

1237384  
.A.

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

EXPLORATION D'UNE APPROCHE DE LA PEINTURE FIGURATIVE PAR LE  
BIAIS D'UN MONTAGE NARRATIF DANS UN CONTEXTE CRITIQUE DE LA  
SOCIÉTÉ MÉDIATIQUE

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

GIANNI GIULIANO

MARS 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Mario Côté, mon directeur de recherche et professeur à l'Université du Québec à Montréal, pour sa patience, sa disponibilité et ses commentaires constructifs qui m'ont conduit à continuellement questionner et à approfondir ma recherche.

Je tiens aussi à remercier tout particulièrement ma mère, ma conjointe Marie-Josée, ma famille et mes amis qui m'ont soutenu tout au long de mon parcours.

## TABLI D'ÉDICACE

C'est avec amour,  
que je dédie mon mémoire  
à mon père décédé.

LISTE DES FIGURES	
RÉSUMÉ	18
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
TRAVAUX ANTERIEURS	3
1.1 La tradition et la figuration	3
1.2 Peinture et écriture déstabilisante	10
1.3 La déstabilisation comme stratégie	14
CHAPITRE II	
TRAVAUX RÉCENTS	19
2.1 Peinture et culture populaire	19
2.2 Les stratégies empruntées au graphisme des affiches et de techniques radio	30
2.3 Le jeu ludique de Hogege	22
CHAPITRE III	
CONCLUSION	27
BIBLIOGRAPHIE	39

## TABLE DES MATIÈRES

### LISTE DES FIGURES

LISTE DES FIGURES .....	ii
RÉSUMÉ .....	iii
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I	
TRAVAUX ANTÉRIEURS .....	3
1.1 La tradition et la figuration .....	3
1.2 Peinture et étrangeté déstabilisante .....	10
1.3 La déstabilisation comme stratégie .....	14
CHAPITRE II	
TRAVAUX RÉCENTS .....	19
2.1 Peinture et culture populaire .....	19
2.2 Les stratégies empruntées au graphisme des affiches et de techniques vidéo .....	30
2.3 Le jeu ludique de l'image .....	32
CHAPITRE III	
CONCLUSION .....	37
BIBLIOGRAPHIE .....	39

## LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1.1	<i>Portrait of a Modern Age Hero</i> (2003) .....	6
1.2	<i>A Ready-Made Apocalypse</i> (2011) .....	8
1.3	<i>La boussole et le labyrinthe</i> (2012) .....	13
1.4	<i>La double distance</i> (2012) .....	16
2.1	<i>El Gringo</i> (2013) .....	20
2.2	<i>Étude pour La boîte de Pandore III</i> (2012) .....	29
2.3	<i>El Pistolero</i> (2013) .....	31
2.4	<i>El Bueno, El Feo y El Malo</i> (2013) .....	34
2.5	Francis Bacon, <i>Study for Self-Portrait</i> (198-86) .....	35

## RÉSUMÉ

Dans le cadre de mon mémoire-crédation en arts visuels et médiatiques de l'École des arts visuels de l'Université du Québec à Montréal, je présente une exposition de mes tableaux récents à la Galerie Warren G. Flowers, au Collège Dawson, intitulée *Hold the Horses!* L'exposition comprend cinq tableaux de grand format, dont un des tableaux est un triptyque. Ils sont tous peints à l'huile et à la peinture vinylique. Le motif ambigu du cow-boy arborant les attributs d'un policier monté à cheval est repris dans cette série de tableaux. Il résulte d'une observation faite à partir des médias traditionnels et des médias électroniques qui ont couvert les événements du *Printemps érable* 2012.

De plus, le texte d'accompagnement de mon mémoire-crédation qui porte le titre : *Exploration d'une approche de la peinture figurative par le biais d'un montage narratif dans un contexte critique de la société médiatique*, traitera plus spécifiquement de mon intérêt pour la peinture figurative, de l'état de déstabilisation utile pour une remise en question des acquis, de mon intérêt pour la culture populaire, de l'affiche de cinéma et de techniques d'incrustation vidéo. Les notions liées au sensationnalisme dont les médias s'affublent et du phénomène d'acculturation m'ont particulièrement intéressé.

J'aimerais préciser que ma langue d'origine est l'italien et ma deuxième langue est l'anglais. La rédaction du texte d'accompagnement en français a représenté pour moi un défi qu'il était important de relever.

**Mots clés :** peinture figurative, montage narratif, critique sociale et politique, sensationnalisme, acculturation et culture populaire.

## INTRODUCTION

Je pratique la peinture depuis l'obtention d'un baccalauréat en beaux-arts à l'Université Concordia en 1998. À partir de cette époque, j'ai été à la recherche de méthodes qui me permettaient de jeter un œil critique sur mes œuvres. Par contre, j'étais toujours insatisfait de la direction que prenait mon processus de création, car je souhaitais que le contenu de mes œuvres reflète davantage la position sociale et politique que j'adoptais face à la réalité sociale.

Ce questionnement vis-à-vis des opinions sociales et politiques allait être examiné plus en profondeur dans mon projet de recherche de la maîtrise en arts visuels et médiatiques intitulé : *Exploration d'une approche de la peinture figurative par le biais d'un montage narratif dans un contexte critique de la société médiatique*. Cependant, certaines questions persistaient : par où devrais-je commencer? Quelle méthode devrais-je utiliser? Ma première idée était de tenter de me placer dans une situation de déstabilisation face à la connaissance que j'avais maîtrisée lors de mes études antérieures. En me servant de la déstabilisation, j'ai tenté d'explorer les différents usages de l'image dans son rapport à la représentation et les techniques liées à la représentation figurative. Mon intention en faisant cela était de mieux comprendre ma pratique et les moyens dont je me servais afin que mes œuvres puissent devenir actuelles et plus critiques face à la société.

Mon travail s'est intéressé plus particulièrement à la culture populaire, à l'art graphique et les techniques de montage au cinéma et aux effets de sensationnalisme dans les médias. Mon approche visait à explorer comment la peinture figurative pouvait encore être une technique influente dans une société absorbée par les médias de communication traditionnels.

Le texte d'accompagnement à mon mémoire-création tente de mettre à jour de façon chronologique, l'évolution de mon processus de création en partant de mes plus anciennes œuvres jusqu'aux créations les plus récentes.

### 1.1 La tradition et la rupture

Je suis né à Montréal, dans une famille italienne de seconde génération. J'ai eu de la difficulté à m'identifier et me voir comme canadien, québécois et italien. J'imaginais que le caractère culturel se transmettait le jour de la naissance et se poursuivait toute la vie. La culture italienne que mes parents d'origine transmise n'a pas beaucoup existé en Amérique du Nord. Par contre, au lieu, la culture laisse progressivement place aux habitudes américaines. À New York, l'ancien dialecte italien que ma famille parle à Montréal a été remplacé en partie par une variante linguistique simplifiée et, le plus souvent, par la langue anglaise. J'ai été élevé dans la tradition italienne qui veut que tout ce qui est fait à la main. Je songe aux pâtes longues et courtes de produire le vin, la sauce tomate, le soufflé de la viande froide et les crêpes préparés à la maison font partie de quelques de plusieurs familles italiennes traditionnelles. Tout se fait à la main, une étape à la fois, même si ça prend beaucoup de temps. De plus, grâce, à travers les livres que ma famille me donnait en cadeau, j'ai été exposé aux représentations d'art de Raphaël, Michel-Ange et Léonard de Vinci, peintres de la tradition classique. La culture et l'art italiens m'ont beaucoup influencé, à un point tel, que je pense que j'ai une des racines qui m'a conduit à opter pour la peinture figurative. Ma façon consciente, ferme la tradition classique dans laquelle la peinture figurative s'est traditionnellement établie dans l'histoire de l'art. Je me souviens encore de mes premiers peintres durant mes années au collège. C'est là où j'ai découvert pour la première fois la peinture à l'huile, et que j'ai commencé ainsi de peindre le corps humain. C'est à ce moment que j'ai commencé à me servir de la main pour peindre, ce qui m'a permis de me servir de la main pour peindre le corps humain. C'est à ce moment que j'ai commencé à me servir de la main pour peindre le corps humain. C'est à ce moment que j'ai commencé à me servir de la main pour peindre le corps humain.

