

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE MÂLE COMPLEXÉ : EXPLORATION DE LA DIVERSITÉ DE LA
MASCULINITÉ CONTEMPORAINE PAR UNE PRATIQUE DE LA PEINTURE
ET DE L'INSTALLATION

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUE

PAR

IGNACIO FRANCISCO CAMPILLO DE LA BARRA

NOVEMBRE 2020

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

En premier lieu, j'aimerais remercier Stephen Schofield du soutien, de la patience et de la rigueur dont il a fait preuve dans la direction de ma recherche.

Je remercie aussi mon mari Lylian Bourgois pour son aide à la rédaction. Je veux remercier tout particulièrement ma mère de son soutien, et mes amis Patrick, Pierre et Charles qui, au fil de conseils et de conversations, m'ont aidé à faire progresser mes idées. Finalement, je veux remercier Daniella et Éric qui m'ont encouragé à poursuivre ma maîtrise à l'UQAM.

DÉDICACE

À mon fils Loïc,
qui m'inspire à suivre ma passion.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vi
RÉSUMÉ	vii
ABSTRACT	viii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I – PRÉSENTATION DU PROJET.....	3
1.1 Le portrait dans ma pratique.....	3
1.1.1 L'être aimé	4
1.1.2. Identité.....	6
1.1.3. La photographie.....	6
1.1.4. Vêtements.....	9
1.1.5. Le visage absent	11
1.2 Représentation de l'homme en histoire de l'art.....	11
1.2.1. La virilité	12
1.2.2. Pouvoir	12
1.2.3. Action	13
1.2.4. Le moi intérieur.....	14
1.2.5. XXe Siècle.....	15
1.3 Représentation de l'homme en art contemporain.....	16
1.3.1. William Kentridge.....	17
1.3.2. Robert Longo.....	18
1.3.3. Peter Hujar.....	19
1.3.4. Elizabeth Peyton.....	20

1.4. Portraits de dos	21
1.4.1. Sophie Jodoin	22
1.4.2. Karel Funk.....	22
1.4.3. Wolfgang Tillmans.....	23
CHAPITRE II – MASCULINITÉS	25
2.1 Identité masculine et protoféminité.....	25
2.2 Construction de la Virilité	29
2.3 Différence entre Virilité et Masculinité.....	31
2.4 Relations problématiques entre hommes.....	35
2.5 Le désir homosexuel.....	38
2.6 Masculinités	41
CHAPITRE III – DESSIN	43
3.1 Capter l’instant	43
3.2 Figuration	45
3.3 Peinture ou dessin.....	49
3.4 Matériaux	50
3.5 Modes de présentation : peinture et installation.....	54
3.6 Exposition finale	56
CONCLUSION.....	57
BIBLIOGRAPHIE.....	59

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1.1 Francisco De la Barra : <i>Alejandro</i>	5
1.1.2 Francisco De la Barra : <i>Girly man</i>	6
1.1.3 Francisco De la Barra : <i>Lucido</i>	6
1.1.4 Francisco De la Barra : <i>Vacio II</i>	10
1.1.5 Francisco De la Barra : <i>Mirando mirar</i>	10
1.2.1 Anonyme : <i>Thésée, vainqueur du minotaure</i>	12
1.2.2 Diego Velázquez: <i>Portrait du Pape Innocent X</i>	12
1.2.3 Giovanni Battista Moroni : <i>Le Tailleur</i>	14
1.2.4 Caravage : <i>Narcisse</i>	15
1.2.5 Vincent Van Gogh : <i>Autoportrait à l'oreille bandée</i>	15
1.2.6 Harald Slott-Møller : <i>Georg Brandes à l'université de Copenhague</i>	16
1.3.1 William Kentridge : <i>Drawing from Stereoscope</i>	18
1.3.2 Robert Longo: « <i>Untitled (Eric)</i> » de la série <i>Men in the Cities</i>	18
1.3.3 Peter Hujar : <i>Orgasmic Man (I)</i>	20
1.3.4 Elizabeth Peyton : « <i>Keith</i> » de la série <i>Gimme Shelter</i>	20
1.4.0 Caspar D. Friedrich : <i>Le voyageur contemplant une mer de nuages</i>	22
1.4.1 Sophie Jodoin : « <i>Vigil 3</i> » de la série <i>Vigil</i>	22
1.4.2 Karel Funk : <i>Untitled #12</i>	23
1.4.3 Wolfgang Tillmans: <i>Haircut</i>	23
3.4.1 Francisco De la Barra : <i>Présentation</i> , APO, UQAM, 2018	52
3.4.2 Francisco De la Barra : <i>Comprar me aburre, vender me cansa</i>	52

RÉSUMÉ

Ce mémoire est une réflexion sur la notion de portrait et sur la représentation de l'homme en art. Cette réflexion se fait du point de vue de l'identité de genre masculine. Pour structurer cette perspective, j'ai étudié la différence entre la masculinité et la virilité, la construction de l'identité masculine et les aspects problématiques des relations entre hommes. Cette enquête a abouti à une série de portraits d'hommes vus de dos. Ces portraits sont des portraits d'identité qui ne cherchent pas à révéler l'identité des individus, mais qui servent plutôt de marqueurs d'identité. Ces derniers sont des détails qui révèlent comment le sujet s'est investi dans la manifestation de sa masculinité. Bien que ce projet soit une somme de portraits, ensemble, ils composent un portrait collectif, non pas de la masculinité contemporaine, mais des masculinités contemporaines.

Mots clés : Masculinité – Identité – Virilité – Portrait – Regard homosexuel – Portrait de dos

ABSTRACT

This thesis is a reflection on the notion of portraiture and the representation of man in art. This exercise is made from the point of view of male gender identity. To structure this perspective, I investigated the difference between masculinity and virility, the construction of masculine identity, and the problematic aspects of relations between men. This investigation resulted in a series of portraits of men seen from the back. These are portraits of identity that do not seek to reveal the identity of individuals, but rather markers of identity. These markers are details that reveal how the subject is invested in the manifestation of his masculinity. Although this project is a sum of portraits, these portraits together are a collective portrait, not of contemporary masculinity, but of contemporary masculinities.

Keywords: Masculinity – Identity – Virility – Portrait – Homosexual gaze – Back portraits

INTRODUCTION

Dans ma famille, dès l'enfance, j'ai développé un intérêt pour l'art, en particulier pour la peinture. Pour diverses raisons, j'ai fini par suivre une formation en architecture, tout en développant une pratique autodidacte en peinture. Rapidement, le sujet du portrait s'est imposé et j'ai décidé de concentrer ma recherche sur la manière d'enrichir et d'élargir le concept du portrait.

Conséquemment, je suis arrivé à l'UQAM avec une longue pratique axée sur le portrait. L'université m'a permis une pause et une distance par rapport à cette pratique de trente années, laquelle a contribué à ma réflexion sur celle-ci et sur ce que je voulais faire par la suite. Cette expérience universitaire m'a incité à revisiter le portrait et à le concevoir d'autres manières.

Premièrement, afin de structurer ma recherche, j'ai fait une analyse de l'art du portrait et de sa relation avec ma pratique. Deuxièmement, j'ai analysé l'histoire de la représentation de l'homme dans l'art occidental pour en faire ressortir quelques thèmes clés. Ces deux analyses m'ont amené à me questionner sur la façon dont les hommes se voyaient eux-mêmes et sur la manière dont se construisait l'identité masculine.

Pour mieux comprendre comment se construisait l'identité de genre masculine, j'ai recherché des auteurs qui traitent des sujets suivants : la virilité, la masculinité, la sexualité masculine, le désir homosocial et la peur de l'homosexualité. J'ai découvert que ces sujets étaient très actuels et en plein développement, que différents auteurs avaient récemment publié des livres ou des articles et qu'ils avaient donné des

entrevues ou des conférences très pertinentes pour ma recherche. Par celle-ci, j'ai découvert que l'identité de genre masculine se construit collectivement, qu'elle est fragile dans sa constitution, qu'elle est complexe et diverse, et qu'il est important de mieux la comprendre pour en arriver à une meilleure conversation entre les différentes identités de genre.

Ma recherche vise à clarifier ma relation avec l'image, et cette relation se manifeste de différentes manières. Elle a une valeur émotionnelle qui s'établit avec le sujet dépeint, que ce soit l'amitié, l'amour ou le désir. Je cherche à comprendre la signification de la manière dont j'obtiens l'image (qui est, d'ailleurs, une image furtive). Enfin, j'analyse les façons dont je construis l'image dans l'atelier, ma manière de préparer l'image par la projection, de la dessiner ou de la peindre. J'essaie d'exprimer la réalité de l'atelier tout en cherchant à construire une image imparfaite.

Mes réflexions sur le rôle de l'atelier dans ma pratique m'ont permis d'explorer la tension qui existe entre l'espace de création et l'espace de diffusion. Le présent mémoire m'aide à articuler un discours qui se veut une réflexion sur le monde de l'art contemporain. Mais l'atelier est aussi le lieu où se déroule le processus de création, et j'utilise ce mémoire pour élaborer ce discours. L'atelier joue un rôle de refuge et de protection du processus de création et, enfin, il peut aussi servir d'espace de diffusion.

En ce qui concerne le projet de dessin, ma recherche vise à décrire différents registres de la masculinité qui se révèlent par de petits détails, comme la façon dont l'individu vit son identité de genre. Cette masculinité se construit généralement dans la relation que l'homme établit avec la norme et, étant unique, cette relation établit une diversité d'expériences.

CHAPITRE I

PRÉSENTATION DU PROJET

Je me sers du premier chapitre de ce mémoire pour présenter ma pratique avant la maîtrise et pour me pencher sur certaines thématiques autour du portrait qui apparaissent dans mon travail. J'en profite pour parler d'un autre sujet qui me passionne : la représentation de l'homme en art. En conclusion, je ferai une brève présentation des artistes qui m'ont influencé, ainsi que d'autres avec lesquels j'entretiens un dialogue intérieur.

1.1 LE PORTRAIT DANS MA PRATIQUE

Le portrait n'est plus pour l'artiste comme pour le spectateur, le moyen par lequel le modèle se présente au monde, mais il est un instrument comme un autre au moyen duquel l'artiste exprime sa vision du monde, sa poétique, son langage, sa recherche stylistique¹.

Représentation intentionnelle d'un individu, le portrait a une double fonction de communication : représenter le modèle afin qu'il soit reconnaissable et évoquer la vie intérieure du modèle afin de dévoiler son moi profond. Les premiers portraits remontent à l'époque romaine. Les exemples les plus connus qui datent du 1^{er} siècle après J.-C. sont des portraits funéraires de l'Égypte romaine connus sous le nom de « portraits du Fayoum ». En histoire de l'art occidental, le portrait individuel comme genre artistique commence à se manifester nettement au XIV^e siècle. Ce développement permet de positionner le portrait individuel comme un genre

¹ Gigante, 2012, p. 111.

indépendant et comme un précurseur de ce qui est considéré comme l'idée moderne du portrait. La conception traditionnelle du portrait est basée sur la relation établie entre le sujet représenté et le spectateur. La posture du sujet définit la perception du sujet par l'observateur. Nous trouvons différents types de portraits dans la tradition du portrait : de face, de trois quarts ou de profil. Le portrait frontal a tendance à être plus bidimensionnel et statique. Le portrait de trois quarts est plus dynamique ou plus sculptural, car il révèle mieux le volume du modèle.

Le traitement du fond du portrait est une question de grande importance. Positionner le sujet dans un espace est une façon d'indiquer le contexte, l'époque ou l'intimité propre du sujet. Le placer dans un lieu intérieur ou extérieur reconnaissable, entouré d'éléments ou d'individus, permet de préciser ou de définir la place du sujet dans la société. Hans Holbein, dans de nombreux portraits, représente ses sujets dans des espaces meublés de quelques objets qui nous aident à comprendre la signification du portrait. Un fond uniforme, avec plus ou moins de texture, tend à ouvrir le portrait à l'interprétation par le spectateur. Dans d'autres cas, les sujets ont comme arrière-plan une surface de couleur uniforme, avec différents degrés de texture. La couleur peut être utilisée pour renforcer la lumière qui se perche sur le sujet, mais à d'autres occasions, en particulier lorsque le peintre utilise des couleurs fortes comme le rouge ou le jaune, elle définit un aspect de la personnalité ou de la psychologie du sujet représenté.

