

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

AUTOREPRÉSENTATION EN PEINTURE ET EN DESSIN, DANS LE
CONTEXTE DE SA DÉMOCRATISATION PAR L'USAGE DU SELFIE ET DES
RÉSEAUX SOCIAUX

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
CHRISTINE LEBLANC

DÉCEMBRE 2019

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.10-2015). 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 souhaite tout d'abord remercier infiniment mon directeur, Thomas Corriveau, pour son appui et son dévouement dans toutes les étapes de ma maîtrise. J'aimerais aussi chaleureusement remercier ma famille et mes amis pour leur écoute généreuse et le soutien qu'il m'ont offert tout au long de ce parcours fabuleux.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	v
RÉSUMÉ	viii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I NOUVELLE FAÇON DE S'OBSERVER, NOUVELLE IMAGE DE SOI	3
1.1 Les mythes de la représentation.....	3
1.2 Le développement des technologies modernes jusqu'à aujourd'hui.....	8
1.3 Le <i>selfie</i> , capturer, modifier et diffuser	13
CHAPITRE II DE L'ORDRE À L'INSTABILITÉ.....	18
2.1 De l'ordre de la beauté au grotesque.....	19
2.2 Les peintres	25
2.2.1 Francis Bacon, le mouvement de la vie	26
2.2.2 Janet Werner, l'effondrement des idéaux	30
2.2.3 Marion Wagschal, le regard de l'intime.....	32
2.2.4 L'effet de surprise	35
2.3 Mes propres outils : le miroir, l'écran, le téléphone intelligent	38
CHAPITRE III ENTRE MOUVEMENT ET FIXITÉ, L'APPARITION DU GROTESQUE.....	42
3.1 Le mouvement par l'animation	43
3.1.1 <i>La répétition du moi</i>	45
3.1.2 <i>#miseenscènedesoi #l'autre #refletdesoi</i>	47
3.2 Le mouvement par le dessin.....	49
3.3 De l'unique au multiple.....	52
3.4 Le <i>selfie</i> comme œuvre d'art.....	59

CONCLUSION 61

ANNEXE I 64

BIBLIOGRAPHIE 74

LISTE DES FIGURES

FIGURE	Page
1.1 : Joseph Benoit Suvée, <i>La découverte de l'art du dessin</i> , 1791, huile sur toile, 131.5 x 267 cm, Collection du Musée Groeninge, Bruges, Belgique.	5
1.2 : Le Caravage, <i>Narcisse</i> , 1598-1599, huile sur toile, 110 x 92 cm, Galerie Nationale d'art ancien, Rome.	6
2.1 : Photo d'un modèle en plâtre du visage aux facettes géométriques de l'ACADEM	21
2.2 : [Gauche] Ébauche par soustraction de peinture, [Droite] Peinture finale de l'étude de l'autportrait de John Singer Sargent, huile sur toile, 40,6 x 30,4 cm, 2016.	22
2.3 : Francis Bacon, <i>Portrait de Michel Leiris</i> , 1976, huile sur toile, 35,5 x 30,5 cm, Musée National d'Art Moderne , Centre Georges Pompidou, Paris.....	28
2.4 : Francis Bacon, <i>Three Studies for a Self-Portrait</i> , 1976, Petite triptyque, huile sur toile, 37,5 x 31.8 cm chaque, Metropolitan Museum of Art, New York, Collection Jacques and Natasha Gelman	29
2.5 : Janet Werner, <i>HalfHalf</i> , 2016, huile sur toile, 50.8 x 61 cm	31
2.6 : Marion Wagshcal, <i>Colossus</i> , 2016, acrylique sur toile, 244 x 167 cm.....	34
2.7 : [Gauche] <i>Portrait d'Antoine</i> , 2018, huile sur toile, 101,6 x 76,2 cm [Droite] Détail des mains, <i>Portrait d'Antoine</i>	37
3.1 : <i>La répétition du moi</i> (animation), 2016. À gauche, un extrait de la captation vidéo : à droite, le dessin réalisé à partir de celle-ci.	45

3.2 : Image arrêtée de chacun des modèles de l'animation <i>#miseenscènedesoi #l'autre #refletdesoi</i> , 2017.....	47
3.3 : <i>Égomaton</i> , installation en bois, Lac-aux-castors, parc du Mont-Royal, été 2017.	49
3.4 : Sélection de dessins produits dans l' <i>Égomaton</i> , présentés au CDEx, UQAM, juin 2017, crayon fusain sur papier formats variés (30,5 x 22.8 cm, 38,1 x 27.9 cm)51	
3.5 : Sélection de tableaux de la série <i>Autoportraits</i> , huile sur papier, 38,1 x 27.9 cm chacun, 2018-2019 . (Crédit photo Jean-Michael Seminaro).	52
3.6 : Exemples de filtres utilisés pour concevoir les tableaux de la série d' <i>Autoportraits</i>	55
3.7 : Exemples d'autoportraits à l'aveugle, crayon fusain sur papier, carnet de dessins, 20,2 x 15.3 cm.....	55
3.8 : Exemples de filtres s'apposant sur mes peintures, photographies prises avec mon téléphone intelligent, par le biais de l'application <i>Snapchat</i>	58
3.9 : Exemples de ma série <i>FaceSwap</i> , photographies numériques, réalisées avec mon téléphone intelligent, par le biais de l'application <i>Snapchat</i>	60
A.1 : Affiche de l'exposition.....	66
A.2 : <i>La répétition du moi</i> , 2016, Animation au dessin, projection en boucle (1 min. 6 sec.).....	67
A.3: <i>#miseenscènedesoi #l'autre #refletdesoi</i> , 2017, Animation au dessin (fusain), projection en boucle (1 min. 31 sec.).....	68
A.4 : <i>Face Swap</i> , 2019, impression sur plexiglass, 7,6 x 15,2 cm.....	69
A.5 : <i>Egomaton</i> , 2017, installation en bois, dimensions variables.....	70

A.6 : Dessins produits dans l' <i>Egomaton</i> , 2017, crayon fusain sur papier, 38,1 x 27,9 cm.....	70
A.7 : <i>L'Autoportrait au miroir</i> , 2018, huile sur panneau de bois rond, 60,9 cm.....	71
A.8 : <i>Autoportraits</i> , 2017-19, huile sur papier aquarelle apprêté, 27,9 x 38,1 cm.....	72
A.9 : Autres vues d'ensemble de l'exposition.....	73

RÉSUMÉ

Ce mémoire-crédation accompagne mon exposition de fin de ma@trise intitulé *Je te regarde. Me vois-tu?*. Il retrace mon parcours des trois derni@res ann@es en mettant en lumi@re mes avancements tant dans ma recherche picturale que dans les r@flexions th@oriques qu'elle suscite. J'aborde l'autorepr@sentation en peinture, en dessin et dans l'image en mouvement, dans un contexte o@ l'image de soi est devenue si facile d'acc@ par l'entremise de nos t@l@phones intelligents. Je questionne le devenir de l'autoportrait en peinture alors que le *selfie*, par son passage permanent au travers des @crans de ce nouveau dispositif, affecte radicalement la perception de notre propre image et la relation @ l'autre. En tenant compte de ces nouvelles images qui circulent, aux standards de beaut@ qui y sont v@hicul@, je les confronte au langage de la peinture tout en [re]questionnant les traditions picturales de la peinture @ l'huile. En m'appuyant sur le travail de Francis Bacon, Janet Werner et Marion Wagschal, que j'ai chois@s pour analyser leurs diff@rentes m@thodes de brouillage de la repr@sentation classique, je cherche @ mon tour, @ trouver mes propres outils afin de rompre avec les conventions propres au genre du portrait. Par diverses strat@gies, j'arrive @ me lib@rer de contraintes picturales auxquelles j'ai longtemps r@pondu afin d'ouvrir mon @uvre vers une beaut@ nouvelle, changeante et grotesque. C'est avec le travail des th@oriciens Dominique Iehl et Philippe Morel que je tenterai d'aborder la notion du grotesque par son caract@re dynamique et changeant qui prend maintenant place dans mon @uvre.

Avec tous ces avancements plastiques et th@oriques, j'ai su d@velopper un regard critique envers ce ph@nom@ne qui inonde le web et qui ne cesse de prendre de l'expansion. Ces images de soi captent notre regard et confirme notre besoin de visibilit@ afin de prouver notre existence. Les possibilit@s de repr@sentation de soi deviennent sans limite tout comme l'audace que ma subjectivit@ en peinture laisse pr@sager. Je laisse donc mon plaisir de peindre et ma curiosit@ envers ces images de soi prendre forme dans ce m@moire-cr@ation.

Mots cl@s : Autoportrait, *selfie*, r@seaux sociaux, peinture, dessin, animation, subjectivit@, beaut@, grotesque

INTRODUCTION

L'autoreprésentation a traversé les époques et envahit maintenant l'univers du Web. Nous sommes passés de l'autoportrait, exécuté par l'artiste, au *selfie*, réalisé par quiconque ayant en main un téléphone intelligent. Cette technologie a changé notre façon de nous voir, de nous observer mais aussi notre manière de créer et de penser l'image de soi. Ce nouveau dispositif ayant un accès direct aux réseaux sociaux, cela n'a fait qu'accélérer son ampleur et intensifier ce besoin de reconnaissance que chacun réclame par leurs images de soi partagées à l'autre. Par le fait même, ce phénomène a engendré une démocratisation de l'image de soi et renouvelle notre rapport envers cette même image. Ces représentations deviennent médiatiques et dès lors nous n'avons plus le contrôle sur celles-ci. Elles sont laissées entre les mains des utilisateurs/spectateurs. Ces images de soi répondent maintenant, tout comme les traditions picturales, à des idéaux, des canons et des codes qui évoluent et se transforment constamment. Nous pouvons donc les respecter, les confronter, mais surtout les questionner.

Au travers ce mémoire, je développerai d'abord une réflexion sur l'évolution de cette représentation de soi, allant des mythes de l'Antiquité, présentés comme fondateurs des premières représentations en peinture et en dessin, jusqu'au développement des technologies de communication. Ces dernières ont donné au spectateur le statut d'utilisateur, passant d'un mode passif à un mode actif sur la sphère du web. Je présenterai brièvement, à l'aide des écrits sociologiques de Claudine Haroche et Nicole Aubert, la tyrannie de la visibilité à laquelle certains utilisateurs sont voués. J'aborderai ensuite l'évolution d'une pratique en peinture, passant de l'ordre à l'instabilité avec la notion de grotesque qui s'y manifeste. C'est en dégagant certains éléments qui caractérisent le grotesque que j'observerai l'œuvre de Francis Bacon, Janet Werner et

Marion Wagschal afin de développer mon regard de peintre et engager une nouvelle subjectivité propre dans ma peinture. Finalement, je retracerai mon parcours et les divers projets qui ont permis à cette subjectivité propre et au caractère grotesque de s'émanciper dans une peinture mouvante et changeante.

CHAPITRE I

NOUVELLE FAÇON DE S'OBSERVER, NOUVELLE IMAGE DE SOI

1.1 Les mythes de la représentation

Bien avant le *selfie*, qui a pris d'extraordinaires proportions dans l'univers des réseaux sociaux, et bien avant la tradition de l'autoportrait, qui le précède et l'annonce, le désir de contempler et posséder sa propre image ou celle d'un autre est abordé dans plusieurs mythes datant de l'Antiquité. Pline l'Ancien (23-70 après J.-C.) raconte une anecdote fréquemment présentée en tant qu'origine mythique du dessin et de la représentation : la fille du potier Dibutade serait l'auteure de la première image figurative¹. Elle était amoureuse d'un jeune homme qui devait partir pour un long voyage. Ne voulant pas oublier sa présence, elle fit sur une paroi rocheuse le dessin du contour de l'ombre de son visage projetée par la lumière d'une lanterne; son père appliqua de l'argile dans la

¹ Pline l'Ancien. (2009). *De la Peinture, Histoire Naturelle, Livre XXXV*. (É. Littré et J. Pigeaud, traduit et introduction). France : Editions Errance. p. 53-54.

forme du profil ainsi obtenu et en fit un relief; l'ayant fait sécher, il le mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries.² [figure 1.1]

Un autre mythe, encore plus connu, est celui de Narcisse, raconté par Ovide (43 av. J.-C.-17 après J.-C.). Dans ce drame inquiétant touchant la folie, l'illusion, l'amour inassouvi et la mort³, Narcisse, âgé d'une quinzaine d'années, jeune homme d'une beauté délicate faisant l'envie de nombreuses jeunes femmes, repousse tout amour avec dédain et aucune personne n'est en droit de le toucher. Une de ses victimes pria alors pour qu'il ne puisse jamais posséder l'objet de son propre amour et fut entendue par Némésis, déesse de la Vengeance, qui exauça son vœu. Peu après, Narcisse, éprouvé par la chasse, cherchait une source d'eau où s'abreuver et se trouva face à sa propre image, reflétée par cette surface miroitante. Dans un premier temps, Narcisse, n'ayant jamais croisé sa propre image, crût se trouver devant une personne d'une beauté sans pareille dont il s'éprit immédiatement, désirant passionnément ce corps qui n'était au final que son propre reflet. Après avoir tenté de toucher celui qu'il pensait être un autre, il prit brutalement conscience de l'illusion et en fut profondément déçu et ne put que se laisser mourir de langueur... [figure 1.2]

² Ibid.

³ H. De Riedmatten. (2014/Vol. 78). Narcisse au miroir trouble. Du Caravage à Bill Viola. 16-31. *Presses Universitaires de France, Revue française de psychanalyse*. p.16.

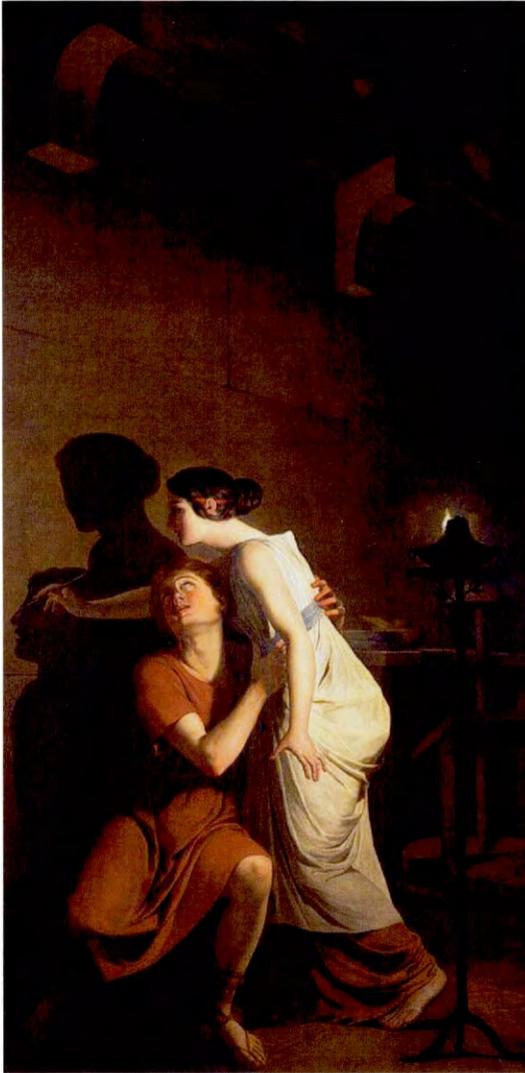


Figure 1.1: Joseph Benoit Suvée, *La découverte de l'art du dessin*, 1791, huile sur toile, 131.5 x 267 cm, Collection du Musée Groeninge, Bruges, Belgique.