## CHAPITRE I

### TRAVAUX ANTÉRIEURS

#### 1.1 La tradition et la figuration

Je suis né à Montréal, dans une famille italienne de seconde génération. J'ai eu de la difficulté à m'identifier en tant que citoyen canadien, québécois et italien. J'imagine que la recherche d'identité commence le jour de la naissance et se poursuit toute la vie. La culture italienne que mes parents m'ont transmise n'a pas beaucoup évolué en Amérique du Nord. Par contre, en Italie, la culture laisse progressivement place aux habitudes américaines. À titre d'exemple, l'ancien dialecte italien que ma famille parle à Montréal a été remplacé en Italie par une variante linguistique aseptisée et, le plus souvent, par la langue anglaise. J'ai été élevé dans la tradition italienne qui valorise tout ce qui est fait à la main. Je songe aux tâches longues et ardues de produire le vin, la sauce tomate, le séchage de la viande froide et les mets préparés à la maison font partie du quotidien de plusieurs familles italiennes traditionnelles. Tout se fait à la main, une étape à la fois, même si ça prend beaucoup de temps. De plus, enfant, à travers les livres que ma famille me donnait en cadeaux, j'ai été exposé aux reproductions d'art de Raphaël, Michel-Ange et Léonard de Vinci, peintres de la tradition classique. La culture et l'art italiens m'ont beaucoup influencé, à un point tel, que je crois que c'est une des raisons qui m'a conduit à opter pour la peinture figurative. De façon consciente, j'estime la tradition classique dans laquelle la peinture figurative s'est sereinement établie dans l'histoire de l'art. Je me souviens encore de mes œuvres peintes durant mes années au collège. C'est là où j'ai découvert pour la première fois la peinture à l'huile et que j'avais naïvement tenté de peindre le corps humain sur une toile. Je me souviens encore de mon premier coup de pinceau où j'étais en admiration totale avec la fluidité et l'éclat des couleurs de l'huile. Depuis, l'affection pour la technique de l'huile m'a habité longtemps. Pendant mes études

universitaires, chaque tableau que je terminais devenait un apprentissage pour le prochain. Toujours essayer d'améliorer ma compréhension de la technique, mieux saisir l'utilisation d'un médium et surtout davantage maîtriser la représentation du corps humain; ces éléments constituent les choix de bases de ma première formation.

Par la suite, la maîtrise de la technique et la soif constante de connaissance se manifestent tout au long de ma jeune carrière d'artiste. Étonnamment, je perçois toujours quelques indices de l'influence de la tradition qui persistent dans mes tableaux et cela même aujourd'hui. Je le remarque, à titre d'exemple, par l'emploi de la toile de lin belge, de la colle de peau de lapin, de l'enduit de *gesso* et des punaises en laiton qui demeurent aujourd'hui des éléments apparents dans mon travail et qui forment un clin d'oeil aux maîtres anciens. Aussi, il y a cette technique de l'huile qui me fascine par l'application de la couleur et le temps de séchage qui me permet de mieux méditer sur les sujets qui m'entourent, en fait de saisir le processus de création comme une action intimement liée à la vie. Ces techniques anciennes me permettent de prendre du recul, contrairement au rythme effréné de la société de consommation et, entre autres, de la circulation débridée des images sur Internet. Pour moi peindre, c'est retrouver une sérénité qui m'aide à être en contact avec mes racines, un cheminement pour retrouver les éléments essentiels que je perçois dans de nouvelles explorations ou de nouvelles expériences de la vie. Tout cela représente des composantes importantes dans mon approche de la peinture qui permet d'entretenir un rapport humain avec le monde.

En 1998, après mes études de baccalauréat en arts visuels à l'Université Concordia, j'ai développé une pratique artistique en peinture de façon autodidacte. Entre 1998 et 2010, je n'ai pas eu d'encadrement universitaire. Rapidement, j'ai réalisé que j'étais insatisfait et mécontent des résultats de mon travail sur le plan de la réflexion. Je sentais que mes ressources s'épuisaient. À l'automne 2010, j'ai alors entrepris des études à la maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'Université du

Québec à Montréal. J'ai pris conscience que ma recherche renvoyait à des préoccupations liées au geste de peindre et à des enjeux rattachés au sens que peuvent prendre les images. Peindre et découvrir ce qui me fait peindre, voilà des questions importantes pour moi.

En prenant un certain recul sur mon processus de création, j'ai réalisé que certains aspects de mon approche de la peinture figurative ont changé au cours de mes études à la maîtrise et d'autres sont demeurés constants. La représentation du corps humain et l'utilisation de la peinture à l'huile comme médium sont demeurées des points forts dans ma pratique. Effectivement, l'illusion tridimensionnelle par la représentation du corps et la « magie » des pigments secs mélangés à l'huile m'ont toujours émerveillé. Entre 1998 et 2010, les œuvres que j'avais réalisées étaient relativement de petits formats et présentaient des thèmes qui m'étaient familiers comme la banalité du quotidien et le souci d'exprimer une opinion sociale. Désormais, mes tableaux sont de grands formats avec un contenu critique envers la société médiatique. Le tableau intitulé, *Portrait of A Modern Age Hero* (2003), représente un autoportrait de l'artiste peint dans son atelier avec un jouet gonflable autour de sa taille. Avec un brin d'humour et avec absurdité, la représentation tente de suggérer que les artistes sont de piètres héros modernes.



Figure 1.1 *Portrait of a Modern Age Hero* (2003)

Sur le plan du contenu, je peux avancer que mes tableaux antérieurs visaient à exprimer une forme de récit moral. Cette dimension intellectuelle pouvait s'expliquer par le profond besoin d'entrer en contact avec le spectateur par le biais de mon tableau. En optant pour ce point de vue, je croyais participer à une forme de responsabilité morale et exprimer mon désir de prendre parti pour un monde meilleur. Cela explique la raison pour laquelle mes tableaux visaient si expressément à capter l'attention du spectateur. Après avoir fait des recherches, je suis tombé sur l'expression juive *tikkun olam* qui représente le mieux ce que j'entends par désir moral d'établir un lien avec le spectateur. L'auteur David Shatz apporte la définition de la notion juive de *tikkun olam* dans *Tikkun olam : social responsibility in Jewish thought and law* (1997, p. 17) :

*Tikkun olam is a Hebrew phrase that means "repairing the world" (or "healing the world") which suggests humanity's shared responsibility to heal, repair and transform the world. In Judaism, the concept of tikkun olam originated in the early rabbinic period. The concept was given new meanings in the kabbalah of the medieval period and has come to possess further connotations in modern Judaism.*

La tradition juive a introduit ce concept dans la vie quotidienne autant dans une perspective religieuse que politique. Je suis sensible à cette position « morale » devant tout évènement humain, sans pour autant les associer à un parti pris religieux. Cette vision « morale » m'a conduit à affirmer davantage la grande importance accordée à la place du spectateur dans le processus de création.

*A Ready-Made Apocalypse* (2011) était le premier tableau que j'ai terminé au début de mes études à la maîtrise. D'un grand format, il mesure 8 pieds par 5 pieds. En tant qu'artiste, je peux faire mienne cette définition du *tikkun olam*, en avançant que ce tableau tentait d'incarner une forme de « bonne action » adressée au spectateur. Le tableau représente une mise en scène empruntée de *La Mise au tombeau* de Caravage (1602-1603). Cependant, dans mon tableau, un jeune homme enveloppé dans un drapé classique, est couché immobile dans une brouette où il est entouré des personnages qui semblent être participants d'une même action et du même coup indifférents au destin qui les réunit. Est-ce que le jeune homme va être jeté dans la fosse qui se trouve au premier plan du tableau? L'homme agonise-t-il? Qui sont les personnages qui l'entourent ? Autant de questions que le tableau semble lancer aux spectateurs de la scène. J'ai tenté de mettre en lumière cette idée de destin à laquelle l'homme fait face quand il est confronté à l'irréversible fatalité de la mort. Le lien entre la figuration et les questions existentielles se fait par la figure humaine, c'est une des raisons pour laquelle je privilégie la représentation de la figure humaine dans mes tableaux.



Figure 1.2 *A Ready-Made Apocalypse* (2011)

De plus, je choisis de travailler avec le corps humain dans mes tableaux, car les formes figuratives humaines ont une grande force d'attraction et d'identification. C'est dans ce contexte qu'elles me servent de motif pour communiquer au spectateur, par le biais de l'identification, des questionnements existentiels. Selon Jacques Aumont (2011, p. 260) : « (...) la représentation est un **processus par lequel on institue un représentant** qui, dans un certain contexte limité, **tiendra lieu** de ce qu'il

représente.» Les conventions et les codes culturels font que nous pouvons reconnaître plus facilement la figure humaine. L'auteur développe l'idée de « constance perceptive » pour expliquer la facilité que nous éprouvons à établir une reconnaissance entre l'image représentée et le monde réel. Plus largement, on peut dire que la notion de constante perceptive, qui est à la base de notre appréhension du monde visuel, en nous permettant d'attribuer des qualités constantes aux objets et à l'espace, est aussi au fondement de notre perception des images. En outre, ce travail de reconnaissance, dans la mesure même où il s'agit de re-connaître, s'appuie sur une réserve de formes d'objets et d'arrangements spatiaux mémorisés : la constance perceptive est la comparaison incessante que nous faisons, entre ce que nous voyons et ce que nous avons déjà vu. (2011, p. 80)

Antérieurement, mon processus artistique consistait à préparer la composition de mon tableau à partir de plusieurs photographies personnelles. Le tableau *A Ready-Made Apocalypse* (2011) a été réalisé à partir d'une seule photo que j'ai prise et la composition se trouvait plus facilement résolue. Dans ce cas-ci, la composition du tableau s'est construite directement sur la toile sans esquisse préliminaire. En plus, l'image que j'avais choisie renvoyait indirectement à l'œuvre de Caravage intitulée *La Mise au tombeau* (1602-1603). Étonnamment, c'est à cette étape de ma recherche que j'ai réalisée que j'avais épuisé l'idée de travailler à partir de plusieurs photographies que je prenais le plus souvent moi-même. Je me suis aussi intéressé à Internet comme source intarissable d'images. C'est pour toutes ces raisons que mon processus de création m'a conduit à aborder d'une nouvelle manière ma pratique artistique. Ce tableau représente une œuvre charnière dans ma pratique.