1.1.1 L'ÊTRE AIMÉ

C'est Plin l'Ancien qui raconte le mythe de Dibutades (appelé aussi Butades ou Boutadès), potier de Sycione (ou de Corinthe, selon les versions), et de sa fille. Celle-ci rencontre son amoureux dans une grotte, en trace la silhouette avec du fusain sur un mur, à partir de la projection obtenue grâce aux bougies, afin de ne pas oublier son visage. Ce geste de dessiner un visage avec du fusain sur un mur résonne avec

plusieurs aspects de ma pratique. À l'aide d'un projecteur numérique, je projette une photo que j'ai prise et, sur une feuille de papier que j'ai fixée au mur, je trace l'image avec un morceau de fusain. Par exemple, le portrait intitulé *Alejandro* (1990) est celui d'une personne qui m'a fortement influencé en tant qu'artiste puisqu'il a éveillé mon intérêt pour le portrait en tant que thème. Ce portrait agit comme mémoire de la personne aimée (à l'époque, c'était mon compagnon), mais maintenant comme mémoire d'une personne absente. Ce portrait de face est sans expressivité, comme une photo de passeport, et je l'ai privilégiée énormément dans mes premiers portraits. Le lien avec le mythe de Dibutades me permet de réfléchir au rôle de ce tableau. À l'époque, il a été fait à partir d'une photo qu'Alejandro m'avait donnée au début de notre relation, une petite photo pouvant être conservée dans un portefeuille. L'expression quelque peu aliénée sur la photo est similaire à l'expression du tableau. J'ai fait le tableau vers la fin de la relation et, à ce moment-là, c'était un moyen de fixer dans ma mémoire quelqu'un qui m'était important, et aussi une façon d'exprimer ma frustration envers cette personne. Maintenant, je vois cette peinture d'une manière différente : je la vois comme quelque chose qui m'aide à me souvenir de quelqu'un qui s'est effacé un peu de ma mémoire. Comme dans le mythe de Dibutades, elle remplit le rôle de souvenir de la personne, non pas pour idéaliser ou retrouver la personne, mais simplement pour ne pas oublier certaines de ses particularités.



Figure 1.1.1.-Francisco De la Barra : *Alejandro*, 1990

1.1.2 IDENTITÉ

Le portrait *Girly Man* (2016) résume un de mes intérêts thématiques : la problématique de l'identité masculine. La vulnérabilité de l'identité masculine est montrée ici par le cas d'un *beau* visage, qui se manifeste comme peu masculin à l'exception de son large cou.



Figure 1.1.2. Francisco De la Barra :
Girly Man, 2016



Figure 1.1.3. Francisco De la Barra :
Lucido, 2017

1.1.3 LA PHOTOGRAPHIE

Le portrait *Lucido* (2017) fait partie d'une série dans laquelle je m'engage directement avec la photographie. Une grande partie de mon travail sur papier est entourée d'une marge blanche et cet encadrement, comme dans le cas de *Lucido*, suit celui des photos Polaroid. Ces marges sont égales en haut et sur les côtés, alors qu'une plus

grande se trouve dans la partie inférieure. La marge blanche n'est donc pas un espace neutre, elle joue un rôle décisif dans la modulation de la signification du tableau.

Le rôle du portrait a changé pour toujours avec l'apparition de la photographie. Son rôle en tant que mode d'expression d'une ressemblance avec le modèle a ainsi perdu de l'importance, et l'artiste est devenu libre d'explorer différents registres d'expressivité. Selon moi, bien que mes explorations expressives soient cohérentes avec cette affirmation, l'utilisation de la photographie comme référence pour la construction de mes peintures est essentielle à ma pratique.

Sur un autre plan, l'utilisation de la photographie me libère du modèle et me permet de travailler seul en atelier. Cette dynamique me permet un travail d'exploration introspective où la représentation du modèle n'est qu'un prétexte pour représenter des réflexions qui me sont plus personnelles. J'estime aussi qu'une grande partie de mon travail relève de la nature d'une photographie peinte, d'une photo modifiée dans ma propre chambre noire.

Autre élément pertinent de la photographie : sa capacité de capturer le présent. Je peux ainsi saisir des moments fugaces et pérenniser le regard qui renvoie à l'état émotionnel dans lequel je suis lorsque je réalise la peinture. Le concept de *punctum* développé par Barthes me semble approprié pour exprimer certaines de mes expériences photographiques. Le *punctum* est un mot latin qui signifie *piqûre, petit trou, petite tache* ou *petite coupure*. Le *punctum*, selon Barthes, se produit quand le hasard perce dans une photographie quelque chose d'indicible et qui nous intéresse dans cette image. Il s'agit d'un détail qui déclenche une émotion importante chez le spectateur, qui provoque un intérêt particulier, mais qui n'était pas l'intention du

photographe². Le *punctum*, pour moi, est chargé d'une puissance psychologique où l'inconscient domine et où l'émotionnel précède le rationnel.

Aspects légaux de la photographie

L'anonymat de mes modèles est important et il fait partie intégrale de mon projet. Je ne m'intéresse pas à leur identité individuelle mais plutôt à leur identité de genre. Dans mon travail, je me sers de différents types d'images. Il y a des images trouvées sur Internet, notamment sur des sites de mode. Ensuite, des gens que je connais posent pour moi. Puis il y a des gens dans le transport en commun dont je prends une photo à leur insu. Cette dernière pratique soulève des questions quant à ses implications légales. Toutes ces photos sont prises de dos et donc le visage n'est pas visible.

D'un point de vue juridique, il y a plusieurs choses intéressantes à savoir concernant la prise de photos de personnes dans l'espace public. Historiquement, cette pratique a été fréquente, et elle a augmenté ces dernières années avec l'apparition de l'appareil photographique numérique portable. La prise de photos dans l'espace public est communément nommée photographie de rue. Dans cette pratique, la tradition veut que les gens perdent le droit à la vie privée lorsqu'ils se trouvent dans l'espace public. Selon toutes les lois et réglementations que j'ai pu consulter, les gens ne peuvent pas avoir d'attente raisonnable en matière de vie privée dans l'espace public. Cela inclut le droit de prendre une photo. L'autre aspect est ce que nous faisons de cette photo. En effet, prendre une photo est une chose, mais la publier en est une autre et c'est là qu'intervient la nécessité de demander le consentement de la personne. Si la photo doit être utilisée à des fins commerciales, il faut demander l'autorisation de l'individu

² Barthes, 1980, p. 49.

concerné, l'utilisation artistique et journalistique échappant cependant à cette exigence.

Au Canada, au niveau fédéral, il y a la PIPEDA (Loi sur la Protection des Renseignements personnels et les Documents électroniques) qui s'applique aux photographies, mais seulement si la personne est identifiable ; elle ne s'applique pas non plus aux photos artistiques. Au Canada, il existe deux instances qui régissent la question de la vie privée : la *common law* dans les provinces anglophones et le Code civil au Québec. La *common law* définit ce qui constitue le droit à la vie privée ; le Code civil du Québec détermine le droit à la vie privée ainsi que le droit à l'anonymat de l'individu. Dans les deux cas, on reconnaît la nécessité d'identifier l'individu pour protéger son droit à la vie privée.

1.1.4 VÊTEMENTS

« Dans cette “performance” particulière qu’est le portrait, où le modèle tend à se montrer au mieux, une grande attention a toujours été accordée au vêtement³. »

Dans cette citation, l’auteur parle du portrait comme d’une performance et d’une mise en scène. Dans le portrait, les vêtements et les accessoires portés par le sujet représenté contribuent énormément à la lecture et à l’interprétation du portrait. Comme différents choix vestimentaires sont porteurs de sens, on peut dire qu’ils ont une fonction performative dans le portrait. Dans cette section, je trouve nécessaire de faire certaines distinctions entre les mots que j’utilise. Les vêtements sont des éléments qui servent à couvrir le corps humain ; l’habit est caractéristique d’une époque ou d’une fonction sociale, et le costume est un vêtement masculin se composant d’un pantalon, d’un veston et parfois d’un gilet. L’utilisation de vêtements joue un rôle important dans mon travail, bien que leur présence puisse être

³ Gigante, 2012, p. 178.

secondaire. Lorsque je travaille sur le portrait, je me concentre d'abord sur la représentation de la tête et sur la partie visible des costumes, principalement le col, le nœud de cravate et les épaules. Je montre suffisamment de vêtements pour situer mes modèles sur le plan socio-économique. Généralement, je choisis des sujets de la classe moyenne. C'est un univers qui m'est familier et qui m'intéresse car il se situe entre deux classes sociales et, donc, les tensions et les contradictions s'y manifestent plus clairement.

Pour moi, le portrait *Vacio II* (2018) représente le rôle de l'homme face à la norme et à la société, et il s'exprime de différentes manières. Les vêtements ne tiennent pas le rôle principal, mais ils servent à *cadrer* le sujet. Le fait que le sujet porte un costume n'est pas anodin ; il est porté de manière à laisser deviner le poids du rôle que l'homme doit jouer dans sa réalité. Le poids des pressions sociales suggère un fardeau qui commence à être plus lourd que les forces du sujet, et l'image féminine en train de s'effacer ajoute une certaine déconnexion par rapport au couple.



Figure 1.1.4. Francisco De la Barra :
Vacio II, 2018



Figure 1.1.5. Francisco De la Barra :
Mirando mirar, 2018

1.1.5 LE VISAGE ABSENT

Le dessin *Mirando mirar* (2018) est le premier dessin dans lequel se perçoit l'intérêt offert par la dynamique de l'observateur observé. Au sein de cette dynamique, il n'était pas clair pour moi quelle forme d'identité le sujet pouvait offrir, mais c'était le début d'une nouvelle série qui allait configurer ma recherche dans le cadre de ma maîtrise.

1.2 REPRÉSENTATION DE L'HOMME EN HISTOIRE DE L'ART

L'objectif de cette section est d'analyser les représentations les plus répandues de l'homme dans l'art occidental et leur évolution dans le temps. Je me concentre sur l'art occidental parce que c'est la tradition où se trouvent mes références les plus importantes et c'est à ces images que ma pratique répond. Je m'intéresse à l'art occidental parce que le thème du portrait psychologique y a été particulièrement bien développé. Je n'ai pas l'intention de couvrir de manière exhaustive la représentation de l'homme car cette enquête serait trop vaste et ce n'est pas le but de ma recherche. Je pense qu'il est important de faire cette analyse afin d'avoir des références sur les sujets pouvant servir mes travaux de recherche.

En général, les prototypes des hommes ne disparaissent pas ; ils évoluent avec les changements sociaux. Les guerriers deviennent des soldats ou des athlètes. Les artistes évoluent en rock stars ou en poètes maudits, les chamans en religieux pour devenir plus tard des chefs spirituels. Dans les sociétés occidentales contemporaines, les possibilités s'élargissent de plus en plus, permettant aux individus une plus grande liberté pour manifester extérieurement leur propre identité. Cette liberté se concrétise dans une diversité que je trouve pertinente à explorer.

1.2.1 LA VIRILITÉ

Les premières représentations de virilité remontent à la représentation du phallus primitif, des chasseurs ou des guerriers. Ces individus étaient très valorisés dans les premières sociétés, car ils jouaient un rôle essentiel dans la survie du groupe. Dans l'Antiquité gréco-romaine, l'homme était fréquemment représenté nu, à la fois dans des sculptures et des fresques. Ce corps généralement idéalisé cherchait à rendre visible ce que la société de l'époque considérait comme des marqueurs de virilité. La force, le leadership, la victoire et le pouvoir, entre autres, se reflètent dans ces représentations qui, avec leur idéalisation exacerbée, se sont cristallisées aujourd'hui comme symbole de virilité dans l'inconscient collectif. L'entraînement physique du soldat ou du guerrier en temps de paix a créé un nouveau prototype de représentation, l'athlète, créant un être puissant et parfait. Ces représentations de l'homme mettent davantage l'accent sur le type plutôt que sur l'individu.



Figure 1.2.1. Anonyme : *Thésée, vainqueur du minotaure*, 50-79, Pompéi



Figure 1.2.2. Diego Velázquez: *Portrait du Pape Innocent X*, 1650

1.2.2 POUVOIR

Le portrait dans les sociétés hiérarchiques remplit des fonctions très précises. L'une d'elles est de rendre le pouvoir visible et de le légitimer. Le souverain, le roi, le prince ou l'empereur sont représentés généralement dans des postures statiques, avec un degré élevé d'inexpressivité, montrant ainsi le contrôle qu'ils ont sur eux-mêmes et sur autrui. Ils sont d'ailleurs souvent accompagnés d'objets, d'attributs ou de symboles associés au pouvoir.

À partir du XIII^e siècle, les représentations des papes montrent la dimension séculière du pouvoir spirituel, car celui-ci se conjugait au pouvoir politique et rivalisait avec d'autres pouvoirs séculiers. Bien que très différents des représentations de soldat ou de héros sur le plan visuel, les portraits de monarques ou d'ecclésiastiques jouent le même rôle. Ces peintures visent non seulement à immortaliser leurs sujets, mais servent également à glorifier leurs modèles. Cette concentration de deux pouvoirs (politique et spirituel) se retrouve dans le *Portrait du Pape Innocent X* (1650) de Velázquez. La manifestation du pouvoir s'exprime non seulement dans les vêtements mais aussi dans les symboles comme la chaise, la bague et la lettre dans sa main qui ne le montrent pas seulement comme pape, mais aussi comme chef d'État.