Figure 1.2 : Le Caravage, *Narcisse*, 1598-1599, huile sur toile, 110 x 92 cm, Galerie Nationale d'art ancien, Rome.

Ces deux légendes renvoient à l'origine du dessin et de la représentation picturale. En effet, depuis bien avant l'Antiquité, depuis que les humains créent des représentations à leur image, l'observation de la lumière et des sources réfléchissantes permet à l'individu de prendre les moyens de se représenter et de posséder l'image d'un être aimé. D'une part, dans le récit de Pline, on ressent le désir de la jeune femme de pouvoir contempler l'autre (son amoureux) malgré son absence. Elle trouve un moyen, à travers la création visuelle, de recréer la présence de l'être désiré⁴. D'autre part, le mythe de Narcisse établit une relation plus complexe à l'image de soi. Dans l'analyse qu'en fait l'historien de l'art Henri de Riedmatten, il y aurait deux phases à mettre de l'avant dans ce récit fondateur : le stade de l'autre et le stade du miroirs. Dans la première phase, Narcisse, ne se reconnaissant pas, est confronté à cet autre, ce « double spéculaire⁶ », dont il s'éprend éperdument. Dans la deuxième phase, « survient le moment de l'identification⁷ », où il comprend qu'il fait face à sa propre image, celle qui répète ses propres gestes. C'est une reconnaissance de soi, mais aussi du caractère illusoire de la représentation, d'une sorte de mensonge du médium : il reconnaît la surface de l'eau comme le support illusoire de cette image de soi⁸.

⁴ A.Beyaert. (2002). Une sémiotique du portrait. Tangeance, (69), 85-101. <https://doi.org/10.7202/00807ar>

⁵ H. De Riedmatten. (2014/Vol. 78). Narcisse au miroir trouble. Du Caravage à Bill Viola. 16-31. *Presses Universitaires de France, Revue française de psychanalyse*. p.17. Pour éviter toute confusion, ici il n'est pas question du stade de miroir comme Lacan l'entrevoit, mais bien d'un stade au moment duquel Narcisse se reconnaît, tout simplement.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

Le mythe de Narcisse reste encore très pertinent de nos jours, avec l'avènement de toutes les nouvelles technologies qui font maintenant partie de notre quotidien, en particulier celle du téléphone intelligent, omniprésent dans nos vies, et qui nous renvoie constamment notre propre image. Aujourd'hui, nous avons la possibilité, en un seul clic, de créer et capturer cette image de nous-mêmes. Outre quelques surfaces réfléchissantes et le regard porté par l'autre, il y avait peu de moyens pour s'observer et se reconnaître à l'époque où Ovide a écrit son récit, et bien évidemment aucun moyen technique comparable à ceux que notre époque peut produire. Dans le mythe de Plin, nous déduisons aussi qu'il n'y avait pas d'autre moyen de s'approprier une image que celui de la tracer soi-même, marquant ainsi en quelque sorte le début de toute forme de reproduction visuelle. Ce mythe nous permet aussi d'affirmer que c'est ce désir d'être en présence de l'autre qui a de tout temps été un important déclencheur pour produire une représentation.

1.2 Le développement des technologies modernes jusqu'à aujourd'hui

Les deux phases observées par Henri de Riedmatten dans le mythe de Narcisse présentent de nouvelles étapes de prise de conscience des mécanismes de la représentation de soi que nous tâcherons maintenant d'aborder. À une époque où le téléphone intelligent occupe une très grande place, nous éprouvons moins le besoin d'être en présence de l'autre, mais plutôt celui de confirmer notre légitimité en étant reconnu par l'autre, par cette reconnaissance virtuelle.

Ce changement est amorcé dès les années soixante avec le développement des moyens de télécommunications, comme l'observent Nicole Aubert et Claudine Haroche dans *Les tyrannies de la visibilité* :

Cette exigence de visibilité s'est intensifiée, dès les années 1960 avec le souci de la présentation de soi et les stratégies qui l'accompagnaient. Elle s'est ensuite considérablement accrue dans les années 1990. Elle est concomitante du développement des médias et des technologies omniprésentes, qui enjoignent une production illimitée de soi.⁹

Il s'agit ici d'un point essentiel dans notre argumentation. De cette « exigence de visibilité » découle l'idée que l'on souhaite continuellement se représenter soi-même afin de consolider son existence : se reconnaître et être reconnu par l'autre.

Au fil du temps, plusieurs outils ont été conçus pour nous permettre de rendre cette image de soi visible à un public plus large. Je me concentrerai ici sur un rapide survol de la période des années 60 à aujourd'hui, où ce désir de visibilité s'est considérablement accru, comme le soulignent Aubert et Haroche.

En 1960, cette visibilité est contrôlée par la télévision, qui place le spectateur en situation de passivité : il est fasciné par la surface de l'écran, qui lui renvoie une réalité construite par le dispositif télévisuel. La représentation est cadrée dans l'intérêt de ceux qui présentent les images au public, et qui parviennent ainsi à imposer des standards sur de multiples plans (vie de famille idéalisée, vêtements à la mode, produits à consommer, etc.). Concomitant à l'essor de la télévision, le développement des outils de captation vidéographique fait lui aussi son chemin. Sans chercher à rappeler l'histoire complète de la démocratisation de la caméra vidéo, il me semble toutefois

⁹ Aubert, N., Haroche, C. (2011). *Les tyrannies de la visibilité, Être visible pour exister ?*. Toulouse : Éditions Érès. p. 7.

important de noter les importants changements qu'elle a opérés. En 1967, le *Portapak* de Sony, premier enregistreur vidéo disponible au grand public¹⁰, marque le début du caméscope. Cet équipement de captation plus petit, compact et abordable, permet enfin à l'utilisateur de quitter le simple rôle de spectateur et de jouer un rôle actif dans la production vidéographique. On peut maintenant se mettre en scène et imiter ceux qu'on admirait jadis à la télévision et il devient possible d'avoir un plus grand contrôle sur sa propre représentation médiatique. On ne veut plus simplement regarder l'autre, on veut maintenant *être* cet autre, incarner l'objet de son propre désir. Plusieurs décennies plus tard, c'est le phénomène de la télé-réalité qui renforce ce désir de se mettre en scène en devenant le sujet central de l'image télévisée. On est en mesure de se projeter plus facilement et de ressentir l'authenticité des émotions véhiculées par la télé-réalité et ce sont des individus ordinaires qui se mettent en scène en partageant leur intimité et les banalités de leur quotidien. La possibilité d'être le héros de notre propre vie est là, devant nos yeux et ceux de tous les gens qui nous portent de l'intérêt. On devient conscient de la caméra qui nous regarde et nous conditionne à agir d'une certaine manière, mais qui du même coup standardise nos manières d'agir et d'être vus à l'écran. Comme le mentionne le théoricien Olivier Aïm, ces images ne sont plus seulement optiques mais bien haptiques, par la façon qu'elles s'immiscent dans nos vies¹¹. C'est une télé du quotidien qui nous ramène à un intense sentiment de vécu, où une complicité s'installe par le regard entre le spectateur et celui qui est filmé de l'autre côté de la caméra, mis sous surveillance dans ses moindres faits et gestes.

¹⁰ *Portapak*, Consultée le 22 novembre 2018. Récupérée de <https://fr.wikipedia.org/wiki/Portapak>

¹¹ Aïm, O. (2004/n°141) Une télévision sous surveillance. Enjeux du panoptisme dans les « dispositifs » de télé-réalité. Dans *Communication et langage*. Dossier : Son et multimédia. p.49-59. Récupérée de : http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_2004_num_141_1_3286

Au travers ces changements s'est aussi articulée la transformation du Web, qui a aussi profondément changé notre rôle en tant que spectateur, nous faisant encore plus fortement passer du statut de spectateur passif à celui de participant actif. Dans les années 1990, il y a tout d'abord le Web 1.0 qui est avant tout une source de plus en plus abondante d'informations disponibles en ligne, dans laquelle navigue l'utilisateur, sans cependant y contribuer de manière autonome. Le Web 2.0 s'impose dans les années 2000, permettant à l'utilisateur de devenir un agent actif sur la toile. Plus besoin de connaissances particulières pour pouvoir interagir sur le Web : des plateformes conviviales et faciles d'emploi sont mises à notre disposition pour partager ou médiatiser tout contenu¹². Le pouvoir des images médiatisées prend une ampleur grandissante avec le développement fulgurant de l'Internet et ouvre un accès accéléré à l'information pour des utilisateurs en croissance exponentielle. Au même moment, des réseaux sociaux voient le jour, tels que *Facebook*, *MySpace*, et *Tumblr*. C'est maintenant notre image qui devient médiatique par l'utilisation de ces réseaux sociaux, surtout avec *Facebook*. On y crée son profil en insérant la photo qui devrait offrir la meilleure représentation de soi et on nous incite à partager sur une base quotidienne des moments de notre vie, aussi banals soient-ils. On nous propose ainsi de prendre le contrôle de notre représentation, de nous donner une visibilité comparable à celle des vedettes de la télé. Aurions-nous ainsi enfin accès à nos *quinze minutes de gloire*, comme le proclamait Andy Warhol avec un brin d'ironie.

L'utilisation des réseaux sociaux devient encore plus nettement intégrée aux habitudes des utilisateurs lorsque le téléphone cellulaire se transforme en téléphone intelligent à écran tactile et prend une place prépondérante sur le marché à partir de 2007. On peut

¹² O'Reilly, T. (2005). *What is the Web 2.0*. Consulté à l'adresse <https://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html?page=3>

dès lors instantanément partager ce que l'on veut à n'importe quel endroit. Le but visé par ce dispositif change radicalement, dépassant les simples appareils de communication (téléphone) et de captation (caméra) en créant un nouvel amalgame des deux, une nouvelle génération d'appareil hybride qui transforme totalement le paradigme de captation-diffusion. Ce téléphone intelligent est maintenant muni d'un écran tactile qui, lorsqu'utilisé en mode caméra, nous renvoie directement l'image que l'on enregistre grâce à sa caméra avant, appelée aussi frontale : c'est celle qui nous regarde lorsqu'on fixe notre écran¹³. C'est l'équivalent d'être devant un miroir qui de surcroît peut nous rendre visible à l'autre en tout temps et à n'importe quel endroit. La facilité d'accès à ce type de technologie fait en sorte que chaque personne qui l'a en sa possession peut activer sa caméra frontale pour s'observer, capturer un instant, se mettre en scène et être visible aux yeux des autres, de la manière qu'il veut, quand il le veut, prenant ainsi un « plein contrôle » sur sa propre représentation. Ce soi-disant « contrôle » doit cependant être mis en perspective, car il demeure que cette image que l'on projette de soi est constamment formatée par des tendances imposées à travers les réseaux sociaux. Des trouvailles sont constamment érigées en standards par des *likes* et des commentaires positifs, qui sont abondamment accolés aux photos partagées et les font grimper en popularité¹⁴. Cela encourage les admirateurs à faire de même pour entretenir le sentiment d'appartenance généré par une communauté d'internautes¹⁵.

¹³ Je parle de cet outil d'un regard empirique grâce à mon poste de représentante aux ventes en télécommunication où j'ai pu constater plusieurs utilisations et spécificités techniques reliées à divers appareils mobiles tout comme leur évolution.

¹⁴ Lichtensztejn, A. (2015). *Le selfie. Aux frontières de l'égoportrait*. Paris : Éditions L'Harmattan. p.80.

¹⁵ Ibid.

1.3 Le *selfie*, capturer, modifier et diffuser

Nous avons recensé plus haut certaines avancées technologiques qui ont permis, à partir des années soixante, de prendre le contrôle sur la production et la diffusion de sa propre image dans la sphère médiatique. Cette image de soi s'est taillé une place de choix dans notre quotidien, si importante qu'elle s'est mérité une appellation propre à son usage, le *selfie*¹⁶, traduit en français par le terme égoportait. On le définit même comme une image qui se doit d'être partagée sur une plateforme comme *Facebook*, *Instagram*, *Snapchat*, *etc.*, pour porter ce nom¹⁷. Afin d'encourager l'utilisateur à faire des *selfies*, la fonction caméra de tout téléphone intelligent est reliée directement à diverses applications qui permettent de modifier et de partager l'image instantanément après sa prise de vue. Les modifications *permises* offrent de changer la composition, en recadrant l'image, et de jouer avec les couleurs et les contrastes – éclat, exposition, reflets, ombres, clarté, contraste, point noir¹⁸. On peut entre autres corriger certains défauts que la prise de vue originale peut contenir, en enlevant par exemple un élément de la scène, en appliquant un meilleur contraste de couleurs afin de mieux paraître, en insérant un filtre pour que l'image prenne un caractère plus chaleureux ou dramatique,

¹⁶ Définition du mot *selfie*, consulté à l'adresse
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/selfie/10910839>

¹⁷ Définition du mot *selfie*, consulté à l'adresse
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/selfie/10910839>

¹⁸ Ce sont les noms des outils de modification de l'image proposés dans l'application caméra sur l'iPhone.

ou qu'elle soit transformée par des effets séduisants¹⁹. Une dernière option, « revenir à l'original », nous fait comprendre que tout changement n'est pas définitif et qu'il y a toujours une possibilité de retourner à la prise de vue initiale, tant que l'image n'est pas publiée. Avec tous ces changements, l'image n'est plus un simple reflet de la réalité car elle a le potentiel de devenir une réalité améliorée de ce que nos yeux perçoivent. Elle nous projette dans un monde idéal, construit par l'utilisateur. Après avoir épuisé toutes les options de modifications possibles, la fonction de partage est annoncée par la petite icône représentant une flèche pointant vers le haut hors d'un cadre ; cela suggère littéralement l'idée de faire sortir l'image de l'écran vers la sphère publique. À partir de cet instant, nous n'avons plus de contrôle sur cette représentation, notre image devient médiatique.

Prenons maintenant le temps de décomposer le terme *selfie* et de le considérer dans la perspective d'un tout autre contexte historique. L'autoportrait, dont le terme équivalent en anglais, *selfportrait*, établit clairement une connexion avec le *selfie*, nous ramène à la tradition de la peinture et à cette histoire de la représentation évoquée plus tôt quand nous rappelions les récits mythiques de l'Antiquité. L'autoportrait a toujours servi à rendre un effet de présence, malgré l'absence physique et réelle du sujet. C'est une « illusion de présence authentique » pour reprendre les mots des conservateurs des trois musées qui ont permis à l'exposition *Autoportrait, De Rembrandt au selfie* d'avoir lieu au Musée de Lyon en 2016²⁰. Le titre de cette exposition est évocateur et nous fait prendre conscience du grand intérêt en ce qui a trait à l'évolution de cette image de soi. Dans le catalogue de cette exposition, plusieurs textes intéressants ont été publiés afin

¹⁹ Ibid.

