UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

TABLEAU ARCHITECTURAL : RECHERCHE DE L'ENGAGEMENT SENSORIEL DU SPECTATEUR DANS UNE PRATIQUE ÉLARGIE DE LA PEINTURE ABSTRAITE

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

PAR
JORGE OSWALDO CARRANZA SANCHEZ

MARS 2022

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.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je veux remercier spécialement Julie Trudel, la directrice de ma maitrise, de m'accueillir, de me guider et aussi pour ses observations toujours pertinentes et pour son appui qui m'ont permis de finir ce travail de recherche. Je remercie les artistes de l'université, Josèphe Landreville, Pépite Biron-Chalifour et Bettie Boily, pour leur compagnie dans plusieurs conversations autour de la peinture, pour leurs suggestions à la résidence artistique dans mon projet au 407, de Maisonneuve et pour leur amitié. Merci infiniment à toutes et à tous qui m'ont aidé durant mon passage à l'université depuis le début de mes études de mon baccalauréat et durant ma maitrise. Je ne vais jamais oublier autant d'expériences qui ont marqué ce que je suis aujourd'hui comme artiste.

J'envoie un remerciement très spécial à ma famille en Colombie qui m'a soutenu de loin et merci à mon fils Gabriel.

TABLES DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES……..... v

RÉSUMÉ……... ix

INTRODUCTION……. 1

CHAPITRE I LA COMPOSITION…….. 4

1.1 La composition à l'intérieur du tableau…… 5

1.2 La composition dans le *shaped canvas* qui entre en relation avec le mur et l'espace……. 9

1.3 L'anamorphose……. 12

1.4 La composition murale *in situ*……..... 20

1.5 Composer, c'est penser…… 23

CHAPITRE II L'ARCHITECTURAL…...……..... 24

2.1 Le dessin technique d'architecture dans le tableau……..... 25

2.2 L'insertion du tableau dans l'architecture…… 26

2.3 L'architecture comme support de l'œuvre……... 31

CHAPITRE III L'ARCHITECTURE ÉMOTIONNELLE EN RELATION AVEC MA PRATIQUE……..... 37

3.1 L'architecture émotionnelle……. 37

3.2 Apport de l'architecture émotionnelle à ma recherche en peinture……. 42

3.3 L'ambiance……... 43

3.4 L'espace interne……... 45

3.5 L'état d'individuation……... 46

CHAPITRE IV LA SENSIBILISATION COMME MÉTHODOLOGIE DE CONCEPTION PICTURALE…….. 48

4.1 Projet en peinture : exploration de la sensibilité *in situ*……... 49

4.2 Sensibilisation dans le lieu……... 50

4.3 Enquête du lieu……. 51

4.4 Affecter le lieu…….. 55

CONCLUSION……. 65

BIBLIOGRAPHIE…… 67

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1.1	Jorge Carranza, 2019, *esquisse préliminaire pour un tableau*, exemple de grille sous-jacente, encre sur papier, 3,5 x 3,5 pouces…	7
1.2	Jorge Carranza, 2018, photographies de superposition de tableaux et de sculptures, exploration des méthodes de composition……...	8
1.3	Jorge Carranza, 2018, *Composition colorée au socle*, exploration de *shaped canvas*, vue d'atelier, UQAM…….	10
1.4	Jorge Carranza, 2018, *Assemblage coloré au socle*, *Composition colorée au mur*, *Composition colorée au socle*, vue dans l'espace d'exposition, UQAM……..	11
1.5	Jorge Carranza, 2016, *Composition à la forme carrée No 1*, peinture acrylique sur plexiglass, 96 x 36 pouces…….	14
1.6	Jorge Carranza, 2016, vue d'une esquisse de l'œuvre *Composition à la forme carrée No 1* faite avec le logiciel de dessin assisté par ordinateur SolidWorks……	15
1.7	Jorge Carranza, 2016, *Composition à la forme carrée No 1*, peinture acrylique sur plexiglass, 96 x 36 pouces…….	15
1.8	Jorge Carranza, 2016, *Composition à la forme carrée No 1*, image sur la caméra placée dans le point de fuite de l'anamorphose……	16
1.9	Jorge Carranza, 2016, *Composition à la forme carrée No 1*, image projetée au mur.....	17
1.10	Jorge Carranza, 2018, *Composition au 407*, peinture murale, corde et tissus, 92 x 84 x 78 pouces……..	18

1.11 Jorge Carranza, 2019, *Composition au cercle bleu en processus de conception*, peinture et ciment plastique sur mur, 199 x 95 pouces... 19

1.12 Jorge Carranza, 2018, analyse des détails du mur avant de faire le frottis avec un graphite et un fusain, vue d'atelier au J-7030, UQAM…… 21

1.13 Jorge Carranza, 2018, projection sur le mur de l'esquisse de composition du tableau, vue d'atelier au J-7030, UQAM…….. 22

1.14 Jorge Carranza, 2019, murale achevée intégrant les détails architecturaux et les couleurs trouvées dans l'endroit, vue dans le local J-7030, UQAM……... 22

2.1 Jorge Carranza, 2014, *Les amants*, acrylique sur toile, 45 x 33 pouces……. 26

2.2 Jorge Carranza, 2019, *Bordure*, vue dans l'atelier, UQAM, 10 x 10 pouces……. 27

2.3 Jorge Carranza, 2019, vue dans l'atelier du processus de création du tableau *Le mur*, UQAM…….. 28

2.4 Jorge Carranza, 2019, détail de la bordure, vue dans l'atelier du processus de création du tableau *Le mur*, UQAM…….. 29

2.5 Jorge Carranza, 2019, vue dans l'atelier du processus de création du tableau *Le mur*, UQAM…….. 29

2.6 Jorge Carranza, 2019, la stratégie de camoufler le tableau dans le mur, vue dans l'atelier J-7030, UQAM…….. 30

2.7 Jorge Carranza, 2019, détails existants du mur intégrés à la composition, vue dans le local d'exposition J-7030, UQAM……. 32

2.8 Jorge Carranza, 2019, *Étude pour une Composition à l'empreinte No 1*, acrylique et ciment plastique, 36 x 36 pouces…….. 34

2.9 Jorge Carranza, 2019, en haut : détails des empreintes sur le ciment plastique dans le tableau *Étude pour une Composition à l'empreinte No 1*, en bas : calorifère et détail du mur ayant servi pour l'empreinte…….. 35

3.1 Luis Barragán, 1966-1968, Cuadra San Cristobal, *Los Clubes*, Mexique, illustration de certaines caractéristiques de son travail… 39

3.2 Tadao Ando, 1983-1984, *Casa Koshino*, Ashiya, Japon, illustration de certaines caractéristiques de son travail……. 40

3.3 Jorge Carranza, 2018, étude du lieu d'exposition, le CDEx, en vue de mon exposition de maitrise……. 42

4.1 Jorge Carranza, 2015, *Composition No 1*, photographie argentique couleur, 20 x 24 pouces…….. 51

4.2 Jorge Carranza, 2018, motifs de cercles au plafond utilisés dans la composition, vue de l'espace d'atelier au 407, de Maisonneuve…… 52

4.3 Jorge Carranza, 2018, détail de la murale *Composition au 407*, motifs inspirés de l'architecture du lieu…….. 53

4.4 Jorge Carranza, 2018, *Composition au 407*, la couleur de l'œuvre est tirée du lieu…… 54

4.5 Jorge Carranza, 2018, *Composition au 407*, vue des effets de lumière……. 56

4.6 Jorge Carranza, 2018, *Composition au 407*, détail de la rampe du balcon peinte……... 56

4.7 Jorge Carranza, 2018, *Composition au 407*, l'anamorphose déconstruite en trois panneaux…… 57

4.8 Jorge Carranza, 2018, *Composition au 407*, vue d'un des panneaux. 58

4.9 Jorge Carranza, 2019, *Le mur*, analyse de l'espace de circulation de mon atelier pour affecter le passage des spectateurs au moyen d'un tableau-mur……. 60

4.10 Jorge Carranza, 2020, vue de la maquette d'un tableau-mur pour l'exposition de maitrise au CDEx, carton-plume, carton et papier…..... 61

4.11 Jorge Carranza, 2020, étude du lieu d'exposition, le CDEx, en vue de mon exposition de maitrise, à gauche : photographie de l'entrée de la lumière naturelle, à droite : photographie des sources de la lumière artificielle……... 63

4.12 Jorge Carranza, 2020, vue de la maquette d'une anamorphose pour l'exposition de maitrise au CDEx, carton-plume, carton, plexiglass, pastel sec et papier……..……... 63

4.13 Jorge Carranza, 2020, vue de la maquette d'un tableau-mur pour l'exposition de maitrise au CDEx, carton-plume, carton et papier…. 64

RÉSUMÉ

La peinture abstraite telle que je la pratique s'hybride avec le dessin et la sculpture. L'espace du tableau est mon intérêt premier. Je complexifie la composition picturale traditionnelle en déployant des stratégies comme l'anamorphose, le *shaped canvas* ou la peinture murale que je déploie dans un espace tridimensionnel. Mes peintures murales récentes cherchent à investir l'espace architectural pour le transformer en espace pictural. Ces tableaux sont des compositions fragmentaires sur plusieurs surfaces dans un lieu, qui forcent le déplacement du spectateur et emploient la perspective à un point de fuite pour faire apparaitre des anamorphoses sous certains points de vue. Cette recherche se situe dans la continuité des travaux d'artistes tels que Georges Rousse. Il crée des espaces de tension et d'interaction entre le processus de construction du tableau, l'espace et le spectateur. Leur approche s'inscrit dans une conception de la peinture dans le champ élargi (Fares, 2004) où celle-ci n'est plus définie par la bidimensionnalité comme le préconisait le modernisme.

Lorsque la forme du support devient le tableau en soi le spectateur est invité à faire le tour, à s'approcher, à toucher, à s'engager dans le mouvement en générant un espace de rencontre. Dans mes œuvres, je m'intéresse à la relation entre l'échelle du lieu d'exposition et celle du corps du spectateur en modifiant les formes et la taille du support de mes tableaux. Je veux aussi décomposer mes tableaux au moyen d'anamorphoses expérimentales en utilisant l'architecture du lieu d'exposition ou en créant des tableaux-murs pour affecter l'espace existant. Je développe des processus de construction et de déconstruction de la composition picturale pour apporter de nouvelles avenues pour la peinture abstraite, exploitant sa richesse comme objet et son impact visuel. Je veux pousser ma pratique vers la recherche d'un mécanisme de transformation de la perception sensorielle du spectateur pour l'amener vers une complexité qui engage tant la vue que le toucher.

Mots clés : Peinture abstraite, composition, anamorphose, déplacement du spectateur, *shaped canvas*, peinture murale.

INTRODUCTION

Arrivé en 2011 à Montréal, j'ai commencé des études en langue française et, ensuite en 2013, à poursuivre des investigations en arts visuels et médiatiques à l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Dans mon pays d'origine, la Colombie, j'ai travaillé dans des domaines comme l'architecture et le dessin mécanique et j'étais ce que l'on pourrait appeler un peintre du dimanche. Lorsque j'ai commencé mon baccalauréat en arts en 2013, j'avais l'intention d'insérer dans ma pratique de peintre mon bagage en dessin technique et de chercher une démarche artistique plus évoluée afin de développer une pratique en peinture davantage professionnelle. J'avais une forte intuition que, à travers la pratique et l'étude de la peinture, je pouvais également m'engager dans un processus de connaissance de moi-même. C'est ainsi qu'au début de ma maitrise en 2017, j'ai commencé une recherche plus concrète en peinture abstraite parce que j'étais intéressé à déployer une méthode de travail très rigoureuse. À la maitrise, j'ai étudié ma propre pratique en me questionnant sur l'espace de l'architecture comme contexte et comme espace de création artistique afin d'engager le spectateur de manière sensorielle.

Cette recherche, je l'ai considérée comme un devoir et un défi parce que, si je ne peux pas expliquer la peinture que je produis de façon accessible, je ne vais jamais comprendre la peinture qui m'intéresse. Dans cette entreprise, j'ai dirigé ma recherche vers un projet spécifique qui a touché concrètement les notions suivantes : la pratique élargie de la peinture, le tableau et l'objet, l'architecture comme support de mon travail en tant qu'espace de création *in situ*. J'ai cherché principalement la génération d'un espace d'échange et d'engagement entre la lecture de mon tableau architectural et le spectateur, dont le sensoriel était l'enjeu principal.

Ma recherche, de nature théorique et pratique, a visé à circonscrire ma méthode de travail *in situ* pour la création d'un projet artistique en peinture. Pour ce faire, j'ai emprunté des notions à l'architecture émotionnelle, un mouvement des années 50. Dans ce mémoire, je vais traiter de quatre sujets, dont chacun fait l'objet d'un chapitre.

Dans le premier chapitre, la composition du tableau est abordée, ce qui a toujours été au cœur de ma pratique. J'y expliquerai comment je me suis d'abord intéressé à la composition à l'intérieur du tableau avant de la complexifier dans des *shaped canvas*, des anamorphoses et des murales *in situ*. Cela m'a amené à la conception que composer, en peinture, c'est penser.

Le deuxième chapitre est consacré à l'approfondissement de la notion architecturale dans mon travail, puisqu'elle a influencé ma pratique de peintre en dévoilant un intérêt marqué pour l'architecture comme espace de création. On verra dans ce chapitre différentes manières dont l'architectural s'intègre dans ma pratique : le dessin technique d'architecture dans le tableau, l'insertion du tableau dans l'architecture et l'architecture comme support de l'œuvre.

Le mouvement de l'architecture émotionnelle et son influence sur ma pratique sont présentés dans le troisième chapitre. La théorie développée autour de ce mouvement m'a permis de faire le lien entre ma façon de composer, l'architecture comme support de mes tableaux et mon implication sensorielle qui devrait se transmettre aux spectateurs. Dans ce chapitre, je présenterai l'architecture émotionnelle, l'apport de cette notion à ma recherche en peinture ainsi que trois concepts propres à ce mouvement : l'ambiance, l'espace interne et l'état d'individuation.

Le quatrième chapitre est dédié à la sensibilité, une notion de l'architecture émotionnelle qui m'a inspiré une méthodologie pour concevoir mes tableaux

architecturaux. La lecture de ces tableaux implique un processus de sensibilisation du concepteur et du spectateur, dont l'architecture est le support et la source des données du projet. Dans ce dernier chapitre, j'expliquerai en détail la méthodologie que j'ai développée à la maitrise pour concevoir un tableau *in situ* en quatre étapes : l'exploration de la sensibilité *in situ*, la sensibilisation dans le lieu, l'enquête du lieu et le développement de stratégies picturales pour affecter le lieu.

En conclusion, je ferai le bilan de mes découvertes lors de ce processus de maitrise et je dégagerai des perspectives de développement pour ma pratique.

CHAPITRE I

LA COMPOSITION

Ce chapitre permet de préciser, de manière détaillée, l'importance de l'exploration de la composition dans mon travail de peintre. La composition est l'un des éléments incontournables dans ma recherche parce que je ne peux pas démarrer un projet sans commencer par cette étape. Ma production débute toujours avec une réflexion sur l'espace du tableau au moyen de la composition.

L'historien de l'art Raphaël Rosenberg (2008) définit ainsi la composition :

> Question de définition d'abord. Qu'est-ce que la composition d'un tableau? C´est la façon d'assembler ses parties; c'est le rapport des parties d'un tableau entre elles. Le rapport des idées, des figures, des objets, mais aussi – et, d'après les auteurs dont il sera question, surtout- le rapport des formes, c'est-à-dire des lignes, des masses de clairs et d'obscurs et des masses de couleurs.