De plus, je me suis intéressé au concept d'attention que le critique d'art et essayiste Jonathan Crary explore dans *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture* (1999). Crary décrit ce concept en considérant l'évolution des notions de perception visuelle dans la société occidentale en le situant

en lien avec l'évolution des nouvelles technologies contemporaines qui, selon l'auteur, viennent contraindre le tempérament de « l'attention soutenue ». Dans un monde où l'attention est sans cesse sollicitée et où l'on doit prendre en considération l'importance des « stimuli hétérogènes », présents dans le cinéma, la radio, la télévision et le cyberspace, il avance l'idée de développer plutôt un « faible niveau d'attention ».

*The strata of attentiveness suggested in this sketch of a nascent spectacular milieu must be seen in relation to one of the most formidable techniques of attention to emerge in the twentieth century, a method conceived by Freud and lying at the heart of his therapeutic enterprise. In a paper first published in 1912, Freud put forward some essential "technical rules" for analysts to follow. The first of these techniques is what Freud called "evenly suspended attention," which described a self-conscious strategy of "not directing one's notice to anything in particular and maintaining the same 'evenly suspended attention [gleichschwebende Aufmerksamkeit]' (as I have called it) in the face of all that one hears. In this way we spare ourselves a strain on our attention which could not in any case be kept up for several hours daily, and we avoid a danger which is inseparable from the exercise of deliberate attention. (Crary, 1999, p. 367)*

Crary affirme qu'un faible niveau d'attention peut constituer une méthode efficace pour naviguer à travers le monde moderne. Durant cette période, tout mon travail d'atelier m'a amené à penser autrement. En me plaçant dans un processus déstabilisant, j'ai pu constater qu'il fallait plutôt exploiter la force d'expression générée par une plus grande attention. Cette position se traduit par le choix de travailler sur de grands formats et ainsi créer une attention insistante sur le sujet peint.

## 1.2 Peinture et étrangeté déstabilisante

Quand j'ai complété mon tableau *A Ready-Made Apocalypse* (2011) qui a été exposé à la fin du premier trimestre 2011 au CDEx, la principale critique qui m'a été adressée portait sur l'abondance d'éléments narratifs dans mon tableau, ce qui le rendait trop illustratif. C'est à ce moment que j'ai réalisé que mon tableau ne captait

peut-être plus l'attention du spectateur dû à une surabondance d'informations. Je pourrais comprendre cette remarque en tenant compte du concept de l'attention de Crary. Dans un monde moderne où la consommation règne, la vitesse du mode de vie et la surabondance d'informations que les médias nous imposent, le niveau d'attention d'un spectateur devient de plus en plus difficile à capter. Le spectateur est désensibilisé par ces nombreuses distractions et, subséquemment, la lecture de ces distractions se fait sur un mode de perception sélectif. À partir de ce moment, j'ai voulu trouver une stratégie visuelle afin d'attirer l'attention du spectateur pour qu'il soit plus attentif à ce qui se passe dans le tableau. Cette stratégie a été explorée intensivement à l'atelier et je la qualifierais de « méthode d'attention déstabilisatrice ». J'entends par déstabilisation le fait de travailler en dehors de ma zone de confort en explorant différents médiums, supports et techniques qui me sont étrangers. Au cours de cet exercice, j'ai réalisé qu'il est naturel de s'accrocher à des processus de création connus, à des habitudes et des connaissances apprises. Cet exercice de déstabilisation a révélé de nouveaux gestes de peindre qui devenaient des éléments visuels déstabilisant dans une représentation réaliste que je privilégiais auparavant. En fait, ce processus a mis l'accent sur l'aspect plastique de la peinture au détriment de ce qui était représenté.

J'apparente ce processus à celui que l'on retrouve dans la notion d'inquiétante étrangeté. D'abord développé par Sigmund Freud en 1919, celui-ci la décrit comme un malaise né d'une rupture dans la rationalité rassurante de la vie quotidienne (1985, p. 215-216) :

Le mot allemand *unheimlich* est manifestement l'antonyme de *heimlich*, *heimisch* (du pays), *vertraut* (familier), et l'on est tenté de conclure qu'une chose est effrayante justement pour la raison qu'elle *n'est pas* connue ni familière. Mais il est évident que *n'est pas* effrayant tout ce qui est nouveau et non familier; la relation *n'est pas* réversible. On peut seulement dire que ce qui à un caractère de nouveauté peut facilement devenir effrayant et étrangement inquiétant; parmi les choses revêtant un caractère de nouveauté, quelques-unes sont effrayantes, mais certainement pas toutes. Au nouveau, au

non-familier doit d'abord s'ajouter quelque chose, pour qu'il devienne étrangement inquiétant.

Freud va développer cette notion en la liant au refoulement et au retour du refoulé. Le sentiment d'inquiétante étrangeté est rattaché, soit à l'angoisse, soit à l'effroi. Il semble brouiller les frontières établies, par ailleurs très distinctement, entre ces deux « affects ». Freud explique que l'angoisse est un état que l'on peut caractériser comme une attente d'un danger connu ou inconnu alors que l'effroi est un état que provoque un danger actuel auquel nous n'étions pas préparés. Plus récemment, Pierre-Paul Parent a écrit dans *L'inquiétante étrangeté, la Chose et l'écriture de la subjectivité* (Parent, 1993, p. 162) :

Le discours inconscient - structuré comme un langage - s'introduit à l'intérieur même du discours conscient comme un « fauteur de trouble », ce qui vient souvent court-circuiter ce dernier. Le surgissement d'un autre discours, perçu comme un ailleurs, sera alors vécu comme revêtant les caractères d'une inquiétante étrangeté. Ses manifestations peuvent aller jusqu'à faire basculer, dans le cas de la folie, les constructions du moi, c'est-à-dire, tout ce qui s'est édifié sur le mode de l'identification, du miroir, du semblable, en réponse aux attentes des autres.

Dans ce contexte, mon processus de création et même mes intentions esthétiques ont été remis en question. La notion d'inquiétante étrangeté a fait resurgir des gestes de peindre dans ma démarche artistique dont je n'avais pas pris conscience auparavant.

À partir des deux tableaux de cette période, *La double distance* (2012) et *La boussole et le labyrinthe* (2012), on pourrait compléter cette entreprise de déstabilisation par l'emploi de techniques et de matériaux nouveaux. J'ai emprunté ces techniques au Pop Art, au Street Art et à l'art graphique. On retrouve l'emploi de couleurs vives, parfois même fluorescentes, ainsi qu'une attention à la qualité graphique de la ligne. Avec ce travail, il a été également mis de l'avant certaines

stratégies présentes dans les affiches et les panneaux publicitaires. Pour résumer, mes tableaux de grands formats aux couleurs vives tentaient de joindre le spectateur par un intérêt pour les sujets tirés du quotidien et de la culture populaire et de recréer des univers où la fiction et la réalité s'entremêlaient.



Figure 1.3 *La boussole et le labyrinthe* (2012)

Étrangement, le fait de mettre l'accent sur une matérialité liée à la qualité graphique et à l'emploi de couleurs vives a conduit à des surfaces qui sont devenues

de plus en plus minces et sans aspérité, au point où certaines zones pouvaient demeurer inachevées contrairement aux tableaux antérieurs. J'ai remarqué que la représentation conventionnelle du corps qui me semblait si importante s'est peu à peu estompée et m'a conduit à préférer une représentation fragmentaire où je conservais que des parties qui la plupart du temps utilisaient le *non-finito*.

Cette situation de déstabilisation créée par l'emprunt de langages plus formels qui m'étaient étrangers a permis une meilleure compréhension de mon propre langage pictural. L'approche du *non-finito* m'a fait réaliser que les formes qui ont été délaissées cèdent de plus en plus de place à celles qui restent, car le spectateur n'a pas d'autre choix que de lire les éléments figuratifs qui lui sont offerts. Au cours de ce processus, j'ai profité de chaque expérience afin de tenter de me déstabiliser. C'est seulement dans ce contexte, au moment le plus critique, que sont apparus mes véritables acquis et mes réels intérêts artistiques.

Pendant cette période de déstabilisation, mes références artistiques ont aussi changé. Les peintres qui m'influençaient depuis plusieurs années avaient un style classique ou conventionnel comme Caravage, Vélasquez, Lucian Freud et Odd Nerdrum. Ils ont été remplacés par des artistes plus près de mes intérêts, avec une approche plus expressive dans leur pratique, comme les peintres Komar/Melamid, Equipo Cronica, Mark Tansey, John Currin, Luc Tuymans, et Michaël Borremans.

### 1.3 La déstabilisation comme stratégie

Je me rappelle que pendant cette période d'exploration déstabilisante j'ai ressenti de l'angoisse. Je me suis placé dans une situation de crise en me fragilisant. Selon Parent « L'inquiétante étrangeté suscite l'angoisse et l'épouvante. Quelque chose aurait dû rester dans l'ombre et en est sorti. » (1993, p. 163).