²⁰ Paccoud, S. et Ramond, S. (2016). *Autoportrait, De Rembrandt au selfie*. Allemagne : Éditions Snoeck. p. 7.

de revoir le genre de l'autoportrait sur une base historique, tout en prenant en compte son développement jusqu'à aujourd'hui avec le *selfie*, cet autoportrait contemporain. Au final, l'un n'est pas très loin de l'autre. Le *selfie* et l'autoportrait opèrent tous deux un jeu du regard en triangulation : le sujet regarde, se regarde et l'image est réalisée dans le but d'être regardée par l'autre.

Il y a aussi à travers ce mécanisme de captation-diffusion, « une réaffirmation du « j'étais là », un désir d'affirmer une présence²¹ », pour reprendre les mots du critique d'art Nicolas Mavrikakis. Cette présence et cette visibilité semblent particulièrement importante pour les gens de la génération des milléniaux, à laquelle j'appartiens. Ces *milléniaux*, nés quelque part entre 1980 et 1995, ont connu l'essor exponentiel des technologies de communication et sont souvent reconnus comme des technophiles, voire des amoureux dépendants des téléphones intelligents²². Pour eux (pour nous), une telle révolution de l'image de soi fait ressentir qu'ils prennent part à une métamorphose d'une ampleur tellement plus grande que la banalité du quotidien. Cela met en jeu la défense de son nom, de sa propre image, et exacerbe la revendication de son individualité et un affranchissement personnel en tant que personne au sein d'une société. Cet effet de présence, démultiplié par les innombrables *selfistes* qui s'activent dans les réseaux sociaux, constitue maintenant un miroir géant, où il y sans cesse quelqu'un pour projeter sa propre image et quelqu'un pour la regarder, dans une boucle

²¹ Mavrikakis, N. (2015). *La peur de l'image d'hier à aujourd'hui*. Montréal : Éditions Nota Bene. Page 29.

²² Skjellaug, A. (2018, 17 mars). Les Millenials, entre mythes et réalité. *Le Temps*. Récupérée de : <https://www.letemps.ch/societe/millennials-entre-mythes-realite>

sans fin d'admiration mutuelle.²³?

Pour plusieurs, le *selfie*, cette représentation de soi, est devenu un geste du quotidien. Du matin avec le #iwokeuplikethis (#jemesuisréveillécommeça) jusqu'au soir avec le #partyallnightlong (#fêtertoutelanuit) ou encore #yolo pour *you only live once* (#tunevisqu'uneseulefois), les utilisateurs s'insèrent dans un flux d'informations catégorisés grâce aux *hashtags*, qui servent également de légende à l'image²⁴. Les *hashtags* deviennent des expressions qui créent une nouvelle forme narrative, au-delà de celle que l'image suggère déjà. Une fiction, voire une idéalisation, un récit aux allures de mythe, naît de ces images, et leur diffusion incite les utilisateurs à veiller à soigner en permanence leur propre image et la manière qu'ils la présentent à l'autre²⁵. Ils deviennent des modèles auxquels d'autres utilisateurs se sentent associés. Le *hashtag* constitue de plus une méthode d'indexation de l'image qui permet de facilement trouver les références associées automatiquement à nos champs d'intérêt. Une communauté virtuelle se crée autour d'intérêts communs, auquel on se trouve soudé par un sentiment d'appartenance. C'est d'abord sur Instagram que ce système d'*hashtags* a commencé à être utilisé pour se retrouver par la suite sur une multitude de réseaux sociaux (*Facebook, Snapchat, Twitter, etc.*). Les *hashtags* permettent

²³ Korff-Sausse, S. (2016). Seflies : Narcisse ou autoportrait ? Editions GREUPP. Récupérée de : <https://www.cairn.info/revue-adolescence-2016-3-page-623.htm>

²⁴ Dorsch, I. (2018/ Vol.6). Content Description on a Mobile Image Sharing Service:Hashtags on Instagram. *Journal of Information Science Theory and Practice*. p. 46-61. Récupérée de: <https://doi.org/10.1633/JISTaP.2018.6.2.4>

²⁵ Korff-Sausse, S. (2016). Seflies : Narcisse ou autoportrait ? Editions GREUPP. p.627. Récupérée de : <https://www.cairn.info/revue-adolescence-2016-3-page-623.htm>

d'attirer l'attention sur des éléments spécifiques de l'image partagée, en lui donnant en quelque sorte un ton publicitaire. Chacun peut maintenant utiliser les images pour mettre en scène sa vie idéalisée, en cherchant la validation par les *likes* de ses *followers*. Pour plusieurs, c'est une manière de sortir de la réalité pour se plonger dans une vie fictionnelle qui prend tout son sens en tant qu'altérité.

En effet, tout cela n'a fait qu'accélérer le désir d'être visible et accentuer ce besoin de reconnaissance. Comme le mentionnent Nicole Aubert et Claudine Haroche : « L'individu se trouverait dorénavant aliéné dans sa relation à l'autre, ne pouvant plus exister désormais sans être vu de façon constante et insistante par l'autre.²⁶ » Ce sentiment vient affaiblir l'intériorité de chacun pour ne mettre que de l'avant les apparences. Nous nous retrouvons à l'ère « d'une société de l'image, [...] qui met le monde sur écrans et prend l'écran pour le monde et se prend elle-même pour ce qu'elle a mis sur l'écran.²⁷ » Nous devenons nous-mêmes spectateur de notre propre vie, alternant infiniment entre l'état actif de producteur d'image de soi et voyeur de l'image de l'autre.

²⁶ Aubert, N., Haroche, C. (2011). *Les tyrannies de la visibilité, Être visible pour exister ?*. Toulouse : Éditions Érès. p. 43.

²⁷ Ibid. p.9.

CHAPITRE II

DE L'ORDRE À L'INSTABILITÉ

Dans le chapitre précédent, j'ai fait un survol du développement de la représentation de soi en lien avec les technologies de communication et les instruments de captation-diffusion, qui ont pris une place grandissante dans nos vies. L'émergence du *selfie* et sa popularité croissante sur les réseaux sociaux m'ont incitée à reconsidérer mon rapport au dessin et à la peinture, mais aussi à me questionner sur le rôle et l'usage de l'autoportrait et du portrait en peinture. Comme l'observe le théoricien de l'art Wolfgang Ullrich, le peintre, en réalisant un autoportrait, avait pour objectif « de se mettre solennellement en scène pour valoriser son image et accroître [son] prestige²⁸ ». Le *selfie*, en tant qu'autoportrait, est produit avec des intentions similaires. Toutefois, la particularité de son support, soit le téléphone intelligent, inscrit cette forme d'autoportrait dans une spontanéité, un sens de la répartie et une présence sur les réseaux sociaux²⁹.

Au début de la maîtrise, j'étais préoccupée par l'opposition entre deux mouvements contradictoires. Je réalisais de façon très spontanée des *selfies* à l'aide de mon

²⁸ Ullrich, W. (2016), *Selfies : un langage universel*, dans Paccoud, S. et Ramond, S. (2016). *Autoportrait, De Rembrandt au selfie*. Allemagne : Éditions Snoeck. p. 35.

²⁹ *Ibid.*

téléphone intelligent, tout en poursuivant une recherche en peinture consacrée à la réalisation d'autoportraits. L'instantanéité que permet le téléphone intelligent concurrençait avec la production de portraits réalisés à la main en peinture, car il est non seulement plus rapide et immédiat, et même accessible, mais je constatais qu'il était même beaucoup plus fidèle à un certain idéal de réalisme photographique que je cherchais à atteindre à ce moment. À partir de cet instant, il m'a semblé vain de poursuivre la pratique de la peinture. Du moins, je ressentais que mes idéaux esthétiques, grandement inspirés du classicisme hérité du passage que j'ai fait à l'Académie des beaux-arts de Montréal, s'en trouvaient largement bousculés. Par la suite, ma rencontre avec le grotesque, tel que défini par Dominique Iehl, m'a permis de revisiter le travail de certains peintres que j'affectionnais depuis longtemps, afin de tenter de trouver une réponse à mes questionnements techniques et esthétiques. J'aborderai brièvement dans les prochaines pages la question de la représentation grotesque du corps telle qu'elle se déploie dans les œuvres de ces artistes. En considérant comment le grotesque y permet la libération de la subjectivité de l'artiste, je pense avoir pu apprendre à m'émanciper de la conception classique de la beauté associée au genre du portrait pour arriver à une proposition picturale singulière et mieux affirmée

2.1 De l'ordre de la beauté au grotesque

Après mon baccalauréat en peinture et dessin à l'Université Concordia, j'ai senti le besoin de compléter une formation complémentaire en suivant des cours de peinture à l'Académie des beaux-arts de Montréal (ACADEM). L'enseignement personnalisé

qu'offre cette institution comprend des exercices techniques de base qui me semblaient alors primordiaux pour atteindre la maîtrise technique qui correspondait à mon idéal artistique. Je me suis investie dans l'apprentissage méticuleux des méthodes traditionnelles de la peinture à l'huile, en commençant par des techniques d'observation en dessin. Afin d'en montrer la rigueur, il m'importe de rendre compte des nombreuses activités d'apprentissages réalisées durant ce parcours. Parmi les exercices au programme, je devais par exemple reproduire au graphite une sphère avec une lumière dirigée, dans le but de développer une compréhension fine de la lumière et du clair-obscur. Sur un mur étaient accrochés des objets divers, destinés à être reproduits en dessin par les étudiants en suivant une séquence établie à partir de la complexité croissante de leurs formes. Par la suite, il fallait passer aux drapés au fusain, puis à l'exercice qui a conclu mon développement en dessin, soit la reproduction au graphite d'un visage en plâtre constitué de facettes géométriques [figure 2.1]. Toujours avec une lumière dirigée, ce plâtre arborait des airs dramatiques où le clair-obscur très prononcé mettait en évidence la variété des valeurs à reproduire. À la suite de ce curriculum en dessin, j'ai appliqué des techniques d'observation similaires en peinture à l'huile. Afin de parfaire l'illusion réaliste par ce médium que j'utilisais déjà depuis de nombreuses années, j'ai réalisé un exercice d'après un autoportrait de John Singer Sargent (1856-1925) [figure 2.2] en imitant une reproduction photographique. La méthode enseignée m'a fait débiter avec un travail en grisaille, qui servait en quelque sorte de squelette à l'image : il fallait pour cela appliquer un fond de couleur terre de sienne brûlée, diluée avec du solvant, sur la toile blanche. Ensuite, avec un linge, j'effaçais certaines parties pour laisser apparaître de manière fantomatique le visage à reproduire. Par la suite, sur ma palette, je préparais les tons de chair en formant deux rangées de 3 à 5 couleurs, allant des tons plus foncés aux plus clairs. Tout en observant attentivement la reproduction du tableau de Sargent, je plaçais d'abord les tons moyens, puis les plus clairs et les plus foncés, afin de faire progressivement apparaître le visage et sentir sa présence. En faisant des va-et-vient entre le visage et les subtilités du vêtement porté par le modèle, le portrait s'est concrétisé dans sa forme finale.



Figure 2.1 : Photo d'un modèle en plâtre du visage aux facettes géométriques de l'ACADEM



Figure 2.2 : [Gauche] Ébauche par soustraction de peinture, [Droite] Peinture finale de l'étude de l'autoportrait de John Singer Sargent, huile sur toile, 40,6 x 30,4 cm, 2016

La description de mon apprentissage classique m'amène à analyser cette méthode très pragmatique de reproduction dite réaliste. J'en viens à réfléchir aux conceptions et idéologies artistiques présentes dans cette manière de travailler, en constatant à quel point les techniques employées renouent avec les idéologies du classicisme. Certains aspects de ce courant artistique ancien ont construit mon regard sur la peinture et la représentation et coïncident avec les fondements des apprentissages reçus à l'ACADEM. L'esthétique classique se manifeste dans l'attention portée envers les idéaux de l'Antiquité, c'est-à-dire l'ordre, l'harmonie et la justesse des proportions, caractéristiques de l'idéal de beauté rattaché à ses standards et ses canons³⁰. Si cette esthétique ne guide plus la réalisation de mes tableaux, j'emploie toujours les techniques traditionnelles qui la structurent, en continuant par exemple à utiliser des recettes de médiums anciens. Ma curiosité envers cette maîtrise technique allait au-delà du réalisme photographique qu'elle suggérait. Je souhaitais aborder des enjeux plastiques dans une approche créative moins dogmatique, dans un mouvement actif, neuf et singulier, sans formater mon regard à une seule approche picturale. Sans rejeter complètement les techniques traditionnelles, je suis toutefois en mesure de me détacher de l'idéologie artistique à laquelle elles sont associées. Je suis donc parvenue à me les réapproprier tout en peignant d'une manière qui me convient et qui me laissent suivre mes propres *canons* artistiques. Le grotesque a joué un rôle important dans la redéfinition de ces canons artistiques, ainsi que dans le développement de nouveaux modes de représentation dans ma peinture, par l'assouplissement des normes d'équilibre et d'harmonie que je me forçais auparavant à respecter.

³⁰ Peyre, H., Du Colombier, P. « CLASSICISME », *Encyclopédie Universalis* [en ligne]. Consulté le 3 mars 2019. Récupérée de : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/classicisme/>

Il me serait difficile de proposer ici une définition du grotesque qui puisse englober toutes les perspectives sémantiques sur le terme et son évolution dans l'histoire de l'art. J'ai toutefois été particulièrement intéressée par les travaux du théoricien Dominique Iehl, qui a abordé le grotesque dans une perspective surtout littéraire. Celui-ci aborde spécifiquement la question du corps dans les représentations artistiques et conçoit le grotesque comme une esthétique allant à l'encontre de l'esthétique classique : « le corps grotesque est un principe dynamique, principe d'extension infinie et de renouveau. [...] Au corps classique encerclé et limité s'oppose le corps grotesque, symbole de dilatation, d'inachèvement, de mutation, tout autant que de fécondité³¹ ». Quoiqu'on définit en général le grotesque comme résistant aux idéaux de la Renaissance, l'historien d'art moderne Philippe Morel estime qu'il ne constitue pas un courant artistique en soi :

[L]es grotesques ont logiquement été assimilés à une expression de l'imagination, notion générique d'autant plus fascinante qu'on la juge indéfinissable, en l'associant à l'idée de liberté totale de la création artistique, aux caprices et à la fantaisie, loin des contraintes inhérentes aux programmes et à l'érudition, aux règles de composition et aux déterminations sémantiques³².

Ces deux théoriciens identifient des caractéristiques similaires permettant de définir le grotesque, et elles m'ont semblé être une avenue de solution artistique m'encourageant à m'émanciper des canons classiques. Plutôt que de considérer des œuvres de la Renaissance et de l'époque baroque reconnues comme productions exemplaires associées au grotesque, j'ai préféré identifier ces caractéristiques dans l'œuvre de

³¹ Iehl, D. (1997). *Le Grotesque*. France : Éditions Presses Universitaires de France. p.10.

³² Morel, P. (1997). *LES GROTESQUES, Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*. Italie : Editions Flammarion. p.8.

peintres contemporains qui proposent une représentation des corps libérés de toute rigidité des dogmes classiques.

