste par la présence d'un personnage adulte, grassouillet et peu vêtu qui, par la présence d'un hamburger à la place de la tête, nous signale un travestissement. Le bonheur y est donc faux, naïf et suggère une charge dramatique.

2. *Palestiniens* (annexe n.5)

Le sujet de ce tableau qui utilise une image de guerre se situe en périphérie de mes préoccupations habituelles. Par contre, la facture qui lui est donnée est au centre des questionnements esthétiques que j'ai privilégié tout au long de ma maîtrise. Il représente des jeunes palestiniens dans un contexte très violent. Cette image empruntée à une revue populaire, est superposée à un fond de nature kitsch qui rappelle le papier peint. Les personnages sont peints au goudron de façon réaliste sur un fond qui lui est rose pétant. Cette mise en relation amène le spectateur à poser un regard nuancé sur l'événement représenté. La question de la morale se préoccupe ici du thème de la violence. Il ne s'agit plus de faire référence à un tabou sexuel mais bien

de mettre en relation un événement violent et un imaginaire bonbon en l'occurrence un fond rose et des motifs de fleurs mauves. Il n'est plus question de simplement représenter un drame mais bien de le placer dans un contexte esthétique où la lecture du drame prend un autre sens. Le spectateur se voit interpellé par la forte charge émotive de l'image, mais la mise en relation d'éléments ludiques et dramatiques l'amène à poser un regard subjectif. Le sens est donc ouvert et suggestif de par les différents signes présents dans le tableau.

3. *Série Esquisses* (annexe n.2 & 3)

Cette série de douze tableaux prend la forme d'esquisses, je les ai réalisés dans un style brut et de façon impulsive. J'en ai fait une cinquantaine pour ne retenir que ceux qui m'intéressaient le plus. L'iconographie qui se retrouve dans ces tableaux est, encore une fois, issue de la rencontre entre la culture populaire et mes préoccupations liées à la morale occidentale. J'ai choisi de les appeler Esquisses car ils ont été faits dans un état d'esprit qui se rapproche de celui du dessin et de l'esquisse. Je les ai réalisés de façon plus intuitive, autant pour ce qui est du contenu que de la forme. Ils ont été réalisés en grande quantité sur des formats petits et peu coûteux, ce choix ma permis d'explorer ma gestualité d'une manière plus libre et spontanée. Le travail a pris une forme plus rudimentaire qu'à l'habitude et j'ai pu

explorer une approche esthétique plus engagée au niveau graphique. Le traitement s'apparente au dessin et la ligne y est très forte. J'y ai par contre opposé des aplats de couleurs vives et unies qui contrastent avec les fonds pâles et vaporeux. La technique de dessin que j'ai employée est très brute et exécutée avec un burin, ce qui accentue le risque d'accident et d'imprévu dans la ligne. Afin de renforcer cet aspect j'ai parfois dessiné de la main gauche ou les yeux fermés. J'ai donc fait confiance au hasard et à l'accident dans la réalisation de cette série de tableaux.

4.3 Volet vidéo

Pinocchio (annexe n.6)

Il s'agit d'une bande vidéo réalisée à partir d'un des tableaux de la série des *Esquisses*. L'esthétique y est donc similaire, mais le caractère ludique est renforcé par la technique du dessin animé. La représentation est aussi issue du monde de l'enfance. Il s'agit d'un «Pinocchio» qui sort d'une boîte du type «jack-in-a-box» et qui sodomise un personnage statique portant un chapeau d'anniversaire.

L'univers de l'enfance est renforcé par la gestualité graphique qui se rapproche du caractère naïf et schématique des dessins d'enfants. Le sujet peut paraître vulgaire dans une première lecture, mais la vulgarité est utilisée pour son impact et son caractère brut. Les différentes strates de lecture de l'œuvre sont suggérées par la rencontre d'une iconographie associée à l'enfance et une technique du monde adulte, en l'occurrence, le dessin animé. Cette ambiguïté est renforcée par le fait que le dessin aurait pu être fait par un enfant mais issu d'un imaginaire adulte.

CONCLUSION

La question de la morale et les corps marginaux comme source d'émotion esthétique sont les deux principaux vecteurs de ma recherche en arts. Le présent mémoire aura traité de ces deux paramètres en côtoyant de près la sociologie. La réflexion sociologique stimule mon travail et participe de façon active à mon questionnement esthétique. Je lui donne beaucoup d'importance vu le propos qui soutient ma démarche. Ce propos étant d'ordre sociologique, il utilise par contre l'esthétique pour s'exprimer et reste très ancré au monde de l'art. La psychanalyse m'aura aussi servi, non pour son caractère thérapeutique mais bien pour sa vision élargie de la psychologie humaine ; elle m'amène à concevoir l'homme comme une donnée variable et relative, ce qui stimule énormément ma pratique.