1.2.3 ACTION

L'image de l'homme est souvent construite par ce qu'il fait, son rôle dans la société, son métier ou sa profession. Au Moyen-Âge, nous avons commencé à voir des représentations d'artisans, d'ouvriers et d'architectes dans des sculptures faisant partie de la décoration des cathédrales gothiques. À la fin du Moyen-Âge, la bourgeoisie et l'Église dominent la représentation de l'homme. La Renaissance réintègre les représentations qui font référence au passé classique, et avec l'émergence de l'humanisme et du concept de l'individu, elle permet l'émergence d'autres prototypes de représentation. Michel-Ange prend comme sujets des esclaves et Brueghel, des mendiants ; ces exemples enrichissent la gamme de représentations des hommes,

montrant des personnes qui n'ont pas de prestige mais qui nous aident à comprendre des identités dans les sociétés dont elles font partie et qui avaient été auparavant ignorées.

En 1459, Giovanni Moroni peint un tailleur qu'il représente avec la même dignité et la même complexité que les membres de la bourgeoisie qui étaient habituellement ses sujets. Ce portrait est un acte de dignification de la classe ouvrière de l'époque, en même temps qu'il s'agit d'une représentation manifestant une grande profondeur psychologique.



Figure 1.2.3. Giovanni Battista Moroni : *Le Tailleur*, 1459

1.2.4 LE MOI INTÉRIEUR

La représentation de Narcisse en 1595 par le Caravage revêt une grande importance, car ce tableau représente un thème de la mythologie classique investi d'une forte dimension psychologique dans l'interprétation du portrait. Selon Leon Battista Alberti, Narcisse, en fixant le regard sur son reflet dans l'eau, invente le portrait⁴.

⁴ Guilló, 2006, p. 34.

L'autoportrait réalisé en 1889 par Van Gogh est un excellent exemple de la représentation du moi intérieur. L'automutilation exercée par l'artiste permet d'extérioriser dans le corps une blessure de l'âme et de la rendre visible. Cependant, ce double geste de mutilation et de sa représentation nous permet d'ouvrir un nouveau chapitre de l'art : nous ne représentons plus le rôle de l'individu dans la société, nous ne représentons plus la profession de l'individu, nous représentons l'état émotionnel de l'individu. Ce type d'exemple établit l'idée de l'artiste torturé et maudit dans l'imaginaire collectif.



Figure 1.2.4. Caravage : *Narcisse*, 1595

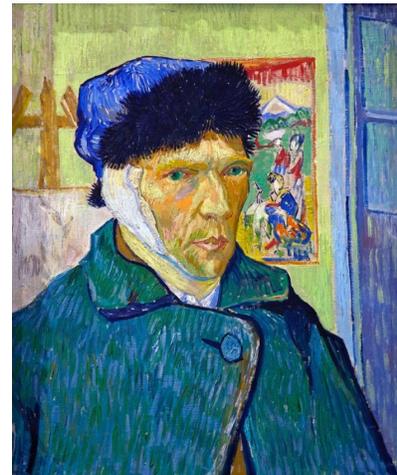


Figure 1.2.5. Vincent Van Gogh : *Autoportrait à l'oreille bandée*, 1889

1.2.5 XX^E SIÈCLE

Au XIX^e siècle, des représentations de l'homme en tant qu'intellectuel ou homme politique coïncident avec l'émergence de nouvelles structures politiques dans les démocraties occidentales. Dans le tableau de 1889 de Slott-Møller, la représentation de l'intellectuel se fait par la mise en contexte d'une salle de cours universitaire où se déroule une présentation et où la barbe et les vêtements complètent la construction du stéréotype de l'intellectuel. De plus, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la psychologie moderne émerge, fortement influencée par la pensée de Freud. Freud

introduit la théorie de la personnalité et développe le concept de l'inconscient, concept inventé au XVIII^e siècle par le philosophe allemand Friedrich Schelling.

Le XX^e siècle proposera une grande diversité de nouveaux modèles masculins, tels que le hippie, le punk, le motard, le rebelle sans cause, le playboy, le queer, l'homme glam, le métrosexuel, le beatnik, le gigolo, le jock, le dandy, entre autres.



Figure 1.2.6. Harald Slott Møller :
Georg Brandes à l'université de Copenhague, 1889

1.3 REPRÉSENTATION DE L'HOMME EN ART CONTEMPORAIN

C'est au XX^e siècle que la diversité du portrait de l'homme se fait plus riche. Cette diversité de la représentation du masculin est liée aux profondes transformations dans les sociétés occidentales et est souvent alimentée par les expériences traumatisantes des deux Guerres mondiales et de conflits colonialistes. Ces portraits commencent à construire un homme beaucoup plus complexe qui s'éloigne des normes jusqu'alors en vigueur, surtout à partir du moment où les modèles traditionnels de masculinité sont remis en question. Les expressions de l'identité de genre qui s'éloignent des modèles traditionnels ont certes déjà existé (on peut citer le dandy du XVIII^e siècle comme Beau Brummel ou encore Dorian Gray au XIX^e siècle). Néanmoins, les

représentations d'androgynie et d'ambiguïté de genre deviennent plus présentes au XX^e siècle dans les années 60 et 70 et font écho aux mouvements de contreculture apparus après la guerre du Vietnam. Ces représentations qui cherchent à capter d'autres manières de voir l'homme ne se concentrent pas uniquement sur la façon dont l'homme s'habille ; elles développent également la représentation de son moi intérieur et cherchent à montrer d'autres problèmes tels que l'homme comme objet sexuel, la dépression, la souffrance, la marginalité, le soldat en tant que sujet anti-héroïque, thèmes qui font partie des nouveaux discours sur la façon de penser l'homme.

1.3.1 WILLIAM KENTRIDGE

Le travail de William Kentridge touche souvent la représentation de l'homme, généralement dans des situations chargées politiquement. Le monde de Kentridge est un monde monochrome, en noir et blanc avec de petites touches de couleur, construit en dessins, animations et peintures. Le fusain est l'un de ses matériaux de prédilection. Il en tire parti pour sa qualité technique de dessin et d'effacement de l'image.

La première fois que j'ai vu *Drawing from Stereoscope*, j'ai été frappé par la représentation d'un homme triste et isolé, peut-être mal à l'aise avec lui-même. L'homme représenté vivait avec l'héritage de l'apartheid et, pour moi, venant d'un pays sous dictature, cette problématique m'était proche. De ce travail au fusain, pastel et crayon de couleur, presque un monochrome noir (un peu de bleu) sur papier blanc, émane une certaine mélancolie, une nostalgie. Dans *Drawing from Stereoscope*, le regard du personnage est tourné vers le sol dans une attitude clairement désolante. L'individu (Soho Eckstein, l'alter ego de l'artiste) est vêtu d'un costume qui le présente comme une personne conventionnelle et respectueuse des normes sociales ; peut-être est-il un employé de bureau ou un fonctionnaire. Mais cette construction est en crise ; elle est enfermée dans une pièce en cours d'inondation. De plus, l'aspect le

plus intéressant est que l'eau qui inonde la pièce émerge des vêtements de l'individu, véritable métaphore du fait que cet individu est l'architecte même de sa situation désespérée.



Figure 1.3.1.- William Kentridge :
Drawing from Stereoscope, 1998-1999



Figure 1.3.2.- Robert Longo:
« Untitled (Eric) » de la série *Men in the Cities*, 1981

1.3.2 ROBERT LONGO

Men in the Cities (1981) est une série qui, encore aujourd'hui, exprime bien ce que l'homme contemporain ressent dans son contexte socioculturel. Ce sont des images d'une grande beauté et d'une sophistication visuelle qui expriment en même temps l'angoisse qu'éprouve l'individu face à la violence de la société dans laquelle il évolue. Les images n'offrent pas de contexte ; elles sont sur fond blanc, en vase clos et certains individus semblent même en chute libre. Les seuls éléments qui restent

sont la tenue vestimentaire et la posture exagérée. Les images en noir et blanc de Longo offrent beaucoup de détails, sans tomber pour autant dans l'hyperréalisme, et en même temps elles offrent une stylisation esthétique propre à certains niveaux d'abstraction. Par exemple, les vêtements noirs sont présentés comme un plan homogène et n'ont pas de plis, de lumières ou d'ombres. Cette légère schématisation est due à la nécessité de se concentrer sur des formes et des sujets importants, en abandonnant le besoin de créer l'illusion d'une certaine réalité, laquelle est plus difficile dans un univers monochrome.

1.3.3 PETER HUJAR

Le travail photographique de Hujar m'interpelle à différents niveaux. C'est en effet un travail austère, ses photographies montrant généralement un seul individu qui domine la composition. Hujar présente le sujet sans trop d'informations, juste assez pour situer le modèle dans l'espace souvent vide. Le regard de Hujar est en complicité avec le modèle et c'est un regard devant lequel le modèle accepte d'exprimer sa vulnérabilité. Dans *Orgasmic Man (I)* (1969), Hujar atteint un niveau de complicité avec le modèle puisque celui-ci est saisi durant un orgasme, vêtu seulement d'un débardeur. La complicité qu'avait Hujar avec les milieux artistiques dans les années 1970 et 1980 était alimentée par son attrait et par la séduction qu'il exerçait sur les gens qu'il connaissait. *Orgasmic Man (I)* synthétise ainsi un aspect important des préoccupations de Hujar : l'essence même des choses, la relation entre la vie et la mort, la nature éphémère de notre expérience et l'urgence de consigner les impulsions vitales qui nous font nous sentir vivants. Le travail de Hujar montre comment cette vulnérabilité est cachée dans l'homme, comment la rechercher, comment supprimer ce voile tissé par des siècles de formation masculine et par les codes sociaux qui nous apprennent à ne pas être en mesure d'exprimer nos sentiments, nos émotions et nos désirs.

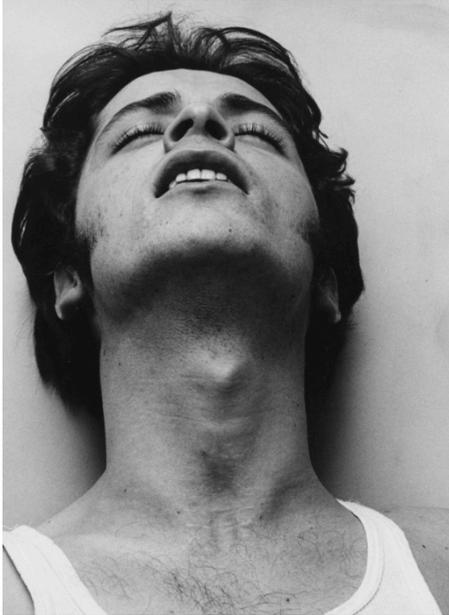


Figure 1.3.3.- Peter Hujar :
Orgasmic Man (I), 1969



Figure 1.3.4.- Elizabeth Peyton : « Keith » de
la série *Gimme shelter*, 2004

1.3.4 ELIZABETH PEYTON

Elizabeth Peyton est une artiste dont l'univers esthétique, même si je reconnais son grand talent de peintre, diffère du mien, car son travail explore l'univers des hommes tout en mettant l'accent sur le caractère féminin de ceux-ci. Ce qui me semble important dans sa contribution à l'évolution de l'art contemporain, c'est son rôle indéniable dans la revalorisation de la figuration et dans la réintégration de l'émotion et de la subjectivité dans le discours critique. Elle pose son regard sur des personnes qui s'intéressent à ce qu'elles représentent ; qu'elle les connaisse ou pas, ces personnes ont une charge esthétique forte qu'elle considère représentative de l'esprit du temps. Elle travaille parfois à partir de photos de presse, parfois avec des images prises par elle-même, mais le résultat esthétique final ne diffère pas beaucoup. Un autre aspect chez Peyton que je trouve intéressant, et qui établit un lien avec le

chapitre suivant, est la représentation de l'homme. Les hommes que Peyton peint ont généralement une apparence délicate, des lèvres rouges et des joues roses, bien que beaucoup soient des *golden boys*, ce qui peut expliquer la douceur de ces expressions faciales.

1.4 PORTRAITS DE DOS

Le portrait de dos n'est pas une nouveauté en histoire de l'art ; de nombreux artistes s'y sont adonnés. Un exemple qui vient immédiatement à l'esprit est le tableau de Caspar David Friedrich *Le voyageur contemplant une mer de nuages* (1817-1818), tableau qui synthétise l'esthétique du romantisme. Ce tableau s'ouvre à de multiples interprétations, en particulier comme représentation d'un voyageur faisant une réflexion sur lui-même ou celle d'un individu face au sublime, provoquant chez lui un sentiment d'admiration et aussi d'intimidation devant un paysage évoquant possiblement l'avenir. Peu d'artistes se sont concentrés de manière exhaustive sur la représentation du sujet de dos et cette perspective offre différents problèmes et possibilités.



Figure 1.4.0.- Caspar David Friedrich :
Le voyageur contemplant une mer de nuages,
1817-1818



Figure 1.4.1.- Sophie Jodoin :
« Vigil 3 » de la série *Vigil*, 2009

1.4.1 SOPHIE JODOIN

J'ai récemment découvert le travail de Sophie Jodoin et la série *Vigil* qu'elle a réalisée en 2009 a particulièrement retenu mon attention. Dans cette série, Jodoin cherche à parler de la solitude de l'individu qu'elle place dans un espace neutre, dans un paysage sans références. Ce paysage est blanc, peut-être est-ce l'hiver canadien. Vus de dos, les personnages de la série donnent à penser qu'ils sont en train de regarder quelque chose. Cette pose parfaitement symétrique des sujets parle d'une neutralité expressive, ce qui est intéressant puisque leurs visages ne sont pas visibles. Mais le fait qu'ils donnent l'impression de regarder quelque chose nous donne, à nous, l'impression de regarder quelqu'un qui regarde, quelqu'un qui pose un regard. En créant cette situation, Jodoin fait de nous des voyeurs, sans que nous le cherchions nécessairement.