2.2 Les peintres

Les artistes que j'ai retenus ici peignent des corps que je définis comme grotesques. Ils savent déstabiliser l'ordre pictural au profit d'un mouvement provenant d'une approche subjective et des moyens singuliers, propres à chacun d'entre eux. Francis Bacon façonne des corps par le biais de photographies et des souvenirs qu'elles font surgir. Janet Werner laisse entrevoir une fabrication de l'image en rendant visibles les traces des images utilisées. Marion Wagschal aborde la peinture avec un langage plus personnel à partir de sa sphère intime, où l'on ressent une tendresse dans sa manière d'aborder et de représenter ces corps en peinture. En considérant cette notion de grotesque avec les concepts amenés précédemment, je ferai état du rôle important qu'ont joué ces peintres dans les changements qui ont suivi dans ma pratique, en m'ouvrant à une subjectivité propre à mes intentions. L'ordre auquel je tenais auparavant, au point d'en faire un élément central de ma pratique, a laissé place, au contact de leurs œuvres, à une peinture plus dynamique et libre.

En d'autres mots, le travail de ces peintres m'a permis de détacher le corps d'une représentation classique explicitée plus tôt, dans laquelle je me sentais restreinte. Délaissant l'idéal canonique des corps, surtout les idéaux qui ont longtemps encadré le genre du portrait, j'ai porté une plus grande attention à la manière qu'a la peinture

de transformer le corps en une altérité, par le détachement d'un réel photographique qui livre un corps grotesque à un « principe d'extension infinie et de renouveau³³ »

2.2.1 Francis Bacon, le mouvement de la vie

Dans l'œuvre de Francis Bacon, le travail pictural n'a pas pour objet l'imitation du réel mais bien l'essence même de la vie, c'est-à-dire le *mouvement*³⁴. Comme le mentionne Alain Milon, « ce mouvement de déséquilibre permanent tant recherché est aussi le seul moyen que Bacon a trouvé pour ne pas tomber dans le piège du procédé pictural, celui qui réduit la peinture à un effet technique.³⁵ » Il s'agit justement du piège dans lequel j'étais moi-même tombée après mon parcours à l'ACADEM, piège qui limiterait la peinture à un simple décalque du réel³⁶. La peinture transporte plutôt le réel vers une représentation subjective qui change notre appréhension du sujet. Deux exemples concrets datant de 1976, le *Portrait de Michel Leiris* [figure 2.3] et *Three Studies for a Self-Portrait* [figure 2.4], révèlent à quel point Bacon abandonne tout sens de la mesure et des proportions. Les couleurs émergent du fond noir et font apparaître les formes inattendues d'un visage asymétrique à l'excès. Il utilise le motif de l'arc qui, tout en

³³ Iehl, D. (1997). *Le Grotesque*. France : Éditions Presses Universitaires de France. p.10.

³⁴ Milon, A. (2008). *Bacon, l'effroyable viande*. Paris : Éditions Les Belles Lettres. p.10-11.

³⁵ Ibid, p.10.

³⁶ Ibid.p.10.

suggérant l'ossature du visage, sert cependant de structure à des formes produisant un portrait vivant, un être de chair en mouvement. Les coups de pinceaux francs et assurés proposent l'immédiateté d'une touche qui cherche à rompre l'équilibre d'un réel figé et structuré de manière ordonnée comme le commandaient les canons classiques. Il crée alors une peinture tout en mouvement, symbolisant un corps en devenir, un corps sans règle cumulant vers une nouvelle forme de vérité du corps.

Dans une entrevue avec David Sylvester, Bacon mentionne qu'il préfère travailler à partir d'images, plutôt que d'être en présence du modèle, afin de se sentir plus libre dans son exécution³⁷, de *détacher* la personne de sa représentation. Son but n'est pas de représenter le modèle dans un réalisme photographique, mais bien de faire de cette représentation une distorsion du réel qui soit conforme à l'interprétation du peintre³⁸. Il utilise plutôt la photographie comme document de référence afin de faire émerger des souvenirs. Par ce procédé, Bacon arrive à contourner les idéaux préconçus. Il oscille entre la mémoire et l'observation pour concevoir une représentation qui soit fidèle et satisfaisante à son regard et à ses intentions. Il y a donc une véritable authenticité dans son travail qui répond à sa subjectivité et tout commence par l'intention de peindre un sujet. Rapidement, par le travail de la peinture, un *effet de surprise* émerge³⁹. Celui-ci transporte la représentation dans une réalité en déséquilibre qui ne respecte plus les proportions et qui devient un corps informe. Cet *effet de surprise* je le perçois comme la métamorphose qui s'enclenche par le processus de la peinture, laissant le corps fuir toute règle et devenir libre. Ce traitement des corps n'est plus figé dans les standards

³⁷ Sylvester, D. (2016). Interviews with Francis Bacon. Londres : Éditions Thames & Hudson. p. 46

³⁸ Ibid..

³⁹ Ibid. p. 168.

habituels de beauté auxquels se soumettaient les artistes de la période classique, mais s'ouvre maintenant à un autre univers, cadré ici par la subjectivité de Bacon.

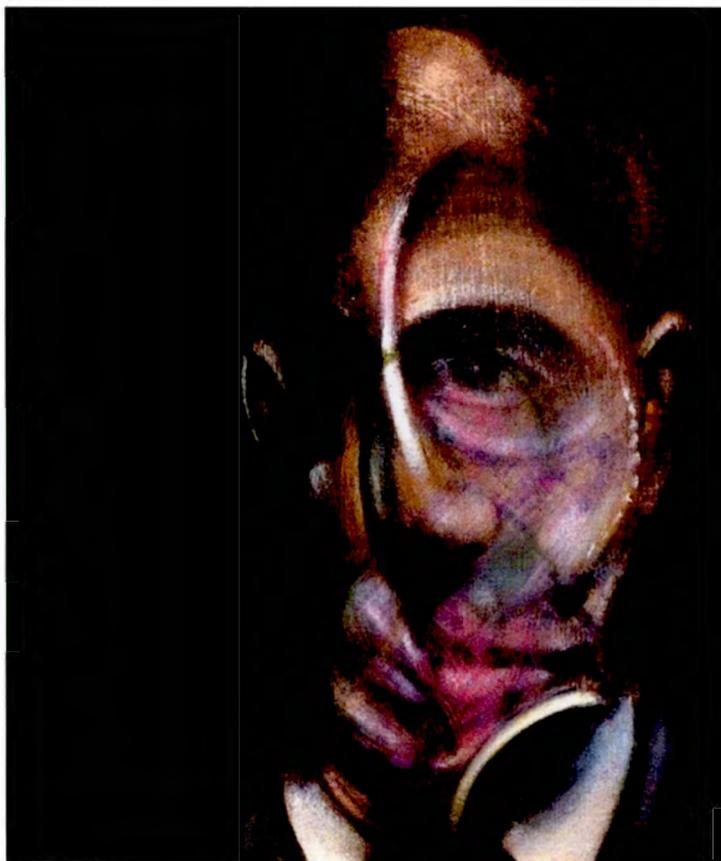


Figure 2.3 : Francis Bacon, *Portrait de Michel Leiris*, 1976, huile sur toile, 35,5 x 30,5 cm, Musée National d'Art Moderne , Centre Georges Pompidou, Paris



Figure 2.4 : Francis Bacon, *Three Studies for a Self-Portrait*, 1976, Petite triptyque, huile sur toile, 37,5 x 31.8 cm chaque, Metropolitan Museum of Art, New York, Collection Jacques and Natasha Gelman

2.2.2 Janet Werner, l'effondrement des idéaux

Janet Werner travaille à partir de photographies en s'inspirant des images provenant de sources très diverses, telles que le cinéma, la peinture d'histoire, les magazines de mode et les réseaux sociaux, des références disparates dans lesquelles il est question des idéaux de beauté féminine⁴⁰. À l'instar de Bacon, elle déconstruit ces images par des moyens physiques et mécaniques, puis en propose une relecture critique au moyen de la peinture. Elle ne cherche pas à aller de pair avec ces idéaux de beauté, mais plutôt à y résister, en rendant visibles les lignes de construction de la composition, les tracés servant de structure et la fabrication de l'image peinte. Dans l'œuvre *HalfHalf* [figure 2.5], la juxtaposition de deux images sources fragmentées est clairement perceptible. La photo d'une femme dans une posture lascive est jumelée à celle d'une autre femme levant les bras pour créer un corps hybride, dont un bras serait exagérément allongé, un corps arborant des airs grotesques. Il n'est plus question ici d'une figure ancrée dans les convenances auxquelles on associe le portrait classique, mais bien dans une fragmentation des sujets qui se dissolvent dans la peinture et donnent à voir la réinterprétation subjective de Werner.

⁴⁰ D'après le texte en lien avec l'exposition *Drop, Drop Slow Tears* de Janet Werner en 2015. Consulté le 3 mars 2019. Récupérée de : <http://www.parisianlaundry.com/fr/expositions/drop-drop-slow-tears/details/>

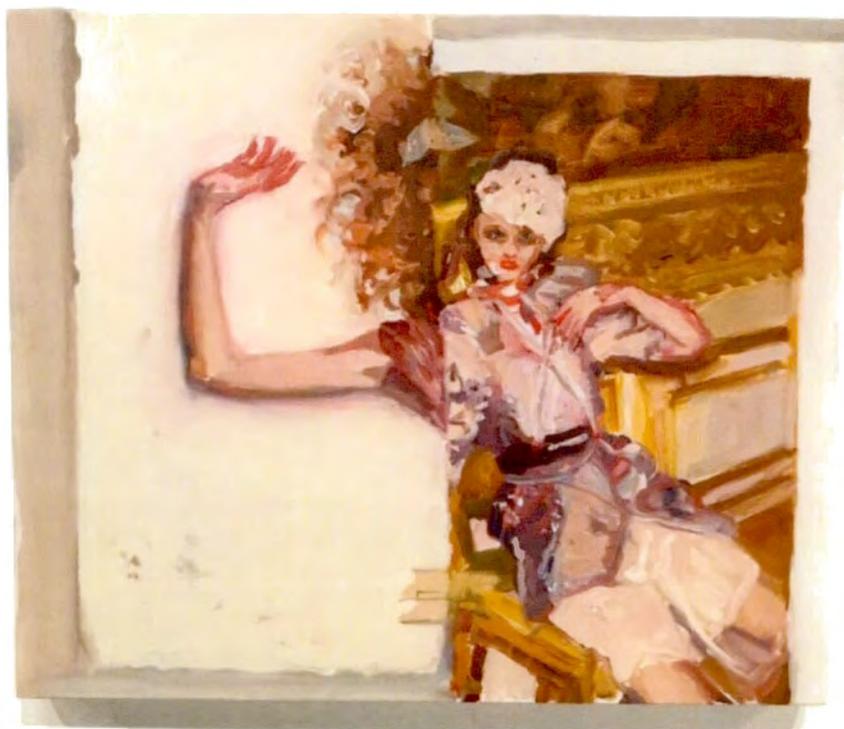


Figure 2.5 : Janet Werner, *HalfHalf*, 2016, huile sur toile, 50.8 x 61 cm

2.2.3 Marion Wagschal, le regard de l'intime

Tout comme Bacon et Werner, Marion Wagschal transgresse les canons classiques en rejetant toute forme d'idéalisation ou d'embellissement des corps. Son œuvre nous éclaire sur les formes d'aliénation auxquelles les corps sont soumis dans les conventions de la peinture classique. Les couleurs terreuses qu'elle utilise rappellent celles de la chair vieillissante, continuellement en *transformation*, soulignant la mort, cette finalité à laquelle chacun de nous est confronté. Et c'est ce que Wagschal ne cesse de nous rappeler dans sa peinture, « l'imminence de la fin », pour reprendre les termes de l'historienne de l'art Rose-Marie Arbour⁴¹.

D'autre part, Arbour cerne la représentation comme enjeu central dans son travail en démontrant que la peinture a encore la capacité de produire du sens, malgré la place énorme que les médias électroniques ont pris dans notre vie quotidienne⁴². Sa peinture « s'adresse à l'affect, au sentiment, à l'expérience des gestes, elle est issue d'une expérience du monde⁴³ ». Et c'est à partir de sa propre image ou celle du noyau familial qu'elle représente ces corps remplis de tendresse où l'on sent cet affect dans la peinture. L'œuvre *Colossus* [figure 2.6], de 2016, illustre bien cet enjeu où, par un coup de pinceau agité, frétilant et frémissant, elle représente ce *colosse* par une femme étendue au sol. Celle-ci n'est guère en position de pouvoir, mais dévoile plutôt une certaine

⁴¹ Arbour, R-M. (1994). *Dépeindre. Peindre encore*. [catalogue de l'exposition de Marion Wagschal]. Galerie d'art, Centre culturel, Université de Sherbrooke. Page 7

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid, page 8.

vulnérabilité. Par le traitement de la peinture, elle soumet le corps à une disparition imminente. Il n'est plus question ici de représenter le sujet dans toute sa gloire, comme la peinture l'a souvent prescrit à d'autres époques, mais bien de montrer un humain faillible et mortel. La représentation s'enracine dans un univers plus personnel où les limites ne sont pas normalisées par un système de pensée, mais bien par la vision et l'expérience personnelle de l'artiste. Wagschal emploie des procédés picturaux qui mettent de l'avant ce corps en mutation dans son passage de la vie à la mort. Bref, la peinture de Wagschal cherche à transcender l'image d'un corps *libéré* des idéaux classiques et de la perfection en démontrant l'authenticité d'un corps en *transformation*, d'un corps *instable*, marquant l'imaginaire collectif.

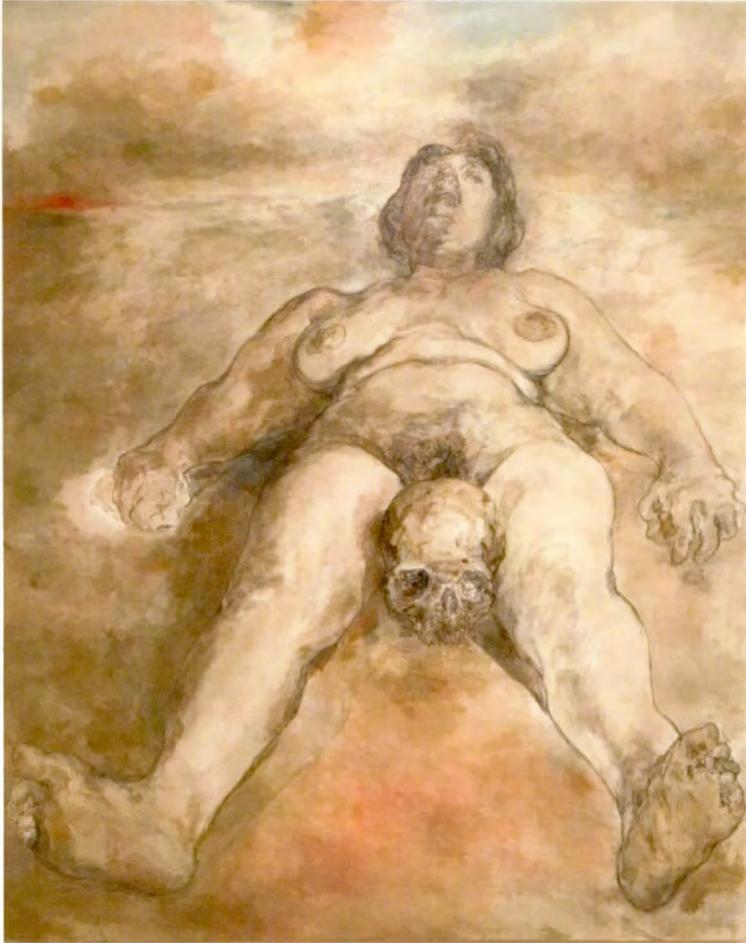


Figure 2.6 : Marion Wagshal, *Colossus*, 2016, acrylique sur toile, 244 x 167 cm.