J'imagine que de me placer face à l'inconnu produit nécessairement ces effets perturbateurs. C'est dans ce contexte que j'ai recherché un élément absurde ou ironique dans mes choix d'images afin de produire un autre niveau de tension. Une tension qui va interrompre « l'attention soutenue » (Crary, 1999) du spectateur par biais de la stratégie des espaces non résolus dans mes tableaux. L'idée est de m'éloigner du récit logique qui a tendance à ne pas garder ou qui rompt l'attention du spectateur, grâce à l'aisance du décodage. Pour moi, il était indéniable que la tension ne se crée pas seulement entre les parties peintes et les parties inachevées, mais l'image elle-même doit aussi comporter un élément de tension.

J'aimerais apporter un exemple de cette façon de détourner les acquis afin de les transformer en situations déstabilisantes et productrices d'un nouveau sens. J'utilisais la règle des tiers dans la plupart de mes tableaux. Ayant maintenant une meilleure compréhension de ce principe, j'ai décidé de contourner la règle dans l'espoir de créer des tensions dans ma composition. Dans mon tableau intitulé *La double distance* (2012), j'ai pris la décision de placer la figure humaine complètement à droite, tout près du bord de la toile. D'après Aumont (2011, p. 115) à propos du décadrage :

Au XX<sup>e</sup> siècle, ce décalage du cadre a pris une autre valeur, plus théorique, et marqua parfois la volonté d'échapper à la fatalité du centrage de la représentation, de le « subvertir », comme on disait dans les années 1970, en produisant un **décadrage** (Bonitzer, 1985), c'est-à-dire un cadrage déviant, marqué en tant que tel et visant à écarter le cadre de l'équivalence automatique à un regard. Le décadrage vide le centre de l'image et introduit une tension visuelle, le spectateur ayant tendance à réoccuper ce centre vide. Déplaçant les zones signifiantes (souvent, les personnages) loin du centre, il accentue les bords de l'image, et le côté visiblement délibéré de cette accentuation insiste sur le fait que ces bords sont ce qui sépare l'image de son hors-cadre. C'est pourquoi le décadrage a souvent été vu comme un opérateur théorique, marquant implicitement la valeur discursive du cadre général (...).

Subséquentement, l'idée de décentrement ou décadrage dans le tableau avait comme objectif de créer une forme de tension visuelle dans la composition, à la recherche de cette notion d'attention.



Figure 1.4 *La double distance* (2012)

Au printemps 2012, j'ai vécu en tant qu'étudiant une crise sociale et politique importante et bouleversante. Étonnamment, dans ce que l'on a appelé le « *Printemps érable* », je me suis engagé plus que jamais dans mon atelier. Chaque jour qui passait, je me questionnais sans relâche sur le choix des sentiments ressentis et sur les gestes de peindre liés à mes habitudes quotidiennes, de même que sur le savoir-faire artistique. J'ai été amené à faire plusieurs explorations qui me plaçaient dans une situation inconnue et déstabilisante. J'ai travaillé avec de nouveaux matériaux comme le carton et le goudron, j'ai mélangé le fusain avec l'huile, j'ai peint avec des couleurs en aérosol ou même avec de la peinture commerciale au latex. J'ai pris conscience que certains aspects de cette attitude avaient des similitudes avec le Pop Art et le Street Art. Plus spécifiquement, c'est la qualité graphique des lignes, l'utilisation des couleurs vives et l'appropriation à la culture populaire qui me permettaient de faire ce rapprochement. Toutes ces caractéristiques ont commencé à apparaître peu à peu dans mon tableau intitulé *La boussole et le labyrinthe* (2012).

La « méthode de déstabilisation » m'a permis de privilégier des aspects plus plastiques dans mes tableaux et m'a conduit à affirmer de nouveaux moyens empruntés au langage formel tel que la qualité graphique de la ligne, le format de mes tableaux, les couleurs vives, le cadrage ou le décentrement, l'emprunt d'images sur l'Internet et le *non-finito*. Toutes ces caractéristiques plastiques ont permis de mettre de l'avant les valeurs expressives de mes tableaux. Selon Aumont (2011, p. 250-251) :

Les définitions dominantes de la notion d'expression mettent toutes en évidence une sorte d'autonomisation ostensible, et souvent d'hypertrophie, du travail formel. Soit c'est la forme elle-même qui est accentuée, soulignée, parfois défaite ou tordue, soit c'est le traitement du matériau qui est insistant, rendu visible. Le premier des moyens pour faire une image réputée expressive, c'est donc souvent d'y inclure « davantage » de matériau, ou plutôt, d'y faire apparaître un travail du matériau (avec toute l'ambiguïté de cette dernière formule : l'artiste travaille le matériau, mais en tâchant de donner l'impression que, dans l'œuvre achevée, c'est le matériau qui travaille).

En effet, la déstabilisation a aussi fait resurgir les qualités de plasticité dans la représentation de l'image peinte, autrement dit, mon approche classique ou mimétique de la figuration s'est dotée de qualité expressive plus convaincante. Il agit également comme un déstabilisateur vers le spectateur et à son tour, exige une attention soutenue de la part du participant.

Ma recherche à la maîtrise m'a conduit à explorer davantage les liens complexes à la culture populaire et les contours parfois vagues, légers et changeants auxquels ils sont liés.

Ainsi, les événements en temps réel d'actualité m'ont permis d'identifier un certain nombre d'images visuelles liées au site d'investigation de l'homme. Un criant retour revenait sur la représentation d'un événement particulier qui revêtait un aspect médiatique. Habituellement mes images sont constituées comme des photomontages, c'est-à-dire la réaction asynchronique des images afin d'explorer les différentes possibilités d'une image réelle. C'est pourquoi ce niveau de représentation qui me permettait de critiquer ce façon humanitaire, et souvent de façon absurde et comique, les idéologies défectives dans les médias ne m'ont malheureusement pas, le plus souvent, distrait de la vérité en créant les liens, en manipulant l'information, ainsi qu'en déformant les problèmes auxquels nous devons faire face le citoyen. Dans mon tableau intitulé *El Ghibori (2011)*, mes images sources proviennent principalement d'Internet où les informations médiatiques circulent à un très grand débit. Ainsi, la représentation de l'impact d'un missile américain qui se confond à celle d'un cow-boy, placé dans l'environnement réel d'un tableau réalistique pour créer un geste qui avait pour intention d'expliquer le propos. Le titre de ce tableau d'actualité est emprunté à l'anglais, langue utilisée comme l'adoption d'un langage à une culture étrangère avec laquelle il est en contact. Il permet de comprendre avec suffisamment comme l'adoption des figures de culture populaire qui sont parfois étrangères à l'art. Pour moi, le sens est structurel dans les deux notions.

## CHAPITRE II

### TRAVAUX RÉCENTS

#### 2.1 Peinture et culture populaire

Ma recherche à la maîtrise m'a conduit à explorer davantage les images empruntées à la culture populaire et les contenus parfois naïfs, ironiques et absurdes auxquels ils sont liés.

Ainsi, les événements du *Printemps érable* m'ont conduit à identifier un certain nombre d'images banales tirées de site d'informations sur Internet. Un critère retenu reposait sur la représentation d'un événement quotidien qui révélait un aspect anodin. Habituellement mes tableaux sont construits comme des photomontages, c'est-à-dire la rencontre anachronique des images, afin d'explorer les différentes possibilités qu'une image recèle. C'est justement ce niveau de représentation qui me permettait de critiquer de façon humoristique, et souvent de façon absurde et ironique, les idéologies diffusées dans les médias de masse traditionnels qui, le plus souvent, distraient de la vérité en omettant les faits, en manipulant l'information, ainsi qu'en détournant les problèmes actuels auxquels doit faire face le citoyen. Dans mon tableau intitulé *El Gringo* (2013), mes images sources provenaient principalement d'Internet où les informations médiatiques circulent à un très grand débit. Ainsi, la représentation de l'image d'un cavalier policier qui se confond à celle d'un cow-boy, placée dans l'environnement fictif d'un tableau constituait pour moi un geste qui avait pour fonction d'acculturer le propos. Le sens de la notion d'acculturation est emprunté à l'anthropologie, entendu comme l'adaptation d'un individu à une culture étrangère avec laquelle il est en contact et pourrait se comprendre aussi métaphoriquement comme l'adaptation des formes de culture populaire qui sont parfois étrangères à l'art. Pour moi, le sens qui se retrouve dans les deux notions

pouvait facilement exister dans un monde réel, mais aussi le monde imaginaire qu'est l'art.