Au fil des années, j'ai abordé la composition de différentes manières : la première, la composition à l'intérieur du tableau dans des peintures de chevalet traditionnelles; la deuxième, le *shaped canvas* qui entre en relation avec le mur et l'espace; la troisième, l'anamorphose qui implique le déplacement du spectateur dans l'espace; la quatrième, la composition murale *in situ*. J'aimerais combiner ces quatre aspects de la composition dans un tout, jusqu'à ce qu'il soit difficile d'établir la différence entre les uns et les autres. Mon objectif est que l'œuvre génère l'étonnement du spectateur dans le lieu d'exposition.

1.1 La composition à l'intérieur du tableau

Au tout début de ma pratique, je m'intéressais beaucoup à la composition à l'intérieur du tableau, c'est-à-dire que l'espace dédié à la composition se passait à l'intérieur du support. C'est ainsi que, depuis 2010 en Colombie, à l'époque où je me considérais comme un peintre du dimanche, j'ai une fascination pour composer au moyen du dessin. Celui-ci a été un des éléments de base du développement de ma pratique en peinture et l'un des outils principaux à l'heure de composer. Encore maintenant, lorsque je compose un tableau, je commence par une sorte de division du support, souvent au moyen des lignes de force de la composition. Ces repères que je trace ont comme but de résoudre le problème de la composition graphique (figure 1.1). Cette façon de procéder est liée à mon parcours comme étudiant de dessin technique et d'architecture. Donc, durant les années 2010, j'ai développé cette manière méthodique d'élaborer la composition du tableau à partir du dessin.

Au sujet du dessin et de ce qu'il implique, le neuroscientifique Rodolfo Llinás (2014) affirme que :

> La première forme du dessin et de la peinture c'est le regard, […], l'œil humain est capable de dessiner ce qu'il observe, mais, à travers d'une lecture dès le mouvement. Il existe une relation intime entre le sensoriel et le moteur.

À l'écoute de la conférence ARTE COMO CONSTRUCCIÓN CEREBRAL, de laquelle est tirée la citation précédente, je me suis senti très motivé parce que j'y trouvais une démonstration scientifique de la connexion entre le sensoriel et la production artistique. Le docteur Llinás cherche à illustrer comment le dessin implique la connexion du cerveau et des sens avec le monde qui nous entoure. Cette idée encourage ma recherche sur l'engagement sensoriel dans une pratique de la peinture

dans un champ étendu. La conception de *la peinture en tant que domaine étendu* (traduction de *Painting in the Expanded Field*) a été proposée en 2004 par le peintre et théoricien de l'art Gustavo Fares pour considérer comme peintures des œuvres qui ne répondent pas à la définition traditionnelle dans une logique disciplinaire :

> Ce champ étendu intègre les notions d'originalité/de reproductibilité, d'espaces multidimensionnels, d'histoire et de chronologie. Le champ qui en résulte relie la peinture à d'autres manifestations artistiques perçues auparavant comme différentes ou même opposées à la société d'aujourd'hui et permet de retourner au milieu des caractéristiques perdues ou prêtées depuis un certain temps. (Fares, 2004)

Ainsi, selon cette définition, une œuvre n'a pas à être bidimensionnelle pour être considérée comme faisant partie du champ de la peinture. C'est pourquoi je situe ma pratique dans cette conception de la peinture, car bien qu'elle ait des dimensions sculpturales et installatives, sa signification se déploie dans le champ de la peinture, qu'elle cherche à enrichir.

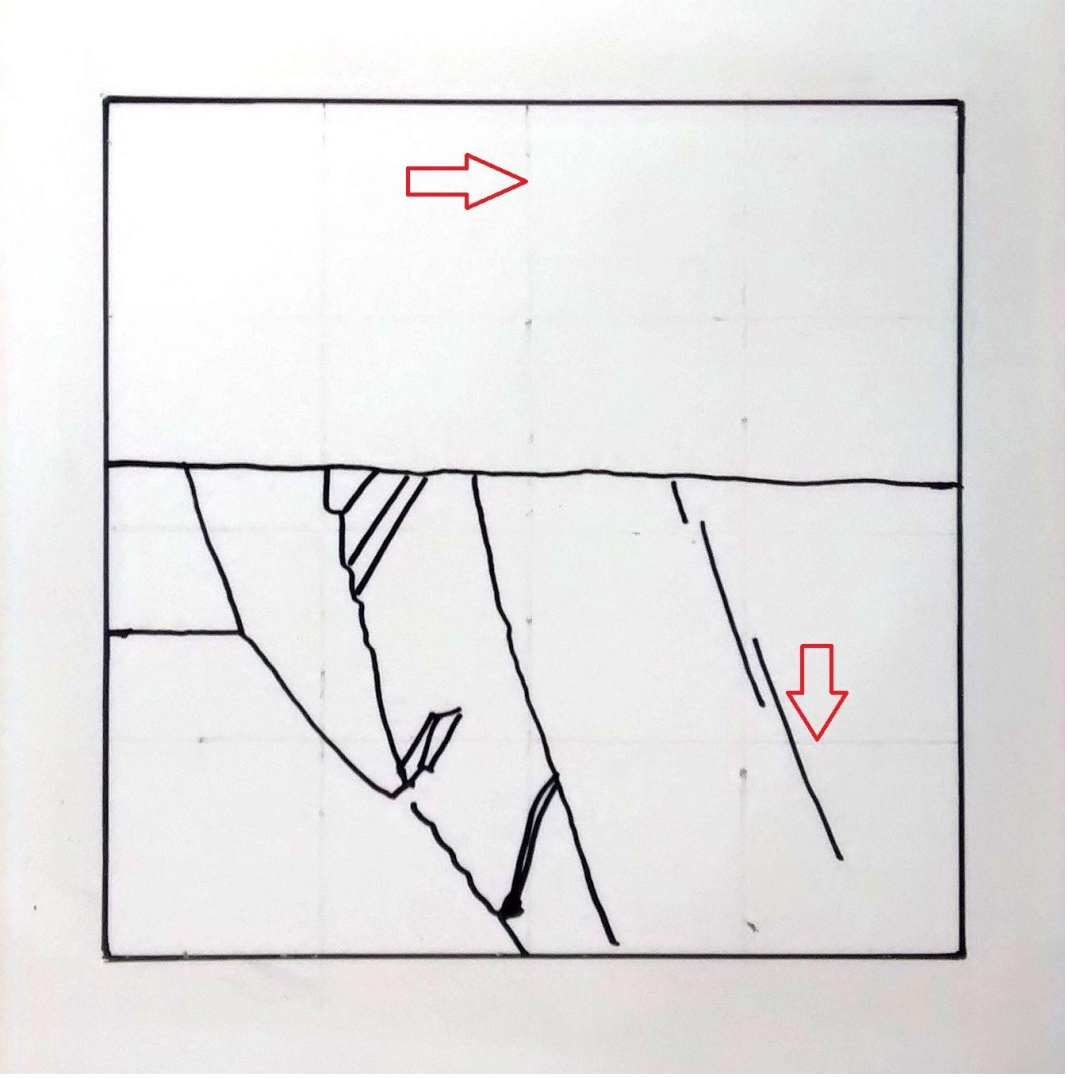

Figure 1.1 Jorge Carranza, 2019, *esquisse préliminaire pour un tableau*, exemple de grille sous-jacente, encre sur papier, 3,5 x 3,5 pouces.

Au cours de mon baccalauréat, de 2013 à 2016, j'ai beaucoup pratiqué la composition à l´intérieur du tableau en incluant des droites, des points, des cercles, des courbes, comme dans le dessin technique et architectural. Cette façon de procéder me permettait d'explorer différentes formes de composition afin d'amorcer l'analyse visuelle de l'espace du tableau. La construction dans l'espace du tableau devenait alors l'un de mes questionnements centraux.

J’ai utilisé la photographie pour créer des compositions plus surprenantes. Je superposais mes travaux en peinture et en sculpture (figure 1.2) ainsi que des images trouvées que je photographiais, des photos prises avec du dessin par exemple, afin d’élaborer de nouvelles compositions. Ainsi, je produisais des esquisses de compositions purement visuelles à partir de fragments que l’appareil photo unifiait en cherchant des stratégies de composition.

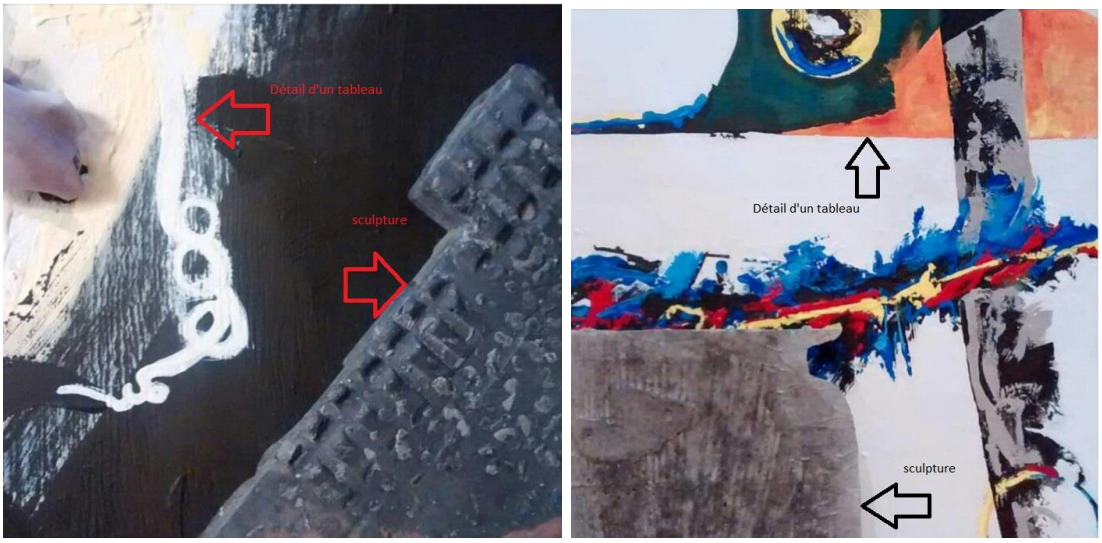

Figure 1.2 Jorge Carranza, 2018, photographies de superposition de tableaux et de sculptures, exploration des méthodes de composition.

1.2 La composition dans le *shaped canvas* qui entre en relation avec le mur et l'espace

La base de données Oxford Art Online définit ainsi le *shaped canvas* (Clarke, 2010) :

> A term first widely used to describe the unconventional (non-rectangular) shapes of the paintings on canvas exhibited by the American artist Frank Stella at the Leo Castelli Gallery, New York in 1960. Many other contemporary painters have since produced shaped canvases which, like Stella's, remain flat and two-dimensional, as opposed to three-dimensional and sculptural[1]

À l'automne 2017, au début de ma maitrise, il existait dans mes tableaux des espaces volontairement déconnectés les uns des autres. J'avais un grand intérêt pour le vide et l'absence d'images, mais je cherchais toujours l'équilibre dans la composition. J'ai entrepris alors d'explorer les notions de l'absence et de la présence. Celles-ci intervenaient à différents moments dans l'exploration de la composition du tableau. L'espace vide se traduisait à travers la couleur blanche ou l'absence de couleurs tandis que le plein était représenté par les masses colorées.

Cet intérêt pour le vide était aussi lié avec l'exploration des formes du support du tableau. Je cherchais l'équilibre de la composition et une interaction avec la forme. Il m'est venu l'idée de couper le support, en lui donnant une forme irrégulière, pour que la composition des masses colorées soit plus intéressante. Ainsi, la zone blanche dans le tableau isolait les deux zones colorées et permettait une pause au regard. La zone blanche dans le tableau dialoguait avec le blanc du mur. Cette stratégie me permettait

[1] Cette citation pourrait être traduite par : « Un terme qui décrit la forme non conventionnelle (non rectangulaire) des peintures sur toile présentées par l'artiste américain Frank Stella à la Galerie Leo Castelli de New York en 1960. Plusieurs autres peintres contemporains ont depuis réalisé des *shaped canvas*, qui, comme ceux de Stella, demeurent plats et bidimensionnels, et non pas tridimensionnels et sculpturaux ».

de résoudre un problème de composition à l'intérieur du tableau tout en mélangeant visuellement le blanc de la composition avec le blanc du mur ou du socle (figure 1.3).

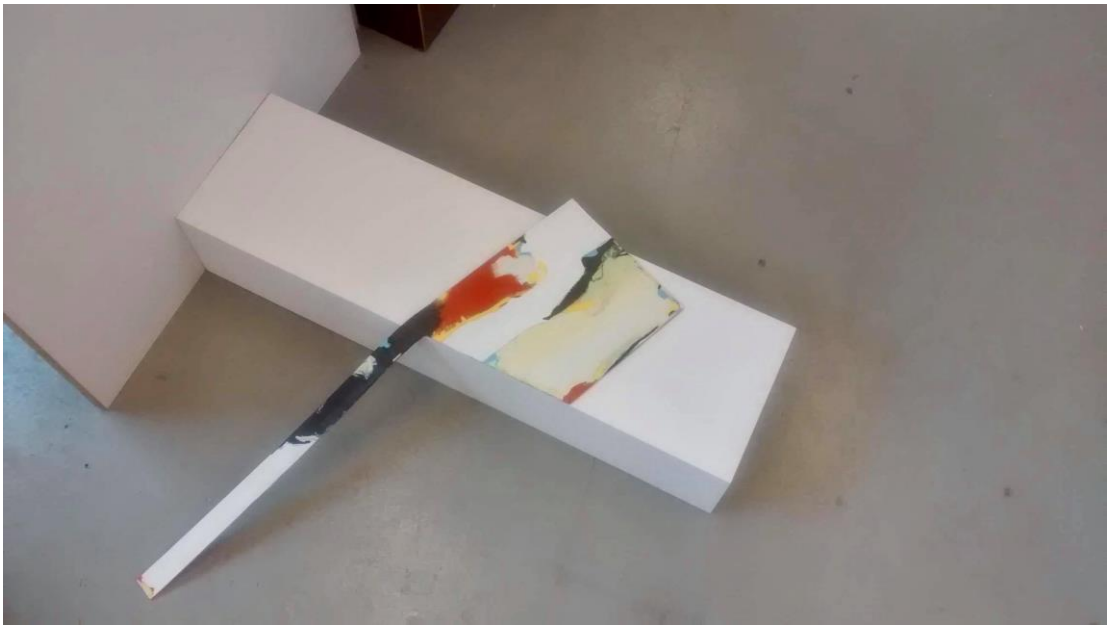

Figure 1.3 Jorge Carranza, 2018, *Composition colorée au socle*, exploration de *shaped canvas*, vue d'atelier, UQAM.

Normalement, les murs dans les espaces d'expositions sont blancs. Le blanc à l'intérieur du tableau produisait un jeu visuel avec la surface du mur. Ici, l'emploi du *shaped canvas* encourageait cette exploration parce que je me servais du vide et du plein afin de questionner la composition à l'intérieur du tableau (figure 1.4). J'emploie ce terme même si j'ai rompu avec la bidimensionnalité en approfondissant mon exploration vers l'objet sculptural, car j'ai conservé la dimension non rectangulaire du support et je conçois ce projet comme un prolongement de la tradition du *shaped canvas*.