2.2.4 L'effet de surprise

En observant davantage le travail de ces peintres, je constate qu'ils ont tous leurs propres méthodes de brouillage de la représentation. Chacun traite les corps de manière différente par l'entremise de moyens physiques et techniques de manipulation de l'image. Francis Bacon utilise différentes sources de documents photographiques allant d'œuvres historiques telles que *Innocent X* de Vélasquez, qu'il a repeint avec obsession, de vieux films muets en noir et blanc, de l'imagerie médicale présentant le corps en contorsion ou des photographies de Muybridge découpant les mouvements de l'homme image par image ⁴⁴. Janet Werner déconstruit les idéaux féminins en altérant ces images par des effets de pliage, découpage et recadrage. Marion Wagschal cherche plutôt à faire apparaître une certaine tendresse par l'affect en utilisant une palette de couleurs qui nous fait ressentir l'effet du temps sur les corps peints. Ces méthodes de brouillage représentatif permettent à ces trois peintres de transmettre leur vision subjective du corps par le biais de la peinture.

Au fur et à mesure que ma recherche progressait, j'ai cherché à cerner une réelle démarche qui me soit plus personnelle, conciliant les tensions entre les conventions et une vérité – plus subjective – de la peinture. En considérant ces peintres, je me suis mise à chercher des moyens qui me soient propres. En premier lieu, j'ai voulu cerner cet *effet de surprise* que Bacon fait surgir dans son travail. Contrairement à lui, c'est par une observation directe que je l'ai trouvée, ou du moins qu'une voie s'est ouverte. Je ne retiendrai qu'un exemple très spécifique, le détail du portrait d'*Antoine* [figure 2.7] que j'ai réalisé en début 2018. Ce portrait, bien que je ne le juge pas suffisamment

⁴⁴ Sylvester, D. (2016). *Interviews with Francis Bacon*. Londres : Éditions Thames & Hudson. p. 37-40.

résolu, marque tout de même une transition importante dans mon travail de recherche⁴⁵. J'ai réalisé ce portrait en me positionnant à une très courte distance de mon modèle, moins d'un mètre, et ce point de vue rapproché a engendré des raccourcis et des déformations qui déstabilisaient fortement ma perception et m'écartaient forcément du résultat final que je voulais atteindre, cherchant à être fidèle à une réalité photographique. Le processus de transformation qui en a résulté s'est plus particulièrement logé dans la tentative de représentation des mains du modèle, qui incarnaient une masse en mouvement.

Par cette expérimentation, j'ai réalisé que j'abandonnais la photographie au profit d'une relation plus directe à l'autre. J'étais libéré de ces contraintes en n'ayant plus en tête une idée préconçue de la représentation finale. La présence du modèle provoquait une instabilité bénéfique à l'image, lui insufflant un mouvement frétilant rendant compte de la présence physique de l'autre. Ce lien avec un modèle m'est apparu indispensable dans mon travail, contrairement à Francis Bacon pour lui il n'était qu'une distraction. J'ai donc poursuivi l'expérience après cet exercice en travaillant constamment avec de nouvelles personnes, jusqu'à ce que j'en vienne à utiliser ma propre image.

⁴⁵ Je m'avance à dire que le fait de connaître Antoine depuis de nombreuses années m'a aidé à intégrer davantage ma subjectivité dans l'œuvre grâce à la relation amicale que nous entretenons.



Figure 2.7 : [Gauche] *Portrait d'Antoine* , 2018, huile sur toile, 101,6 x 76,2 cm
[Droite] Détail des mains, *Portrait d'Antoine*.

2.3 Mes propres outils : le miroir, l'écran, le téléphone intelligent

À partir de ce moment, le téléphone intelligent m'a semblé être un outil intéressant pour étudier les enjeux actuels de la représentation du corps et les faire dialoguer avec mes méthodes traditionnelles en peinture. Comme la très grande majorité des *milléniaux* de ma génération, j'utilise mon téléphone intelligent au quotidien afin de rester en contact avec mes proches et mettre en ligne des photos de mon quotidien banal en partageant un *selfie*. C'est aussi à travers l'écran de nos cellulaires que l'on perçoit, jour après jour, les corps continuellement en transformation des autres utilisateurs.

Au-delà de l'usage soi-disant normal de cette appareil intelligent, je souhaitais tirer parti de la fonction *selfie* pour aborder des questions d'identité et d'altérité de façon critique. Pour l'utilisateur qui produit un *selfie*, que devient cette altérité capturée par la caméra avant de son appareil ? Qu'observe-t-il en fin de compte : le reflet de son visage ou le regard de l'autre posé sur lui ? Quelles conventions sont en jeu dans ce rapport nouveau à l'écran ? Comme j'ai pu l'observer et comme le mentionne Agathe Lichtensztein, doctorante en esthétique, science et technologie des arts :

selon l'usage, il faut tenir le *smartphone* à bout de bras (la visibilité du dispositif est devenue l'image de marque de la pratique), incliner la tête, adopter une attitude mesurée, ajuster sa pose, et vérifier à l'écran que l'image est satisfaisante ; sinon recommencer. Éventuellement, on applique un filtre donnant une tonalité artistique à l'image. Ici, un noir et blanc ou un effet *vintage* sépia, là des lignes adoucies par un flou, tout cela facilité par la grâce d'applications qui permettent de modifier les photos pour les rendre

« parfaites », eu égard à la facture amateur de la prise de vue qui signe le genre.⁴⁶

À la suite de ces étapes, la photo est prête à être partagée sur Internet et les réseaux sociaux afin d'être *likée* par les autres utilisateurs. La personne qui a produit le *selfie* peut alors assouvir sa soif de reconnaissance, qu'il perçoit comme preuve de son existence. Elle regarde l'autre pour être vue et en vient à produire une marée de *selfies* au quotidien, des images somme toute monotones, répétitives, redondantes, voire ridicules, destinées à être regardées, reconnues et aimées par leurs spectateurs. Chacun se laisse prendre au jeu en imitant les poses qui ressemblent à celles des *emojis* sur le clavier de cellulaire, cherchant à reproduire toutes les émotions proposées. À la fin, on confirme l'attention qu'on leur porte en *likant* l'autoportrait virtuel. Tout comme l'esthétique classique, des caractéristiques communes aux *selfies* m'ont forcée à constater que ces images reflètent aussi un idéal esthétique auquel adhère toute une communauté d'internautes. J'ai commencé à faire plusieurs petites peintures, faisant écho à la production du portrait de John Singer Sargent, tout en citant les *selfies* et leur manière d'être produits, en les peignant en me référant à l'écran de mon téléphone intelligent ouvert et en action. Nous verrons plus loin que cette pratique a par la suite mené à une série de plus de 120 peintures réalisées à partir de mon image en transformation.

Considérant que l'autoportrait est un genre majeur dans l'histoire de la peinture et dans mon apprentissage artistique et que l'utilisation du téléphone intelligent permet d'en actualiser la pratique, mon approche picturale a été marquée par ces nouveaux

⁴⁶ Lichtensztejn, A. (2015). *Le selfie. Aux frontières de l'égoportrait*. Paris : Éditions L'Harmattan. p.35.

dispositifs dont nous disposons. Rose-Marie Arbour, dans un article qu'elle a publié dans le catalogue de l'exposition de Marion Wagschal, *Dépeindre. Peindre encore*, mentionne que « l'omniprésence des médias électroniques dans notre vie quotidienne et dans notre culture détermine des modifications des modes traditionnels de représentation.⁴⁷ » Ce changement de paradigme dans la représentation de soi que j'avais observé trouve également écho dans les propos de la psychanalyste Simone Korff-Sausse, qui propose que le *selfie* bouscule maintenant les conventions admises de l'autoportrait :

[l]es selfies s'inscrivent dans le contexte artistique actuel, profondément modifié par la diffusion illimitée des images sur Internet. L'art quitte les lieux d'exposition traditionnels pour entrer dans le monde numérique et virtuel, où il y a un potentiel d'audience immense. Qu'advient-il alors de la relation entre l'artiste et le spectateur/utilisateur, dès lors que celui-ci met son œuvre directement sur Internet ?⁴⁸

Il m'importe à présent d'étudier comment cette nouvelle façon de se représenter sur les réseaux sociaux influence ma propre pratique artistique. Comment cette nouvelle triangulation des regards opère dans mon travail ?

Celui qui regarde le tableau, celui qui est représenté sur le tableau et celui qui peint le tableau. Par un dédoublement, le peintre assume les deux positions, le modèle et l'artiste, le sujet et le signataire, la créature et le créateur.⁴⁹

⁴⁷Arbour, R-M. (1994). *Dépeindre. Peindre encore*. [catalogue de l'exposition de Marion Wagschal]. Galerie d'art, Centre culturel, Université de Sherbrooke. Page 7

⁴⁸Korff-Sausse, S. (2016). *Selfies : Narcisse ou autoportrait?* Editions GREUPP. p.624.

⁴⁹Korff-Sausse, S. (2003, Vol.67). LE VISAGE DU MONDE. L'auto-portrait et le regard de la mère. Dans *Revue française de psychanalyse*, p. 632

L'écran devient-il seulement un miroir vide ou un miroir réflexif sur notre construction identitaire ou notre expressivité exacerbée⁵⁰ ? Dans le chapitre qui suit, je traiterai plus en profondeur de différents projets où plusieurs procédés m'ont permis d'explorer de nouvelles façons de transmettre ma subjectivité. Cette recherche m'a permis de concrétiser une série de peintures dans laquelle j'ai pu rompre avec les idéaux esthétiques portés autrefois inconsciemment par ma pratique picturale, pour finalement m'aider à forger mes propres *canons* artistiques en les ouvrant dans la perspective du grotesque.

⁵⁰ Ibid. à la note 45..

CHAPITRE III

ENTRE MOUVEMENT ET FIXITÉ, L'APPARITION DU GROTESQUE

À mi-chemin de la maîtrise, le grotesque m'est apparu comme l'élément perturbateur dont j'avais besoin pour bousculer mon rapport aux traditions picturales auxquelles je sentais une appartenance. Tout comme le développement de l'art des grotesques à la fin de la Renaissance était une réaction contre l'ordre artistique établi de cette époque⁵¹, je souhaitais, à travers cette énergie nouvelle et probante que le grotesque permet, échapper à la fois aux pièges des traditions de la peinture et aux nouveaux stéréotypes rattachés aux *selfies*.

Avant que ces changements opèrent dans ma peinture, j'ai fait diverses recherches plastiques en dessin et en image en mouvement, dans lesquelles le téléphone intelligent occupait une place centrale. Je m'en suis servi comme outil pour générer les images avec lesquelles j'allais travailler, tout en explorant les possibilités de transposition des opérations impliquées lors de la prise d'un *selfie*, en cherchant cependant à impliquer la présence concrète de mes modèles, d'une autre façon que par l'intermédiaire d'un

⁵¹ Morel, P. (1997). LES GROTESQUES Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la renaissance. Paris : Éditions Flammarion. P. 10

écran. Les œuvres issues de ce processus ont constitué le point culminant de ma recherche à la maîtrise.

3.1 Le mouvement par l'animation

C'est par la production de deux animations que j'ai exploré les images de soi pour la première fois. En elle-même, l'animation m'a fait aborder une nouvelle conception de l'image, dans laquelle chaque dessin est pensé comme un passage vers le prochain. Chaque geste est calculé pour donner une cohérence à la mise en mouvement du dessin. Il me fallait être attentive à ma main en action et à chaque ligne tracée, analyser chaque étape de travail par la répétition de ce geste. C'est là une description qui s'apparente avec toute méthode associée à l'animation, mais j'y ai développé une sensibilité à un principe d'instabilité qui a beaucoup fait évoluer mon approche du dessin...

À travers ce processus, il y avait une énergie nouvelle qui se dégageait comme jamais auparavant. J'y retrouvais ce *mouvement, l'essence même de la vie*, qu'Alain Milon met en évidence dans le travail de Francis Bacon⁵². Je découvrais une parenté fascinante entre les peintures de Bacon et les images que je produisais dans mes animations. Dans certaines de mes images, la prise de vue des visages saisis dans leur mouvement générait des déformations et des flous apportant un caractère instable à l'image. Deux types d'images ont particulièrement retenu mon attention dans ce processus, le dessin fixe et l'image mise en mouvement, que Pierre Hébert nomme *l'imperturbable* et *l'indubitable*.

⁵² Milon, A. (2008). *Bacon, l'effroyable viande*. Paris :Éditions Les Belles Lettres. p.10-11.

L'*imperturbable*⁵³, c'est le dessin fixe qui s'affirme comme la finalité d'une représentation. Le spectateur n'attend rien de plus que ce l'image a à lui offrir et y trouve son sens intrinsèque.

Avec l'*indubitable*⁵⁴, les images sont en mouvement et le regardeur ne peut qu'en être submergé. Elles évoquent une présence, nous donnent envie d'y croire, créant ainsi une illusion du vrai. « L'image animée capte le regard, le transporte puis l'abandonne⁵⁵. »

Outre l'*imperturbable* et l'*indubitable*, un caractère instable se développe dans les séquences animées de dessins fixes, qui perdent leur ancrage pour s'émanciper dans un mouvement. Il y a une perte de la fixité inhérente à chaque dessin et le mouvement capte totalement l'attention du regard.

⁵³ Hébert, P. (2006). *Corps, langage, technologie*. Montréal: Les 400 coups. Page 16.

⁵⁴ Ibid, page 16.

⁵⁵ Ibid. page 16.

3.1.1 *La répétition du moi*

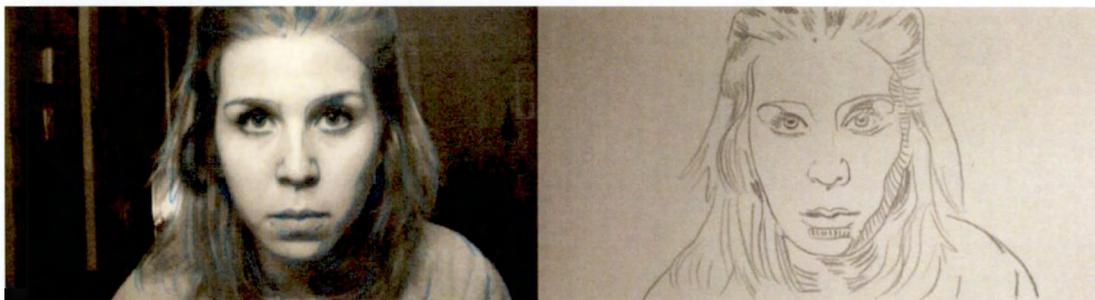


Figure 3.1 : *La répétition du moi* (animation), 2016. À gauche, un extrait de la captation vidéo : à droite, le dessin réalisé à partir de celle-ci.