1.4.2 KAREL FUNK

Karel Funk est un artiste contemporain qui a exploité le portrait de dos, ses fonds neutres permettant d'accroître l'importance du sujet dans la composition. Le sujet se manifeste dans toute son intensité grâce à un effet de représentation technique hyperréaliste. L'aspect intéressant de Funk est plutôt l'intérêt porté à un sujet à caractère urbain, quelqu'un qui peut être proche de nous à cause d'un problème spatial propre à la ville, dense et peuplée, mais ce n'est pas nécessairement une proximité émotionnelle. Historiquement, le portrait transmet la personnalité du sujet dépeint et cette personnalité est transmise par le regard et le visage. Lorsque le visage du sujet et son regard sont éliminés du portrait, nous ne pouvons plus savoir où réside la personnalité. Quand tout ce qu'il nous reste à analyser du sujet, ce sont ses choix vestimentaires ou sa coupe de cheveux, ce sont des aspects de son identité socioculturelle plutôt que de sa personnalité que nous parvenons à déchiffrer.



Figure 1.4.2.- Karel Funk :
Untitled #12, 2005

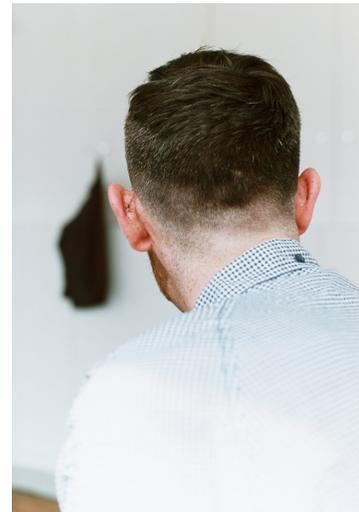


Figure 1.4.3.- Wolfgang Tillmans :
Haircut, 2007

1.4.3 WOLFGANG TILLMANS

Tillmans est un photographe qui s'interroge sur le fonctionnement de l'image, sur la manière dont la présentation de l'image devient un élément valorisant la photo.

Photographe ayant travaillé pour de nombreux magazines, Tillmans manifeste un certain mépris du monde de la consommation et du capitalisme. Un grand nombre des individus qu'il photographie vivent dans des sous-cultures européennes et nord-américaines, qu'il s'agisse de *raveurs*, de membres de sectes religieuses du monde rural ou de personnes qui se positionnent souvent devant le système dans une posture de résistance. En tant que gay, le sida devient une source d'inspiration par laquelle il cherche à exprimer la fragilité de la vie et la beauté du moment présent. La photographie est utilisée comme un rappel de notre bref passage dans ce monde et beaucoup de ses photographies sont captées lors de prises de conscience dans la vie du photographe. Le travail de Tillmans me fait réfléchir à un défi posé par le portrait, à savoir comment l'artiste peut incorporer le regard du sujet et comment ce regard imprègne le portrait de la personnalité du sujet. Tillmans porte un profond intérêt à la documentation de phénomènes sociaux, généralement des jeunes à la recherche de leur identité. Il considère cette recherche comme une performance construite avec des vêtements, des coupes de cheveux et des accessoires.

Dans *Haircut* (2007), Tillmans capte l'individu avec douceur ; j'ai choisi cette image, car elle se rapproche de l'émotivité qui m'intéresse. Bien que ce ne soit pas une image d'une forte intensité identitaire, elle présente le regard du photographe chargé d'une émotion envers son sujet, ce qui me semble précieux.

CHAPITRE II

MASCULINITÉS

Ce chapitre est structuré à partir de textes que j'ai trouvés pertinents pour dessiner les différentes dimensions de la masculinité. Les textes que j'ai choisis parlent de la construction de la virilité, de la sexualité masculine et de la différence entre virilité et masculinité, désir homosexuel et désir homosocial entre hommes.

2.1 IDENTITÉ MASCULINE ET PROTOFÉMINITÉ

Pour écrire cette section du chapitre, je me réfère à un auteur qui a fait des recherches sur la sexualité masculine, Claude Crépault, professeur à l'UQAM et chercheur dans le domaine de la sexologie depuis 40 ans, et qui a également développé une pratique de psychologue axée sur la thérapie sexo-analytique. Il est l'auteur du livre *La Sexualité masculine*, ouvrage qui cherche à vulgariser les connaissances les plus pertinentes sur la sexualité des hommes. L'auteur commence en parlant de la perception réductrice de la sexualité masculine, en particulier dans le grand public. La sexualité humaine est complexe et elle est fortement influencée par des structures sociales d'origines ancestrales, ce qui rend difficile la découverte des causes de certains comportements, souvent enracinés dans des aspects peu explorés de la psyché humaine. L'auteur explique dans son livre que l'une des particularités de la sexualité masculine est qu'elle a une fonction défensive pour les hommes. Cela signifie que les hommes utilisent plus souvent que les femmes la sexualité pour consolider leur identité masculine ou pour réparer une identité masculine défectueuse. Les femmes se servent également de la sexualité comme mécanisme de défense, mais dans une bien moindre mesure que les hommes, faisant appel à des défenses non sexuelles. Il n'est pas rare que les hommes se réfugient dans la sexualité pour

surmonter un abandon, un mouvement dépressif, ou souffrent de détresse liée à la mort. Ce besoin de se servir de la sexualité à des fins défensives peut être lié au fait que l'identité masculine est d'une plus grande fragilité. Un autre aspect dont l'auteur se sert comme preuve de la complexité de la sexualité masculine est que les hommes sont plus susceptibles de manifester des comportements sexuels atypiques, tels que la pédophilie, l'exhibitionnisme génital, le voyeurisme, l'inceste, le fétichisme, le masochisme, la sexualité addictive et la dépendance à l'égard de la pornographie. L'homme a plus de difficultés à traverser de longues périodes d'abstinence sexuelle. Crépault s'intéresse ainsi à la façon dont la sexualité masculine est construite et cherche à savoir comment les identités masculines problématiques se développent. Dans ce chapitre, je ne me concentre pas sur l'analyse de tous les aspects de la sexualité masculine, ne m'arrêtant qu'à un concept que l'auteur développe dans son livre, celui de protoféminité, car il me semble aider à clarifier un aspect important de la construction identitaire de la masculinité.

Protoféminité : L'hypothèse que l'enfant, peu importe son sexe biologique, est tout d'abord imprégné de féminité, et ce via l'agent maternant (la mère habituellement). On peut postuler l'existence d'une phase de féminité primaire, une protoféminité commune aux sexes biologiques. Cela veut dire que, pour accéder à la masculinité, le garçon devra réprimer, au moins mettre en veilleuse, cette féminité primaire⁵.

Selon Crépault, la protoféminité est commune aux deux sexes. Ainsi, pour accéder à la masculinité, le garçon doit endormir les principales composantes féminines acquises auprès de sa mère ; il doit se dissocier de sa mère et de ses caractéristiques. Les raisons de ce besoin de réprimer les caractéristiques féminines de la personnalité des hommes semblent être liées à la pression sociale dans le groupe. Elles semblent

⁵ Crépault, 2013, p. 24.

même provenir de la partie la plus profonde du patrimoine anthropologique de l'être humain. Ce besoin de se distancier de la mère, pour construire une identité masculine, porterait à croire que la masculinité est une identité secondaire, donc plus fragile et vulnérable. Cela expliquerait que l'homme ait plus tendance à douter de son identité de genre et irait de pair avec l'anxiété générée par le sentiment d'une identité de genre présentant des éléments contradictoires, comme une identité masculine, bâtie sur une identité féminine primaire.

Ce concept de proféminité avancé par Crépault sert à traiter du principe selon lequel certains comportements sont associés au sexe masculin et d'autres au sexe féminin. Dans les sociétés occidentales, nous reconnaissons de plus en plus ces distinctions comme étant arbitraires. La force et la richesse du concept de proféminité sont telles qu'elles nous amènent à réfléchir aux comportements associés au genre, à imaginer une nouvelle identité masculine construite sur des bases féminines et à examiner comment la construction identitaire de l'homme est en conflit avec sa construction originale. Dans l'ensemble, ce concept nous invite à concevoir l'identité masculine comme un collage composé d'éléments d'origines différentes, ce qui nous permettrait d'accepter plus facilement les incohérences entre les éléments de l'identité masculine.

Ce principe de proféminité a attiré mon attention et, en même temps, je n'en ai pas été surpris. Ce n'est pas que je considère que nous sommes tous des personnes où les deux identités de genre coexistent. Nous avons tous en effet des aspects de notre identité de genre que la société identifie comme appartenant à un genre ou à un autre. Dans cette définition qui s'applique à l'identité du genre masculin, je reconnais que le fait d'être un homme implique des défis différents de celui d'être une femme. En tant qu'homme, je me sens constamment mis en doute sur ma qualité d'être un homme.

Si naître femme constitue, à bien des égards, un handicap, devenir homme est beaucoup plus difficile que de devenir femme. Car la fillette est naturellement femme, puisqu'elle a le même sexe que sa mère, tandis que le garçonnet doit *devenir* un homme, en se différenciant d'elle par un long processus d'intériorisation des codes masculins⁶.

Il est également vrai qu'à partir du moment où l'enfant de sexe masculin quitte la maison pour aller à l'école, une expérience complexe visant à le façonner se met en marche, propulsée par la société qui cherche ainsi à éliminer chez lui le comportement enfantin pour en faire un homme. C'est ainsi que tout ce qui était doux, sensible, domestique, paisible, rose, relevant des poupées ou de la cuisine commence à être perçu comme féminin et doit être évacué du comportement d'un homme.

Quand j'étais petit et que je vivais avec mes grands-parents, ma mère et ma grand-mère travaillaient ; c'était donc mon grand-père qui s'occupait de la maison. Il cuisinait, nettoyait la maison, faisait les courses et s'occupait de moi. Ma maison était une maison dirigée par des femmes fortes dans laquelle vivaient des hommes faibles. En d'autres termes, j'ai vécu un modèle familial avec les rôles de genre inversés et j'ai interagi avec des modèles masculins et féminins ayant des sensibilités différentes de celles que je voyais dans les familles de mes amis d'enfance. Ce renversement des rôles dont j'ai été témoin dans ma famille m'a aidé à avoir une perspective plus ouverte en termes de rôles de genre. J'ai plutôt vu un univers d'hommes fragiles, soutenus par des femmes plus fortes ou plus confiantes. J'ai vu des hommes brisés et insécurisés, que l'alcool et les médicaments aidaient à faire face à leurs problèmes de santé mentale. Bien que je reconnaisse que mon expérience est probablement un peu

⁶ Gazalé, 2017, p. 200.

atypique, je pense que ma façon de voir le monde a été fortement influencée par cette expérience.

C'est pour cela que mon regard sur la masculinité a une certaine bienveillance. Il me semble ainsi qu'il est important de s'intéresser au côté vulnérable, sensible et contradictoire de la masculinité.

2.2 CONSTRUCTION DE LA VIRILITÉ

« La révolution du féminin sera pleinement accomplie quand aura eu lieu la révolution du masculin, quand les hommes se seront libérés des assignations sexuées qui entretiennent, souvent de manière parfaitement inconsciente, la misogynie et l'homophobie, lesquelles procèdent toutes deux d'une répulsion envers le féminin venue du fond des âges⁷. »

La thèse de Gazalé est que non seulement les femmes bénéficieront de la libération de la virilité, mais aussi les hommes (homosexuels ou hétérosexuels).

Gazalé est une philosophe française qui s'est beaucoup consacrée à la recherche et à la réflexion sur les questions de genre. Ce qui attire dans son travail, c'est que son discours manifeste une forte empathie envers les sujets qui touchent à la masculinité. Dans son livre *Le mythe de la virilité*, elle procède à une vaste analyse de la virilité, de la culture classique jusqu'à nos jours. Initialement, l'objectif de ce livre était d'analyser comment la virilité a affecté les femmes. Mais au fur et à mesure que ses recherches ont avancé, l'auteure a remarqué que la virilité avait aussi des conséquences négatives pour les hommes.

⁷ Gazalé, 2017, p. 412.

Dans son livre, Gazalé ne fait pas de distinction entre masculinité et virilité. Cependant, elle parle de virilité comme d'un terme qui va de pair avec le patriarcat, le machisme ou la masculinité toxique, position qu'elle partage avec d'autres auteurs. Mais là où Gazalé se positionne de manière intéressante, c'est lorsqu'elle établit que non seulement les femmes sont opprimées par la virilité, mais aussi que les hommes sont victimes de cette forme de comportement. Ce qu'elle accomplit dans son livre est une analyse des origines de la virilité, des mécanismes qui la perpétuent et des options pour briser les structures qui la soutiennent.