Figure 1.4 Jorge Carranza, 2018, *Assemblage coloré au socle, Composition colorée au mur, Composition colorée au socle*, vue dans l'espace d'exposition, UQAM.

Donc, modifier la forme du support m'a ouvert un questionnement sur la manière dont le tableau peut activer l'espace du spectateur, qui s'engage au niveau sensoriel. Les espaces déconnectés dans mes tableaux sont la traduction d'une stratégie de lecture de la composition. Les masses colorées répondant aux espaces vides impliquent l'analyse de la composition en étapes. Ce que je cherchais avec la composition des espaces déconnectés, c'était tout simplement que le spectateur se questionne par rapport à ce qu'il voyait. C'est important pour moi qu'il prenne du temps pour faire la lecture de l'œuvre parce que la composition et la découpe du support sont le résultat de mon analyse de l'espace du tableau. Ma stratégie est alors d'attirer le regardeur avec la composition des couleurs et le travail de finition de la surface. J'ai pris la décision d'approfondir le fait que l'œil saute d'une masse colorée à une autre. Les formes

irrégulières du support permettent d'enrichir cette stratégie dans la lecture de la composition et impliquent le spectateur dans la réception du tableau. En plus, faire des variations dans la forme du support me donne l'occasion de sortir de la forme traditionnelle du tableau carré ou rectangle.

Finalement, approfondir les espaces déconnectés dans la composition me permettait d'explorer les formes du support. En déconnectant les masses colorées au moyen des espaces vides ou sans couleurs, j'avais l'option d'équilibrer la composition par rapport à la forme du support et à l'espace blanc du lieu d'exposition. Cette tactique allait être à l'origine de nouvelles recherches de stratégies dans la lecture du tableau. Par exemple, dans le cas de mes premières anamorphoses, la composition éclatée du tableau contiendrait des espaces blancs qui se mélangeraient avec le blanc du fond.

1.3 L'anamorphose

En 2017, à la fin de mon baccalauréat, j'ai commencé à faire des anamorphoses abstraites en découvrant pour la première fois le travail de l'artiste Georges Rousse. J'ai trouvé intéressante la manière dont cet artiste cherchait à analyser l'espace de l'architecture dans le déploiement de ses projets. Dans un article, Marie-José Mondzain-Baudinet, attachée de recherche au CNRS, cite une définition de l'anamorphose datant de 1955 (Mondzain-Baudinet, 2021) :

> Baltrušaitis (Anamorphoses, 1955) en résume plus récemment ainsi les caractères : « Au lieu d'une réduction à leurs limites visibles, c'est une projection des formes hors d'elles-mêmes et leur dislocation de manière qu'elles se redressent lorsqu'elles sont vues d'un point de vue déterminé. »

Le jeu visuel des anamorphoses de Georges Rousse et, par conséquent, l'angle unique comme stratégie dans la lecture de ses œuvres sont des caractéristiques que je prends en considération. Par exemple, dans son travail, le point de fuite indique la perspective idéale de l'œuvre dans l'architecture. À ce sujet, le galeriste Philippe Piquet (2008), de la Galerie Lucien Schweitzer, précise :

> Cependant, les interventions de Georges Rousse ne se résument pas à la réalisation de trompe-l'œil monumentaux. Les préoccupations de l'artiste vont au-delà d'un simple jeu visuel. L'art donne accès à une autre vision du monde, à une autre dimension. Déployées, éclatées dans l'espace réel, les formes qu'il peint, dessine ou construit se recomposent en images justes et lisibles vues d'un seul et unique point de vue celui que restituent les photographies de grand format qu'il expose.

Un peu à la manière de Georges Rousse, mes anamorphoses actuelles proposent la compréhension de l'espace pictural à travers le déplacement du spectateur. De ce fait, je dois interpréter les caractéristiques de l'espace architectural à partir duquel je vais construire une anamorphose. D'ailleurs, dans mes anamorphoses, durant mon baccalauréat et actuellement pendant la maîtrise, j'utilise la perspective à point de fuite unique afin de bien construire la composition du tableau (figure 1.5). Cela implique une analyse précise de l'architecture et de l'espace. D'abord, mes anamorphoses sont construites sur des plaques de plexiglass, à la différence de Georges Rousse. C'est pourquoi je les conçois comme des tableaux tridimensionnels. L'anamorphose me permet de questionner la limite du tableau parce qu'elle se déploie dans l'espace bidimensionnel, comme la peinture traditionnelle, puis se transpose à l'espace tridimensionnel. Par exemple, l'œuvre *Composition à la forme carrée No 1* a été conçue en deux temps. Une première composition abstraite en deux dimensions a par la suite été fragmentée dans un espace en trois dimensions. J'ai d'abord dessiné une première esquisse de la composition sur une feuille de papier, avant de la retravailler à l'ordinateur. Puis, j'ai transposé l'image bidimensionnelle à l'image tridimensionnelle

grâce au dessin assisté par ordinateur en utilisant le logiciel Solidworks (figure 1.6). Ce processus est différent de celui de Georges Rousse, car lui se sert de la photographie dans le processus de construction *in situ*.

De la plupart des points de vue, mon tableau tridimensionnel paraissait fragmenté et chaotique (figure 1.7), mais capté du point de fuite, la perspective changeait et l'illusion d'un tableau unifié était révélée. Une caméra vidéo sur trépied était placée à cet endroit précis (figure 1.8). Un projecteur permettait de reconstituer sur le mur un tableau abstrait éphémère en deux dimensions (figure 1.9). Le spectateur était donc invité à se placer derrière la caméra et ainsi à comprendre comment tous les éléments assemblés recomposaient une image. C'est donc l'image médiatisée qui révélait l'anamorphose, comme c'est le cas pour les œuvres de Georges Rousse.

Figure 1.5 Jorge Carranza, 2016 *Composition à la forme carrée No 1*, peinture acrylique sur plexiglass, 96 x 36 pouces.

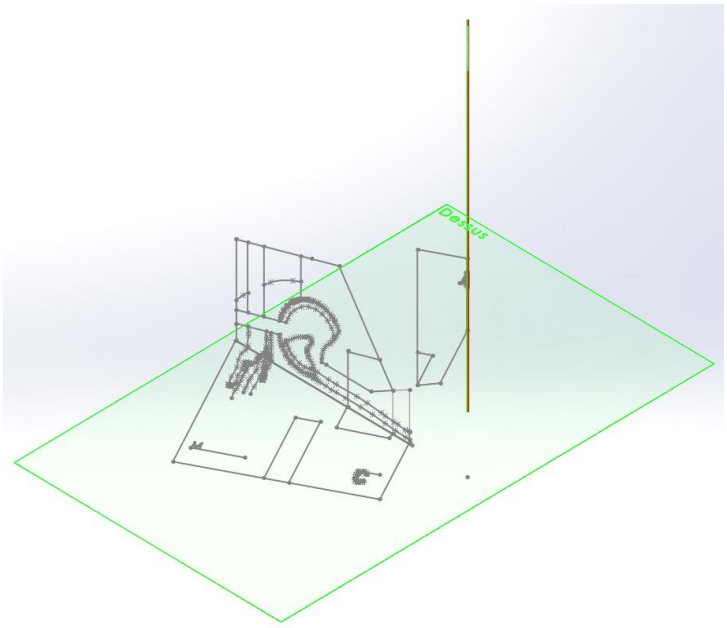

Figure 1.6 Jorge Carranza, 2016, vue d'une esquisse de l'œuvre *Composition à la forme carrée No 1* faite avec le logiciel de dessin assisté par ordinateur SolidWorks.

Figure 1.7 Jorge Carranza, 2016, Composition à la forme carrée No 1, peinture acrylique sur plexiglass, 96 x 36 pouces.

Figure 1.8 Jorge Carranza, 2016, *Composition à la forme carrée No 1*, image sur la caméra placée dans le point de fuite de l'anamorphose.

Figure 1.9 Jorge Carranza, 2016, *Composition à la forme carrée No 1*, image projetée au mur.

Dans mes premières tentatives d'anamorphoses au baccalauréat, il existait une relation entre deux espaces : l'espace de la composition d'origine en deux dimensions et l'espace fragmenté créé en trois dimensions sur des supports tridimensionnels, comme le plexiglass. Depuis le début de ma maitrise, j'ai réalisé deux anamorphoses *in situ*, peintes directement sur le mur. La première, *Composition au 407*, a été réalisée en résidence au 407, boulevard de Maisonneuve à l'été 2018 (figure 1.10). La deuxième, *Composition au cercle bleu*, je l'ai exécutée dans l'atelier J-7030 à l'UQAM à l'été 2019 (figure 1.11). Ces nouvelles anamorphoses murales prennent comme support l'architecture et sont conçues en fonction d'un lieu spécifique d'accueil. C'est pourquoi

je dis qu'elles sont *in situ*, selon la définition donnée par Buren en 1985 (cité dans Poinsot, 1986) :

> Employée pour définir mon travail depuis une quinzaine d'années, cette locution ne veut pas dire seulement que le travail est situé ou en situation, mais que son rapport au lieu est aussi contraignant que ce qu'il implique lui-même au lieu dans lequel il se trouve. [...] La locution « travail *in situ* » prise au plus près de ce que j'entends par là, pourrait se traduire par la « transformation du lieu d'accueil ». [...] Cette transformation pouvant être faite pour ce lieu, contre ce lieu ou en osmose avec ce lieu. [...] « *In situ* » veut dire enfin dans mon esprit qu'il y a un lieu volontairement accepté entre le lieu d'accueil et le « travail » qui s'y fait, s'y présente, s'y expose.

Mon travail *in situ* passe par une étape d'étude volontaire du lieu. Ensuite, mes œuvres interagissent avec l'espace choisi durant le processus de conception. Finalement, le spectateur est face au résultat de cette interaction.

Figure 1.10 Jorge Carranza, 2018, *Composition au 407*, peinture murale, corde et tissus, 92 x 84 x 78 pouces.

Figure 1.11 Jorge Carranza, 2019, *Composition au cercle bleu en processus de conception*, peinture et ciment plastique sur mur, 199 x 95 pouces.

Ce qui m'intéresse de l'anamorphose murale *in situ*, c'est le rôle que peut jouer le spectateur dans la lecture de l'œuvre. J'ai choisi d'enlever l'appareil vidéo de l'espace d'exposition. Ce qui me dérangeait, c'était la fonction de l'appareil vidéo placé dans le point de fuite qui mettait trop en évidence la composition. Dans mes dernières anamorphoses, en retirant la caméra, le déplacement du spectateur est plus libre. Ainsi, pour qu'il comprenne qu'il s'agit d'une composition en forme de carré ou de rectangle,

le spectateur doit bouger dans l'espace pour trouver la forme. Mais ce n'est pas obligatoire, car dans le cas de la pièce *Composition au 407*, le tableau était conçu pour que sa lecture soit intéressante depuis différents points de vue, et non seulement selon le point de fuite.

1.4 La composition murale *in situ*

Depuis 2018, je peins des murales *in situ*, c'est-à-dire que le lieu devient le support de mon tableau. Le processus de composition se passe toujours dans le lieu pour lequel le tableau est conçu. Dans la création de la composition de ces œuvres, la superposition de formes que j'ajoute à celles déjà présentes dans le lieu est une stratégie que je privilégie.

Composer un tableau à partir des données du lieu d'exposition est pour moi un grand défi. Le lieu est la source de la composition et je suis attentif à ses éléments. Par exemple, j'isole des motifs géométriques de l'endroit pour les employer dans ma composition. Dans ce processus, je dois être très réceptif. Regarder attentivement pour me sensibiliser avec le lieu et les détails de l'architecture, c'est mon défi. Je parlerai plus amplement de ce processus dans le chapitre 4, en abordant la notion du sensible.

Dans cette analyse du lieu, je porte une attention particulière aux éléments architecturaux, comme les tuyaux, les boites électriques, les calorifères, les trous dans le mur, etc. Je m'intéresse aussi aux textures des murs. Pour étudier la composition d'une de mes dernières murales, j'ai calqué toute la surface d'un mur sur un grand papier au moyen du frottis avec un graphite et un fusain (figure 1.12). Cette stratégie du frottis m'a dévoilé des détails cachés et m'a amené à intégrer dans la murale des formes trouvées issues de l'architecture. Par hasard, cette nouvelle méthode m'a amené à ajouter des formes qui se sont avérées très différentes des compositions planifiées de

mes tableaux de chevalet, car elles étaient déjà dans l'espace architectural et ne surgissaient pas de mon imagination.

Après cette stratégie du frottis, l'information visuelle obtenue est intégrée à une première esquisse. Ce qui m'intéresse dans ce processus, c'est de m'approprier ces formes de l'architecture et de les intégrer à la composition du tableau pour faire dialoguer ce qui se trouve dans le lieu avec ma composition de peintre. Par la suite, je compose par superposition de formes trouvées *in situ*. Normalement, cette esquisse produite est retravaillée avec des lignes, des courbes, des droites et des obliques, comme le ferait un dessinateur en architecture. Ensuite, à l'aide d'un projecteur, l'image de l'esquisse finale est tracée sur le mur et je peux y voir la relation entre l'esquisse projetée et les formes de l'architecture qui m'ont intéressées (figures 1.13). Normalement, ces murales (figures 1.14) sont détruites après leur exposition et recouvertes de peinture blanche.

Figure 1.12 Jorge Carranza, 2018, analyse des détails du mur avant de faire le frottis avec un graphite et un fusain, vue d'atelier au J-7030, UQAM.

Figure 1.13 Jorge Carranza, 2018, projection sur le mur de l'esquisse de composition du tableau, vue d'atelier au J-7030, UQAM.

Figure 1.14 Jorge Carranza, 2019, murale achevée intégrant les détails architecturaux et les couleurs trouvées dans l'endroit, vue dans le local J-7030, UQAM.

1.5 Composer, c'est penser

Lorsque je suis dans cette dynamique de composer en peinture, je passe par un processus simple qui consiste à choisir l'utile et rejeter l'inutile. Au fond, c'est un processus d'épuration de la composition. Il y a aussi une dimension d'analyse du support, qu'il soit traditionnel ou *in situ*. Par l'exercice de composer, je me trouve dans un processus très intéressant où je dois penser, analyser, créer, essayer et interpréter. Il s'agit donc de la recherche de mon propre langage en peinture.

Composer en peinture, c'est penser, et cet acte implique les sens. Comme résultat de ce processus, je cherche à stimuler les sens du toucher et de la vue chez le spectateur par la combinaison de la composition visuelle et de la matérialité de la surface du tableau. Il me semble que l'acte de composer engage un processus direct avec ma pensée. Pour moi, l'art est une sorte de jeu sensoriel et émotionnel. C'est en ce sens que la composition est un jeu qui permet de représenter le monde au moyen du langage visuel, celui de l'abstraction dans le cas de ma pratique.

Comme on l'a vu dans ce chapitre, mon travail d'exploration de la composition est passé par la peinture de chevalet, le *shaped canvas*, l'anamorphose et la composition murale *in situ*. Cette dernière m'a amené à formuler des projets à plus grande échelle et à m'intéresser à l'insertion de mes œuvres dans l'architecture du lieu. La composition *in situ* est très importante dans mon investigation actuelle en peinture abstraite. Mes nouveaux tableaux dialoguent étroitement avec le lieu où ils ont été conçus, car l'architecture est la source principale de l'information qui a servie à leur conception. L'architecture, qui a toujours été importante dans ma pratique, est devenue mon atelier, comme je l'exposerai dans le prochain chapitre.