Dans *La répétition du moi* [figure 3.1], j'ai pu expérimenter ce nouveau rapport à l'image par le mouvement. Je rendais un hommage à la routine quotidienne et aux gestes banals que je pose chaque matin devant le miroir. J'utilisais la caméra frontale de mon cellulaire, à la fois œil et écran, comme miroir me permettant de me regarder, tout en enregistrant la scène. Repassant ensuite cet enregistrement vidéo dans un logiciel pour le décomposer image par image, j'ai réinvesti chacune des images en la retraçant au dessin. La réalité vidéographique est transposée dans un monde virtuel par le procédé de la *rotoscopie*, une technique éprouvée en animation permet de transformer la captation du réel en une séquence dessinée imitant le mouvement

naturel des acteurs⁵⁶. L'action ainsi reproduite paraît tangible et familière, par sa référence au réel, mais aussi insolite et inquiétante par le caractère libre, minimal et vaporeux de la ligne dessinée qui renvoie à l'imaginaire.

Pour cette première animation, j'étais le modèle, placée devant l'écran du cellulaire qui faisait office de miroir et jouant, à la manière d'un acteur, le rituel matinal. J'ouvre au spectateur une fenêtre sur mon intimité, en rappelant certaines images et vidéos présentes sur les réseaux sociaux. Le photographique y est cependant remplacé par un dessin épuré, en noir et blanc, construit par une simple ligne de contour accompagnée de taches hachurées pour les ombres. Une fine ligne animée, charnière entre l'imaginaire et le réel.

⁵⁶Hébert, P. (2006). *Les trois âges de la rotoscopie*, publié dans *Quand le cinéma d'animation rencontre le vivant*. Montréal : Éditions Les 400 coups, dossier réuni par Marcel Jean. Récupérée de : <http://pierrehebert.com/fr/publications-fr/textes/les-trois-ages-de-la-rotoscopie/>

3.1.2 #miseenscènedesoi #l'autre #refletdesoi



Figure 3.2 : Image arrêtée de chacun des modèles de l'animation #miseenscènedesoi #l'autre #refletdesoi, 2017.

Une deuxième animation, #miseenscènedesoi #l'autre #refletdesoi [figure 3.2], met à nouveau en présence la réalité quotidienne, mais cette fois-ci auprès de deux modèles. Je voulais voir comment plusieurs personnes réagiraient à une même directive : *devant la caméra avant du téléphone intelligent, se regarder dans l'écran et se mouvoir en tentant de trouver la pose idéale*. Après s'être ainsi exécutés, les modèles devaient m'envoyer ce court instant d'intimité. J'étais curieuse de voir si les mêmes habitudes que celles que j'observais sur les réseaux sociaux allaient ou non réapparaître. J'ai reçu une dizaine de vidéos et en ai sélectionné deux pour les retravailler en utilisant la même technique d'animation, la *rotoscopie*. Cette fois, j'ai réalisé chaque animation au fusain sur une feuille de grand format. Les dessins se succédaient et se chevauchaient parfois. Le fusain me permettait d'effacer et d'estomper certaines lignes et masses pour passer d'un dessin à un autre sans avoir à retracer le visage au complet entre chaque prise de vue. Encore une fois, je cherchais à imiter le réel, mais en m'éloignant peu à peu de la

représentation à laquelle nous sommes habitués. Il y avait une plus grande place laissée à l'accident, car au fur et à mesure, après chaque prise de vue, le dessin était effacé et n'existait plus que par sa captation photographique. Une telle prise de risque s'avérait utile pour diminuer la charge de travail, mais aussi pour déplacer le mouvement à même le dessin au lieu de tracer et retracer sans cesse une image qui ne bougeait que très peu. Donc, j'avais constamment à décider ce qui devait être effacé ou non, pour déterminer quel geste retranscrire entre deux images constituant le mouvement final.

C'est cette recherche dans le mouvement qui a donné naissance au grotesque dans mon travail. Le processus dans lequel je me suis investie pour ces animations m'a fait prendre conscience qu'à travers le mouvement se révélaient des poses qui allaient à l'encontre de tout ordre et convenance prescrits par les idéaux de la peinture héritée du passé et de l'antiquité. Ces poses sont des entre-deux, elles établissent un mouvement, tel le flou résultant d'une photo prise par erreur avec un téléphone et dont le mouvement vient troubler la stabilité d'une pose intentionnelle, droite et fixe. L'instable prend maintenant préséance sur la fixité.

3.2 Le mouvement par le dessin



Figure 3.3 : *Égomaton*, installation en bois, Lac-aux-castors, parc du Mont-Royal, été 2017.

Dans le même ordre d'idée, après avoir utilisé le téléphone comme outil de captation et de partage pour réaliser les animations, j'ai voulu explorer l'idée de prendre littéralement la place d'une caméra frontale de cellulaire, en positionnant mon œil au centre d'un dispositif qui en imiterait le fonctionnement et me mettant face à la personne qui souhaite être regardée. J'ai conçu le projet *Égomaton* [figure 3.3], à travers lequel je suis revenue à l'observation directe d'après modèle, en prenant le temps d'être avec l'autre et de l'observer comme si je prenais la place de la caméra

frontale de son appareil intelligent. Je devenais cet œil-objectif qui me permettait de capturer l'instant en mettant en suspens tout jugement.

Description de l'installation *Égomaton* – Faisant référence au chevalet d'artiste, cette structure de bois, où tous les éléments sont imbriqués, est composée d'un panneau blanc pour dessiner et de deux tabourets. L'un est posé directement au sol pour le modèle. L'autre est surélevé, sur un socle, et j'y prends place pour observer et dessiner la personne qui se trouve assise face à moi, à une courte distance, égale à celle de son bras tenant un téléphone cellulaire pour la prise d'une *selfie*. Le modèle est quiconque souhaite s'arrêter pour me rencontrer, échanger verbalement et prendre le temps de partager cet instant unique et intime avec moi. Pendant ce moment, je retranscris directement ce que mes yeux observent de l'autre, mais sans jamais regarder ce que je dessine. C'est par un trait pur et oscillant que ma main trace le visage que j'observe et qui m'observe. Mes yeux sont rivés sur l'autre, parfois gêné de mon regard, mais curieux du résultat.

J'ai partagé cette expérience avec plus de 50 personnes à trois endroits différents : le Mont-Royal (mai 2017), le parc Lafontaine (mai 2017) et l'ancienne École des Beaux-Arts, dans le cadre d'une exposition collective dont je faisais partie (août 2017). Ce projet m'a permis d'abandonner la photographie qui servait de point de départ à ma peinture, au profit d'une situation où l'observation directe et l'instabilité sont au cœur de la réalisation artistique. Il était enfin possible de m'éloigner du réel photographique, par une observation directe ne nécessitant aucune technologie numérique. Les dessins produits sont des traces d'une rencontre. Le parcours de ma main alors que je suis du regard le contour et les traits du visage de celui qui est regardé. L'observation de l'autre, sans jeter un seul regard sur la feuille, invite à suivre mon instinct pour réaliser le portrait. En fait, j'ai considéré les images produites avec l'*Égomaton* [figure 3.4]

comme des *selfies*⁵⁷, marqués par l'apparition d'un grotesque. Dans ces dessins réalisés à l'aveugle, le mouvement désordonné surgit de la ligne oscillante tracée par ma main. À mesure que le trajet de mon regard prend forme sur le papier blanc, un mouvement prend forme, situé dans le déséquilibre d'une représentation s'écartant du réel. L'image trouble évoque l'*effet de surprise* chez Bacon, mais aussi dans la réalisation de mon tableau *Antoine*. Il y a eu alors une liberté nouvelle qui a pris place, un lâcher-prise vers le malléable, le fluide et le déséquilibre.



Figure 3.4 : Sélection de dessins produits dans l'*Égomaton*, présentés au CDEx, UQAM, juin 2017, crayon fusain sur papier formats variés (30,5 x 22.8 cm, 38,1 x 27.9 cm)

⁵⁷ Ibid.

3.3 De l'unique au multiple



Figure 3.5 : Sélection de tableaux de la série *Autoportraits*, huile sur papier, 38,1 x 27.9 cm chacun, 2018-2019. (Crédit photo Jean-Michael Seminaro)

La série *Autoportraits* [figure 3.5] a été le point culminant de mes expérimentations, l'ensemble dans lequel je pense avoir le mieux fait apparaître cette subjectivité que j'ai tant cherchée à atteindre. Chacun de ces autoportraits a donné naissance à un grotesque foisonnant d'un tableau à un autre. Dans l'ensemble de la série, on se retrouve devant une représentation sensible et touchante, où de multiples nouvelles itérations d'une subjectivité sont présentées. Cette figure, sous ses nombreuses facettes, est toujours la même et pourtant une autre à chaque fois, constamment transformée en une nouvelle altérité. En m'observant de cette façon quasi obsessive, j'ai utilisé une technique comparable au travail de l'*Egomaton*, en ce sens que j'y utilisais encore l'interface de mon écran de cellulaire, allumé à la fonction caméra, sans toutefois capturer une image. Je me regardais simplement à travers ce miroir *écranique*⁵⁸. Celui-ci crée :

« un nouveau mode de *représentation*. Perspective... écrans... point de vue...illusion du monde. [...] L'incidence de l'écran change, à sa manière, notre appréhension du monde. *Oculus ex machina ex homo*, l'œil issu de la machine issue de l'homme.⁵⁹

Le téléphone intelligent, cette nouvelle machine « issue de l'homme » et conçue pour regarder l'homme, changeait ma façon d'appréhender le monde et de voir mon propre visage. À travers ce dispositif, coïncident un monde réel et un monde numérique virtuel, nous faisant croire à une certaine vérité, donnant une nouvelle image de nous, à laquelle nous aimerions nous fier. Mais, on l'a vu, cette image est altérée, via les fonctions du téléphone intelligent, par des filtres et des masques, proposés par l'entremise d'applications mobiles et de messagerie instantanée tel que *Snapchat*, *Messenger* ou

⁵⁸ Terme utilisé dans l'ouvrage : *Le selfie. Aux frontières de l'égoportrait*, par Agathe Lichtensztejn, page 30.

⁵⁹ Lichtensztejn, A. (2015). *Le selfie. Aux frontières de l'égoportrait*. Paris : Éditions L'Harmattan. p.22-23.

Instagram. Ceux-ci s'incrument dans la perception que l'on a de nous-même. Ils changent la nature même de notre image, celle que l'on partage spontanément à l'autre, en une version améliorée ou même en une version métamorphosée par des effets amusants, mais ridicules. À l'usage, je me suis constamment demandé jusqu'où cette image de soi pouvait être transformée. C'est ce procédé de transformation que je me suis mise à transposer dans ma peinture, en explorant comment je pouvais m'inspirer directement de ces filtres permettant de changer ma propre image en de multiples versions de moi, en des avatars destinés à être mis en circulation.

À chaque fois, je m'observe comme pour la première fois et la représentation qui en résulte est à chaque fois différente, malléable et en transformation. À chaque fois, une nouvelle expérience émerge par le mouvement et le jeu du regard qui opèrent afin de construire cette présence, virtuelle et pourtant réelle, en peinture. Je me retrouve à peindre en temps réel en m'observant à partir de la caméra frontale de mon téléphone intelligent, en le faisant la plupart du temps par l'entremise de l'application *Snapchat* [figure 3.6]. Rapidement, je me suis tout de même sentie limitée par ces filtres, mais ne les ai toutefois pas mis complètement de côté. J'ai tenu à poursuivre le développement de la série pour en épuiser le plus possible ses possibilités et son potentiel créatif. Le plus crucial était de me distancer le plus possible de toute image fixe comme source de référence et l'image distordue et mouvante que me renvoyait l'écran du cellulaire répondait parfaitement à mes besoins.

Au même moment, je continuais encore de produire des autoportraits dessinés à l'aveugle et j'ai commencé à transposer certains d'entre eux en peinture pour voir où cela pouvait mener. J'ai rapidement réalisé que ces dessins [figure 3.7] pouvaient être considérés comme s'ils étaient générés par des filtres semblables à ceux que j'utilisais déjà, altérant l'image en proposant diverses perceptions de mon image. Encore ici, j'avais le sentiment de m'émanciper de l'image figée de la photographie, de capter l'effervescence de la vie de façon libre.



Figure 3.6 : Exemples de filtres utilisés pour concevoir les tableaux de la série d'*Autoportraits*



Figure 3.7 : Exemples d'autoportraits à l'aveugle, crayon fusain sur papier, carnet de dessins, 20,2 x 15,3 cm

La source de la représentation est toujours la même, mais le résultat est à chaque fois différent, en profonde transformation. Simon Korff-Sausse mentionne que « [l']auto-portrait est un exercice exemplaire, où l'artiste pratique cet investissement du regard, [...].⁶⁰ ». L'expérience immédiate du regard, constamment renouvelée dans la production de la série *Autoportraits*, semble prendre le dessus sur la simple visée de la représentation. J'y percevais même un investissement du regard évoquant le travail performatif de Marina Abramović dans sa performance *The Artist is Present* (2010, MoMA, New York). Assise devant une chaise vide, sur laquelle un spectateur prenait place, Abramović plongeait son regard directement dans les yeux de son vis-à-vis, laissant patiemment et silencieusement un contact singulier émerger de cette rencontre, avec toute la charge émotive qu'un regard peut porter⁶¹. On comprend rapidement que cette œuvre prend tout son sens lorsque le spectateur y joue un rôle actif. Sans la présence de l'autre, l'œuvre n'existe pas. L'artiste a répété cette expérience avec plus de 1000 personnes sur une durée de 3 mois à raison de 8 heures par jour⁶². Elle a affirmé qu'elle n'aurait jamais pu imaginer l'ampleur qu'a finalement eue cette œuvre,

⁶⁰ Korff-Sausse, S. (2003, Vol.67). LE VISAGE DU MONDE. L'auto-portrait et le regard de la mère. Dans *Revue française de psychanalyse*, Editions Presses Universitaires de France, p. 634.

⁶¹ Cette tension peut être perçue dans l'enregistrement vidéographique de cette performance disponible en ligne, Consulté le 12 avril 2019. Récupérée de : <https://youtu.be/OS0Tg0ljCp4>. (à partir de 1min.26sec. où, par surprise, un de ces anciens amour se présente devant elle)

⁶² *The Artist is Present*, Marina Abramović, Consultée le 11 avril 2019. Récupérée de: https://www.moma.org/learn/moma_learning/marina-abramovic-marina-abramovic-the-artist-is-present-2010/

confirmée par le flot ininterrompu de participants qui souhaitent être regardés⁶³ et être réellement en contact avec l'autre⁶⁴.

Cet investissement du regard est sans doute l'élément central de la série *Autoportraits* et rend compte d'un travail d'introspection, d'une mise au point de notre relation à soi et à autrui. J'ai cherché à y questionner nos habitudes et notre utilisation du téléphone, producteur de banals selfies, en me servant de la peinture comme moteur d'une perspective plus sensible et plus intense. Mon corps devenait un matériau d'étude intégré à une approche plus subjective en peinture. Je captais une image qui se logeait à la surface de l'écran, sans cependant la diffuser sur des réseaux grâce aux fonctionnalités usuelles de ce même appareil. Je transposais plutôt cette image dans la peinture. Le support de l'œuvre, simple feuille de papier apprêtée, devenait cet écran virtuel où toutes les possibilités m'étaient permises.