La question de la relativité de la morale a pris beaucoup d'importance tout au long de ce mémoire et risque d'en prendre davantage dans l'avenir et ce, plus particulièrement en ce qui a traits aux propos sur le corps. La question du corps marginal comme source d'émotion esthétique m'a beaucoup préoccupé tout au long de l'écriture et risque d'être mis de l'avant dans ma pratique à venir. Le désir de faire parler les corps considérés comme *hors norme* me stimule beaucoup. L'écriture du mémoire m'aura donc conduit à construire un

champ théorique plus solide autour de mon travail et à stimuler une interaction entre la théorie et la pratique. Cet intérêt sera bonifié par le désir de raffiner mon champ théorique et de l'impliquer davantage dans la construction de mon travail esthétique. Enfin, l'exposition et l'écriture du mémoire auront été une étape charnière dans ma réflexion esthétique et m'amène à être davantage sensible à la pratique artistique.

BIBLIOGRAPHIE

BAUDRILLARD, Jean (1990), *La transparence du mal*. France, Gallilé, 179 p.

ECO, Umberto (1988), *Le signe*. Bruxelles, Labor, 282 p.

FREUD, Sigmund (1978), *Abrégé de psychanalyse*. Paris, PUF, 84 p.

FREUD, Sigmund (1989), *Malaise dans la civilisation*. Paris, PUF, 107 p.

LALANDE, André (1985), *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris, PUF, 1323 p.

LE BRETON, David (1992), *La sociologie du corps*. Paris, PUF, 127 p.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1962), *La pensée sauvage*. Paris, Plon, 389 p.

MAFFESOLI, Michel (1996), *Éloge de la raison sensible*. Paris, Grasset, 278 p.

MOLES, Abraham (1971), *La psychologie du kitsch*. Munich, Denoël, 232 p.

MUCCHIELLI, Alex (1983), *L'analyse phénoménologique et structurale en sciences humaines*. Paris, PUF, 324 p.

NIETZSCHE, Friedrich (1996). *La généalogie de la morale*, Paris, Flammarion, 279 p.

PASSERON, René (1996), *La naissance d'Icare*. France, AE2CG, 240 p.

PIÉRON, Henri (1979), *Vocabulaire de psychologie*. Paris, PUF, 587 p.

SCHOPENHAUER, Arthur (1991), *Le fondement de la morale*. Paris, Librairie générale Française, 254 p.

SÉGUY-DUCLOT, Alain (1998), *Définir l'art*. Paris, Éditions Odile Jacob, 216 p.

SIMONIS, Yvan (1980), *Claude Lévi-Strauss ou « La passion de l'inceste »*. Paris, Flammarion, 395 p.

SOURIAU, Etienne (1990), *Vocabulaire d'esthétique*. Paris, PUF, 1408 p.

VIGNOLES, Patrick (1988), *La perversité*. Paris, Hatier, 155 p.

Article de revue

LAGEIRA, Jacinto (2003), « L'absurde pour tous mais à personne : Maurizio Catellan », *Parachute : anonymat*, no 109, pp. 11-25.

ST-GELAIS, Thérèse (2002), « Rineke Dijkstra : une communauté de solitude », *Parachute : L'idée de communauté 03*, no 102, pp. 16-31.