CHAPITRE II

L'ARCHITECTURAL

L'architectural est « tout ce qui a rapport à l'architecture, et qui en a le caractère » (Le Petit Robert, 2001). Mais plus précisément, selon la définition donnée par Von Meiss en 1993, « bâtir, c'est d'abord créer, définir et limiter une portion de territoire distincte de l'univers et lui assigner un rôle particulier. La limite fait naître l'intérieur et l'extérieur ». Je m'intéresse depuis longtemps à l'architectural : d'abord, dans ma vie professionnelle où j'ai été dessinateur d'architecture ; puis, actuellement dans mon parcours artistique. Dans ce chapitre, je présenterai mon rapport à l'architecture à travers l'évolution de ma pratique artistique des dix dernières années.

D'abord, la première manière dont j'ai intégré l'architecture dans mes œuvres a été en représentant le dessin technique d'architecture dans mes tableaux. J'ai ensuite exploré l'insertion du tableau dans l'architecture à travers mes œuvres de la maitrise. Celles-ci favorisent la lecture du tableau dès le mouvement du corps du spectateur et cherchent à susciter son implication sensorielle. Par exemple, la pratique de l'anamorphose m'a amené à me questionner sur l'insertion du tableau dans l'architecture parce qu'elle permet d'analyser l'espace à l'extérieur du tableau. La dernière étape de cette expérimentation de l'architectural dans mon travail se donne à voir dans ma recherche actuelle sur la composition et sur son rapport avec l'espace. L'architecture est prise comme le support de mes compositions, soit sous forme de murales ou d'œuvres *in situ*.

2.1 Le dessin technique d'architecture dans le tableau

La première manière dont j'ai intégré l'architecture dans mes œuvres, c'est en représentant des éléments de dessin technique d'architecture dans mes tableaux. En 2010, durant mes études de dessin d'architecture en Colombie, j'ai développé un profond intérêt pour cette discipline. En 2011, après mon arrivée à Montréal, j'ai fait des études de conception assistée par ordinateur dans ce même domaine. L'architecture était ainsi présente dans ma vie professionnelle et dans ma recherche artistique. Par contre, c'est seulement plus tard que j'ai mieux compris le lien entre le dessin technique et mon travail de création.

Lorsque j'ai commencé mes études à l'UQAM en 2013, j'avais le projet d'intégrer l'architecture dans mon travail de peintre. J'incorporais alors mes connaissances comme dessinateur en utilisant des éléments comme la perspective isométrique, la ligne oblique, la droite et les lignes utilisées dans les plans d'architecture (figure 2.1). Tout comme je le faisais dans le dessin technique d'architecture, j'utilisais des éléments géométriques qui flottaient dans l'espace du tableau. Aussi, je traçais des lignes de dessin technique, mais avec la peinture. J'ai étudié longtemps les techniques du dessin, car tout ce que je captais de la réalité, je voulais le transformer en constructions abstraites.

Figure 2.1 Jorge Carranza, 2014, *Les amants*, acrylique sur toile, 45 x 33 pouces.

2.2 L'insertion du tableau dans l'architecture

À partir de 2017, durant les deux premiers trimestres de ma maitrise, j'ai commencé à me poser beaucoup de questions sur les enjeux de ma recherche en peinture : Pourquoi avais-je un intérêt pour l'abstraction? Quel était le lien entre mes tableaux de chevalet antérieurs et mes *shaped canvas* qui se déployaient dans l'espace du spectateur? L'architecture m'a semblé alors un espace très intéressant où je pourrais explorer la composition en dehors du tableau traditionnel. Mais pourquoi amener l'abstraction dans cet espace? Probablement parce c'est une façon de faire vivre une expérience qui inclut le corps et la perception au moyen des sens et, aussi, parce que je m'intéresse au mouvement dans la lecture du tableau abstrait. À la différence de mes œuvres du baccalauréat, dont l'espace était composé à l'intérieur du tableau, mes œuvres de la maitrise explorent l'espace où se trouve le spectateur en explorant des stratégies de lecture du tableau.

Je me suis alors demandé si je pouvais approfondir la relation de mes tableaux avec l'architecture. Par exemple, avec *Bordure* (2019) et *Le mur* (2019), il est possible de mieux comprendre comment je conçois cette relation. Dans ces tableaux, j'ai exploré des formes qui ressemblaient à des éléments de l'architecture ou qui pouvaient s'y camoufler. Cette idée de camouflage dans l'architecture m'est venue en faisant le tout petit tableau *Bordure* (2019), une toile carrée placée sur une colonne de béton de mon atelier à l'UQAM, dont la texture et la couleur imitaient celles de la colonne. Toutefois, j'avais laissé la bordure blanche comme indice qu'il s'agissait d'un tableau (figure 2.2).

Figure 2.2 Jorge Carranza, 2019, *Bordure*, vue dans l'atelier, UQAM, 10 x 10 pouces.

Ensuite, dans cette recherche autour de la notion du camouflage, j'ai réalisé un tableau plus élaboré, *Le mur* (2019), qui avait les caractéristiques physiques des murs de mon atelier. J'avais imité l'épaisseur, la hauteur et la texture de la surface en simulant les caractéristiques d'un vrai mur, mais transposées dans un tableau dont la forme avait un rapport direct avec le lieu où il se déployait (figure 2.3). Il y avait aussi une composition

picturale peinte sur sa surface. C'était un tableau dont les caractéristiques physiques étaient mises en relation avec l'espace d'exposition. Dans mon atelier, un invité a appuyé son corps contre l'œuvre. Il a pensé qu'il s'agissait d'un vrai mur. J'ai trouvé intéressante cette anecdote en réalisant que mon œuvre pouvait proposer la simulation d'un mur, un composant architectural, tout en demeurant un tableau.

Figure 2.3 Jorge Carranza, 2019, vue dans l'atelier du processus de création du tableau *Le mur,* UQAM.

Comme c'était le cas pour *Bordure* (2019), la bordure prenait un rôle très important également dans la lecture de la composition du tableau *Le mur* (2019) parce qu'elle incitait le spectateur à suivre visuellement la forme du support. En effet, la bordure permet de visualiser et d'analyser les différentes couches de peinture afin de provoquer en même temps l'observation de la composition du tableau (figure 2.4). Elle propose aussi au spectateur de faire le tour du tableau-mur (figure 2.5). J'ai essayé de trouver

une tactique pour guider le regard du spectateur en attirant son attention par les limites de chaque face.

Figure 2.4 Jorge Carranza, 2019, détail de la bordure, vue dans l'atelier du processus de création du tableau *Le mur*, UQAM.

Figure 2.5 Jorge Carranza, 2019, vue dans l'atelier du processus de création du tableau Le mur, UQAM.

La bordure a aussi été exploitée, mais différemment, dans mes dernières œuvres murales. Je voulais travailler l'ambivalence intentionnelle de la couleur afin de camoufler le tableau dans le mur. Le travail de la peinture est ambigu à cause de cette technique de recouvrement. La bordure du tableau n'est pas nette, elle se confond avec le mur (figure 2.6), car j'emploie la couleur de celui-ci pour recouvrir partiellement certaines parties du tableau.

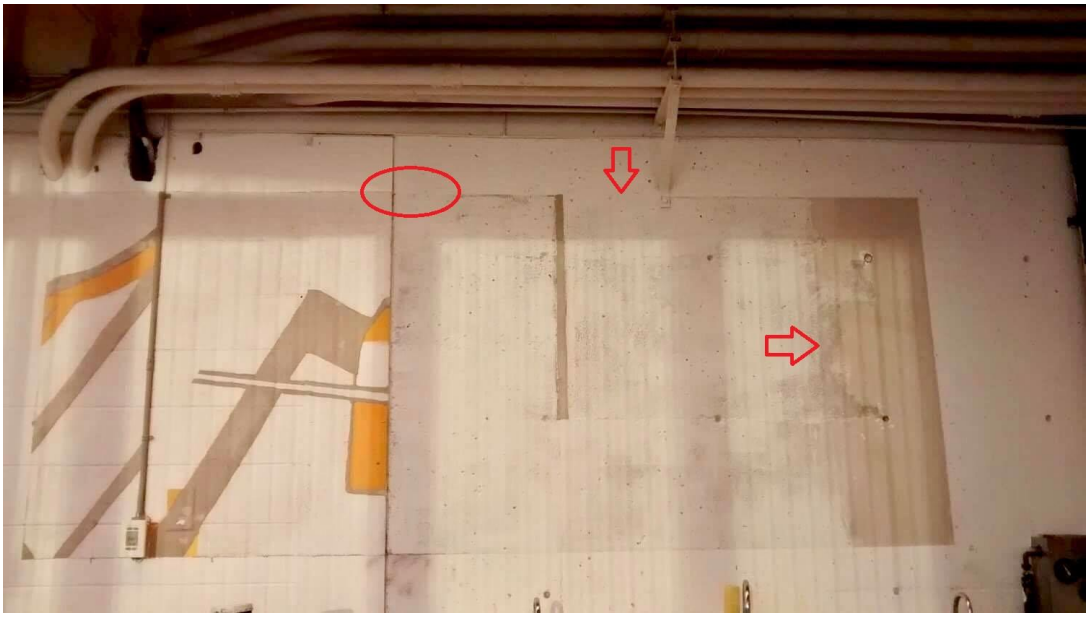

Figure 2.6 Jorge Carranza, 2019, la stratégie de camoufler le tableau dans le mur, vue dans l'atelier J-7030, UQAM.

2.3 L'architecture comme support de l'œuvre

À travers l'histoire, le mur a été une surface de grande richesse pour l'exploration des premières formes de peinture et de dessin et il est très important dans les recherches en peinture qui m'intéressent actuellement. Par exemple, il y a quarante mille ans, à l'époque du paléolithique en Europe, les premiers humains représentaient déjà le monde extérieur sans aucun langage écrit, mais en revanche, ils pratiquaient la peinture sur les murs, en utilisant les imperfections de la surface comme partie prenante du dessin, comme l'explique le neuroscientifique Rodolfo Llinás (2014) : « Cuando uno mira la superficie no es plana, entonces la gente que está pintando, está utilizando la imperfección de las paredes como parte del dibujo. »[2]. Cette idée d'utiliser le mur et la surface déjà existante, avec leurs imperfections comme support d'exploration artistique *in situ*, m'intéresse énormément pour mon projet actuel en peinture.

Ma vision de l'architecture comme support se trouve un peu en contradiction avec l'opinion du peintre catalan Antoni Tàpies par rapport au fait que « l'artiste est absolument seul devant sa toile blanche » (Tàpies, 1974.). En effet, lorsque je peins sur un mur, je ne suis pas vraiment face au vide du support d'une toile blanche. Étant intéressé par la surface du mur, j'ai commencé à explorer la matérialité en employant un mélange de peinture et de ciment plastique, matériel utilisé dans le domaine de la construction. Avec la méthode du sablage, je fais apparaitre les détails de la surface et les couches de couleurs appliquées précédemment (figure 2.7). Tàpies (1974) affirme au sujet de l'exploration technique : « L'artiste doit tout inventer ; il doit se lancer à corps perdu dans l'inconnu, rejetant tout préjugé, y compris, à mon sens, l'étude des techniques et l'emploi des matériaux considérés comme traditionnels. » Lorsque j'ai lu cela, j'ai pensé à explorer des matériaux utilisés dans la construction, comme le ciment

[2] Cette citation pourrait être traduite par : « Lorsqu'on regarde la surface, elle n'est pas plane, alors les gens qui peignaient utilisaient les imperfections de la surface comme partie prenante du dessin. »

plastique. Puisque que je voulais approfondir la matérialité de ma peinture, j'ai décidé de travailler avec des matériaux qui me permettaient de donner du relief à la surface de mes tableaux.

Figure 2.7 Jorge Carranza, 2019, détails existants du mur intégrés à la composition, vue dans le local d'exposition J-7030, UQAM.

Pendant le séchage du ciment, il est possible d'intégrer des empreintes d'objets issus de l'architecture pour créer de nouvelles surfaces dans le tableau (figures 2.8 et 2.9). Dans le chapitre précédent, j'ai mentionné mon intérêt pour les notions d'absence et de vide. Les empreintes en sont une nouvelle manifestation, car l'objet est plein et son empreinte en représente l'absence, le vide.

On retrouve aussi cette problématique du vide par rapport au plein selon la formule donnée par le peintre Lee Ufan (cité dans Yi, Desaive et Dagen, 2008) :

> Pour moi, le vide est l'espace qui se crée dans la rencontre, dans la réciprocité. Pris dans ce sens, le vide n'est ni totalement ma production, ni la vacuité objective. Et il ne s'agit pas de quelque chose de mystique dans cette notion d'espace. Par rapport au vide bouddhiste, trop idéal, le vide dont je parle est une situation phénoménologique. C'est le lieu

> où l'homme est en relation avec ce qui le dépasse. C'est aussi le lieu où l'être de l'art.

Ce qui m'intéresse dans sa réflexion, c'est l'idée d'être en face de quelque chose qui nous dépasse et de ce qui est difficile à définir, d'être face à l'ambiguïté. Par exemple, il est difficile de savoir ce qu'il faut cerner lorsque on est en face de phénomènes comme la lecture d'une forme dans une composition avec des empreintes.

Dans un lieu où je travaille *in situ*, je me trouve face à plein de détails ou d'éléments, parfois presque imperceptibles, mais ils sont tout de même là au moment de composer un tableau architectural. Le défi, pour moi, c'est dans le choix de rendre visibles, ou non, ces données à travers mes interventions en peinture. Je cherche à manifester le côté poétique du lieu, quel qu'il soit. L'artiste Georges Rousse, à propos des lieux abandonnés, déclare que : « c'est un espace poétique en même temps. Où il y a des jeux de lumière. Les fenêtres sont souvent éclatées. Il y a une espèce de chaos poétique finalement. » (Spillebout, 2004) Je souhaite réveiller la sensibilité du spectateur par rapport à la poésie de l'endroit où il se trouve au moyen de mon intervention en peinture abstraite.

Figure 2.8 Jorge Carranza, 2019, *Étude pour une Composition à l'empreinte No 1*, acrylique et ciment plastique, 36 x 36 pouces.

