

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE TABLEAU-ÉCRAN : POUR UNE PERSPECTIVE DE RECHERCHE INTERMÉDIALE
ENTRE TEXTUALITÉS NUMÉRIQUES ET PRATIQUE PICTURALE

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR
VÉRONIQUE SAVARD

AVRIL 2024

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse 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.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier chaleureusement Mario Côté à la direction de recherche et professeur associé de l'École des arts visuels et médiatiques et Joanne Lalonde à la codirection, doyenne à la Faculté des arts de l'UQAM, pour leur intérêt soutenu pour cette thèse-crédation. Leur grande générosité, leurs conseils judicieux et avisés ont été d'une aide précieuse tout au long de mes études doctorales et pour porter ce projet à terme. Si cette thèse-crédation s'est forgée dans une articulation constante avec les textualités numériques, les déplacements technolinguistiques et discursifs qui se sont opérés dans les environnements numériques depuis le début de mes études ont certes permis de porter ce projet au-delà de son expression initiale. En ce sens, je voudrais souligner la contribution essentielle de mes co-directeur.e.s de recherche tout au long de ces années privilégiées de recherche-crédation.

Je tiens à remercier la Fondation de la famille Bronfman, pour la Bourse Claudine et Stephen Bronfman en art contemporain qui a permis de financer l'exposition *Click Here to Enter* ainsi que le Conseil des arts et des lettres du Québec pour leur soutien financier à la réalisation de l'exposition *Share*.

Je remercie vivement la Galerie Graff qui a représenté mon travail de 2013 à 2022. Ce fut un réel plaisir d'avoir pu collaborer avec Madeleine Forcier, directrice de la galerie à de nombreux projets passionnants.

Je remercie tout particulièrement les membres de mon entourage, famille et ami.e.s qui, j'espère, se reconnaîtront pour m'avoir accompagnée et encouragée tout au long de cette aventure artistique et théorique. Je leur exprime toute ma gratitude pour leur complicité et leur soutien inestimable. Un remerciement tout spécial à feu Jocelyn Jean, Rose-May Roy et à Robert Saucier pour leur appui et leur grande générosité durant ce parcours.

Que nous percevions
 toujours
dans les plis signifie
 que nous saisissons
des figures sans objet,
mais à travers la poussière sans objet
 qu'elles soulèvent
elles-mêmes au fond,
 et qui retombe
pour les laisser voir un moment.
Je vois le pli des choses
 à travers la poussière
 qu'elles font monter,
et dont j'écarte les plis.
(Deleuze, 1988, p. 125)

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vi
RÉSUMÉ	viii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 PROBLÉMATIQUE AUTOUR DES TEXTUALITÉS NUMÉRIQUES	14
1.1 Origine de la problématique (retour en 2008 pour quelques repères).....	15
1.1.1 L’exposition <i>Priorie Online</i>	18
1.2 Objectifs de recherche	30
CHAPITRE 2 APPROCHES MÉTHODOLOGIQUES ET RÉALISATION DES EXPOSITIONS <i>CLICK HERE TO ENTER</i>	33
2.1 La collecte de courriels classés indésirables	34
2.2 Croquis et dimension critique	41
2.3 La version	46
2.3.1 Le carré.....	50
2.3.2 Relation isomorphique.....	52
2.4 Matérialité picturale.....	58
2.4.1 Corps, mémoire et matière picturale.....	61
2.4.2 Méthode.....	64
2.4.3 Conservation.....	68
CHAPITRE 3 ISOMORPHISME, INTERMÉDIALITÉ ET TABLEAU-ÉCRAN	72
3.1 Langage visuel	73
3.1.1 Le cas du tableau <i>Sans titre</i>	80
3.1.1.1 De l’interstice à l’interface	85
3.1.1.2 Rythme et intermédialité	90
3.1.1.3 Grille moderniste	94
3.2 Tableau-écran.....	100
CHAPITRE 4 EXPOSITIONS <i>SHARE</i> ET <i>USER AGREEMENT</i> ET RETOUR AUX ENVIRONNEMENTS NUMÉRIQUES.....	104
4.1 Exposition <i>Share</i> : le cas du tableau <i>Like</i>	107
4.1.1 Dédoublément.....	110
4.2 Exposition <i>Share</i> : le cas du tableau <i>Share</i>	116
4.3 Exposition <i>User Agreement</i> : Le cas des tableaux <i>Privacy & Terms</i> et <i>Community Guidelines</i>	123
4.4 Quelques mots sur le projet <i>Touching the Sun: “Let’s see what lies ahead”</i> (Parker, 2017) 2018-2025	131