Figure 2.1 *El Gringo* (2013)

Le printemps 2012 était une période intense d'évènements sociaux et politiques au Québec. Comme la plupart des citoyens, j'étais touché non seulement par son ampleur, mais aussi par l'interprétation confuse des faits par les médias traditionnels qui, à mes yeux, manipulaient l'opinion publique. En tant qu'étudiant à l'Université du Québec à Montréal située au centre-ville de Montréal, j'étais au cœur de l'intrigue. Les préoccupations et les méthodes des manifestants étudiants ont été contestées par les médias et elles ont été utilisées pour influencer l'opinion publique à l'égard des intérêts des partis politiques qui, notamment, les a conduits à déclencher des élections provinciales à l'automne 2012. Dans ce contexte, j'ai remis en question la capacité des médias traditionnels de nous informer réellement par le biais de la radio, de la télévision et des journaux. Comme ces images étaient instantanément disponibles en tout temps, elles soulevaient pour moi davantage de questions que de réponses. J'ai commencé à tisser des liens entre les images sur Internet comme des représentations chronologiques d'un même évènement, mais aussi à observer l'écart que l'on peut repérer avant et après ces derniers. En fait, que s'est-il passé au juste avant et après que les médias aient couvert l'incident et qu'ils diffusent leurs photos? Les médias traditionnels représentent-ils vraiment la réalité de l'évènement ou plutôt un à-côté devenu spectaculaire afin que l'attention d'un détail devienne un message idéologique important? Ces médias peuvent utiliser certaines mesures incluant : être délibérément bornés, faire appel aux émotions, semer la controverse, omettre des faits et des informations intentionnellement, être bruyants, égoïstes et chercher l'attention. L'information sans importance des évènements, qui sont parfois faussement représentés et exagérés comme s'ils étaient importants ou significatifs, inclut des histoires qui relatent les actions d'un individu ou de petits groupes, alors qu'en effet le contenu est souvent insignifiant et hors de propos comparativement aux informations au jour le jour de type « macro » qui se manifeste à l'échelle mondiale. De plus, le fond et la matière n'affectent souvent pas directement la vie des masses populaires; cependant, les informations à caractère sensationnaliste sont diffusées et imprimées afin d'attirer les auditeurs et les lecteurs. À titre d'exemple, reprenez la

couverture médiatique du *scandale Bill Clinton et Monica Lewinsky* ou celui de *l'affaire de meurtre d'O. J. Simpson*.

Ce questionnement m'a rappelé une anecdote ancienne qui m'a toujours fasciné. Je me souviens, adolescent, d'avoir lu le livre *Ripley's Believe it or Not!* qui présente des cas tellement bizarres et inhabituels qu'on remet en question bien des affirmations qui nous semblent évidentes. Cela m'a conduit par la suite à m'intéresser aux théories du complot telles que racontées dans *l'Affaire Roswell*, *la Zone 51*, *l'Assassinat de Kennedy*, *l'Homme sur la Lune*, *la Panne d'électricité de New York en 1977*, *les Attaques du 11 septembre*, *les Attentats du marathon de Boston* et bien d'autres encore. Ce qui a attiré mon attention vers ces évènements historiques, c'est de penser qu'ils reposent sur une très fine frontière entre réalité et fiction et qu'ils peuvent s'avérer tout autant vrais que faux. Le politologue Michael Barkun, qui a écrit *A Culture of Conspiracy: Apocalyptic Visions in Contemporary America* (2003), traite de l'utilisation de ce terme dans la culture américaine contemporaine et soutient que la théorie du complot est une croyance qui explique un évènement comme le résultat d'un complot par des conspirateurs exceptionnellement puissants et rusés pour atteindre un but malveillant. Mais qu'est-ce qui fascine le plus dans les théories du complot, selon Barkun, c'est l'appel au *conspirationnisme*. Il est triple : premièrement, les théories du complot prétendent expliquer ce que l'analyse institutionnelle ne peut pas. Ils semblent donner un sens à un monde qui est contraire à la confusion. Selon Barkun : « *Conspiracy theories resist traditional canons of proof because they reduce highly complex phenomena to simple causes.* » (2003, p. 7). Deuxièmement, ils le font d'une manière attrayante et simple, en divisant le monde fortement entre les forces du bien et du mal. Ils relient tous les effets à une seule source, les conspirateurs et leurs agents. Troisièmement, les théories du complot sont souvent présentées comme uniques, la connaissance secrète, inconnue ou incomprise par les autres. Barkun ajoute : « *The essence of conspiracy beliefs lies in attempts to delineate and explain evil. At their broadest, conspiracy theories "view*

*history as controlled by massive, demonic forces.* » (2003, p. 3). À mon avis, les théories du complot ont des similarités avec le rapport ambigu que des faits objectifs entretiennent avec la fiction.

Dans un autre ordre d'idée, j'ai toujours été attiré par l'art des affiches, des couvertures d'albums rock en vinyle, des cassettes, des *tee-shirts* rock, des débuts MTV, des bandes dessinées, des changements d'effets spéciaux au cinéma et des jeux vidéo. Cet inventaire de références d'images tirées de la culture populaire a eu beaucoup d'influence sur les notions de qualité graphique, d'usage de couleurs vives et de compositions accrocheuses. L'album de musique rock *The Wall* de Pink Floyd et le film qui a été produit par la suite ont beaucoup influencé mon travail. Il se base sur un personnage à moitié fictif, à moitié réel, *Pink*, calqué sur la vie d'un membre du groupe, Roger Waters et avec quelques emprunts à un deuxième personnage, Syd Barrett, le chef original du groupe. Les faits vécus empruntés à *Pink* commencent par le décès de son père pendant la Seconde Guerre mondiale, le mépris et les sévices subis de la part de ses enseignants, sa mère surprotectrice et la rupture de son mariage. Tous ces facteurs contribuent à créer un état d'isolement social volontaire, représenté métaphoriquement par un mur. Par contre, ce qui m'attire le plus dans le film, c'est l'élément d'imageries poignantes de la guerre qui ont des qualités de sensationnalisme. Malgré le fait que je ne suis pas né pendant la Seconde Guerre mondiale, les histoires que mon père m'a racontées de son enfance ont marqué mon inconscient. Je suis fasciné par le fait que le sensationnalisme soit un instrument tellement puissant qu'il peut influencer toute une nation.

Ainsi, l'intrigue du film *The Wall* repose sur une très fine frontière qui sépare la réalité de la fiction, comme on peut le constater dans les médias de masse, particulièrement dans l'écart de l'information médiatique traditionnel et ce qu'on retrouve souvent sur l'Internet. Comme Dominique Cardon cite à propos de l'Internet dans *La Démocratie Internet* (2010, p. 77) :

Où sont les centres de décisions, les représentants et les groupes organisés? Vu depuis l'espace public traditionnel, Internet ressemble à une « tour de Babel ». Bruissant, redondant, ingouvernable, c'est un dédale que ne cessent d'agiter les polémiques et les rumeurs.

Cependant, c'est cet écart pour moi qui se retrouve aussi entre la réalité et la fiction qui me force toujours à questionner et à captiver ma curiosité, comme Marie-Laure Ryan l'explique dans *Frontière de la fiction : digitale ou analogique?* (1999) :

S'il (le modèle analogique) ne trace pas de ligne absolue entre la fiction et son contraire, le modèle analogique ne peut toutefois pas éviter d'établir des critères qui définissent les deux pôles. Il peut y avoir une infinité de teintes de gris entre le noir et le blanc, mais c'est notre idée précise du noir et du blanc qui nous permet de juger un gris plus ou moins foncé. Dans un modèle analogique, comme je l'ai suggéré ci-dessus, le noir et le blanc sont le factuel et l'imaginaire, ou le vrai et le faux. Il s'agit là d'une définition purement sémantique qui reflète à la fois l'usage commun, selon lequel la fiction s'oppose à la réalité (même quand la réalité « dépasse la fiction », comme l'affirme un idiomme populaire), et l'usage le plus courant en critique littéraire, selon lequel l'autre de la fiction est le discours référentiel.

Et c'est là, à mon avis, que se joue l'essentiel du mécanisme de distraction d'informations dans les médias traditionnels : on peut facilement détourner ce qui appartient à la réalité vers la fiction. L'intention que je souhaite exprimer dans mon travail consiste à produire une remise en question de ce que nous voyons, remettre en question ce qui nous est donné à voir comme de vraies images. Nous sommes confrontés à différentes interprétations d'un évènement dans les médias traditionnels quand on le confronte avec ce qu'on voit dans les nouveaux médias. À propos des médias traditionnels, nous pouvons nous poser ces questions : qui contrôle l'information et à qui s'adresse-t-elle? L'information a-t-elle un motif caché qu'elle voudrait malgré tout nous transmettre? Dominique Cardon cite dans *La Démocratie Internet* (2010, p. 77) à propos des internautes et la forme politique d'Internet :

À travers leurs activités de citations mutuelles sur la Toile, ils (les internautes) rendent accessibles certaines informations et en dissimulent d'autres afin d'ordonner leur visibilité. En se contrôlant et en se critiquant mutuellement, ils

prétendent faire vivre des collectifs de grande taille sans créer d'autorité centrale. En privilégiant systématiquement le partage, ils mettent au cœur des collectifs les nouveaux biens communs numériques qui, produits par tous, n'appartiennent à personne.

Voilà quelques questions que je me pose lorsque je suis spectateur passif de l'information transmise par les médias traditionnels. Je souhaite que mon travail mette en doute ces soi-disant vérités, sans pour autant donner de réponses claires; cependant, cela m'amène à vouloir poser d'autres questions. Ces stratégies de questionnement, je les ai découvertes pendant ma recherche et je les utilise dans mes œuvres afin de capter l'attention du spectateur.

J'aimerais rappeler un autre fait important lors du *Printemps érable* qui a influencé mon travail récent. Je me rappelle avoir vu la Gendarmerie royale du Canada (GRC) à cheval dans le Parc Émilie-Gamelin. Ma première réaction en a été une d'étonnement, car je constatais un décalage entre la fonction du cheval et son emploi dans nos sociétés modernes. Je me souvenais aussi que le motif du cheval avait été abondamment représenté tout au long de l'histoire de l'art. Souvent comme des chevaux de guerre, ils représentaient la puissance et la richesse des monarques. Des exemples le plus connus, l'œuvre de Jacques Louis David, *Bonaparte franchissant le Grand-Saint-Bernard* (1800-1801) ou celle de Théodore Géricault *Officier de chasseurs à cheval de la garde impériale chargeant* (1812). Le cheval figure moins souvent de nos jours parce qu'il n'a plus son importance en tant que moyen de transport ou comme instrument de guerre et a été relayé à des fonctions sportives et de loisir.