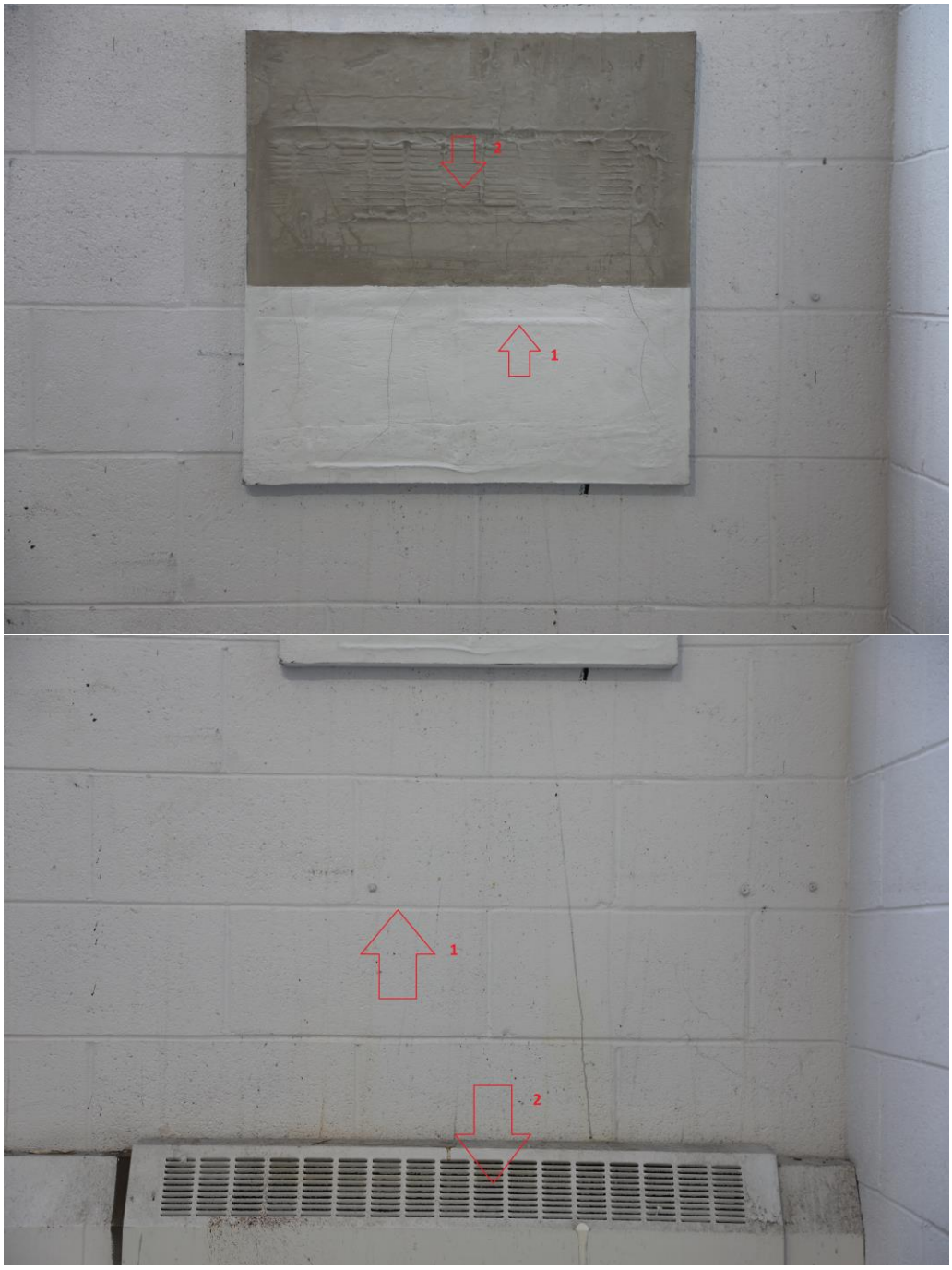

Figure 2.9 Jorge Carranza, 2019, en haut : détails des empreintes sur le ciment plastique dans le tableau *Étude pour une Composition à l'empreinte No 1*, en bas : calorifère et détail du mur ayant servi pour l'empreinte.

Pour conclure, dans la recherche de nouvelles méthodes de composition du tableau en interaction avec l'espace d'exposition, je me suis intéressé de différentes manières à l'architectural. Au tout début, l'architectural s'est manifesté par le dessin technique dans le tableau. Ensuite, dans une deuxième étape, le tableau a été en relation avec l'architecture grâce à des stratégies plastiques comme le camouflage et la bordure, ce qui a permis de visualiser et d'analyser les différentes couches de peinture du tableau afin de provoquer en même temps l'observation de la composition. Finalement, j'ai découvert l'architecture comme support de l'œuvre et comme atelier de travail *in situ*. Cette étape m'a permis de penser à construire des projets à grande échelle. Pour ce faire, j'ai développé au cours de ma maitrise une méthodologie de travail *in situ* qui s'inspire de l'architecture émotionnelle, un mouvement des années 50, dont j'explique les fondements dans le prochain chapitre.

CHAPITRE III

L'ARCHITECTURE ÉMOTIONNELLE EN RELATION AVEC MA PRATIQUE

Lorsque je débute la création d'un nouveau tableau *in situ*, je me demande comment mon intervention dans le lieu changera la perception que le spectateur a de celui-ci. À travers un processus d'analyse et de création *in situ*, il est possible, selon moi, de concevoir des tableaux architecturaux dont le support devient l'architecture. Cette section est donc l'occasion de mettre en évidence l'apport du mouvement de l'architecture émotionnelle à ma recherche en peinture, en situant son contexte historique. J'élaborerai, dans ce chapitre, trois notions tirées des écrits sur l'architecture émotionnelle que j'utilise pour expliquer certains partis pris de ma pratique de la peinture : l'ambiance, l'espace interne et l'état d'individuation.

3.1 L'architecture émotionnelle

L'architecture émotionnelle est apparue en 1954 au Mexique. Pour mieux définir cette notion, je me réfère aux travaux de l'architecte et paysagiste Nicolas Gilsoul. Il explique ainsi la visée de ce mouvement architectural (Gilsoul, 2009) : « Cette conception spatiale était scénographiée pour provoquer les émotions du spectateur et pour s'opposer à l'hégémonie fonctionnaliste de l'architecture traditionnelle des années 50. » Je suis tombé pour la première fois sur la notion d'architecture émotionnelle pendant que j'élaborais une carte heuristique de différentes étapes de ma maîtrise. Je recherchais alors plusieurs termes afin de me donner une idée de la direction de ma recherche. J'ai ensuite analysé ma pratique de la peinture en

m'appropriant quelques idées fondatrices de l'architecture émotionnelle. Celle-ci entretient un rapport sensoriel avec le spectateur, comme le transmet Gilsoul (2009) :

> L'architecture émotionnelle est à première vue une formule tautologique. Les travaux phénoménologiques notamment démontrent que tout espace provoque des émotions sur l'homme qui le parcourt et l'habite.

Plus précisément, je m'intéresse au sensoriel dans les œuvres des architectes Luis Barragán et Tadao Ando, qui font une recherche afin d'éveiller les émotions du spectateur à travers la manipulation de la lumière, les textures rugueuses des matériaux des murs, les géométries simples dans la composition des structures. Dans le cas spécifique de l'architecte Luis Barragán, la photographie de ses bâtiments a joué un rôle important dans la diffusion de son travail depuis le début de sa carrière. Il a vite compris le potentiel de la photographie comme outil promotionnel et s'est associé à des photographes toute sa carrière. L'architecte de la Cruz Díaz, Lara (2017) précise l'étroite relation de Barragán avec la photographie, particulièrement avec le photographe Salas, Armando :

> La elección de este trabajo me ha permitido profundizar sobre la arquitectura de Barragán y sobre la relación profesional que tuvo con Salas. A medida que profundizaba en el tema elegido, descubrí la estrecha relación que tenía Barragán con el desarrollo fotográfico de sus obras.[3]

La plupart des photographes qui ont travaillé pour lui ont produit les images sous sa direction (Cruz Diaz, 2017). Ces photographies soulignent les éléments caractéristiques de son travail d'architecture : la texture des matériaux, l'étude de la couleur, la présence de l'eau comme surface réfléchissante, la présence des arbres comme éléments de composition de l'arrière-plan dans la prise de vue. Barragán, à

[3] On pourrait traduire cette citation par : « Mon engagement dans ce travail m'a permis d'approfondir au sujet de l'architecture de Barragán et de la relation professionnelle qu'il entretenait avec Salas. Au fur et à mesure que je creusais ce sujet, j'ai découvert l'étroite relation de Barragán avec le développement photographique de ses œuvres. »

travers la photographie, cherchait à composer et à construire des architectures qui pouvaient être photographiées. L'architecte de la Cruz Díaz affirme dans son étude de l'oeuvre de Barragán (2017) : « Recordamos los elementos de composición. Mineral: Es el empleo de la textura. Emplea principalmente tierra, arena y roca con un fuerte contraste que da profundidad a la imagen. También se busca la textura en los árboles en algunos casos.».[4]

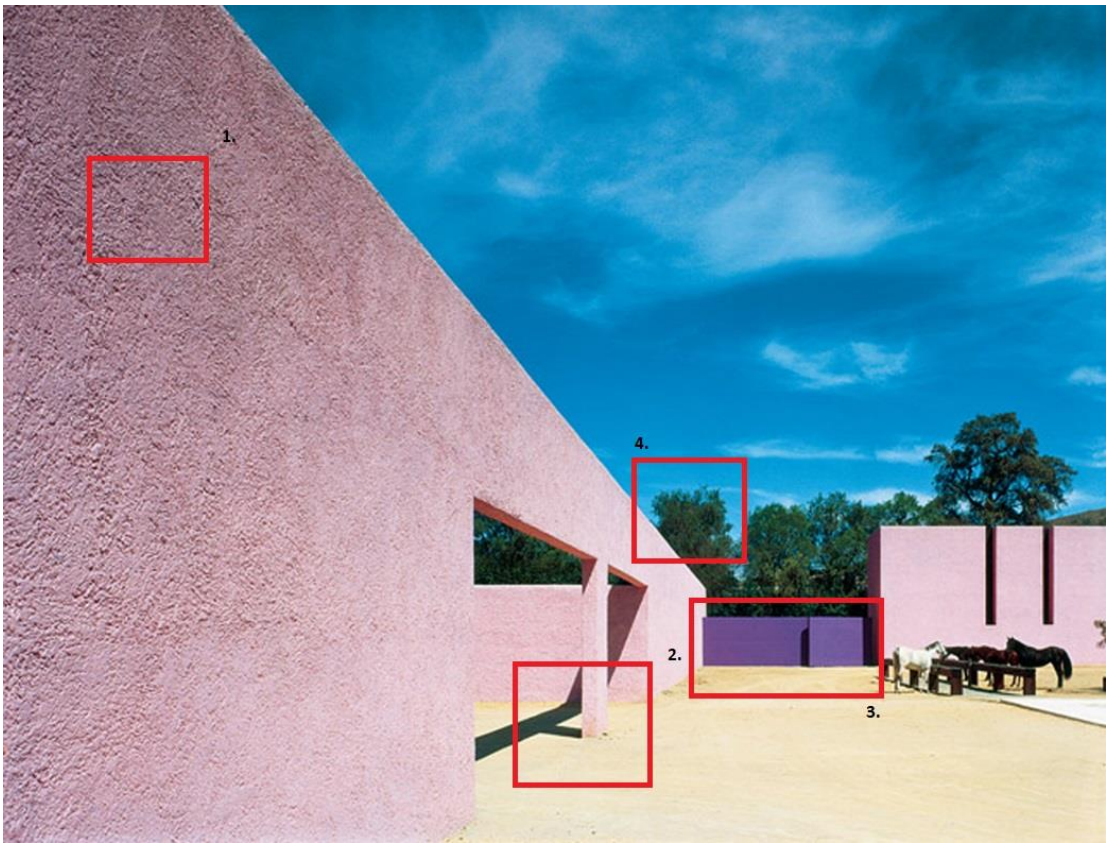

Figure 3.1 Luis Barragán, 1966-1968, Cuadra San Cristobal, *Los Clubes*, Mexique, illustration de certaines caractéristiques de son travail : 1) l'exploration de la surface et des textures; 2) l'étude de la lumière et des ombres comme éléments de composition; 3) l'exploration de la composition à partir de la couleur; 4) les éléments tridimensionnels existants dans l'espace de l'architecture et leur rôle dans la composition.

[4] Ce qui peut être traduit par : « On se souvient des éléments de la composition. Minéral : c'est l'utilisation de la texture. Il utilise principalement de la terre, du sable et de la roche avec un fort contraste qui donne de la profondeur à l'image. Les arbres sont également recherchés pour leur texture dans certains cas. ».

Dans le cas de Barragán, je suis intéressé par les quatre éléments suivants parce qu'ils se rapprochent de la composition de mes tableaux architecturaux : 1) l'exploration de la surface et des textures; 2) l'étude de la lumière et des ombres comme éléments de composition; 3) l'exploration de la composition à partir de la couleur; 4) les éléments tridimensionnels existants dans l'espace de l'architecture et leur rôle dans la composition (figure 3.1).

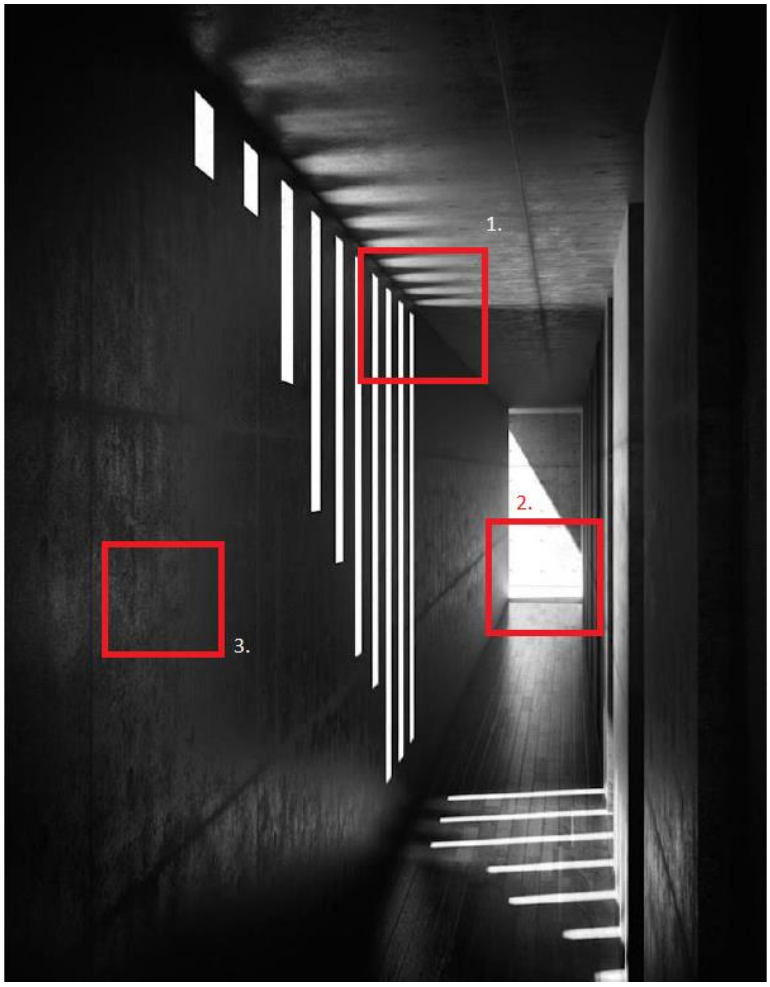

Figure 3.2 Tadao Ando, 1983-1984, *Casa Koshino*, Ashiya, Japon, illustration de certaines caractéristiques de son travail : 1) la géométrie comme composante de son travail d'architecture; 2) l'analyse et l'inclusion de la lumière naturelle et de l'ombre dans ses projets; 3) la qualité des surfaces qu'il obtient avec l'exploration de matériaux comme le béton.

Dans le cas spécifique du travail de l'architecte Tadao Ando, je me suis intéressé à trois aspects importants : 1) la géométrie comme composante de son travail d'architecture; 2) l'analyse et l'inclusion de la lumière naturelle et de l'ombre dans ses projets; 3) la qualité des surfaces qu'il obtient avec l'exploration de matériaux comme le béton (figure 3.2).