Je me suis aussi interrogée sur de possibles destinations pour ces nouvelles images. Pourraient-elles être retournées à leur source première, dans le réseau illimité de diffusion, par le truchement des applications mobiles ? J'ai pu l'expérimenter lorsque j'essayais de nouveaux filtres avec *Snapchat* dans mon atelier. Téléphone en main et caméra ouverte dans cette application, le filtre s'est apposé sur mon visage comme je m'y attendais, mais aussi, de façon inattendue, sur des portraits peints me représentant, accrochés au mur à l'arrière-plan [figure 3.8]. L'application identifiait ces tableaux comme des personnes reconnaissables vivant dans la même réalité que moi, de nouvelles altérités reconnues ou proposées par le dispositif, aveugle et confondu.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Ibid.



Figure 3.8 : Exemples de filtres s'apposant sur mes peintures, photographies prises avec mon téléphone intelligent, par le biais de l'application *Snapchat*.

3.4 Le *selfie* comme œuvre d'art

« Se voir, se donner à voir et être vu⁶⁵ », voilà les trois éléments qui composent tout autoportrait, et aujourd'hui le *selfie*. Pourrions-nous considérer la peinture dans une perspective comparable : observer, peindre et exposer ? Surgissent alors un faisceau de questionnements. Une fois sur la toile, le *Web*, l'œuvre peinte devient médiatique : m'appartient-elle encore tout comme mon image ? Pourrions-nous qualifier un *selfie* d'œuvre d'art ? La question survient quand j'expérimente avec un des filtres disponibles sur *Snapchat*, qui me permet d'interchanger mon visage avec celui présent dans mes peintures [figure 3.9]. Ces *selfies* déjantés révèlent des qualités esthétiques singulières à des endroits inopinés, résultant de l'image peinte qui prend place sur mon propre corps en chassant ma tête photographiée, métamorphosée en tableau au mur. Les deux univers sont inversés, bousculant nos perceptions et proposant une fiction s'affichant comme une nouvelle réalité. Comme l'écrit Agathe Lichtensztejn, l'art du *selfie* réside dans « [l]e geste artistique [qui] opère quand le selfie change d'espace sémantique, et qu'il est capable de proposer une nouvelle réalité aux situations les plus banales.

⁶⁵ Lichtensztejn, A. (2015). *Le selfie. Aux frontières de l'égoportrait*. Paris : Éditions L'Harmattan. p.85



Figure 3.9 : Exemples de ma série *FaceSwap*, photographies numériques, réalisées avec mon téléphone intelligent, par le biais de l'application *Snapchat*.

CONCLUSION

Ce mémoire-création aura présenté plusieurs facettes de mon travail, inscrivant ma peinture dans l'actualité des dispositifs associés au téléphone intelligent, au *selfie* et aux réseaux qui les accompagnent, en étudiant comment ce contexte a contribué à renouveler mon regard sur ma pratique artistique et plus spécifiquement sur mon exploration de l'autoportrait.

En proposant une relecture du travail de Bacon, Werner et Wagshal et en y associant les notions reliées au grotesque, j'ai pu faire ressortir les qualités picturales que je recherchais vraiment à atteindre. L'instabilité prend maintenant préséance sur l'ordre et la fixité. En résistant maintenant à l'utilisation d'une image fixe pour produire mes tableaux, j'arrive à faire surgir ma subjectivité propre par l'instabilité à laquelle elle est soumise.

Le *selfie* a servi de référence centrale dans mes projets de création. Omniprésent, spontané et immédiat, tels sont les trois qualificatifs à retenir de cet autoportrait contemporain. Comme le mentionne le théoricien de l'art Wolfgang Ullrich, le *selfie* n'est plus réalisé dans le même ordre d'idées que son prédécesseur [l'autoportrait], il a plutôt comme objet « de surprendre, de divertir et d'exalter un instant émotionnellement fort.⁶⁶ » Mais ne pourrait-on pas justement associer ces termes à ma

⁶⁶ Ullrich, W. (2016), *Selfies : un langage universel*, dans Paccoud, S. et Ramond, S. (2016). *Autoportrait, De Rembrandt au selfie*. Allemagne :  ditions Snoeck. p. 35

recherche dans l'autoportrait en peinture ? Par la grande quantité que je produis et par l'exécution rapide consacrée à chacun d'eux, j'arrive à retrouver cet instant riche en émotion dont parle Ullrich. Tout au long de mon parcours de maîtrise, je me suis positionnée comme objet et sujet de mon œuvre, réfléchissant aux enjeux portés par ce regard réflexif :

Le peintre de l'auto-portrait explore toutes les positions du voir et de l'être vu, combinant avec une extraordinaire inventivité les aspects actifs et passifs de la pulsion scopique, donnant lieu à d'infinies variations sur le plan pictural⁶⁷.

Reste à voir si, par le regard partagé avec l'autre, mon œuvre trouvera, à l'instar du *selfie*, le spectateur enclin à lui donner un peu de la reconnaissance souhaitée...

Résistance.

Dans l'œuvre d'art, il y a acte de résistance, comme l'écrivait Deleuze⁶⁸. Et, comme le dit aussi André Malraux, l'art transcende et sublime la mort⁶⁹. Bacon résiste à la fixité photographique en travaillant à partir de sa mémoire. Werner résiste aux idéaux féminins en déconstruisant les photographies. Wagschal résiste à la mort en peignant

⁶⁷ Korff-Sausse, S. (2003/vol.67). LE VISAGE DU MONDE. L'auto-portrait et le regard de la mère. Dans *Revue française de psychanalyse*, p. 634

⁶⁸ Deleuze, G. (1987). Qu'est-ce que l'acte de création? Conférence donnée dans le cadre des « Mardis de la fondation ». Consultée le 16 avril 2019. Récupérée de : <https://youtu.be/2OyuMJMrCRw>

⁶⁹ Boudailliez, S. (2006). L'art comme résistance à la mort. *Savoirs et clinique*, no 7(1), 51-60. doi:10.3917/sc.007.0051.

des corps transformés par l'effet de la vie. Plus précisément, dans le travail de Bacon, c'est par sa mémoire singulière qu'il conçoit une image hors de son apparence.

L'interprétation préserve la représentation pour en changer la signification. La photographie, en fixant l'image, rejette le mouvement qui lui est intrinsèque. [...], par la mémoire le mouvement se déploie et se redéploie perpétuellement dans l'esprit du peintre. ⁷⁰

Dans l'acte de création, il y a une résistance à la mort et c'est ce qui insuffle mouvement et vie dans l'oeuvre de Bacon mais aussi dans celle des deux autres peintres présentés dans ce mémoire-crédation.

Pour Malraux, le geste de l'artiste est d'abord un acte d'homme libre, d'homme souverain. Celui-ci s'affranchit des limites posées par le sujet qui disparaît pour devenir objet d'art, pour se métamorphoser en création nouvelle.⁷¹

Dans l'acte de peindre, n'y a-t-il pas ce souffle de vie, celui du mouvement inhérent de l'artiste qui entreprend ce geste de créer? Cet acte de résistance, ne serait-il pas celui qui a guidé mon travail depuis le début de cette maîtrise? Résister aux conventions picturales du genre du portrait. Résister à une fixité de la photographie en travaillant à partir de modèle. Résister à l'image fixe en travaillant à partir de ma propre image se regardant. Résister à un phénomène grandissant qu'est le *selfie*, en renouant avec l'autoportrait en peinture et ma subjectivité propre.

⁷⁰ Leclercq, S. (2002). *L'expérience du mouvement dans la peinture de Francis Bacon*. Paris : Éditions L'Harmattan. p.125.

⁷¹ Laroche, P. (1981). Malraux ou l'art comme volonté de métamorphose. *Vie des arts*, 26, (104), 56–57. Récupérée de : <https://www.erudit.org/fr/revues/va/1981-v26-n104-va1174849/54510ac.pdf>

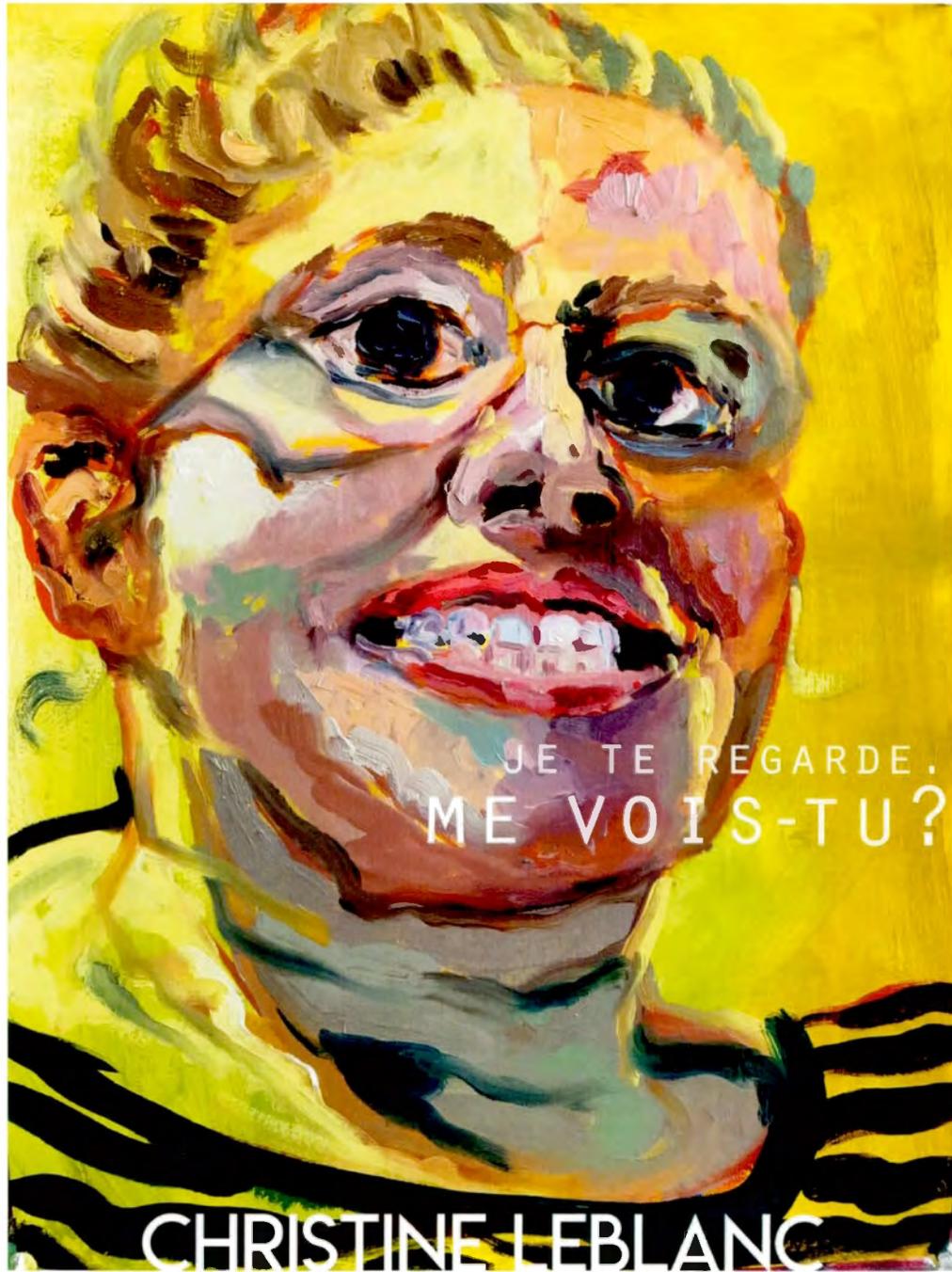
ANNEXE I

Dans cette annexe, se trouvent les traces visuelles représentant mon exposition finale en lien avec mon mémoire-création. L'exposition a eu lieu au CDEx à l'UQAM du 20 au 27 mai 2019. Crédit photo Jean-Michael Seminaro.

Liste des œuvres exposées :

1. *La répétition du moi*, 2016, Animation au dessin, projection en boucle (1 min. 6 sec.).
2. *#miseensc nedesoi #l'autre #refletdesoi*, 2017, Animation au dessin (fusain), projection en boucle (1 min. 31 sec.).
3. *Face Swap*, 2019, impression sur plexiglass, 7,6 x 15,2 cm.
4. *Egomaton*, 2017, installation en bois, dimensions variables.
5. Dessins produits dans l'*Egomaton*, 2017, crayon fusain sur papier, 38,1 x 27,9 cm.
6. *Regarde-moi*, 2017, carnet de dessins, marqueur sur papier, 12,7 x 19 cm.
7. *L'Autoportrait au miroir*, 2018, huile sur panneau de bois rond, 60,9 cm.

Figure A.1 : Affiche de l'exposition



📍 CDEx, Université du Québec à Montréal
406, Ste-Catherine / St-Denis
Pavillon J-Jasmin local J-R930



20 au 27 mai de 12h - 18h
Vernissage le jeudi 23 mai 17h30

Figure A.2 : *La répétition du moi*, 2016, Animation au dessin, projection en boucle (1 min. 6 sec.)

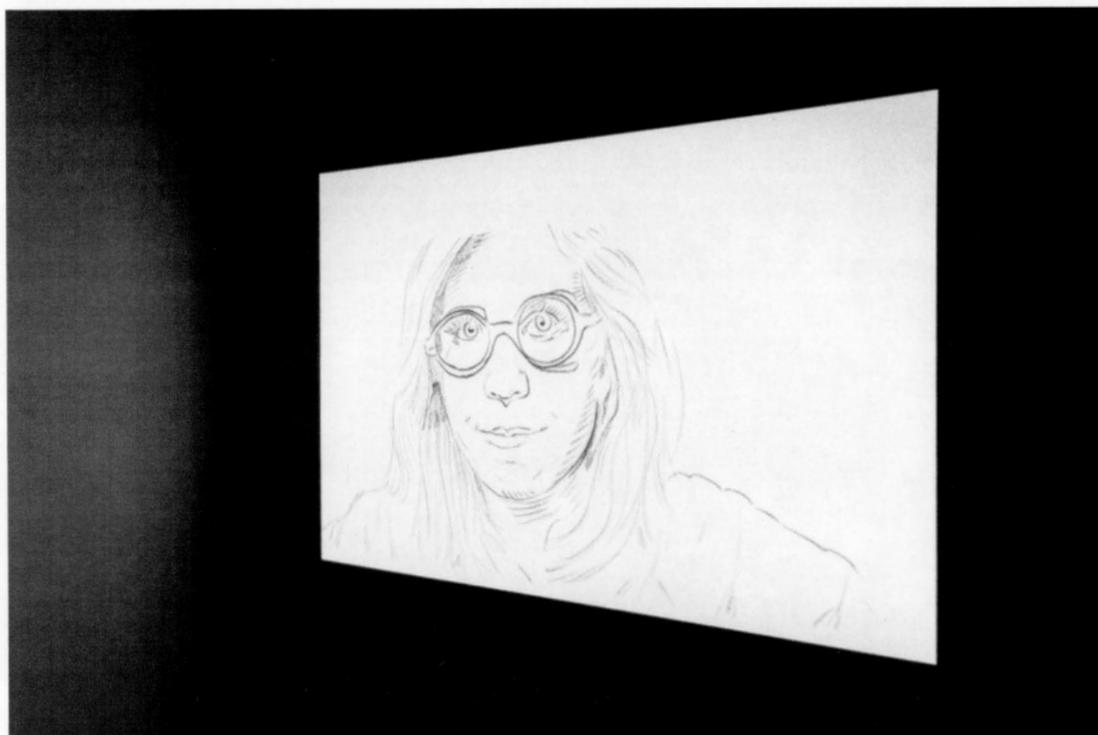


Figure A.3 : #miseenscènedesoi #l'autre #refletdesoi, 2017, Animation au dessin (fusain), projection en boucle (1 min. 31 sec.)