Le cheval a une longue tradition de représentation dans plusieurs cultures. Nous savons que l'art nous informe sur le mode de vie des gens, leurs cultures, leurs croyances et leurs superstitions. Dans l'art, étonnamment, c'est le cheval qui est le plus souvent illustré de tous les animaux. Jacques Aumont cite dans *L'image* (2001,

p. 264), « L'exemple le plus parlant (d'image analogique) est peut-être celui des animaux, qui ont été figurés depuis les origines de l'humanité. » Depuis l'art pariétal, plus vieux, représente déjà des chevaux dans les Grottes de Lascaux, de Niaux et Pech Merle, du Paléolithique jusqu'à la photographie d'aujourd'hui, l'image du cheval symbolise bien des idées pour tous les peuples. Les premières peintures d'art rupestre, qui étaient étonnamment sophistiquées, dépeignent le cheval comme étant court et trapu, à grosse tête et à crinière verticale, tandis que d'autres sont tachetés. Ils étaient peut-être le symbole de chamanisme ou de rituel fondé sur la magie et pratiqué à cette époque. Les figures préhistoriques dans les collines à Sussex, Kent et Wiltshire (en Angleterre) sont travaillées en forme de cheval. Le cheval peint et dessiné établit un lien d'analogie entre l'objet réel et la figure représentée. Selon Jacques Aumont, dans *L'image* (2011, p. 264) :

L'important me semble être d'insister sur le fait que l'analogie a toujours été une construction, mêlant dans des proportions variables imitation de la ressemblance naturelle et production de signes communicables socialement. Il y a des **degrés d'analogie** - mais l'analogie n'est jamais absente de l'image représentative. Cette gradation du phénomène de l'analogie est facile à mettre en évidence en confrontant des images ayant le même référent, mais produites avec des techniques et dans des circonstances socio-historiques différentes.

L'image équestre était populaire dans l'art de l'Égypte et de la Grèce antique; des images plus raffinées qui font preuve d'une meilleure connaissance de l'anatomie chevaline voient le jour dans la Grèce classique et ensuite dans les œuvres romaines. Le cheval est moins répandu dans l'art paléochrétien et l'art byzantin; ces derniers étaient sous le joug de la prédominance de thèmes religieux. La période de Renaissance, qui commença au XIV<sup>e</sup> siècle, conduit à une réapparition de la représentation du cheval dans l'art avec des peintres tels que Paolo Uccello, Benozzo Gozzoli, Léonard de Vinci, Albrecht Dürer, Raphaël, Andrea Mantegna et Titien qui dépeignent le cheval avec une nouvelle force de réalisme. Dans l'époque baroque, la tradition de l'art du portrait équestre est fondée. Ainsi Pierre Paul Rubens, Antoine Van Dyck et Diego Vélasquez dépeignent les royautés dressées sur leurs selles. L'art

du sport équestre est aussi établi pendant cette période où la tradition de la course à chevaux émerge sous le parrainage de la famille des Tudor. Le romantisme apparaît vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les artistes français Théodore Géricault et Eugène Delacroix étaient promoteurs de cet essor et tous deux représentaient le cheval dans plusieurs de leurs œuvres.

On va retrouver dans la peinture moderne le motif du cheval dans les tableaux d'Edgard Degas ou de Franz Marc. Puis, la plus grande reprise du motif se fera au cinéma avec le cow-boy ou la représentation de l'Amérindien de l'Ouest américain. La représentation du cheval a beaucoup changé aujourd'hui, particulièrement dans le cinéma et la photographie. Jadis, le cheval représentait la puissance, la richesse et la fonction utilitaire. Désormais, la modernisation et l'industrialisation ont tranquillement transformé la fonction du cheval en celui d'une bête passive, mais avec des traits de virilité et de sexualité qu'on a tendance à associer aux vedettes du cinéma.

Il m'était alors devenu légitime de lier ces diverses représentations historiques du cheval avec celle de la Gendarmerie royale du Canada et de les associer à la crise politique et sociale du Québec.

L'expression de « Boîte de Pandore », d'après le mythe grec, devint une expression qui a pris un sens inspirant pour mon travail. Aujourd'hui, l'expression « ouvrir la boîte de Pandore » signifie faire une action qui semble petite ou inoffensive, mais en fin de compte qui a des conséquences importantes ou de grandes portées. Ayant cette expression en tête, je commençais à rechercher des images et de l'information sur Internet concernant la cavalerie et leur rôle dans la crise. L'Internet regorgeait d'informations et les présentait « en temps réel » afin d'informer le public sur les « vrais » faits qui se déroulaient à la minute près. J'ai vite remarqué que les faits tels que les chiffres, les noms et les informations fournies par les médias

traditionnels étaient très controversés et ne reflétaient pas toujours la réalité. Comme Philippe de Grosbois, blogueur de *A bâbord!* a fait remarquer à propos des médias sociaux et leur usage militant, c'est qu'ils permettent la constitution d'un espace de dialogue critique avec les médias de masse traditionnels dans son article, *Le front médiatique du printemps québécois* (2012) :

Ils (les médias sociaux) entretiennent un discours de contestation des idéologies dominantes par la production et diffusion de textes, photos, vidéos, caricatures. À l'aide de la culture de partage et de remixage propre à Internet, les symboles circulent sans avoir de véritable propriétaire et sont donc réutilisés et relancés jusqu'à prendre la forme d'une petite contre-culture. De plus, la décentralisation encourage la critique créative et individualisée en offrant un auditoire à de nombreux individus (...).

L'écart entre les événements réels et l'information m'était devenu très apparent. Il était évident que les médias traditionnels contrôlaient l'accessibilité de l'information diffusée au public. Parfois, c'était comme si les médias jouaient avec une forme de propagande qui se rapprochait du spectacle ou d'une forme de sensationnaliste pour influencer l'opinion publique et cela me fascinait davantage.

Puisque je puisais mes images sur Internet, j'ai constaté qu'après avoir fait plusieurs croquis, ceux-ci demeuraient insatisfaisants. J'avais deux attentes auxquelles je devais répondre et que ces images ne comblaient pas : l'esthétique et la qualité technique. La partie esthétique était surtout fondée sur la composition, tandis que la partie technique était fondée sur la résolution et la clarté de l'image. Je voulais aussi m'éloigner de la représentation directe de la cavalerie et des émeutiers, car cela n'était pas le but de ce projet. L'accent était d'explorer l'interprétation des événements par les médias et comment cela m'a amené à un montage fictif des images dans mon propre travail qui présente une forme d'absurdité et d'ironie au moyen desquels l'on remet en question le rôle du cheval et du cavalier dans le contexte d'une société actuelle. J'ai donc poursuivi ma recherche tout en gardant ces idées en tête. À partir d'Internet, j'ai découvert toute une quantité d'images de cavalerie policière qui répondaient à mes

attentes et parmi lesquelles je pouvais amorcer mon travail. Cette recherche m'a permis de produire de nouveaux croquis mettant l'accent sur la couleur, la forme et la composition. À ce moment, dans mon processus de création, j'ai réalisé que les dessins réalisés sur de petits formats de papier ne me satisfaisaient pas entièrement. Je devais passer à la toile. J'avais identifié mon motif à peindre et la situation que je souhaitais reproduire, mais je n'avais pas encore identifié l'arrière-plan de ces images. En cours de travail, j'ai entrepris tout de même la création de deux toiles : *Étude pour La boîte de Pandore III* (2012) et *Étude pour La boîte de Pandore IV* (2012). J'ai alors opté pour un arrière-plan fait d'aplats de couleurs vinyliques mates bleu primaire solide ou de vert fluorescent.