Gilsoul (2009) souligne que l'architecture émotionnelle est « une architecture (un vide intérieur ou extérieur permettant le mouvement) […] pour jouer avec dessein sur les émotions du sujet ». Cet objectif d'atteindre le spectateur par le vide qui crée le mouvement rejoint mon objectif comme artiste peintre. Je souhaite sensibiliser le spectateur par rapport à l'architecture à travers la matérialité de ma peinture abstraite, la surface et la forme de mes tableaux. Le vide est un espace essentiel selon diverses théories, comme celle de Lao Tseu, qui explique qu'un vase peut être beau, décoré, grand ou petit, mais que sa vraie utilité réside dans le fait qu'il soit vide (Lotito Cantino, 2017). Je suis intéressé par l'espace vide de l'architecture fonctionnelle comme espace de création. Je veux que mes œuvres issues de cet espace provoquent un « phénomène d'émotion », un terme amené par Le Corbusier en 1931 et cité par Gilsoul en 2009 afin de stimuler le sensoriel chez le spectateur. Pour y arriver, je dois étudier les éléments sensibilisateurs de l'architecture fonctionnelle, comme la lumière et l'ombre ainsi que les matériaux utilisés dans la conception des espaces et de leurs surfaces.

3.2 Apport de l'architecture émotionnelle à ma recherche en peinture

Pour introduire ce processus liant ma recherche à l'architecture émotionnelle, la première chose que je fais lorsque j'entre dans un espace architectural où je compte faire un tableau, c'est de me placer dans le rôle d'un spectateur qui parcoure un espace physique mais que je regarde à même temps comme un « réseau sensible » Gilsoul (2009). C'est ainsi que je regarde et que j'analyse attentivement les éléments de l'architecture et de l'espace parce que ce sont les données dont je vais me servir pour construire les esquisses de mes tableaux. J'observe donc et documente : 1) des formes géométriques; 2) des tuyaux et leurs formes; 3) des textures et des surfaces; 4) des entrées de lumière naturelle; 5) des sources de lumière artificielle (figure 3.3). Dans cet intéressant processus de création *in situ*, mon rôle devient celui d'un enquêteur-peintre qui débute le processus de création d'un tableau lié à l'architecture par une analyse de l'espace.

Figure 3.3 Jorge Carranza, 2018, étude du lieu d'exposition, le CDEx, en vue de mon exposition de maitrise : 1) formes géométriques; 2) tuyaux et leurs formes; 3) textures et surfaces; 4) entrées de lumière naturelle; 5) sources de lumière artificielle.

3.3 L'ambiance

La notion d'ambiance est issue de l'architecture émotionnelle. Elle propose que, de l'ensemble des éléments sensibilisateurs qui sont recherchés dans l'espace de l'architecture fonctionnelle, il peut se construire une ambiance qui donne une sensation de bien-être au spectateur. Gilsoul a défini la notion en ces mots (2009) :

> Le terme « ambiance » est entendu ici comme le nom générique qui recouvre le vaste champ de recherche scientifique qui s'intéresse au « réseau sensible » tissé entre l'environnement (entendu comme un « milieu » ou un « espace enveloppant ») et son utilisateur (en général humain). Il tente prioritairement d'en saisir la diversité des phénomènes sensibles.

Dans mon travail, cette ambiance est construite par la rencontre entre ma peinture et l'architecture choisie. Généralement, je dois construire des maquettes afin de commencer l'analyse et la représentation de l'idée de l'ambiance à concevoir. Je dois alors faire une étude complète et élaborée. Elle débute avec la collecte des données du lieu à travers des photos et des vidéos. Je prends des notes en imaginant le parcours du spectateur afin de penser, par exemple, où une anamorphose pourrait être insérée. Les notes servent à écrire toutes mes pensées comme si j'étais dans une sorte d'atelier intime et nomade. La création de l'ambiance sensibilisatrice commence tout juste à se mettre en évidence dans l'interaction entre l'espace à l'étude et le déroulement de mon projet en peinture au moyen du travail méthodique *in situ*.

À partir de l'étude de l'ambiance, je tente d'explorer des stratégies efficaces pour sensibiliser le spectateur à travers la composition, la couleur et la matérialité des surfaces de mes tableaux issues des données de l'architecture. Des éléments, comme la lumière naturelle par exemple, influencent l'effet de la réception du tableau architectural. Le contact de la lumière peut enrichir la composition, la couleur et la

surface de mon tableau en créant une ambiance intéressante. En somme, je veux que le spectateur soit capable de percevoir ce que, moi, le peintre a vécu par rapport au lieu durant le processus de conception de l'ensemble du projet. Cette idée est très importante pour moi. Ainsi, je partage la vision de l'architecte Luis Barragán, qui a déclaré à ce sujet (cité dans Gilsoul, 2009) : « Ne me posez pas de question sur telle ou telle œuvre, ne cherchez pas à savoir comment j'ai fait, mais voyez ce que moi-même j'ai vu. ». Ce qui est très intéressant pour moi dans cet argumentaire, c'est le mécanisme du passage de l'expérience du concepteur (moi, le peintre), qui est en train de réveiller la même expérience vécue dans ce processus de construction du tableau et de son support (l'architecture). Je cherche à transposer cette tentative propre vers le vécu du spectateur à travers son implication sensible dans le lieu d'exposition.

Gilsoul (2009), dans les notes de son texte sur l'implication du sensible, clarifie :

> L'implication sensible du visiteur : L'autre implication majeure est celle de la sensibilité du sujet, à savoir le visiteur ou l'habitant de ces lieux. Sa sensibilité est évidemment fonction de son vécu personnel mais aussi de son conditionnement socioculturel. […] Il s'agit donc maintenant de soulever les implications de cette sensibilité lors de l'expérience émotionnelle de l'espace.

Aller finalement chercher l'implication sensible du spectateur comme sujet dans l'expérience du tableau architectural est un de mes buts. Mon point de départ serait le développement d'une stratégie efficace dans la lecture du tableau, de façon à ce que le spectateur soit immergé dans un échange encadré par l'ambiance générale réussie dans l'espace physique.

3.4 L'espace interne

Durant ma recherche théorique qui touchait l'architecture émotionnelle, j'ai trouvé très intéressant le fait qu'il existe une relation invisible entre l'espace physique et l'individu qui le parcours avec son corps. Cette relation de réception est issue de la définition de la beauté pour l'architecte Bruno Zévi (cité dans Gilsoul, 2009), qui rejette « le problème de la définition de l'architecture par la beauté ou la laideur ». Cet aspect est remplacé par une autre dimension, que l'on appelle l'espace interne, un concept amené par Gilsoul (2009) :

> La définition la plus juste que l'on puisse donner aujourd'hui de l'architecture est celle qui tient compte de « l'espace interne ». Sera belle celle dont l'espace interne nous attire, nous élève, nous subjugue spirituellement, sera laide celle dont l'espace interne nous fatigue ou nous repousse.

Je perçois l'espace interne comme un phénomène d'échange intangible, qui comprend la réception de données subtiles issues du lieu. Tout au long de mon processus de travail *in situ*, j'étais immergé dans un processus volontaire de création encadré par une sorte de liberté artistique différente de celle d'un architecte. Autrement dit, en travaillant dans la création artistique dans le cadre d'un projet qui prends en compte l'architecture, l'espace interne dont je parle se transforme en un espace de liberté. Par exemple, un architecte est obligé de suivre les directives du projet qui aboutit finalement à la représentation de la commande. Tandis que, dans mon cas, je suis complément libre de suivre mon intuition dans le processus de création du tableau architectural. Évidemment, mon tableau est toujours lié aux caractéristiques de l'architecture trouvée soit belle ou non, je ne me pose pas cette question ou jugement.

3.5 L'état d'individuation

Ma recherche sur l'architecture émotionnelle m'a amené à me questionner sur l'expérimentation émotionnelle de l'espace et son implication sur la sensibilité du spectateur. Je rappelle que je cherche à transformer le lieu de manière à « affirmer le côté poétique de l'espace » (Spillebout, 2004), selon la formule de Georges Rousse. Par conséquent, j'ai trouvé essentiel d'être immergé de façon sensorielle dans le lieu à l'étude pour que je puisse entrer dans une sorte d'état « d'individuation », défini ainsi par Gilsoul (2009):

> L'individuation (fruit de l'utilisation des réminiscences comme révélateurs nostalgiques), l'introspection contemplative (suggérée par les réglages de la mise en scène), et enfin l'errance (suggérée par un faisceau d'appâts séducteurs). […] Le caractère instinctif évoqué suggère une relation d'abord inconsciente par l'entremise de laquelle notre regard et notre corps sont mobilisés à la recherche de ce qui est caché.

Dans ce processus d'individuation, je dois être dans un état de réception dont dépendent l'efficacité et la cohérence du projet en peinture. Cette analyse de l'espace se déploie autour de la notion de l'espace interne dont j'ai déjà parlé. Par exemple : m'asseoir pour regarder tous les angles possibles de l'architecture en étude, me déplacer dans l'espace en imaginant le parcours possible du spectateur, identifier les entrées de lumière naturelle vu que c'est un élément sensibilisateur, analyser les ombres projetées et leurs formes géométriques ainsi qu'imaginer des tableaux dans l'espace sont des stratégies nécessaires dans mon processus d'individuation par rapport au lieu où le tableau prendra place. Même si l'architecture à la base est fonctionnelle, j'ai découvert que mon travail de peintre dans mon projet de recherche consiste à aller chercher cette expérience individuelle afin de structurer l'ensemble de mes tableaux architecturaux. L'état d'individuation va me situer dans l'espace de l'atelier du peintre. Normalement, le support est la toile. Sauf que ma toile, c'est l'architecture et ses composantes. Ces deux éléments deviennent alors le support déclencheur de mes tableaux architecturaux.

Pour conclure, depuis ma découverte de l'architecture émotionnelle, je ne considère plus l'architecture seulement comme un lieu d'exposition, mais comme une partie en tant que tel de mes œuvres. Mon investigation sur le rôle de la sensibilisation et du sensoriel dans l'art m'a permis de trouver le lien entre le tableau architectural et l'espace de sensibilisation du spectateur. Mes projets subséquents ont cherché à sensibiliser le spectateur au moyen de ma peinture, mais en prenant l'architecture comme support dans des projets *in situ*. Pour y arriver, mes œuvres doivent être conçues à partir d'un relevé du lieu et de ses caractéristiques. Je cherche à sensibiliser le spectateur dans l'espace de l'architecture fonctionnelle. Autrement dit, ma rencontre avec la notion d'architecture émotionnelle a été un important déclencheur qui a donné une direction à mon projet de recherche.

CHAPITRE IV

LA SENSIBILISATION COMME MÉTHODOLOGIE DE CONCEPTION PICTURALE

L'architecture émotionnelle tente d'éveiller une sensation de bien-être du spectateur dans l'espace de l'architecture, en cherchant à influencer ses émotions. Dans ce contexte, la notion de la *sensibilité* est très importante. Gilsoul (2009) définit ainsi la sensibilité : « La sensibilité est entendue ici comme la faculté d'éprouver sensoriellement et affectivement l'architecture émotionnelle. » À partir de cette définition et dans le cas de mon projet de recherche, la sensibilité je la comprends comme le résultat d'un échange sensoriel et invisible entre mon corps et ma pensée face à un espace architectural. Dans cet échange, mes sens sont impliqués.

Bien que je ne sois pas un architecte, la notion de la sensibilité de l'architecture émotionnelle s'applique tout à fait à ma pratique, car elle me permet de faire le lien entre ma peinture et ma recherche sur le sensoriel en utilisant l'architecture comme support de mes tableaux. Depuis que j'ai démarré ma recherche comme artiste peintre, c'est l'art visant la sensibilisation qui m'intéresse. Dans cette section, je vais donc expliquer comment, à partir de la notion de la sensibilité issue de l'architecture émotionnelle, j'ai élaboré un projet en peinture abstraite dont le support du tableau est l'architecture et quelle méthodologie de travail j'ai développée afin d'y arriver. Dans mon projet de peinture, trois étapes sont primordiales : la première implique mon processus de sensibilisation en tant que peintre dans le lieu; la deuxième est une enquête que je fais du lieu afin de récolter les données pour la conception de mes tableaux architecturaux; finalement, la troisième, c'est la recherche d'une stratégie

d'affectation du lieu au moyen de mon intervention picturale parce que je cherche à modifier l'espace au moyen de ma peinture.

4.1 Projet en peinture : exploration de la sensibilité *in situ*

L'univers de la *sensibilité* m'a particulièrement interpellé, car j'explore l'engagement sensoriel à travers ma peinture abstraite, qui se déploie dans l'architecture. Comme créateur, c'est moi qui se sensibilise d'abord avec le lieu choisi. C'est donc impératif, pour moi, de chercher cette sorte d'implication à travers le regard, ce que Gilsoul appelle « les implications d'une architecture émotionnelle » (2009, p.32):

> L'architecture émotionnelle implique donc le concepteur autant que le sujet dont il attend une participation sensible consciente et/ou inconsciente. Tadao Ando, qui reconnaît volontiers l'héritage de Barragán, précise : « L'architecture n'est jugée achevée que par l'intervention de celui qui l'expérimente ».

Au printemps 2018, dans le cadre d'un cours d'atelier à la maitrise, j'ai eu l'occasion de travailler pour la première fois en résidence dans un lieu (le 407, boulevard de Maisonneuve) et d'y réaliser une anamorphose abstraite *in situ*. Dans ce projet, j'ai utilisé pour la première fois l'architecture comme support et également comme source du langage visuel présent dans l'œuvre. J'ai travaillé avec une méthodologie qui m'a amené à analyser l'architecture et à en faire la source de ma composition et de mon tableau. La première étape de cette méthode, c'est de me sensibiliser avec l'espace, la deuxième, c'est de faire une sorte de relevé du lieu et la troisième, c'est d'affecter l'espace de l'architecture au moyen de mon projet en peinture. Ces trois étapes ont émergé d'un processus de sensibilisation *in situ* précis et de longue durée parce qu'elles sont le résultat d'une documentation complète des données du lieu afin de construire mon projet de peinture.

Mon but, dans le projet *Composition au 407* (2018), était de sensibiliser le spectateur en me servant de l'architecture fonctionnelle que je révélais au moyen d'une anamorphose murale abstraite réalisée *in situ*. Comme anecdote, après la fin de l'exposition, les gens qui travaillaient dans cet endroit ont conservé mon œuvre. Ils disaient qu'elle rendait le passage à cet endroit précis de l'architecture plus intéressant qu'avant, autrement dit, plus chaleureux. Cette réaction m'a plu. Toutefois, si l'œuvre est détruite et recouverte de peinture blanche, c'est un aboutissement qui ne me dérange pas. Je trouve tout de même ça beau parce que, finalement, l'endroit va garder mon intervention comme partie de son histoire, sous les couches de peinture.

4.2 Sensibilisation dans le lieu

Dans le processus de création d'un tableau *in situ*, il est très important pour moi de passer beaucoup de temps dans l'espace à l'étude. En effet, faire une investigation du lieu me permet d'amasser des informations qui me serviront pour la composition et pour le déploiement de mon tableau dans l'espace. D'abord, dans une première observation de l'endroit à l'étude, je dois me sensibiliser avec les éléments qui se trouvent dans l'espace, tels que les entrées de lumière naturelle. La lumière naturelle, c'est l'un des éléments sensibilisateurs de l'architecture émotionnelle et elle peut influencer et enrichir le processus de conception du tableau. C'est pourquoi, qu'avant de commencer mon projet, je dois chercher un endroit de grande richesse en ce qui concerne la lumière. C'était le cas du projet *Composition au 407* (2018), puisque les effets produits par la lumière sur la rampe me permettaient de voir des diagonales intéressantes (figure 4.5). Ces effets visuels jouaient dans la composition de mon tableau. La lumière naturelle permet aussi de faire ressortir la qualité de la surface qu'elle touche, un phénomène que j'avais déjà abordé dans une étude photographique sur l'abstraction durant mon baccalauréat (figure 4.1).