Les canons de la virilité du monde occidental sont largement issus de l'Antiquité gréco-romaine. Pour les Grecs, l'essence de la virilité se manifestait dans la construction d'un corps masculin, fort, bien proportionné et athlétique. Cette même essence fonctionne encore de nos jours à travers les sculptures de cette époque qui nourrissent l'imaginaire même de ce à quoi devrait ressembler un homme. Hollywood et le culturisme ont transformé les canons de beauté du corps masculin, en exagérant la taille et les niveaux musculaires, certaines fois de manière outrageuse. La Grèce antique ne voyait pas de contradiction entre la construction de la virilité et une pratique ouverte de la pédérastie, car justement la transmission de cette virilité passait par une relation très proche entre éducateur et élève. Une fois l'adolescent arrivé à la maturité, cette relation était interrompue. L'homosexualité était très mal perçue par les Grecs, les relations intimes entre hommes étant davantage liées aux rites de passage ou à l'intégration des jeunes hommes dans la société. Dans les tragédies classiques, ce n'est pas le sexe qui définit la virilité ; la virilité consiste plutôt à exercer une domination, qu'elle soit sur l'ennemi, sur la femme ou sur le peuple.

« Naître homme est un fait biologique, devenir viril une construction sociale. La virilité désigne un idéal normatif, celui de l'excellence masculine. Si tout porteur d'un sexe masculin est un homme, tout homme n'est pas viril [...]»⁸. »

Lorsque l'auteure parle d'excellence masculine, elle désigne cet homme qui est plus homme que les autres et c'est généralement entre hommes qu'on décide qui détient les qualités qui définissent la virilité pour ce groupe d'individus. Être porteur de virilité devient non seulement un privilège mais aussi une responsabilité qui peut être difficile à assumer, car la virilité est un paradigme assez rigide, qui peut générer des angoisses et des insécurités. La condition d'être viril est une condition attribuée par le groupe ; une fois que cette conscience est acquise, un paradoxe s'installe dans l'esprit de l'individu. C'est le paradoxe de la virilité ; elle est d'abord perçue comme un élément de valorisation, qui devient ensuite un outil de leadership et qui peut devenir *in fine* un piège du pouvoir qui isole les individus ou les enferme dans la violence.

2.3 DIFFÉRENCE ENTRE VIRILITÉ ET MASCULINITÉ

« Parmi les auteurs de recherches sur les hommes en tant que groupe sexué, certains considèrent que la masculinité se définit par la virilité, tandis que pour d'autres, au contraire, la masculinité est en conflit avec la virilité»⁹. »

Cette affirmation de Molinier me semble pertinente car elle fait la distinction entre virilité et masculinité, définitions qui apparaissent généralement dans le dictionnaire presque comme des synonymes. Bien que de nombreux auteurs les distinguent de différentes manières, ces définitions me sont utiles pour différencier des situations que j'observe autour de moi. Être capable de définir la virilité comme distincte de la masculinité nous permet de faire avancer la construction de l'identité masculine

⁸ Gazalé, 2017, p. 198.

⁹ Molinier, 2000, p. 25.

construite comme un univers riche, diversifié et complexe. Historiquement, la virilité a toujours été une caractéristique précieuse pour les hommes qui la possédaient.

Nous avons vu comment le féminisme a aidé les femmes à lutter pour l'égalité des droits face aux hommes, à vivre libres de l'oppression du patriarcat ou du contrôle sur leurs corps et à mieux s'accepter. Les mouvements de libération des personnes homosexuelles ont contribué à une meilleure acceptation des groupes LGBTQ2 dans la société, à la création de lois pour les protéger et pour leur donner accès aux mêmes droits que le reste de la population (mariage, adoption). Ces mouvements ont également contribué à l'enrichissement de l'image que ces groupes possèdent d'eux-mêmes, permettant une meilleure acceptation de leurs propres diversités. Je pense que le monde de la masculinité gagnerait à avoir une réflexion qui pourrait donner une plus grande liberté et une meilleure compréhension de sa propre complexité et de la richesse de l'expérience d'être un homme. Cette réflexion pourrait ainsi rendre cette richesse plus visible, et pourrait donner naissance à une masculinité plus positive.

« La virilité, jusque dans la participation à la vie sexuelle, est apprise et imposée aux garçons par le groupe des hommes, non seulement pour qu'ils se démarquent radicalement des femmes, mais pour qu'ils s'en distinguent hiérarchiquement¹⁰. »

Il est important de souligner cet aspect d'intériorisation des codes masculins avancé par Molinier car, bien que nous ayons généralement constaté l'impact de la virilité sur le comportement des hommes à l'égard des femmes, la virilité exerce aussi une dynamique de pouvoir et de domination entre hommes. Selon Molinier, la virilité est apprise par les garçons et imposée par des groupes d'hommes, non seulement pour se distinguer des femmes, mais aussi pour se distinguer hiérarchiquement. Molinier considère également l'analyse de la culture du travail en tant qu'élément de l'identité

¹⁰ Molinier, 2000, p. 26.

masculine, car de nombreux aspects problématiques de la masculinité passent aujourd'hui par le lieu de travail, par exemple les hommes en tant qu'entité productive, le chômage masculin, les nouvelles technologies et la relation avec le travail manuel. Molinier propose de voir les termes *virilité* et *masculinité* comme des termes antagonistes, proposant la virilité comme défensive et la masculinité comme créative. Il propose ces différences car il s'intéresse à la déconstruction des structures sociales basées sur la différence entre les sexes. Il réfléchit à la manière de concevoir l'émancipation masculine lorsque les hommes sont incapables de s'adapter à des structures socioéconomiques en constante évolution. Il existe un sentiment de marginalisation chez certains hommes qui ne fait que nourrir une certaine amertume, et qui a alimenté la montée en puissance des dirigeants populistes masculinistes. Molinier propose même un processus qui implique une émancipation masculine qui s'affranchirait de l'oppression de la virilité défensive associée au patriarcat afin d'accéder à une collaboration harmonieuse entre les sexes, afin de voir le jour où l'on peut penser la masculinité en positif.

« Mais pour d'autres, le terme de masculinité marque la volonté d'analyser s'il est possible d'être un homme sans coller aux stéréotypes de la virilité d'une part ; sans devenir une femme, d'autre part¹¹. »

L'analyse du concept de masculinité par une dynamique de créativité éloigne la masculinité du modèle patriarcal. Les individus qui cherchent de nouvelles manières de vivre leurs identités vont également chercher de nouvelles formes d'expression. Cette expression se manifeste souvent dans le mode vestimentaire des individus.

La chose intéressante avec les vêtements, c'est que beaucoup de messages (parfois très subtils) se transmettent à travers eux. La grande variété de magasins de vêtements

¹¹ Molinier, 2000, p. 26.

pour femmes et la diversité des couleurs et des styles qu'on y trouve ont toujours stimulé ma curiosité. *A contrario*, pour les hommes, l'offre est beaucoup plus limitée et la palette de couleurs plus étroite change très peu dans le temps. Si les jeunes d'aujourd'hui ont moins de préjugés envers la mode et l'utilisation des couleurs, je constate que, dans la rue au quotidien, la palette chromatique pour les hommes reste discrète. La gamme d'images qu'un homme peut projeter est beaucoup plus limitée que celle d'une femme. Cette constatation m'attriste quelque peu car dans une large mesure, si un individu s'éloigne de la norme, il s'expose à un questionnement sur sa masculinité. C'est pourquoi je crois que l'extravagance et l'ambiguïté de nombreux musiciens ou chanteurs attirent les hommes qui y voient des modèles de rebelles cassant les moules et exprimant un besoin collectif de manifester plus clairement la grande diversité identitaire des hommes.

Je ne veux pas dire que cette diversité ne se manifeste pas, car je la perçois et nous pouvons la voir dans la façon dont certains chanteurs, acteurs et artistes s'habillent. Mais ils vivent dans une réalité différente ; ils prennent des libertés que nous ne sommes pas tous capables de prendre. Je m'intéresse aux personnes qui, au quotidien, prennent le transport en commun pour aller au travail, où l'expression de leur identité est très subtile. Je la perçois dans des détails très minimaux et elle est beaucoup plus discrète que dans l'univers féminin.

« La virilité serait donc un idéal non dynamique contrairement à la masculinité comme identité dynamique¹². »

Je trouve cette citation intéressante, car elle prête une rigidité qualificative au modèle de virilité, mais attribue une certaine flexibilité au modèle de masculinité. Si nous considérons le modèle patriarcal comme un modèle viril et que nous voyons

¹² Rivoal, 2017, p. 151.

clairement que ce modèle ne permet pas de grandes variations de comportement, de tenue vestimentaire ou de valeurs, nous pouvons de la même façon constater que la rigidité du modèle patriarcal a été appliquée aux valeurs imposées au groupe familial vivant sous l'autorité du patriarche. Lorsque ce qui est défini comme masculinité est associé à la valeur du dynamisme, cela permet de regarder les hommes autour de nous avec d'autres yeux. Je ne les vois plus comme des compétiteurs ou des agresseurs potentiels, mais comme des personnes ayant des problèmes équivalents aux miens, qui sont à la recherche de solutions à leurs problèmes et qui utilisent différentes ressources pour atteindre leurs objectifs.

2.4 RELATIONS PROBLÉMATIQUES ENTRE HOMMES

Désir homosocial comme élément structurant des interactions entre hommes

“Homosocial” is a word occasionally used in history and the social sciences, where it describes social bonds between persons of the same sex; it is a neologism, obviously formed by analogy with “homosexual”, and just as obviously meant to be distinguished from “homosexual”. In fact, it is applied to such activities as “male bonding”, which may, as in our society, be characterized by intense homophobia, fear and hatred of homosexuality. To draw the “homosocial” back into the orbit of “desire”, of the potentially erotic, then, is to hypothesize the potential unbrokenness of a continuum between homosocial and homosexual – a continuum whose visibility, for men, in our society, is radically disrupted.¹³

Kosofsky analyse les éléments des relations homosociales entre hommes qui se manifestent dans la littérature anglophone. Ce qui est intéressant dans ce livre, c'est la

¹³ Kosofsky, 1985, p. 1.

présentation de l'idée de continuité du spectre du désir entre individus du même sexe, positionnant à un extrême le désir social non sexuel et à un autre extrême, le désir homosexuel. Alors que le concept de continuité dans un spectre de comportement n'a rien de nouveau, dans les sociétés occidentales, il existe une forte différence entre sa manifestation chez les hommes et chez les femmes. Chez les hommes, le désir homosexuel est toujours perçu comme une menace au rapprochement sentimental entre hommes ; il provoque une interruption dans la continuité du spectre des comportements, tant émotionnels que physiques. Les femmes nouent des relations amicales plus étroites physiquement et psychiquement sans craindre que le lesbianisme devienne un élément perturbant, ce qui permet à l'éventail des comportements des femmes d'être plus fluide que celui des hommes. Dans les sociétés occidentales, les femmes peuvent marcher main dans la main, s'embrasser, aller aux toilettes ensemble, dormir dans le même lit, sans trop s'inquiéter. Pour les hommes, tout comportement impliquant une proximité physique ou émotionnelle est un risque d'homosexualité. Les hommes, dans leur besoin de socialiser, établissent un certain nombre de mécanismes pour évacuer toute suspicion de désir homosexuel, en créant des rituels complexes de communication et de contact physique. Cette problématique se manifeste souvent par une maladresse dans la manière d'exprimer les émotions et le contact physique, lequel se manifeste parfois d'une manière un peu violente. Les hommes ont une longue tradition de s'insulter ou de se frapper mutuellement de manière ludique et cette violence est justifiée comme moyen d'expression de l'affection. J'ai été témoin de ce comportement chez mes amis, ce qui m'a laissé perplexe et m'a poussé à m'éloigner discrètement du monde de ces hommes.

La panique homosexuelle comme délimitation de mon projet

À un niveau juridique, la défense d'un individu (en général un homme) accusé de violence contre une personne gaie et faisant référence à la « panique

homosexuelle » insinue que sa responsabilité dans le crime est faible... La « panique de la race » ou « la panique du genre », par exemple, ne sont pas des arguments autant acceptés pour défendre la violence contre les personnes de couleur ou les femmes¹⁴.

Une fois que certains paramètres de mon projet ont été définis, le processus pour le mettre en œuvre a commencé à être conçu. J'ai décidé de faire des portraits d'hommes de dos. La première question était de savoir comment aborder les sujets potentiels, les inviter à participer et à essayer d'assurer une réponse positive. Les autres étudiants de la Faculté des arts, hommes et femmes, ne voyaient aucun problème lorsque je leur demandais comment contacter des étrangers pour participer à mon projet. Ils ne comprenaient pas l'origine de mes inquiétudes sur le sujet, ils ne savaient pas à quel point il était compliqué pour un homosexuel d'établir des relations de confiance avec des hommes hétérosexuels, car à partir du moment où la perception de l'homosexualité apparaît dans l'échange entre deux hommes, une méfiance s'installe. Je ne veux pas dire que les relations amicales entre hommes hétérosexuels et homosexuels sont vouées à l'échec ou dominées par la tension. Il est de plus en plus possible d'établir des relations de confiance et de complicité entre ces deux groupes, mais c'est encore plus une exception qu'une règle et, souvent, l'espace pour ces interactions est étroit et les caractéristiques de ces interactions sont sans grand intérêt.