ANNEXES

Annexe 1

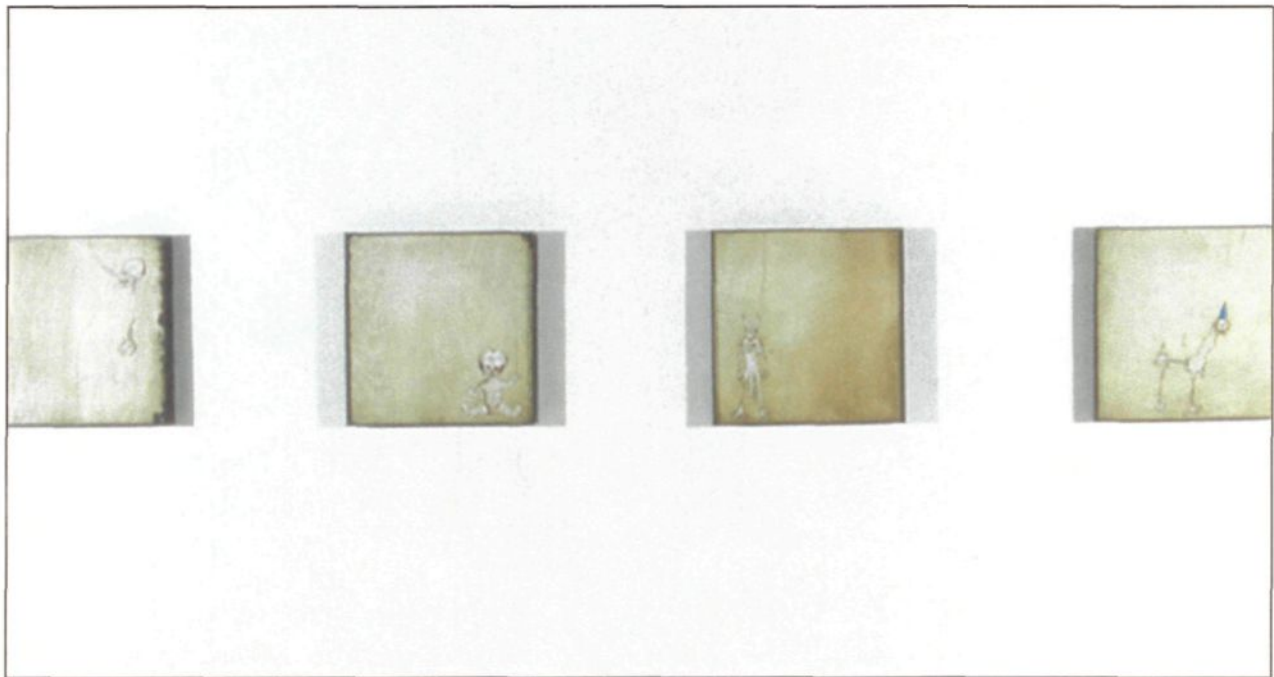


Vue d'ensemble de l'exposition *Festin*

Annexe 2

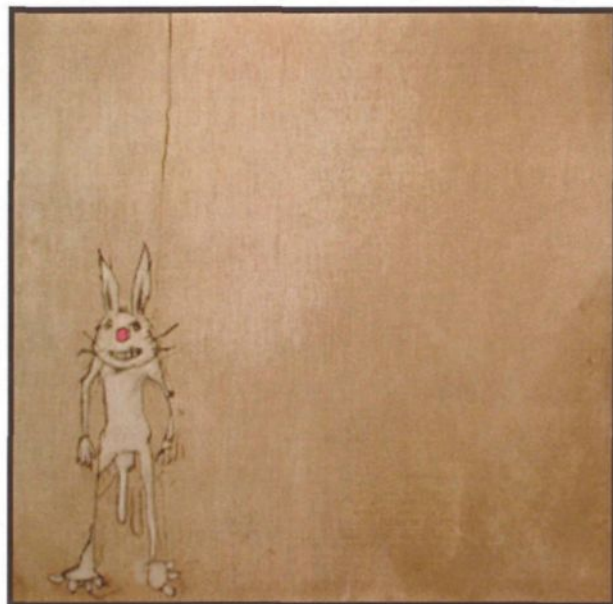


Série esquisses
Goudron et acrylique sur bois, 12 tableaux, 8" x 6", 2002.