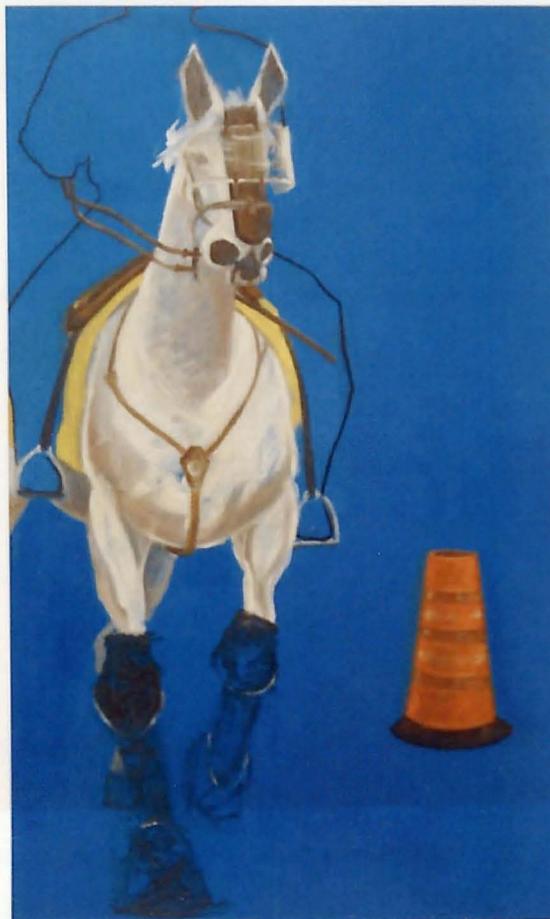


Figure 2.2 *Étude pour La boîte de Pandore III* (2012)

## 2.2 Les stratégies empruntées au graphisme des affiches et de techniques vidéo

J'ai pensé à la technique d'incrustation d'images en vidéo, qui utilise le fond bleu ou vert, pour construire mes arrière-plans et occuper ainsi l'espace vide où se retrouveraient mes cavaliers. Cette technique n'est pas étrangère à celle du montage. Le fond bleu ou vert est un effet spécial en postproduction vidéo où la composition, ou superposition, de deux images prises en deux temps distincts se retrouvent dans un même plan. Cette technique a déjà été beaucoup utilisée dans plusieurs situations pour supprimer l'arrière-plan du sujet d'une photo ou d'une vidéo, principalement dans les actualités, les films à effets spéciaux et l'industrie des jeux vidéo. Cela permet de générer des images inédites, souvent des rencontres impossibles. Je m'en sers comme sous-couche transparente dans mes peintures qui sera apparente à travers les couches suivantes superposées. J'aime la dimension ludique que ce concept donne aux contextes fictifs de mes toiles. Cela permet d'établir un lien entre mes tableaux et les montages fictifs que les médias de masse produisent.

C'est à cette étape de ma recherche que j'ai réalisé les liens que je pouvais faire entre les diverses influences et emprunts que j'ai eus. Ainsi, pour les questions liées à la dimension plastique du travail, j'ai utilisé des effets propres au Pop Art, au Street Art et à l'art graphique. Pour les questions liées au contenu et aux références rattachées à la réalité sociale et critique, je me suis inspiré du fonctionnement des médias de masse et de leur rapport à la propagande, de leur lien ténu entre réalité et fiction et à la théorie du complot. J'ai aussi été conscient des moyens et de l'efficacité des stratégies utilisées par les médias, j'ai alors exploré ces mécanismes et les différentes façons dont je pouvais les incorporer dans mon travail.

À titre d'exemple, j'aimerais parler en premier du choix des formats de mes tableaux. Tout en faisant allusion au tableau d'histoire, le format emprunte du même coup aux stratégies des panneaux publicitaires où la grande taille joue un rôle

d'impact visuel sur le message souvent sensationnaliste à diffuser. Un deuxième choix consiste à privilégier l'usage de traits stylisés et de couleurs vives comme dans l'œuvre *El Pistolero* (2013) qui révèle une qualité plus graphique de l'image. En dernier, l'usage d'une iconographie qui se réfère à la culture populaire dans une image qui a des similarités aux notions de figuration et d'acculturation des images.



Figure 2.3 *El Pistolero* (2013)

### 2.3 Le jeu ludique de l'image

Les paroles de la chanson *Le Nouveau Western*<sup>1</sup> de MC Solaar ont aussi été une source d'inspiration qui me poussait à accentuer le caractère absurde du western dans un contexte d'aujourd'hui.

Le vent souffle en Arizona  
 Un état d'Amérique dans lequel Harry zona  
 Cow-boy dingue du bang bang du flingue  
 De l'arme, du cheval et de quoi faire la bringue  
 Poursuivi par Smith & Wesson,  
 Colt, Derringer, Winchester & Remington  
 Il erre dans les plaines, fier, solitaire  
 Son cheval est son partenaire  
 Parfois, il rencontre des Indiens  
 Mais la ruée vers l'or est son seul dessein  
 Sa vie suit un cours que l'on connaît par coeur  
 La rivière sans retour d'Otto Preminger  
 Tandis que John Wayne est looké à la Lucky Luke  
 Propre comme un archiduc. Oncle Sam me dupe  
 Hollywood nous berne. Hollywood berne !  
 Dans la vie de tous les jours comme dans  
 Les nouveaux westerns (...)

J'ai aussi puisé mes inspirations dans les affiches de film de cinéma western spaghetti. Quoiqu'auparavant mes tableaux aient presque tous été peints à l'huile, j'ai découvert les qualités de matité de la gouache. Les couleurs mates font alors référence aux affiches des années 1960 et 1970. Comme le motif du cheval est déjà riche en symbolique, le fait d'ajouter un cavalier *cow-boy* hybride entraîne une dimension ludique à mes œuvres. C'était non seulement l'occasion d'explorer le rôle du cheval dans les tableaux modernes, mais aussi l'occasion de pousser l'idée d'acculturation qui existe dans les portraits de personnages héroïques. Comme Pierre Nepveu le mentionne dans *Spirale : Sur la piste du western et du country* (2002,

<sup>1</sup> *Le Nouveau Western* de MC Solaar

p. 5) :

Un des mérites du livre-album d'Arcand et Bouchard<sup>2</sup> est d'aller bien au-delà des visions purement stéréotypées que l'on peut avoir de cette planète culturelle que sont le western et le country, tout en reconnaissant que le stéréotype et le cliché font partie intégrante du phénomène. Mais d'abord, il convient de ne pas confondre les deux termes : si le héros par excellence du western est un justicier solitaire et viril, tendance macho, la culture country propose un monde adouci, plus féminin et convivial, une socialité simple et festive qui, malgré les chapeaux et les bottes de cow-boy, est souvent aux antipodes de l'univers impitoyable et manichéen que proposait le western « classique » (encore que même cette notion ait été remise en cause par les spécialistes du genre). Quoi qu'il en soit de cette distinction terminologique fondamentale, la thèse des deux anthropologues est que, si fautive et invraisemblable soit-elle, la fiction du cow-boy est porteuse de valeurs universelles qui expliquent son incroyable succès : recyclage des motifs épiques de la littérature européenne, vision sacralisante de la terre d'Amérique, rédemption des « gens ordinaires », de la « vie simple ». Tout n'est pas original dans ces thèses, mais la force concrète du mythe, son foisonnement et paradoxalement sa complexité ressortent amplement des pages somptueusement présentées de cet ouvrage (papier glacé, photos couleur, etc.), tant grâce aux essais eux-mêmes qu'à la riche iconographie proposée.

La presse de l'époque était déjà captivée par le sensationnalisme, comme en témoigne dans les affiches montrant le truand américain lors de la Conquête de l'Ouest avec le message : « recherché, mort ou vivant ». Puis, les affiches de l'Oncle Sam durant la Première Guerre montrant une personnification de l'Amérique invitant le peuple à s'engager dans l'effort de guerre. On retrouve ce même type de dispositif d'image dans les « annonces éclair » ou « Pop up Windows » sur l'Internet par leur forme agressive et leur sollicitation directe.

Le Far West a déjà été transformé en un spectacle par l'entremise du cinéma qui montrait un mythe de conquête de l'Ouest. Le cinéma a même créé un nouveau genre : le western spaghetti. Il y a trois caractéristiques qui le distinguent et dont

<sup>2</sup> Bernard Arcand et Serge Bouchard. (2002). *Sur la piste du western et du country: Cow-boy dans l'âme*, Montréal, Les Éditions de l'Homme.

j'apprécie encore le genre : le mensonge, le caractère artificiel, et la vulgarité. J'ai incorporé ces trois éléments avec d'autres qui sont parallèles dans mes œuvres : la fiction, le montage et la présentation naïve des personnages. Comme l'écrivent les auteurs Bernard Arcand et Serge Bouchard (2002, p. X et Y) :

Le country témoigne de la vulgarité des masses et fournit l'exemple par excellence de la sophistication zéro.

[...]

Le pays des cow-boys imaginaires est un pays imaginaire. Le paradoxe du western réunit l'ordinaire et l'extraordinaire, le vulgaire et le sacré.

Dans un même ordre d'idée, mon récent travail en est un critique sociopolitique des événements qui ont eu lieu au printemps 2012 et plus spécifiquement du sensationnalisme dont les médias s'affublent. Le monde que je crée est basé sur la réalité, mais à travers un processus d'acculturation, il devient fictif et critique.