Au départ, j'ai passé beaucoup de temps à expliquer mon projet, mes objectifs et les éléments que je souhaitais capturer. La plupart des gens ont réagi de manière positive mais en même temps de manière vague, en laissant flotter la possibilité de se réunir pour prendre les photos que j'allais utiliser dans le portrait. Comme je n'ai pas réussi à obtenir la participation souhaitée, j'ai changé de stratégie, et commencé à prendre

¹⁴ Kosofsky, 2008, p. 40.

des photos de personnes dans les transports en commun, inaperçu et sans demander leur autorisation.

Cette expérience a confirmé deux paniques que j'avais déjà vérifiées intuitivement. La panique homosexuelle, telle que définie par Kosofsky, était apparue lorsque le sujet était confronté à une interaction potentiellement chargée d'un désir homosexuel, ce qui engendre souvent une réaction ambiguë, le modèle potentiel se montrant positif envers le projet, mais en même temps ne s'engageant pas à participer concrètement. La deuxième panique est celle de l'homosexuel, que j'ai tant de fois vécue moi-même, et c'est l'une des raisons pour lesquelles j'ai essayé d'évacuer l'homosexualité de mon travail, car souvent la perception d'une situation peut être interprétée comme un désir homosexuel, ce qui devient un élément empêchant une interaction fluide entre deux hommes, indépendamment des intentions ou des orientations sexuelles. Une fois que j'ai décidé d'évacuer de ma pratique toute suggestion de désir homosexuel, je ne me suis pas libéré pour autant de la paranoïa. En effet, il y a là une acceptation que sa propre homosexualité est un obstacle au développement des projets et de la carrière d'un artiste. Je dis cela car je souhaite travailler avec des sujets sans faire attention à leur orientation sexuelle.

Lorsque j'ai eu plusieurs portraits de sujets inconnus, j'ai approché des personnes dont je voulais tirer le portrait, auxquelles j'ai montré ceux finis en leur expliquant seulement les grandes lignes de mon projet. Une fois qu'ils ont consenti à participer, je les ai fait poser immédiatement et j'ai utilisé mon téléphone portable pour la prise de photos. Cette approche décontractée et l'immédiateté que permet le téléphone cellulaire ont facilité le développement du projet.

2.5 LE DÉSIR HOMOSEXUEL

« Mais l'organisation du désir que nous subissons est fondée sur la domination masculine¹⁵. »

Le désir est un mot riche de sens et il me semble que je dois clarifier ses différentes définitions. Selon la définition du dictionnaire, le désir est la « tendance vers un objet connu ou imaginé¹⁶ ».

Quand je pense à la manière dont le désir se manifeste dans mon travail, je peux le trouver de différentes manières. Je veux comprendre comment l'identité de genre masculine est construite et manifestée. Je le fais en décrivant des individus qui m'intriguent par le truchement de leur comportement et de l'image qu'ils projettent. Ce désir de les représenter me permet de déconstruire leur image et de découvrir des indices qui m'aident à mieux comprendre leurs réactions face à leurs expériences de vie. Inversement, après avoir connu l'individu, j'ai envie de le décrire parce que je perçois des aspects intéressants de son image qui, au départ, n'avaient pas attiré mon attention. La plupart de mes modèles sont des personnes que je connais peu ou pas de tout. Une minorité de portraits est motivée par la beauté que je trouve dans la composition du corps et des vêtements ou simplement par le désir esthétique qu'un homme peut exercer sur moi. Mais ce désir visuel est inconscient et ce sont généralement les spectateurs de mon travail qui me font voir les différents attributs érotiques ou affectifs qu'ils y voient. Bien que je puisse être d'accord ou non avec leurs opinions, ce sont leurs propres projections psychologiques qui se manifestent dans mon travail.

Le désir homosexuel dans mon travail

¹⁵ Hocquenghem, 2000, p. 23.

¹⁶ *Petit Robert de la langue française*, édition 2017.

Dans cette dernière série de dessins, beaucoup de personnes m'ont fait observer que les portraits de dos ont une certaine sensualité. Ce commentaire me surprend car dans l'observation ou dans l'exécution de ce type de portraits, je ne ressens pas de sentiments liés à la sensualité et c'est probablement l'inconscient qui me trahit en montrant les occasions durant lesquelles je ressens une attirance pour le modèle. Le mode de réflexion et le mode d'exécution sont deux espaces d'introspection. Par contre, si on regarde les portraits de dos de Funk ou de Jodoin, on s'aperçoit que leurs portraits ne transmettent pas de sentiments liés à l'éros. La différence qui rend mes portraits plus sensuels se trouve dans le cadrage, les détails et l'aspect fugitif de mes dessins.

Un autre aspect qui font que mes images sont plus sensuelles : l'encadrement de la tête par en arrière, avec le résultat que le regard se concentre sur le cou, lieu du corps fragile, sensible et riche en connotations érotiques. Le fait de regarder ces hommes de dos peut être perçu comme un acte de soumission de leur part, ce qui permet d'interpréter la relation passif / actif, le fait de tourner le dos signifiant une autorisation de se laisser dominer par l'autre. Tout cela ne faisait pas partie de mes intentions initiales (cette interprétation de mon travail vient en fait des autres), mais je trouve cette interprétation très intéressante ; elle influence en effet mon processus de réflexion pour la suite de mon travail de recherche.

L'homosexualité n'est par le sujet principal de ma pratique ; je ne vois pas comme militant gai. J'estime que mon orientation sexuelle n'est pas pertinente pour ma recherche et je ne souhaite pas travailler dans une niche. Ce n'est pas que je veuille nier mon identité dans ce projet particulier ; le problème est plutôt que ce projet est une réflexion sur la façon dont les hommes pensent eux-mêmes la masculinité. Les hommes que j'observe, je les observe sans désir ; beaucoup d'entre eux ne me semblent même pas attirants et je les observe plutôt avec curiosité.

2.6 MASCULINITÉS

« Redéfinir le masculin en dehors de la virilité : les masculins pluriels¹⁷. »

Cette phrase m'a beaucoup influencé et m'a aidé à définir mon projet de recherche. Je n'avais jamais pensé qu'un mot utilisé au pluriel pouvait impliquer quelque chose d'aussi différent que, dans ce cas, la diversité. Comme l'idée de la diversité a été utilisée pour valoriser l'acceptation des communautés LGBTQ2 dans la société, je trouve intéressant d'incorporer le terme de *diversité* dans l'expression de l'identité masculine d'un point de vue identitaire, pour une meilleure participation des hommes dans la société.

Cette phrase m'a également aidé à clarifier l'angle sous lequel je pouvais faire face à mon projet de recherche, me permettant de lui donner deux dimensions qui semblent importantes : être précis en même temps que valoriser la diversité. Cette précision m'aide à dépeindre la diversité d'enregistrements de la masculinité et cela implique une complexité prenant la forme d'un portrait collectif, chaque individu parlant d'une voix différente.

Un très beau souvenir que je garde de mon enfance est qu'après l'école je rentrais à la maison pour le déjeuner. Je vivais avec mes grands-parents et ma mère ; ma mère et ma grand-mère travaillaient et mon grand-père restait à la maison. Il était l'homme de la maison, nettoyait, faisait des achats, cuisinait et prenait soin de moi. Je me souviens que les déjeuners étaient calmes, que nous mangions toujours ce que nous voulions, qu'il me demandait mon opinion, que nous regardions la télévision pendant que nous déjeunions, ce qui était complètement interdit le reste du temps. Pour moi, c'est le souvenir que j'ai de la masculinité : domestique, calme, détendue, paisible. Pour moi, le monde du masculin, en particulier dans le domestique, était un monde

¹⁷ Rivoal, 2017, p. 153.

docile. Je suis habitué aux masculinités non traditionnelles ; elles m'intéressent et je suis intéressé à les décrire.

Mais cette diversité est une diversité pour le moment limitée, une diversité qui se construit avec de petits gestes. Cette identité ne se construit pas seulement en rompant avec la norme, puisqu'elle réside aussi dans le respect de la norme. Il n'y a rien de mal à un homme en chemise et cravate ; un homme qui célèbre les clichés des vêtements créés par la société peut être magnifique. Mais il est de la même façon rafraîchissant de constater que la créativité décide d'aller à l'encontre des normes et que les hommes sont encouragés à s'habiller dans un esprit plus flamboyant, hybride, unisexe ou qui utilise d'autres couleurs. Il est clair que la description des individus qui transgressent la norme est plus colorée et diverse que celle des personnes qui s'y conforment. Cependant, la diversité est riche grâce aux contrastes, non seulement avec ceux qui osent mais aussi avec ceux qui font partie des nuances de gris. Des masculinités plurielles peuvent coexister dans le même individu : une personne en costume-cravate pendant la journée peut utiliser une chemise en soie extravagante pour sortir la nuit. Nous ne sommes pas un, nous pouvons être multiples.

CHAPITRE III

DESSIN

Dans ce chapitre, je me concentrerai sur l'explication de mon processus de création. Je commencerai par évoquer les sources des images dont je me sers pour faire mon travail et la façon dont je les utilise pour accomplir mes dessins dans l'atelier. J'expliquerai ensuite mes réflexions sur la figuration et l'abstraction, la gestualité dans mes dessins et l'utilisation du noir et blanc.

3.1 CAPTER L'INSTANT

J'aimerais parfois prendre des photos avec mes yeux, enregistrer des moments qui disparaissent avant que ma rétine ne les enregistre. Quand je conduis, je vois souvent des images spectaculaires qui seraient cependant impossibles à prendre. Entre le moment qu'on arrête le véhicule et qu'on sort le téléphone de sa poche, l'image a changé. La volonté de capturer l'instant est cohérente avec l'utilisation de la photographie car elle permet un regard immédiat en saisissant des images sans beaucoup de préparation.

De nombreuses images que j'utilise dans mes dessins sont captées dans l'espace public, notamment dans les transports en commun. Je ne les cherche pas activement ; il se trouve simplement que quelque chose attire mon attention. Cela peut être un détail subtil ou extravagant chez quelqu'un. Une fois que l'intérêt pour saisir une image se manifeste, je sors mon téléphone, je m'approche du modèle et je prends la photo de dos. En général, les gens ne remarquent pas que j'ai pris une photo d'eux car, dans les transports publics, la plupart sont collés à leurs téléphones portables.

En termes d'identité, je prends souvent des photos d'hommes dans l'espace public mais leurs identités me sont inconnues. Je ne suis pas intéressé à savoir qui ils sont car cela contaminerait la perception que j'ai d'eux. Une image suffit souvent à développer mon imagination et mon récit. Il m'arrive de travailler avec des personnes que je connais, mais mes modèles sont la plupart du temps des personnes que je connais peu. Quand il s'agit d'un individu connu, je ne cherche pas à me plonger dans sa subjectivité et ne lui pose pas de questions sur les détails qui m'intéressent pour le représenter. Le seul avantage à travailler avec quelqu'un que je connais, c'est que cela me permet de mieux ajuster la lumière et de contrôler la pose pour obtenir une image mieux construite.

Je fais des portraits de dos et l'identité de la personne n'est pas importante pour moi. Je n'essaie pas de capturer son identité mais plutôt de découvrir comment elle exprime son identité de genre et comment elle construit sa propre image de la masculinité.

J'éprouve un malaise si je dois travailler avec un modèle dans l'atelier : sa présence dans l'atelier m'est inconfortable. La présence de l'autre me dérange, son regard est intrusif pour moi, et ce d'autant plus lorsque l'œuvre est en cours de création, incomplète. J'aime travailler seul, uniquement avec l'image de l'individu dans l'atelier, avec le projecteur qui lance l'image que j'ai prise contre le mur ou sur la table.

Au fil du temps, ma façon de travailler à l'atelier est devenue plus immédiate et rapide. Beaucoup de mes dessins sont réalisés en moins de vingt-quatre heures ; c'est un travail spontané et impulsif, ce qui fait de la photographie un complément idéal parce qu'elle m'aide à travailler plus rapidement. La photographie numérique permet d'être projetée immédiatement sur le papier.

Lorsque je projette l'image sur un papier fixé au mur, je le fais dans une pièce sans lumière, dans une certaine mesure comme un exercice de chambre noire dans un laboratoire photo. Ensuite, je travaille la feuille de papier horizontalement sur une table. Sur la table, avec des matériaux liquides parfois instables, la métaphore de la chambre noire est renforcée.

3.2 FIGURATION

Chaque type de figuration implique un certain niveau d'expressivité et de schématisation. Dans mon travail, j'emploie différents moyens pour m'éloigner de la réalité : l'utilisation du noir et blanc, la présence de textures qui n'existent pas dans la réalité ou l'élimination des éléments présents dans l'image-source. Supprimer des détails est quelque chose que j'ai toujours fait. Je réduis certains aspects de l'image de référence afin d'attirer l'attention de l'observateur sur les aspects qui m'ont motivé à travailler l'image en particulier.