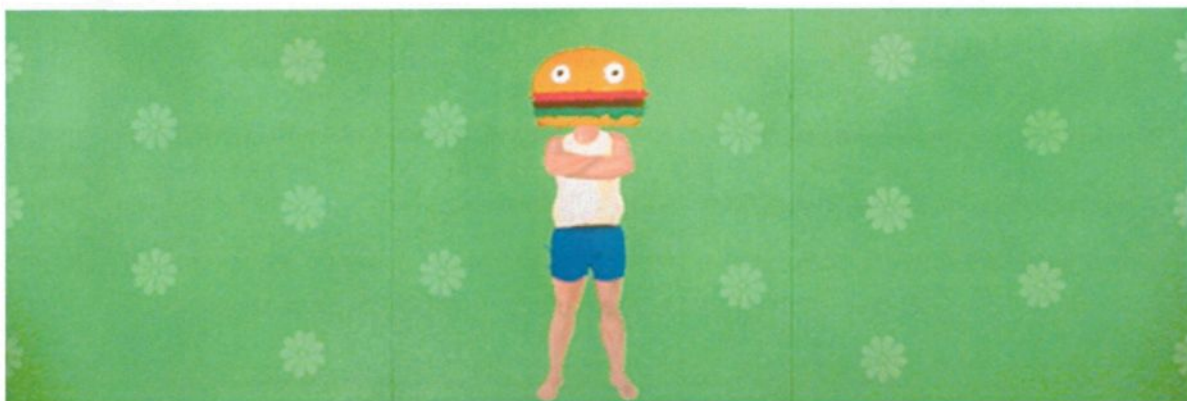
Détail

Annexe 3

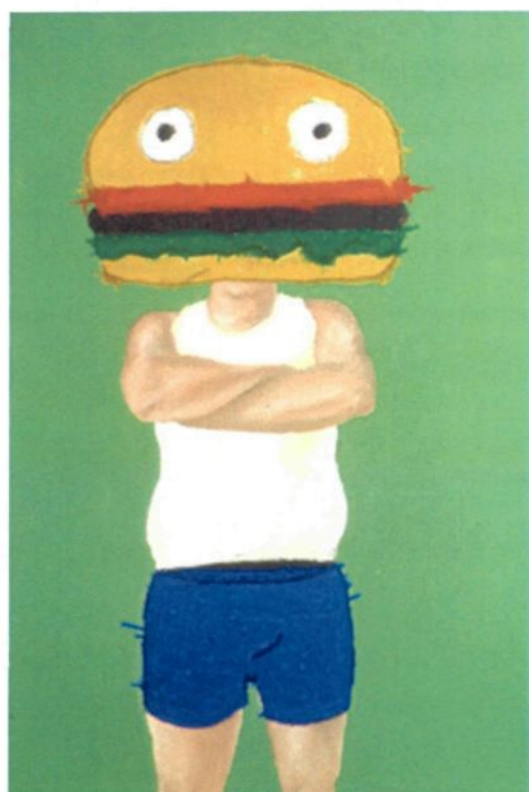


Tableaux de la série *esquisses*

Annexe 4

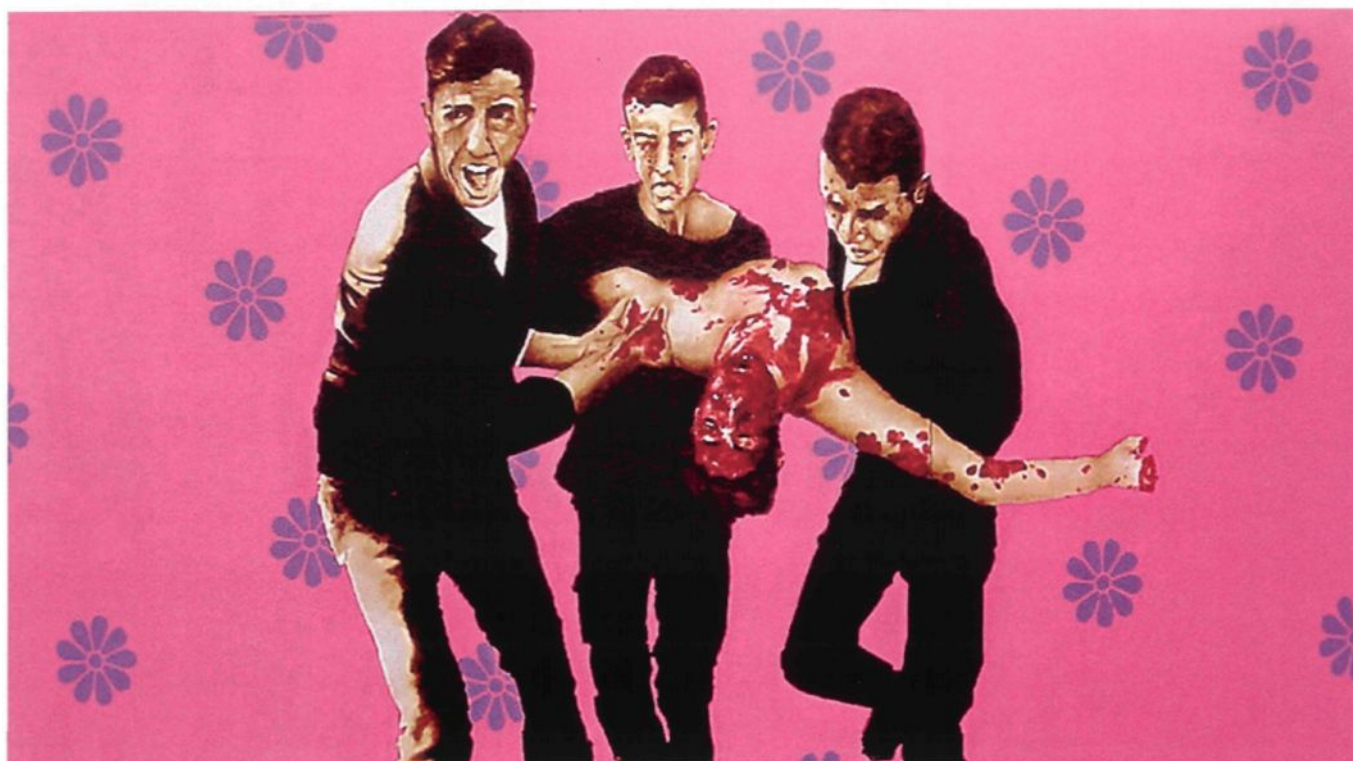


Mr. Hamburger
Huile et acrylique sur bois, 4' x 8', 2003.