Figure 4.1 Jorge Carranza, 2015, *Composition No 1*, photographie argentique couleur, 20 x 24 pouces.

4.3 Enquête du lieu

Je considère le lieu comme un objet d'étude. Pour moi, le lieu n'est pas seulement l'espace d'exposition; c'est aussi la source de l'information pour les éléments visuels à prendre en considération dans le travail de conception de l'œuvre. Par conséquent, il me faut donc être très attentif aux éléments qui le constituent, comme la palette des couleurs utilisées dans l'architecture, que ce soit au plafond, au plancher ou aux murs. Également, je dois observer les formes géométriques de l'endroit, par exemple : les diagonales, les cercles, les ovales et les courbes afin de les insérer dans les esquisses initiales. Dans certains cas, je me suis intéressé aux tuyaux, des éléments fonctionnels auxquels on ne porte pas attention habituellement (figures 3.3 et 4.2). Aussi, c'est

important que j'étudie la hauteur des murs ainsi que la distribution des espaces en analysant les voies d'accès à l'œuvre parce que, dans le cas d'une anamorphose, il est nécessaire de choisir le bon endroit pour placer le point de fuite. En somme, les données auxquelles j'accorde le plus d'importance sont les détails de l'architecture dans le but d'éventuellement les reprendre dans la composition de mon tableau.

Par exemple, dans le projet *Composition au 407*, j'ai inséré dans la composition de la murale des détails qui venaient de l'architecture. Les ronds à l'intérieur de la composition imitaient des cercles présents au plafond dans la tuyauterie (figures 4.2 et 4.3). Aussi, les couleurs du tableau venaient d'une étude du lieu : la couleur jaune ressemblait aux bordures du plafond (figure 4.4) et la couleur bleue était visible sur la façade d'en face, par la fenêtre.

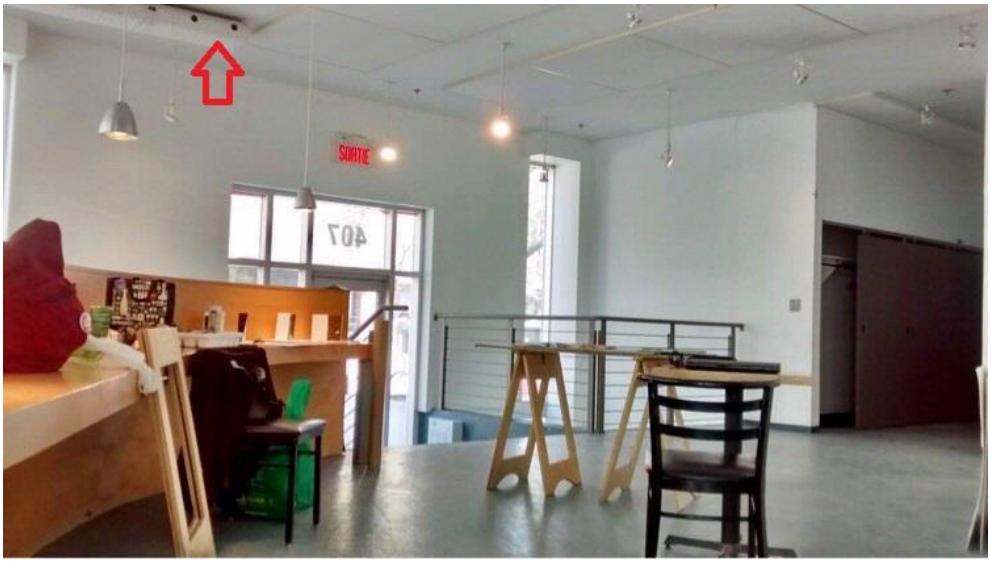

Figure 4.2 Jorge Carranza, 2018, motifs de cercles au plafond utilisés dans la composition, vue de l'espace d'atelier au 407, de Maisonneuve.

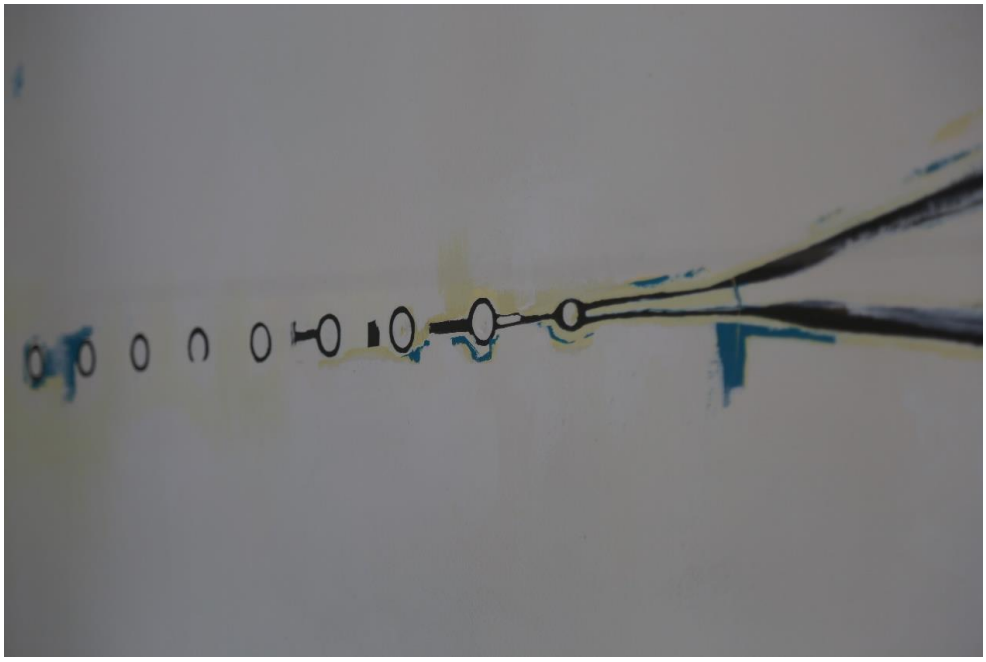

Figure 4.3 Jorge Carranza, 2018, détail de la murale *Composition au 407*, motifs inspirés de l'architecture du lieu.

Figure 4.4 Jorge Carranza, 2018, *Composition au 407*, la couleur de l'œuvre est tirée du lieu.

4.4 Affecter le lieu

En général, dans les espaces architecturaux, le déplacement du spectateur est guidé par le lieu en soi. Dans l'architecture fonctionnelle, le parcours est entrainé par la fonctionnalité du lieu; on ne circule pas dans un hôpital de la même manière que dans une galerie ou une école. Ces espaces de circulation sont liés à la conception de l'espace physique par l'architecte. De la même façon, il me faut imaginer comment le spectateur va bouger dans l'espace, car dans le cas des anamorphoses, notamment, l'emplacement du point de fuite est essentiel. Dans le projet *Composition au 407* en 2018, la rampe du balcon à l'intérieur de l'espace a été peinte et faisait aussi partie de la composition (figures 4.5 et 4.6). Dans le point de fuite de cette anamorphose, j'ai inclus la rampe parce que j'avais déjà fait une étude préparatoire de l'angle idéal. D'ailleurs, si on regarde le tableau depuis un autre point de vue que le point de fuite, on pourrait considérer qu'il s'agit d'un triptyque, puisque trois surfaces de mur distinctes ont été peintes. Selon la distribution du lieu et le parcours à partir des autres points de vue, la composition semble éclatée plutôt qu'unie (figures 4.7 et 4.8).

Figure 4.5 Jorge Carranza, 2018, *Composition au 407*, vue des effets de lumière.

Figure 4.6 Jorge Carranza, 2018, *Composition au 407*, détail de la rampe du balcon peinte.

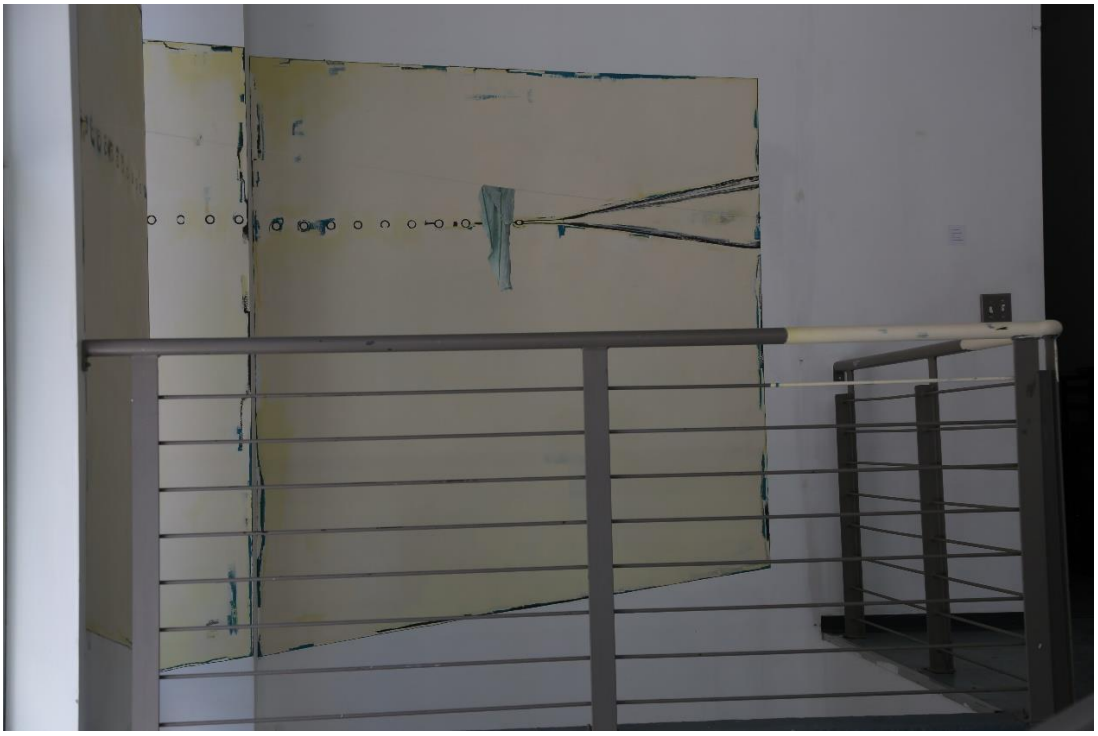

Figure 4.7 Jorge Carranza, 2018, *Composition au 407*, l'anamorphose déconstruite en trois panneaux.

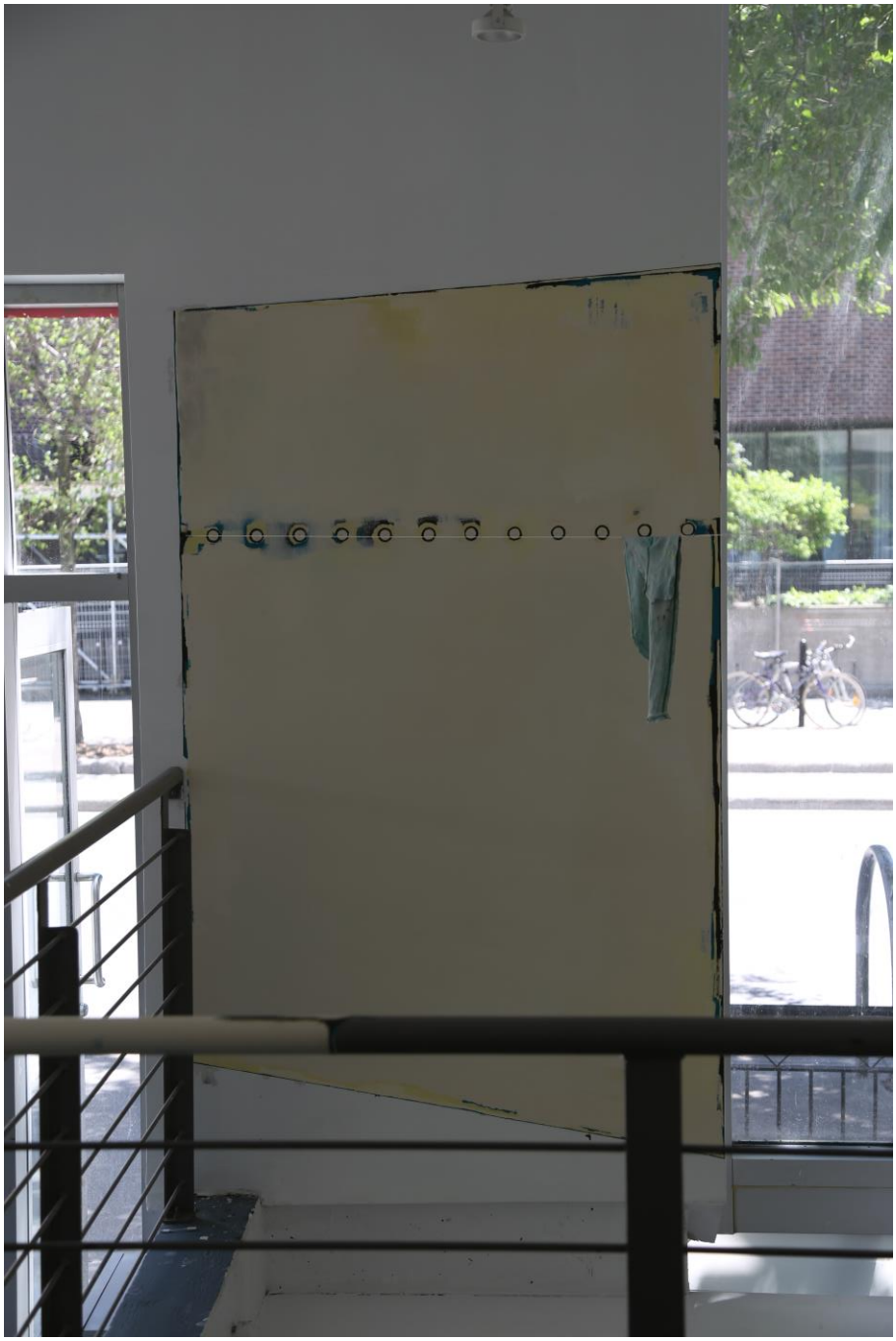

Figure 4.8 Jorge Carranza, 2018, *Composition au 407*, vue d'un des panneaux.

Pour affecter le lieu, mon but est aussi d'arriver à bien comprendre le trajet du spectateur pour que mon projet affecte son passage et c'est à cette fin que j'ai conçu

des tableaux-murs. Un tableau-mur peut être stratégiquement placé dans l'espace afin d'aller rencontrer le spectateur et l'amener à faire le tour de l'œuvre (figure 4.9). De plus, selon la forme du châssis, le tableau-mur peut inciter sa curiosité. La forme est liée à une stratégie de lecture du tableau. Dans le cas du tableau-mur, si la forme garde les dimensions habituelles d'un mur standard, cela permet au spectateur d'en faire le tour. D'ailleurs, si le tableau-mur a des ouvertures qui ressemblent à des fenêtres, le spectateur peut observer à travers ces ouvertures (figure 4.10). C'est une avenue que je souhaite développer pour mon exposition de maitrise au CDEx.

Figure 4.9 Jorge Carranza, 2019, *Le mur*, analyse de l'espace de circulation de mon atelier pour affecter le passage des spectateurs au moyen d'un tableau-mur.