Dans mon travail actuel, ce sont les détails dans les vêtements et la coiffure des hommes qui m'intéressent. Pour ce faire, je valorise certains aspects de l'image et je traite le reste de façon secondaire. Les détails que je cherche à mettre en évidence nécessitent un traitement spécial, traitement que j'obtiens en atténuant ou en éliminant tout aspect de la composition qui peut être une distraction. C'est aussi une manière de préciser mon regard.

Pendant longtemps, je souhaitais aller au-delà de la simple transcription de la réalité, en cherchant l'innovation. Depuis quelque temps, par contre, il me semble que les peintres n'offrent pas de grandes innovations figuratives ou du moins rien d'équivalent aux grandes révolutions esthétiques de la première moitié du XX^e siècle. Je ne veux pas tomber dans des clichés ou des tics visuels ; je représente simplement

le monde qui m'entoure. Je cherche des thèmes enracinés dans l'époque où je vis, ce qui est plus important que de se soucier d'une nouvelle expression figurative. Tout ceci accompagné d'une peinture honnête et sans maniérisme me semble offrir plus de possibilités pour faire un travail qui propose un regard pertinent.

En ce moment, la recherche d'une innovation esthétique est moins importante pour moi. Laisser tomber le défi d'innovation me permet de *ressentir* avec des ressources visuelles qui me sont familières. En outre, cela me laisse expérimenter et explorer sans prétention mais avec une plus grande liberté qui peut éventuellement générer une évolution esthétique dans ma pratique.

Le geste et la trace

J'ai toujours été conscient que certains gestes dans le dessin et la peinture peuvent devenir des marqueurs de style. Pour cette raison, je tiens à accentuer la fraîcheur, la simplicité et la spontanéité de mes gestes. Le geste peut aussi parler de vitesse, de rythme et même de la nervosité avec laquelle l'œuvre a été créée. Il est important pour moi que l'observateur puisse imaginer le processus de construction de l'image.

Dans ce processus, il y a des coups et des gestes qui peuvent sembler déplacés. Parfois, cette situation peut être qualifiée d'accident ; en art, le mot *accident* peut avoir une connotation négative, comme le manque de contrôle, de maîtrise, voire une erreur. Justement, j'accueille le hasard dans mon processus, afin de renoncer au contrôle complet de la création de l'œuvre ; le manque de contrôle m'aide à construire une image imparfaite.

Les imperfections de mes tableaux parlent aussi des imperfections de mes sujets. Comme les imperfections chez les gens, on ne peut pas les supprimer sans altérer la cohérence de la personnalité de l'individu. Beaucoup de ces imperfections sont

invisibles et je trouve intéressant d'inventer des ressources pour les rendre visibles. Il me semble que l'image imparfaite est un sujet intéressant à analyser. Les images parfaites sont pour moi un type d'abstraction car la réalité manque de perfection. La réalité peut être belle, attrayante mais pas parfaite ; l'imperfection peut nous parler des aspects non visibles au premier regard.

Mes dessins ont des qualités associées aux matières sèches et aux matières humides, le trait se manifestant différemment dans ces deux sphères. Je perçois la surface mouillée comme associée au pinceau et la surface sèche comme associée au fusain. Avec le fusain, j'exprime directement la volonté de la main par l'accumulation de traits courts et nerveux, construisant des formes qui rassemblent généralement les cheveux et d'autres éléments des vêtements de l'individu. Les coups de pinceau avec des matériaux humides, bien qu'ils puissent être exécutés avec les mêmes types de gestes de la main, ont tendance à être plus calmes et longs. La perception par le spectateur de la main de l'artiste est généralement moins évidente en peinture, d'abord en raison de la présence du pinceau comme élément médiateur, mais surtout en raison de la fluidité des matériaux humides tels que l'encre de Chine et la peinture murale. Grâce à la fluidité de ces matériaux, sur une surface horizontale telle que la table de travail, les liquides se déposent et se déplacent avec une liberté lente. Ce mouvement est limité par la légère force de gravité créée par les ondulations du papier.

Avec le dessin, je m'attache à préciser et j'exige des formes une précision qui laisse peu de place à l'ambiguïté ou à l'interprétation. Lorsque je travaille avec la peinture que j'utilise en ce moment, celle-ci est si liquide qu'elle est moins contrôlée et, conséquemment, elle offre plus de possibilités d'interprétation. La stratégie consistant à maintenir deux dynamiques de travail dans le même espace pictural est d'un grand intérêt dans ma recherche. Une autre relation qui a toujours été présente dans mon travail est la coexistence d'un dessin de tradition plus académique avec une peinture

plus expressionniste. Mes premières expériences avec le fusain remontent à des cours de dessin à la structure plus académique, et ce avant mes études d'architecture. Alors que le fusain est un matériau *sale*, lorsque je l'utilise, je me sens toujours obligé d'exercer un contrôle sur lui, ce qui donne un dessin plus précis, que j'apprécie moins. Quand j'utilise la peinture murale mélangée à l'encre de Chine, une expérimentation figurative s'installe immédiatement, qui se traduit par une perte de contrôle, mais aussi par une plus grande liberté. Cette situation est également un défi, car elle m'oblige à travailler avec des matériaux sur le site d'une manière qui évolue constamment, afin d'atteindre l'image que j'ai en tête. Je cherche en effet à travailler l'interaction entre un dessin d'origine plus académique et une peinture plus expressionniste.

Noir et blanc

Dans mon travail, j'ai utilisé peu de couleurs et, au fil du temps, ma préférence pour le monochrome s'est affirmée. Dans ma peinture en noir et blanc, beaucoup voient une image nostalgique, probablement à cause de l'idée des photos en noir et blanc. Même si la nostalgie me semble un sentiment très attrayant, je trouve que mon travail se positionne plus dans le présent que dans le passé et que l'utilisation du noir et blanc obéit davantage à une manière de voir le présent. Avec le projet sur lequel je travaille actuellement, dont le sujet est la représentation de l'homme, je ne cherche pas à capter une image nostalgique de l'homme. Bien au contraire, je cherche à dépeindre l'homme d'aujourd'hui et comment il se positionne face à la société.

Je représente le présent, un présent urbain, nord-américain et en général mes modèles sont de Montréal. J'offre une représentation de personnes qui vivent et se déplacent dans une ville où prédominent autant le gris et le noir, que la couleur des métaux et des vitres. Dans les grandes villes capitalistes, sortir de la norme n'est pas fréquent, et les couleurs froides prédominent ou, alors, la couleur est pratiquement absente. Les

habitants de ces villes, comme les caméléons qui tentent de passer inaperçus, adoptent les couleurs mêmes de leur ville et se vêtent en couleurs discrètes – noir, gris et bleu –, se conformant à une norme. Quand la ville passe de l'hiver à l'été, les vêtements pour les hommes changent moins que ceux pour les femmes. En général, les hommes sont beaucoup plus conservateurs que les femmes dans leur habillement, en particulier dans le choix des couleurs.

3.3 PEINTURE OU DESSIN

Pendant le temps passé à l'université à travailler, j'ai reçu des commentaires qui m'ont fait réfléchir à la technique que j'utilise dans mon travail. Certains qualifient mon travail de peinture et d'autres, de dessin.

Étant donné que le fusain et l'encre de Chine sont bien présents dans mon travail, il est logique de l'associer au dessin. En outre, j'utilise la peinture sur des surfaces homogènes pour les fonds, ce qui renforce la présence visuelle du fusain. Cependant, dans d'autres tableaux, la peinture est mélangée à de l'encre de Chine et du fusain ; la peinture se manifeste alors en camaïeu de gris et la technique que j'applique est plus typique de la peinture, parfois de manière dense et expressionniste, parfois en lavis et plus proche de l'aquarelle.

Parler de dessin et de peinture pour le même tableau crée une certaine ambiguïté quant à la nature du travail. Je trouve cette ambiguïté intéressante, voire stimulante. Il me paraît en outre intéressant de développer un style qui juxtapose deux façons de travailler avec les matériaux, d'un point de vue esthétique et expressif. De plus, il me semble que cette coexistence se trouve dans mon travail depuis longtemps. Elle peut avoir son origine dans ma formation d'architecte où le dessin est à la base des méthodes de communication.

Quand le support d'une œuvre est le papier, ce support renforce la perception du travail en tant que dessin. J'utilise la peinture murale comme base de mon travail ; c'est un matériel peu cher. Parfois, je dessine avec le pinceau mais très souvent avec du fusain, et la plupart du temps, la peinture couvre le dessin de surfaces homogènes, généralement des arrière-plans ayant peu de texture.

Par cette rencontre de différents traitements et densités, je vise à établir un dialogue entre les matériaux secs comme le fusain et les matériaux humides comme la peinture murale et l'encre de Chine. Entre la peinture murale et l'encre de Chine, nous pouvons établir des différences intéressantes. La peinture murale est blanche et opaque et fait montre d'une certaine liquidité, mais elle est plus dense que l'encre de Chine. L'encre de Chine est noire, plus liquide que la peinture murale, mais par sa nature visqueuse, elle ressemble à de l'huile ; bien qu'elle se mélange très bien avec l'eau, elle maintient une certaine séparation avec la peinture murale si les matériaux sont laissés au repos. Entre le fusain (poudre noire) qui est un matériau sec et l'encre de Chine (liquide noir) qui est un matériau humide, la peinture murale (blanche) comme matériau joue un rôle de médiation. Et le mélange des deux génère des nuances de gris.

3.4 MATÉRIAUX

Papier

Mon travail sur papier répond à une logique d'économie de matériaux et de transport. Confronté à une précarité financière, j'ai décidé de remplacer la toile par du papier car il est plus économique en tant que matériau et plus facile à archiver et à transporter. Comme je partais avec mon travail chaque fois que je voyageais, j'ai décidé de commencer à travailler avec des formats qui tenaient dans ma valise. Cette facilité et cette économie de transport de mon travail m'ont permis de commencer à chercher des opportunités de montrer mon travail à chaque fois que je vais ailleurs.

La présentation du travail sur papier peut être problématique en termes d'encadrement car encadrer du papier coûte cher. Là où le transport du papier est facile et peu coûteux, le transport des cadres en verre est plus cher et délicat, et l'option d'encadrement du papier à la destination élimine les économies de transport. C'est pourquoi une partie de ma pratique a consisté à trouver des moyens de présenter mes travaux sans cadre et, pour cette raison, j'ai commencé à explorer des modes installatifs pour présenter mes dessins.

J'ai présenté mes œuvres de différentes manières. Je les ai percées directement sur le mur avec des clous, des épingles, ou avec du ruban adhésif et des aimants. Les épingles et le ruban sont proches de la façon dont je le papier lorsque je le peins. À d'autres occasions, je les ai superposées sur un rouleau de papier semi-translucide que j'ai superposé au sol et contre le mur. D'autres fois, pour séparer le papier du sol, j'ai créé une structure en carton pour soulever le travail, lui donnant une légère sensation de suspension. J'ai accroché mon travail avec des cintres, à un portemanteau, et j'ai également fixé mon travail au mur avec des clips, des pinces et des crochets. Une autre façon de présenter mon travail a été de le mettre entre deux feuilles de plastique transparent que j'ai placées au sol ou suspendues dans les airs. Toutes ces expériences m'ont permis d'ajouter de nouvelles dimensions à mon travail, à travers sa présentation et la réflexion suscitée par ces expériences.



Figure 3.4.1.- Francisco De la Barra :
Présentation, UQAM, 2018



Figure 3.4.2.- Francisco De la Barra :
Comprar me aburre, vender me cansa, 2018

Peinture murale

La peinture murale blanche joue un rôle important dans mon travail depuis longtemps. Quand l'utilisation de l'acrylique et de l'huile m'a semblé restreignante, je me suis intéressé à l'exploration d'autres matériaux. J'ai commencé à travailler avec des matières organiques, des pigments qu'on trouve habituellement dans les cuisines et les marchés (sel, poivre, curcuma, achiote, etc.). Après avoir exploré ces matériaux, j'ai commencé l'expérimentation de matériaux inorganiques (poudre de charbon de bois, cendres, argile en poudre, rouille, etc.). Ces matériaux ont été travaillés avec de l'eau, non seulement pour les dissoudre, mais aussi pour faire entrer l'eau en jeu comme méthode de dessin avec ces matériaux.

Je considère que ce processus exploratoire a porté ses fruits. Il m'a permis de créer une peinture qui semble m'être propre avec une esthétique, une texture et une luminosité qui

reflètent mes préférences esthétiques. La créativité esthétique n'étant pas au centre de ma pratique, mon travail exploratoire, pour le moment, se concentrant davantage sur les thématiques et les matériaux que sur le type de figuration.

Ensuite, j'ai suivi le processus exploratoire en utilisant davantage de matériaux industriels et je me suis imposé une sorte de restriction, en utilisant uniquement des matériaux que je pouvais trouver dans une quincaillerie. C'est ainsi que j'ai intégré la peinture murale dans ma pratique, et petit à petit j'ai travaillé ce matériau avec d'autres. J'ai toujours utilisé de la peinture murale opaque et, au début, j'ai utilisé des peintures noires et blanches. La peinture murale a une viscosité assez liquide et peut être liquéfiée avec de l'eau, mais ne peut pas être rendue plus dense. Ce choix limite le type de peinture que je peux faire et, quand j'ai commencé à mélanger le fusain à la peinture murale, j'ai réussi à faire une peinture plus dense car le fusain est plus sec.