Figure A.4 : *Face Swap*, 2019, impression sur plexiglass, 7,6 x 15,2 cm.

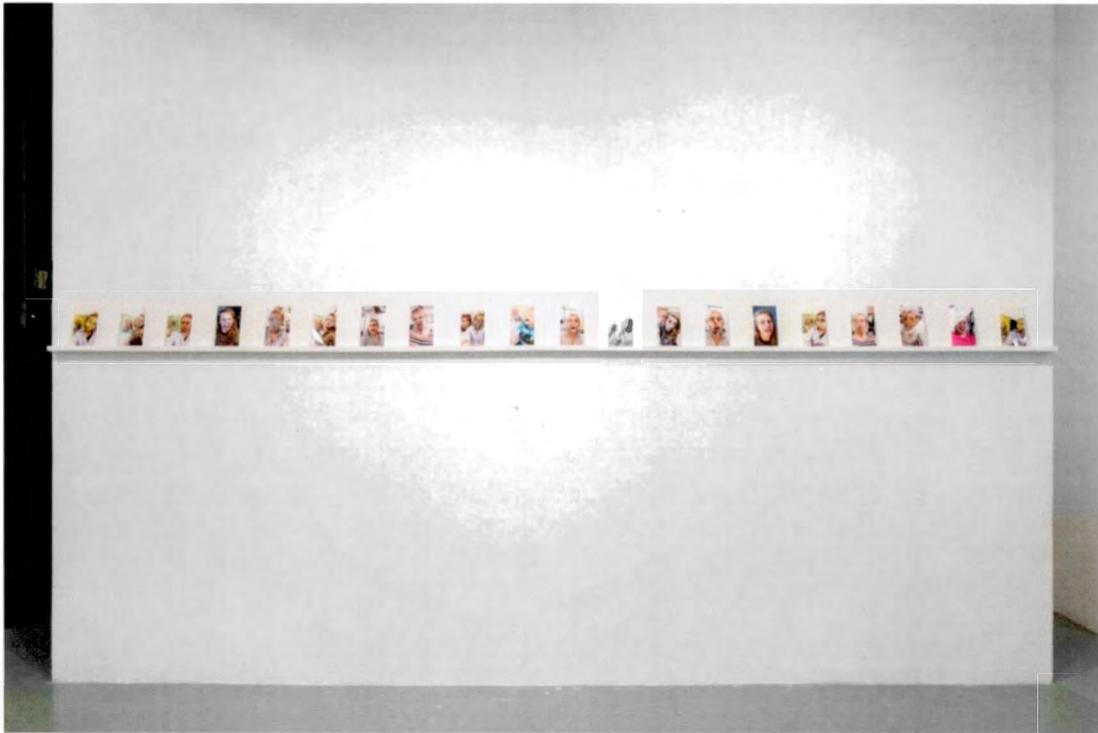


Figure A.5 : *Egomaton*, 2017, installation en bois, dimensions variables.



Figure A.6 : Dessins produits dans l'*Egomaton*, 2017, crayon fusain sur papier, 38,1 x 27,9 cm



Figure A.7 : *L'Autoportrait au miroir*, 2018, huile sur panneau de bois rond, 60,9 cm



Figure A.8 : *Autoportraits*, 2017-19, huile sur papier aquarelle apprêté, 27,9 x 38,1 cm

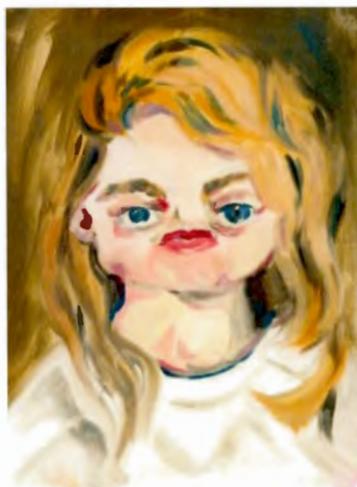
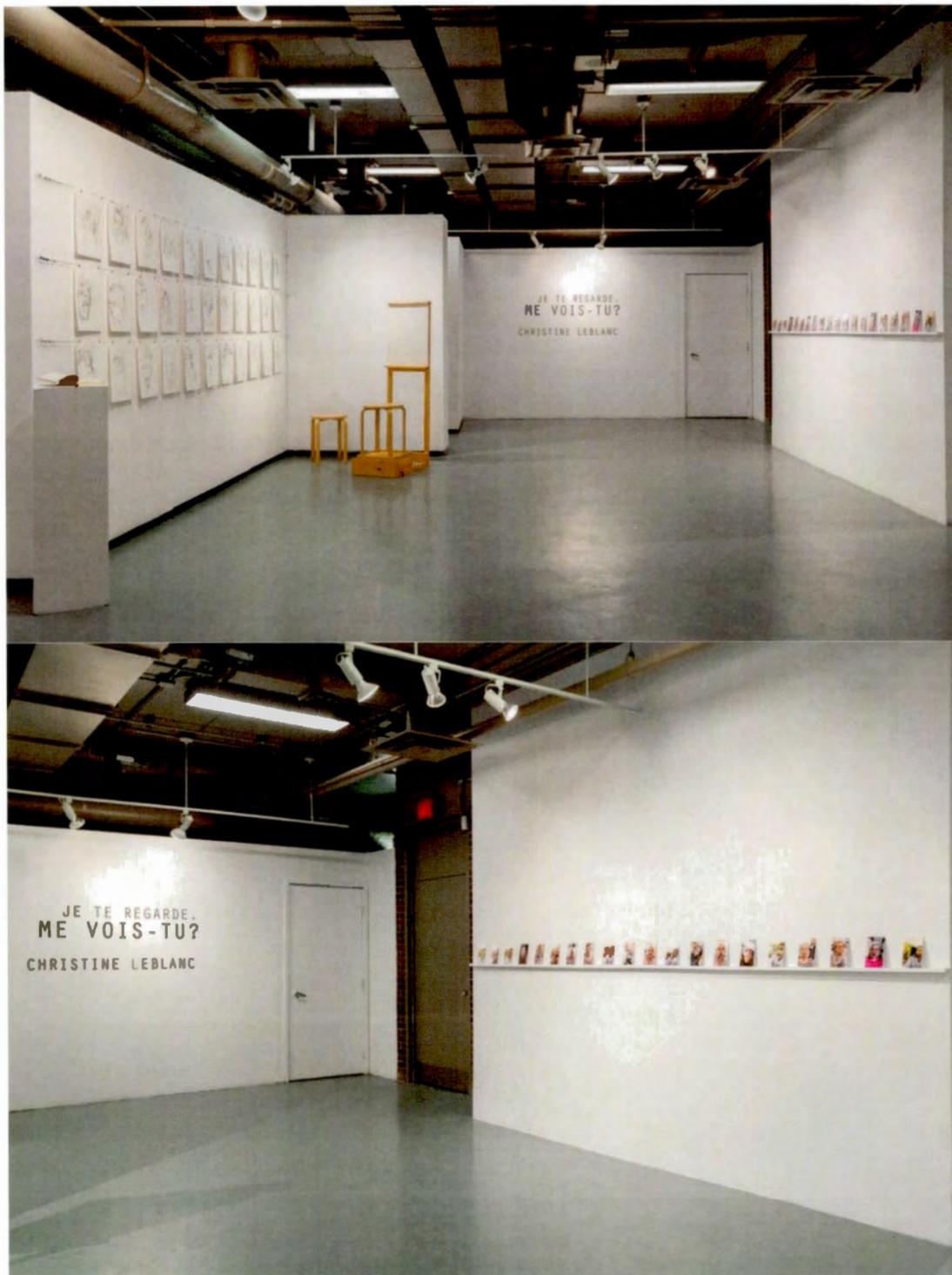


Figure A.9 :Autres vues d'ensemble de l'exposition



BIBLIOGRAPHIE

Agamben, G. (2014). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris : Éditions Payot & Rivages.

Arbour, R-M. (1994). *Dépeindre. Peindre encore.* [catalogue de l'exposition de Marion Wagschal]. Galerie d'art, Centre culturel, Université de Sherbrooke.

Aubert, N., Haroche, C. (2011). *Les tyrannies de la visibilité, Être visible pour exister ?*. Toulouse : Éditions Érès.

Beech, D. (2009). *Beauty*. Londres: Éditions Whitechapel Gallery.

Cousins, M. (1994). The Ugly. Dans Beech, D. (dir.)(2009). *Beauty* (p.145-151). Londres : The MIT Press et Whitechapel Gallery.

Crary, J. (2016). *Techniques de l'observateur: Vision et modernité au XIXe siècle*. France: Éditions Dehors.

Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon Logique de la sensation*. Paris :Éditions Du Seuil.

Eco, U., Bouzaher, M. (2007). *Histoire de la Laideur*, France : Édition Flammarion.

Eco, U., de Michele, G., et Bouzaher, M. (2004). *Histoire de la Beauté*. France: Édition Flammarion.

Foucault, M. (1975). *Surveiller et Punir: Naissance de la prison*. France: Éditions Gallimard.

Goffman, E. (1973). *La mise en scène de la vie quotidienne: I. La présentation de soi*. France: Les Éditions de minuit.

- Hébert, P. (2006). *Corps, langage, technologie*. Montréal: Les 400 coups.
- Heinich, N. (1993). *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*. Paris : Éditions de Minuit.
- Heinich, N. (1996). *Être Artiste. Les transformations du statut des peintres et sculpteurs*. Paris : Éditions Klincksieck.
- Hockney, D. (2001). *Savoirs secrets les techniques perdues des maîtres anciens*. Paris: Éditions du Seuil.
- Iehl, D. (1997). *Le Grottesque*. France : Éditions Presses Universitaires de France.
- Jean, M. (2007). *Le langage des lignes et autres essais du cinéma de l'animation*. Montréal: 400 Coups.
- Leclercq, S. (2002). *L'expérience du mouvement dans la peinture de Francis Bacon*. Paris : Éditions L'Harmattan.
- Lichtensztein, A. (2015). *Le selfie. Aux frontières de l'égoportrait*. Paris : Éditions L'Harmattan.
- Mavrikakis, N. (2015). *La peur de l'image d'hier à aujourd'hui*. Montréal : Éditions Nota Bene.
- Melchior-Bonnet, S. (1994). *Histoire du miroir*. Paris : Éditions Imago.
- Milon, A. (2008). *Bacon, l'effroyable viande*. Paris :Éditions Les Belles Lettres.
- Morel, P. (1997). *LES GROTESQUES Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la renaissance*. Paris : Éditions Flammarion.
- Mullins, C. (2008). *Painting People, figure painting today*. Londres: Éditions Thames & Hudson.
- Paccoud, S. et Ramond, S. (2016). *Autoportrait, De Rembrandt au selfie*. Allemagne : Éditions Snoeck.

Pline l' Ancien. (2009). *De la Peinture, Histoire Naturelle, Livre XXXV*. (É. Littré et J. Pigeaud, traduit et introduction). France : Editions Errance.

Sylvester, D. (2016). *Interviews with Francis Bacon*. Londres : Éditions Thames & Hudson.

WEBOGRAPHIE

Abramović, M. (2010). Un extrait vidéo de sa performance *The Artist is Present* au MoMA. Consultée le 13 avril 2019. Récupérée de : <https://youtu.be/OS0Tg0IjCp4>.

Aïm, O. (2004/n°141) Une télévision sous surveillance. Enjeux du panoptisme dans les « dispositifs » de télé-réalité. Dans *Communication et langage*. Dossier : Son et multimédia. p.49-59. Récupérée de : http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_2004_num_141_1_3286

Beyaert, A. (2002). Une sémiotique du portrait. *Tangeance*, (69), 85-101. Récupérée de : <https://id.erudit.org/iderudit/008074ar>

Boudailliez, S. (2006). L'art comme résistance à la mort. *Savoirs et clinique*, no 7(1), p. 51-60. Récupérée de : <https://www.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2006-1-page-51.htm>.

Dictionnaire Larousse en ligne. <https://www.larousse.fr>

Dorsch, I. (2018/ Vol.6). Content Description on a Mobile Image Sharing Service:Hashtags on Instagram. *Journal of Information Science Theory and Practice*. p. 46-61. Récupérée de: <https://doi.org/10.1633/JISTaP.2018.6.2.4>

De Riedmatten, H. (2014/Vol.78). Narcisse au miroir trouble. Du Caravage à Bill Viola. 16-31. *Presses Universitaires de France, Revue française de psychanalyse*. p.16. Récupérée de : <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/rfp.781.0016>

Hébert, P. (2006). *Les trois âges de la rotoscopie*, publié dans *Quand le cinéma d'animation rencontre le vivant*. Dossier réuni par Marcel Jean. Montréal : Éditions Les 400 coups. Récupérée de : <http://pierrehebert.com/fr/publications-fr/textes/les-trois-ages-de-la-rotoscopie/>

Korff-Sausse, S. (2016). *Seflies : Narcisse ou autoportrait?* Editions GREUPP. Récupérée de : <https://www.cairn.info/revue-adolescence-2016-3-page-623.htm>

Korff-Sausse, S. (2003/Vol. 67)). LE VISAGE DU MONDE. L'auto-portrait et le regard de la mère. Dans *Revue française de psychanalyse*, p. 634. Récupérée de : <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/rfp.672.0627>

Laroche, P. (1981). Malraux ou l'art comme volonté de métamorphose. *Vie des arts*, 26, (104), 56–57. Récupérée de : <https://www.erudit.org/fr/revues/va/1981-v26-n104-val174849/54510ac.pdf>

O'Reilly, T. (2005). *What is the Web 2.0*. Récupérée de : <https://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html?page=3>

Peyre, H., Du Colombier, P. « CLASSICISME », Encyclopédie Universalis. Récupérée de : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/classicisme/>

Portapak, Récupérée de <https://fr.wikipedia.org/wiki/Portapak>

Simon, C. (2009/ Vol. 2) Pop life, Art in Material World. *Transatlantica, Revue d'études américaines*. Récupéré de: <http://transatlantica.revues.org/4700>

Skjellaug, A. (2018, 17 mars). Les Millenials, entre mythes et réalité. *Le Temps*. Récupérée de : <https://www.letemps.ch/societe/millennials-entre-mythes-realite>

Werner, J. *Drop, Drop Slow Tears*. Texte d'exposition de Janet Werner en 2015. Récupérée de : <http://www.parisianlaundry.com/fr/expositions/drop-drop-slow-tears/details/>

FILMOGRAPHIE

Deleuze, G. (1987). *Qu'est-ce que l'acte de création?* Conférence donnée dans le cadre des « Mardis de la fondation ». Consultée le 16 avril 2019. Récupérée de : <https://youtu.be/2OyuMJMrCRw>

Wright, R. (directeur). (2002). *David Hockney: Secret Knowledge* [film documentaire], (Disponible et consulté sur Youtube le 24 janvier 2018: <https://www.youtube.com/watch?v=X97bhjx4EaI>)