Détail

Annexe 5



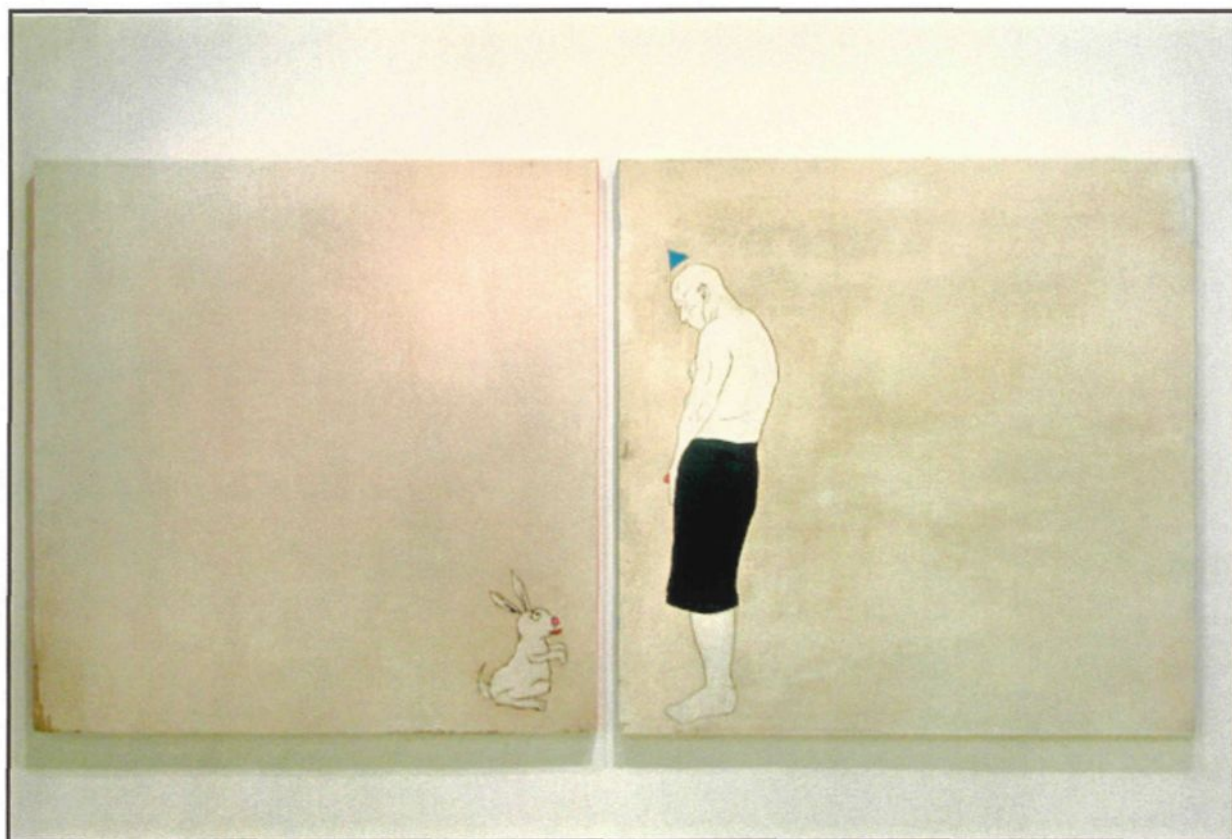
Palestiniens
Goudron et acrylique sur bois, 4' x 8', 2003.

Annexe 6



Pinocchio
Image de la bande vidéo, 2002.

Annexe 7



Homme et Lapin
Goudron et acrylique sur bois, 4' x 8', 2002.

Annexe 8



Mr. Hamburger
Résine, plâtre et acrylique, 2003.



Paul McCarthy
Spaghetti Man, matériaux mixte, 100' x 33' x 22', 1993.

Annexe 10



Rineke Dijkstra
Kolobrzeg, 1992.



Maurizio Cattelan
La Nona Ora, 1999.