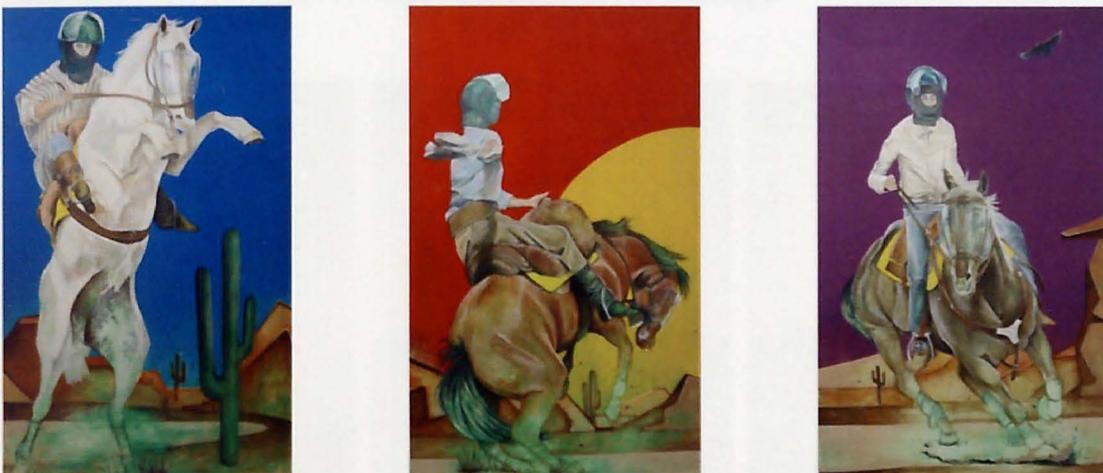


Figure 2.4 *El Bueno, El Feo y El Malo* (2013)

Mon tableau *El Buenos, El Feo y El Malo* (2013) est un triptyque. J'ai utilisé encore une fois un titre espagnol se référant au vocabulaire stéréotypé des films western spaghetti. Le titre se traduit par Le Bon, la Brute et le Truand, en référence à

Sergio Leone et au métissage culturel que le film représente. Lors de mon processus de création, ce faux titre espagnol a beaucoup inspiré mon imaginaire. Dans ce cas, le fait que les titres des tableaux sont en espagnol aide à ajouter une autre couche d'absurdité puisque cette langue m'est étrangère, quoiqu'elle demeure souvent employée dans les films western spaghetti. L'espagnol devient un rappel constant du type d'images absurdes que je souhaitais réaliser.

Cependant, ce triptyque est très différent des autres tableaux. Tout d'abord par le format qui instaure des liens narratifs tissés entre les trois tableaux. On pense aux œuvres de Francis Bacon. Cela va de pair avec l'idée du montage narratif puisque l'intérêt pour la narration fait partie de l'ensemble de mon travail. Le triptyque permet de déployer une idée en plusieurs plans. J'avais visualisé le triptyque comme une stratégie de présentation pour l'exposition comme si les tableaux représentaient des affiches potentielles d'un même film western spaghetti où *El Buenos, El Feo y El Malo* (2013) serait les divers aspects d'un même personnage.



Figure 2.5 Francis Bacon, *Study for Self-Portrait* (1985-86)

Le titre que j'ai choisi pour mon exposition est *Hold the Horses!* et il se rapporte à l'expression « tenez bon » ou « attendez ». Cela suggère le besoin de ralentir quand on va trop vite ou d'attendre une minute ou de faire plus attention avant d'agir. Dans ce cas, j'aime le fait que le titre réaffirme l'aspect absurde et ludique des œuvres que j'ai créées pour ce projet. Le titre *Hold the Horses!* a aussi un élément qui fait l'écho d'un titre qui pourrait être utilisé pour un film ou une annonce publicitaire tout comme la culture du western spaghetti dont je me suis inspiré lors de ma recherche. De plus, contrairement à la rapidité de la circulation de l'information et des images des médias de masse, surtout d'Internet, *Hold the Horses!* suggère aussi le ralentissement d'un processus. Dans ce cas, je le constate particulièrement dans mon processus artistique où les peintures à l'huile me permettent de ralentir le rythme de mon travail et de traiter de divers temps dans ma démarche de création utilisée pour remettre en question la rapidité de la diffusion d'information des médias de masse traditionnels que nous tenons pour acquis. Par la figuration, mes peintures tentent d'explorer les événements médiatiques sensationnels. L'écart d'information qui existe dans les médias traditionnels et dans les images d'Internet qui peuvent prendre une allure des motifs politiques cachés.

Lors de ma recherche, j'ai trouvé des références qui étaient fortement liées à mon processus artistique et qui me donnaient un élan pendant ma création. Le format et le contenu de mes œuvres étaient empruntés à l'histoire de la peinture et à la culture populaire du western spaghetti. Ma recherche m'a permis de découvrir et de développer les différentes tensions entre l'analogie de l'image et du portrait de personnages héroïques; elle m'a aussi permis de mettre l'accent sur l'importance et la place du cheval légendaire aujourd'hui et m'a aussi permis de révéler l'absurdité de l'unité de cavalerie policière dans un environnement urbain moderne. De plus, la recherche m'a fait remettre en question le rôle de la peinture dans l'histoire et a stimulé mes pensées sur les problèmes d'ordre social et politique qui nous touchent en tant que citoyens du monde.

## CONCLUSION

L'émeute étudiante du printemps 2012 a coïncidé avec un moment dans ma recherche où j'explorais les diverses manières dont les médias de masse diffusaient leurs faits et leurs informations sur des actualités publiques. J'ai réalisé que l'information qui se retrouvait à la télévision ou dans les journaux et à la radio ne concordait pas nécessairement avec les événements que j'avais vécus en tant qu'étudiant. C'est à ce moment-là que j'ai pris conscience concrètement de l'écart entre l'information médiatisée et l'événement réel. Une recherche approfondie m'a graduellement mené vers la notion de sensationnalisme et m'a conduit à observer les différentes stratégies que les médias traditionnels utilisent pour transmettre les informations. Cette constatation m'a permis de mieux comprendre la notion d'écart et d'acculturation, puis comment je pouvais l'exprimer par le biais de la peinture.

J'ai été fasciné par les différents niveaux d'analogie (Aumont, 2011) qui sont présents dans une image représentative selon l'information fournie au spectateur. J'ai reconnu la correspondance entre les niveaux d'analogie et l'écart qui résulte par rapport à l'information médiatisée. Alors que je cherchais des images sur Internet du conflit étudiant, je suis tombé par hasard sur celle d'un cow-boy. La richesse des analogies que l'on peut établir entre l'image d'un cow-boy et celle d'un policier de cavalerie portant des vêtements antiémeutes m'est apparue avec clarté. C'est à ce moment de ma recherche que les liens avec la culture populaire se sont réaffirmés.

Ma recherche plus approfondie a donc fait ressortir une similitude avec les stratégies que l'on peut retrouver dans l'art graphique : la qualité et la force d'expression de la ligne, de la couleur et du format. Ainsi, les résultats obtenus par l'usage de couleurs vinyliques pour produire des effets de matité que l'on retrouve dans les affiches, et plus particulièrement dans celles de film de western spaghetti, ont

produit un effet de surprise lorsque je les mélangeais avec des couleurs à l'huile. J'ai pu créer un fond artificiel de couleur verte pour presque tous mes tableaux. Cette idée est liée à celle de l'effet d'incrustation en vidéo.

Les constatations que j'ai pu faire tout au long de ma recherche m'ont permis d'être plus consciencieux dans ma méthodologie et lors de mon processus de création. J'ai eu la chance de mettre en valeur certaines aptitudes que je considère comme étant importantes pour moi, telles que mon intérêt pour la culture populaire, l'art graphique et les techniques cinématographiques. De plus, mes constatations m'ont permis d'explorer des contextes fictifs grâce aux peintures figuratives utilisées afin de produire un énoncé critique de la société médiatisée.

Mes études à la maîtrise de l'Université du Québec à Montréal m'ont permis de peaufiner mon processus artistique et d'approfondir davantage mon vocabulaire artistique visuel. Le fait de pouvoir consacrer pleinement mon temps et mon énergie pour la réalisation de ce projet artistique était un privilège. Cela m'a donné des connaissances exceptionnelles qui, je l'espère, seront transférables dans mes projets futurs de peinture.

## BIBLIOGRAPHIE

- Aumont, Jacques. (2011). *L'Image*. Paris, Armand Colin.
- Arcand, Bernard et Bouchard, Serge. (2002). *Sur la piste du western et du country: Cow-boy dans l'âme*, Montréal, Les Éditions de l'Homme.
- Barkun, Michael. (2003). *A Culture of Conspiracy : Apocalyptic Visions in Contemporary America*. E-U, University of California Press.
- Cardon, Dominique. (2010). *La Démocratie Internet : promesses et limites*. France, Seuil.
- Crary, Jonathan. (1999). *Suspensions of perception : attention, spectacle, and modern culture*. E-U, Graphic Composition, Inc.
- De Grosbois, Philippe. (2012). Le front médiatique du printemps québécois. À *bâbord : revue sociale et politique*. Récupéré le 7 octobre 2013, de <http://www.ababord.org/spip.php?article1523>
- Freud, Sigmund. (1919). L'inquiétante étrangeté dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris : Gallimard, 1985, Coll. Connaissance de l'Inconscient
- Nepveu, Pierre. (2002). Sur la piste du western et du country. *Spirale : art, lettres, sciences humaines*, 187, 5-6.
- Parent, Pierre-Paul. (1993). *L'inquiétante étrangeté, la Chose et l'écriture de la subjectivité*. Rimouski, Filigrane, printemps 1993.
- Ryan, Marie-Laure. (1999). Frontière de la fiction: digitale ou analogique? Dans *Fabula: la recherche en littérature*. Récupéré le 28 septembre 2013, de <http://www.fabula.org/forum/colloque99/211.php>.
- Shatz, David, Waxman, Chaim.I. et Diamant, Nathan.J. (1997). Tikkun Olam: Social Responsibility in Jewish Thought and Law. *The Orthodox Forum Series*, Jason Aronson Inc.
- Solaar, MC, Gainsbourg, S. (1993). Le nouveau western [MC Solaar]. Sur *Prose combat* [CD]. Pays-Bas, Phonogram Inc (1993-1994).