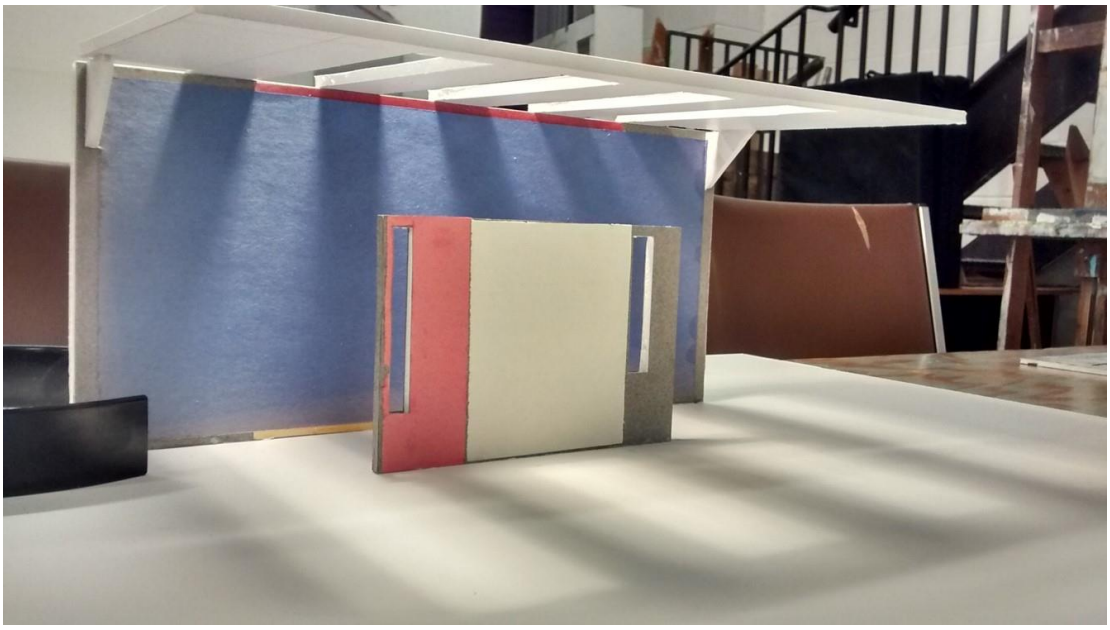

Figure 4.10 Jorge Carranza, 2020, vue de la maquette d'un tableau-mur pour l'exposition de maitrise au CDEx, carton-plume, carton et papier.

En conclusion, la notion de la sensibilité issue de l'architecture émotionnelle m'a permis de regarder différemment ma pratique de peintre en donnant au spectateur une place plus centrale dans mes projets. D'après mon expérience durant le développement de mes anciens projets et par rapport à ma recherche actuelle, je comprends la notion de la sensibilité de l'architecture émotionnelle comme le résultat d'un échange sensoriel et invisible entre le corps et la pensée face à un espace architectural dans lequel les sens sont impliqués.

Cette notion de la sensibilité, je cherche à la développer dans la pratique de ma peinture abstraite au moyen d'un projet qui prends l'architecture comme support. Pour mon

exposition de maitrise, j'ai choisi de travailler au CDEx parce que, durant le développement de l'œuvre, il est très important pour moi d'avoir accès continuellement au lieu. Je vais alors essayer d'éveiller un échange sensoriel entre le spectateur et cet endroit.

Le processus en trois étapes que je viens d'expliquer dans ce chapitre, je l'applique présentement pour l'élaboration de mon exposition de maitrise. Pour l'étape de la sensibilisation dans le lieu, je suis allé et je suis resté au CDEx à plusieurs reprises. Dans mon enquête du lieu, j'ai enregistré une vidéo et j'ai pris des photos afin de capter, d'observer et d'analyser les sources de lumière naturelle et artificielle, les textures, les formes de l'architecture, les couleurs, etc. (figure 4.11) À partir de ces données récoltées, j'ai construit deux maquettes de mes futures œuvres *in situ* : un tableau-mur anamorphosé (figure 4.12) et un tableau-mur avec des fenêtres (figure 4.13). Ces stratégies pour affecter le lieu ne sont pas encore optimales, elles évolueront cet été alors que je ferai une autre séance de sensibilisation dans le CDEx, afin de finaliser la conception des œuvres pour mon exposition.

Figure 4.11 Jorge Carranza, 2020, étude du lieu d'exposition, le CDEx, en vue de mon exposition de maitrise, à gauche : photographie de l'entrée de la lumière naturelle, à droite : photographie des sources de la lumière artificielle.

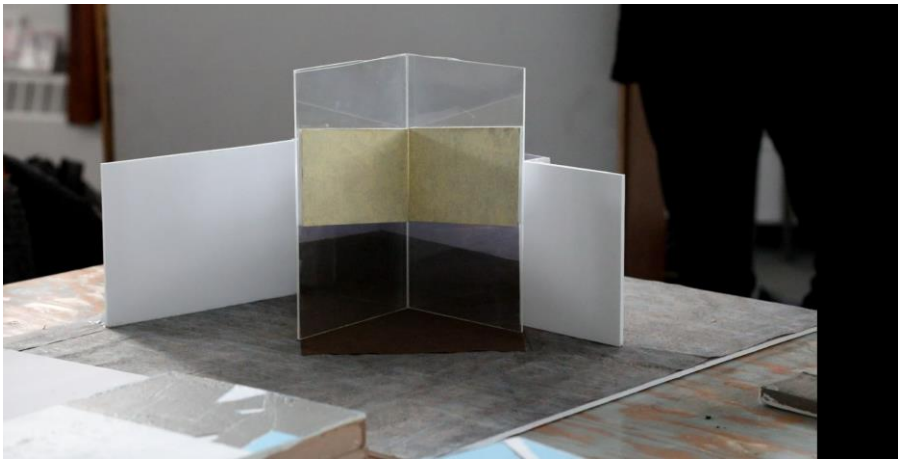

Figure 4.12 Jorge Carranza, 2020, vue de la maquette d'une anamorphose pour l'exposition de maitrise au CDEx, carton-plume, carton, plexiglass, pastel sec et papier.

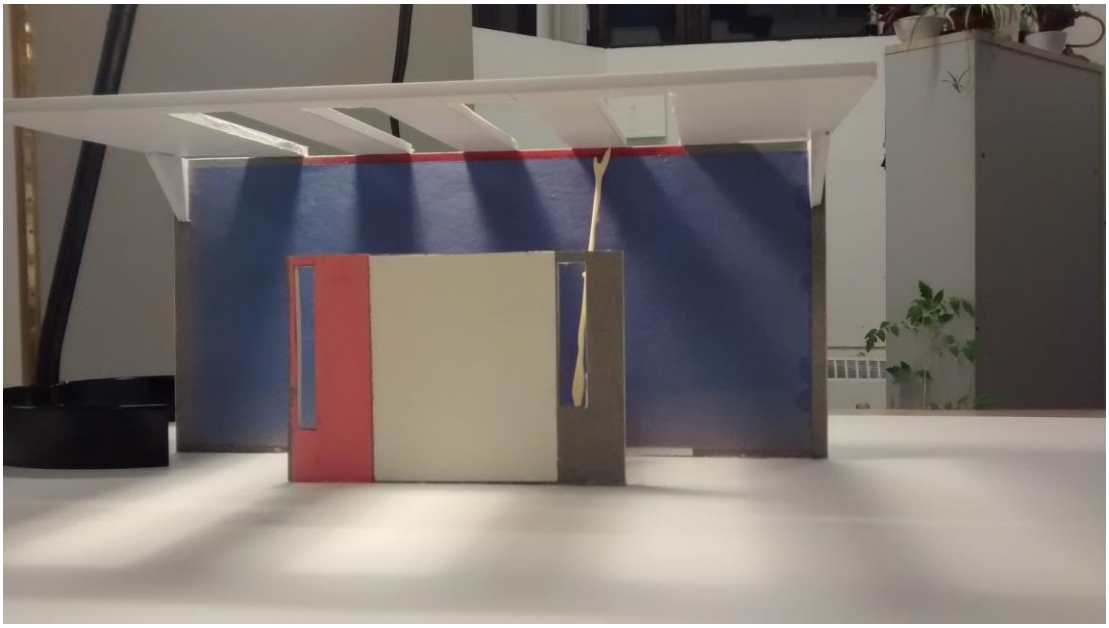

Figure 4.13 Jorge Carranza, 2020, vue de la maquette d'un tableau-mur pour l'exposition de maitrise au CDEx, carton-plume, carton et papier.

CONCLUSION

Au terme de ce mémoire, j'arrive à la conclusion que je suis intéressé à développer des projets de grande échelle, qui pourraient être appelés à s'inscrire dans le contexte de l'art public. Je me suis concentré sur la transmission de la sensibilité dans ma pratique de peintre abstrait. Par conséquent, j'ai cherché à me placer dans un état de sensibilisation à partir du lieu, devenu mon atelier. Dans la pratique de ma peinture, j'ai exploré la matérialité du médium par la texture et la couleur afin d'arriver à influencer les sens du regardeur en passant par ma propre expérience durant le travail *in situ*.

Dans cette recherche, je suis arrivé à atteindre quatre résultats principaux : 1) Je me suis rendu compte que je pouvais composer à partir de l'information disponible dans le lieu. L'espace vide de l'architecture devenait un espace de création. C'est ainsi que le tableau architectural dialoguait directement avec son support : l'architecture. 2) La notion de l'architectural m'a permis de faire une sorte d'archéologie de ma pratique. J'ai remarqué alors que, dans l'espace de l'architecture, il y avait une place pour la création où la peinture pouvait s'inscrire. 3) La théorie de l'architecture émotionnelle m'a permis de trouver un lien entre ma recherche en composition et l'exploration que je faisais à l'extérieur du tableau traditionnel. En étudiant des architectes et des artistes qui s'intéressaient à cette théorie, j'ai trouvé des similitudes avec mes propres intérêts esthétiques et conceptuels. 4) Finalement, dans l'idée « d'éprouver sensoriellement et affectivement l'architecture émotionnelle » (Gilsoul, 2009), j'ai dirigé mon attention vers la recherche du sensoriel dans la matérialité de ma peinture. J'ai réussi à concevoir une méthode de travail *in situ* basée sur la sensibilité afin de concevoir des tableaux dont l'architecture est la source de l'information, le support et le lieu de création.

Une des principales limites dans le développement de ce type de travail, c'est l'accès à du temps de qualité en résidence dans le lieu d'intervention. Le choix du lieu dépendra toujours de l'accessibilité et de la fonctionnalité en tant qu'architecture. Aller chercher le côté sensible dans l'ambiance de l'architecture fonctionnelle constitue un défi et, pour le relever, ce temps pour l'échange est très important. Les projets de grande échelle que j'ambitionne de développer en peinture abstraite dans l'architecture demanderaient encore plus de temps à cause de leur envergure. Dans cette démarche, la construction du châssis du tableau et sa forme demanderont de trouver plusieurs solutions, comme ça a été le cas pour tableau-mur *Le mur* (2019). En ce qui concerne la technique dans la construction de l'anamorphose architecturale à plus grande échelle, le principal problème à régler sera la définition du point de fuite dans l'espace. Trouver des stratégies pour le résoudre m'intéresse.

Mon exposition finale de maitrise intègre deux nouvelles pistes qui me semblent prometteuses : 1) la manipulation de la lumière naturelle et artificielle par des ouvertures dans le tableau et par son incidence sur la surface; 2) la construction de châssis à l'échelle d'un mur, se situant à la limite du tableau et de l'architectural.

Finalement, l'une des problématiques à résoudre dans cette recherche, c'est de démontrer que la stimulation des sens dans le contexte de la peinture élargie est possible de façon efficace. Aller chercher la même implication sensorielle vécue par le concepteur et la transmettre au spectateur sera un des défis les plus immédiats. La perte du contrôle dans cette entreprise pourrait être vue comme un aspect qui me dépasse parce qu'il y a toujours un mystère dans la réception de l'œuvre.

BIBLIOGRAPHIE

Castillo, A. (2017). *La iluminación natural en la obra del arquitecto Tadao Ando*. Valencia : Universitat Politècnica de València. Récupéré le 19 septembre 2019 de https://riunet.upv.es/handle/10251/108078

Clarke, M. (2010). *The Concise Oxford Dictionary of Art Terms (2 ed.)* [Base de données]. Oxford : Oxford University Press.

De la Cruz Díaz, L. (2017). *La Arquitectura de Barragán a través de la fotografía*. Madrid : Universidad Politécnica de Madrid. Récupéré le 19 septembre 2019 de http://oa.upm.es/47561/1/TFG_Cruz_Diaz_Laradela.pdf

Fares, G. (2004, 2019). La Pintura en el campo expandido. *Cuadernos de Historia del Arte* (Nº. 32, 2019, pp. 201-237). Version originale anglaise parue en 2004. Mendoza : Universidad Nacional de Cuyo. Récupéré de https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cuadernoshistoarte/article/view/2376

Gilsoul, N. (2009). *Emotionnal Architecture Scenographic Studies in the Works of Barragan (1940-1980)* [Thèse pour obtenir le grade de Docteur]. Paris : AgroParisTech - École Doctorale ABIES. Récupéré le 21 septembre 2019 de https://pastel.archives-ouvertes.fr/pastel-00005540

Lotito Cantino, F. (2009). Arquitectura Psicología Espacio e Individuo. *Revista AUS*, (No. 6, pp.12-17). Valdivia : Universidad Austral de Chile. Récupéré le 09 mai 2021 de https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=281723479003

Llinas, R. (2014). *Arte como construcción cerebral UTADEO* [Vidéo en ligne]. Bogotá : Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Récupéré le 11 mai 2020 de https://www.youtube.com/watch?v=F24m9M2NTKw&t=2801s

Mondzain-Baudinet, M.-J. (2021). Anamorphose, art. *Encyclopædia Universalis* [Base de données]. Paris : Encyclopaedia universalis France.

Piguet, P. (2008). *2 œuvres de Georges Rousse*. Reims : la Salle d'attente, Prisme. Récupéré le 11 mai 2020 de http://www.prisme.asso.fr/pdf/PRISME-080000-Panneaux1.pdf

Poinsot, J.-M. (1986). *In situ*, lieux et espaces de la sculpture contemporaine. *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* Paris : Centre Georges Pompidou.

Rey, A. (2017). *Le Petit Robert de la langue française*. [Base de données]. Paris : Dictionnaires Le Robert-SEJER.

Rosenberg, R. (2008). Le schéma de composition, outil et symptôme de la perception du tableau. Dans : Recht, R. et al., *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle* (p. 419-431, 523-525). Paris : la Documentation française. Récupéré le 6 février 2020 de http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/984/
DOI: https://doi.org/10.11588/artdok.00000984

Salas, A. (1966). *Luis Barragán, Cuadra San Cristóbal, Los Clubes.* Lugano : Alice Amati. Récupéré de http://www.polpettas.com/luis-barragan-beautiful-architecture/

Spillebout, O. (2004). *Georges Rousse en résidence à la Maison de la Photographie Nord-Pas-de-Calais.* [Vidéo en ligne]. Lille : Transphotographiques. Récupéré de https://vimeo.com/234366532

Tapies, A. (1974). *La pratique de l'art [2e éd., R. Edmond, trad.]*. Barcelone : Éditions Gallimard.

Von Meiss, Pierre. (1993). *De la forme au lieu. Une introduction à l'étude de l'architecture.* Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes. P. 160.

Yi, U., Desaive, P.-Y., Dagen, P. (2008). *Lee Ufan [Catalogue de l'exposition présentée aux Musées royaux des beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, du 19 avril au 29 juin 2008]*. Gand : Snoek.