La peinture murale blanche et opaque que j'utilise ne réfléchit pas la lumière. C'est une peinture à la fois dense et liquide qui ne se prête pas très bien à la création de transparence comme c'est le cas avec l'huile. C'est un matériau pauvre qui ne possède pas la richesse expressive de la plupart des matériaux d'art. Je vois, dans l'utilisation de la peinture murale, un intérêt puisqu'elle m'impose automatiquement un défi, celui de limiter le type d'image que je peux obtenir puisque ce matériau a de plus grandes limitations expressives que les matériaux traditionnels. La peinture murale m'aide à construire une image imparfaite.

Encre de Chine

L'encre de Chine a été intégrée récemment à ma pratique. J'ai été séduit par ses qualités matérielles, par la profondeur de ses noirs et par la valeur symbolique d'un matériau ayant une longue tradition culturelle en Orient, comparable à celle du fusain en Occident. Bien que l'encre de Chine puisse se dissoudre dans l'eau, elle a une nature légèrement huileuse, ce qui produit des relations intéressantes par rapport à d'autres matériaux.

Lorsque j'utilise l'encre de Chine comme peinture, je m'en sers comme d'un pigment mélangé à la peinture murale pour obtenir différentes nuances de gris.

3.5 MODES DE PRÉSENTATION : PEINTURE ET INSTALLATION

Dans mon travail en atelier, les orientations horizontale et verticale sont très importantes. En général, le dessin se fait au fusain sur le mur, à partir d'une projection murale obtenue avec un appareil numérique ; je dessine uniquement les lignes principales de l'image. Je passe ensuite à la peinture, travail que je fais sur une table à l'horizontale.

Dessiner à la verticale peut être assez fatigant pour le bras ; *a contrario*, peindre à la verticale est moins fatigant. En outre, il semble plus naturel de peindre verticalement. J'aime peindre verticalement, car je peux voir plus facilement ce que je fais sans l'interférence de la perspective. Je peux aussi m'éloigner et me rapprocher, comme cela se produit lorsque le spectateur regarde l'œuvre. Regarder l'œuvre sur le mur implique une frontalité qui n'est pas possible sur la table où l'on a toujours une vue non frontale avec un peu de distorsion dans la perspective. Par contre, ce que je n'aime pas de la peinture verticale, c'est que je perds le contrôle du déversement des supports très liquides que j'utilise.

Récemment, j'ai commencé à me servir d'un projecteur numérique très petit et léger. Ses qualités me permettent de le positionner de différentes manières, et même de le suspendre dans les airs. Cela me permet de faire la projection directement sur la table et de faire le dessin horizontalement, ce qui est beaucoup plus confortable. Cette nouvelle modalité me permet de faire à la fois la phase de dessin et la phase de peinture horizontalement sur la table, et parfois je peux les faire simultanément.

Cette façon de travailler me stimule, car elle me donne l'impression de travailler dans une chambre noire comme le faisaient traditionnellement les photographes. Lorsque je projette l'image sur une surface horizontale, je le fais sur du papier et je construis l'image avec des matériaux liquides, quelque peu instables, puisque je ne les contrôle pas

complètement. Mon travail est inspiré de l'image photographique et s'y appuie pour la construction des dessins.

La liquidité de la peinture murale et de l'encre de Chine n'est pas un problème lorsque les dessins sont exécutés à l'horizontale. En effet, sur une surface horizontale l'encre coule également, mais plus lentement qu'en position verticale, car la gravité l'affecte moins. Malgré les avantages du travail à l'horizontale, le papier ondule avec l'humidité, provoquant des mouvements de liquides et des effets inattendus. D'autre part, en étant à une table, je peux en changer l'inclinaison, de sorte que les liquides bougent plus à mon goût.

Quand j'ai l'occasion de montrer mon travail, je me demande d'abord si je montrerai mon travail verticalement ou horizontalement. Lorsque je présente mon travail horizontalement, je le pose par terre, où, pour le regard du spectateur, il se trouve à une distance similaire qu'à celle d'une œuvre au mur et cette présentation permet de voir mon travail sous différents angles. Mon travail peut ainsi être vu à l'envers ou de côté, conditions qui ne sont pas possibles lorsque l'œuvre est installée au mur.

Placer mon travail verticalement me permet de régler la distance entre le spectateur et l'œuvre, puisqu'on peut la voir de loin ou s'en approcher. Une autre qualité ou défaut lié au fait de voir une œuvre à la verticale, quand elle a été créée à l'horizontale, est que les relations de fluidité des matériaux ne correspondent plus à la position dans laquelle elles ont été créées. Quand on voit une œuvre à la verticale avec des éclaboussures de peinture qui se sont produites à la verticale, ce n'est pas la même chose qu'à l'horizontale. D'une certaine manière, voir l'œuvre dans une position différente de celle de sa création fait réfléchir à la façon dont elle a été créée.

Lorsque je mets mon travail à l'horizontale, il y a aussi derrière ce geste une volonté de retirer mon travail du mur, de m'éloigner de la norme, de me déconnecter des conventions. Je conçois ce choix non pas comme une rébellion, mais comme une indépendance créative. Tout cela concourt à la recherche d'une indépendance et à un désir

que l'expérimentation ne se limite pas à la technique ou aux matériaux utilisés, mais couvre aussi la manière de positionner l'œuvre dans l'espace. Quand l'œuvre est posée au sol, bien que ce ne soit pas si confortable de la regarder, on ne peut pas s'en éloigner, mais on peut la regarder sous différents angles.

3.6 EXPOSITION FINALE

Après avoir fini de rédiger mon mémoire, j'ai ressenti le besoin de produire de nouvelles œuvres pour l'exposition de fin de maîtrise. Je voulais savoir si ces huit mois d'écriture hors de mon atelier avaient produit un changement dans ma manière de dessiner. J'ai pris les pinceaux, les papiers et mes matériaux, et j'ai repris mon travail là où je l'avais laissé. Sans trop réfléchir, j'ai peu à peu abandonné l'utilisation du fusain et de la peinture murale, pour enfin me concentrer sur l'encre de Chine. Le processus d'exploration de matériaux qui avait commencé treize ans plus tôt et qui s'était poursuivi à l'UQAM touchait à sa fin, et un nouveau processus d'exploration visuelle commençait à apparaître. Je suis retourné travailler avec la technique de l'aquarelle, une technique que j'ai utilisée quand j'ai commencé à faire de l'art, et maintenant je l'ai travaillée en monochrome.

J'ai senti que j'avais besoin de travailler de manière plus simple et plus légère. Le fait de me concentrer sur un seul matériau m'a permis d'explorer les qualités techniques de l'encre de Chine et ses possibilités plus en profondeur. J'ai senti que la spontanéité et l'imprévisibilité, que j'ai toujours cherchées dans mon travail, étaient encore présentes dans ces nouveaux dessins.

Pendant cette période de déconfinement, j'ai réalisé 120 dessins sur papier (20 x 16 pouces), dont cinquante-deux sont présentés dans mon exposition de fin de maîtrise. Je les ai divisés en quatre groupes. Le premier réunit quatre dessins que j'ai réalisés avant d'écrire ce mémoire, faits au fusain, à l'encre de Chine et à la peinture murale. Le second groupe est une série de six dessins mettant en valeur les vêtements des individus. Le troisième groupe est une grille de trente dessins montrant la diversité de la masculinité. Et le dernier groupe de dessins est une grille de douze autoportraits.

CONCLUSION

Le travail de maîtrise à l'université m'a permis de me libérer des aspects plus traditionnels de la représentation du portrait pour explorer de nouvelles façons de faire. Bien que je cherche par le portrait à capturer fidèlement l'aspect physique d'une personne, celui-ci ne rend pas pleinement compte de toutes les dimensions d'un individu. Par exemple, j'imagine que d'autres moyens sont plus adaptés pour représenter des aspects différents d'un individu. Bien que toute tentative de saisir l'essence d'un individu soit incomplète, chaque dimension qui le constitue peut être représentée avec des techniques diverses.

Cette recherche m'a permis de comprendre à quel point je m'intéresse à la manifestation d'une masculinité non traditionnelle et à l'approfondissement de mes connaissances théoriques afin d'analyser la masculinité contemporaine en tant que problématique. Je m'intéresse à l'individu, à ce qu'il pense et ressent, et je suis convaincu que la masculinité doit être comprise comme une identité plurielle. J'ai découvert que les études de genre de la masculinité sont en plein développement et qu'il serait intéressant de poursuivre mes recherches.

Avec le travail que j'ai fait durant la période de ma maîtrise, je me suis permis d'explorer différentes façons de présenter mon travail. Bien que cette recherche soit encore à l'étape du développement, elle m'a fourni des pistes pour imaginer de nouvelles façons de monter une exposition. Certains éléments sont constants dans ma pratique, le support de mon travail demeurant le papier. Je souhaite donc développer des moyens efficaces et économiques de le présenter. Je ne cherche pas forcément à développer une pratique

d'installation, mais l'installation m'aide à développer des modalités d'exposition qui s'éloignent du mur et me libèrent de l'encadrement de l'œuvre.

Avec la réflexion que j'ai entamée à l'université, j'ai le sentiment d'avoir mieux compris pourquoi j'utilise la photographie comme partie intégrante de ma pratique et, en même temps, cela m'a aidé à affiner l'utilisation de la photographie dans mon travail. À l'UQAM, j'ai découvert le potentiel expressif de la photographie de rue avec l'obtention d'une image furtive. J'ai aussi progressivement développé dans l'atelier une technique de travail autour des mécanismes de projection sur des surfaces horizontales.

La saisie de l'instant est en résonance avec ma façon impulsive de travailler la peinture et avec mon choix de réaliser chaque dessin à l'intérieur d'une seule journée. Les nouvelles façons de travailler adoptées dernièrement m'ont permis de procéder à une construction plus lente de l'image, avec une esthétique en pleine évolution.

Je me rends compte que j'apprécie les interactions silencieuses qui ont lieu dans la ville, en observant l'autre, en me demandant ce qu'il pense et en déchiffrant les petits messages codés dans son apparence. Je suis fasciné par les diverses façons dont les masculinités non traditionnelles sont performées par les hommes ordinaires ; elles m'intéressent et j'aime les décrire. Je m'interroge sur notre liberté, à la fois la liberté que nous nous donnons et la liberté que nous accordons à ceux qui nous entourent.

BIBLIOGRAPHIE

- Barthes, R. (1980). *La chambre claire*. Paris : Gallimard.
- Cameron, D., Christov-Bakargiev, C., Coetzee, J. M. et Kentridge, W. (1999). *William Kentridge*. Londres : Phaidon.
- Crépault, C. (2013). *La sexualité masculine : une exploration sexoanalytique*. Paris : Odile Jacob.
- Enright, R. et Jodoin, S. (2009). *Sophie Jodoin : War Series*. Montréal : Battat Contemporary.
- Foster, C., Funk, K. et Landry, P. (2007). *Karel Funk*. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.
- Gazalé, O. (2017). *Le mythe de la virilité : un piège pour les deux sexes*. Paris : Robert Laffont.
- Gigante, E. (2012). *L'art du portrait*. Paris : Hazan.
- Guilló, A. (2006, automne). L'autoportrait en suicidé : la tentative réussie de l'autofiction. *Esse arts + opinion*, p. 31-34.
- Hocquenghem, G. (2000). *Le désir homosexuel*. Paris : Fayard.
- Hujar, P., Stahel, U., Visser, H. et Kozloff, M. (1994). *Peter Hujar a retrospective*. New York : Scalo.
- Kosofsky, E. (2008). *Épistémologie du placard*. (M. Cervulle, trad.). Paris : Éditions Amsterdam.
- Kosofsky, E. (1985). *Between Men English Literature and Male Homosocial Desire*. New York : Columbia University Press.
- Laporte, L., Rey-Debove J., Chantreau, S., Bellefonds, C., Drivaud, M-H. et Rey, A. (2017). *Le Petit Robert de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert.

- Longo, R. et Perlein, G. (2009). *Robert Longo*. Paris : Skira Flammarion.
- Mendelsohn, D. (2010, 30 septembre). Boys Will Be Boys. *The New York Review*, p. 35-38.
- Peyton, E., Hoptman, L., Blazwick, I et Giorno, J. (2008). *Live Forever*. Londres : Phaidon.
- Rivoal, H. (2017). Virilité ou masculinité ? L’usage des concepts et leur portée théorique dans les analyses scientifiques des mondes masculins. *Travailler*, 38(2), 141–159.
- Mishra, P. (2018, 17 mars). The crisis in modern masculinity. *The Guardian*, p. 12.
- Molinier, P. (2000). Virilité défensive, masculinité créatrice. *Travail, genre et sociétés*, 3(1), 25–44.
- Verwoert, J., Tillmans, W., Halley, P. et Matsui, M. (2004). *Wolfgang Tillmans*. Londres : Phaidon.