CONCLUSION	133
ANNEXE A TABLEAUX DES FIGURES.....	136
RÉFÉRENCES.....	156
BIBLIOGRAPHIE	161

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 Véronique Savard (2009), <i>Priorie Online</i> (vue de l'exposition)	136
Figure 1.2 Véronique Savard (2009), <i>Priorie Online</i> (vue de l'exposition)	136
Figure 1.3 Véronique Savard (2008), <i>12 screens invitations</i> , acrylique sur toile, 366 x 488 cm. ..	137
Figure 2.1 Capture d'écran de ma boîte de courriels indésirables Hotmail, 2012	138
Figure 2.2 Véronique Savard (2013), <i>Clic Here to Enter</i> , 1 ^{er} volet (vue de l'exposition)	138
Figure 2.3 Véronique Savard (2013), <i>Click Here to Enter</i> , 1 ^{er} volet (vue de l'exposition)	139
Figure 2.4 Véronique Savard (2013), <i>Click Here to Enter</i> , 1 ^{er} volet (vue de l'exposition)	139
Figure 2.5 Véronique Savard (2013), <i>Click Here to Enter</i> , 1 ^{er} volet (vue de l'exposition)	140
Figure 2.6 Véronique Savard (2014), <i>Click Here to Enter</i> , 2 ^e volet (vue de l'exposition)	140
Figure 2.7 Véronique Savard (2014), <i>Click Here to Enter</i> , 2 ^e volet (vue de l'exposition)	141
Figure 2.8 Véronique Savard (2014), <i>Click Here to Enter</i> , 2 ^e volet (vue de l'exposition)	141
Figure 2.9 Véronique Savard (2014), <i>Click Here to Enter</i> , 2 ^e volet (vue de l'exposition)	142
Figure 2.10 Véronique Savard (2014), <i>Click Here to Enter</i> , 2 ^e volet (vue de l'exposition)	142
Figure 2.11 Exemple d'archivage des courriers indésirables dans le logiciel Word	143
Figure 2.12 Véronique Savard (2012), <i>You Need to Know This</i> , acrylique sur toile 183 x 183 cm.	143
Figure 2.13 Exemple de plusieurs croquis faits sur écran	144
Figure 2.14 Véronique Savard (2012), <i>Waiting for you</i> , acrylique sur toile, 183 x 183 cm.	144
Figure 2.15 Véronique Savard (2012), <i>Certified by Doctors</i> , acrylique sur toile, 183 x 183 cm. ..	145
Figure 3.1 Tableaux réalisés pour l'exposition <i>Click Here to Enter</i> , 1 ^{er} volet (2013)	146
Figure 3.2 Tableaux réalisés pour <i>Click Here to Enter</i> , 2 ^e volet (2014)	147
Figure 3.3 Véronique Savard (2011), <i>Sans titre</i> , acrylique sur toile, 274 x 320 cm.	148
Figure 3.4 Véronique Savard (2014), les tableaux <i>Udate Required</i> (à gauche) et <i>Sans titre</i> (à droite). <i>Click Here to Enter</i> , 2 ^e volet (vue de l'exposition)	148
Figure 4.1 Véronique Savard (2015), <i>Share</i> (vue de l'exposition)	149

Figure 4.2 Véronique Savard (2015), <i>Share</i> (vue de l'exposition)	149
Figure 4.3 Véronique Savard (2015), <i>Log Out</i> , acrylique sur toile, 122 x 122 cm.	150
Figure 4.4 Véronique Savard (2015), <i>Edit Profil</i> , acrylique sur toile, 153 x 153 cm.	150
Figure 4.5 Véronique Savard (2015), <i>Like</i> , acrylique sur toile, 153 x 153 cm.	151
Figure 4.6 Véronique Savard (2015), <i>Share</i> , acrylique sur toile, 153 x 153 cm.	151
Figure 4.7 Véronique Savard (2017), <i>User Agreement</i> (vue de l'exposition)	152
Figure 4.8 Véronique Savard (2017), <i>User Agreement</i> (vue de l'exposition)	152
Figure 4.9 Véronique Savard (2017), <i>User Agreement</i> (vue de l'exposition)	153
Figure 4.10 Véronique Savard (2017), <i>User Agreement</i> (vue de l'exposition)	153
Figure 4.11 Véronique Savard (2017), <i>User Agreement</i> (vue de l'exposition)	154
Figure 4.12 Véronique Savard (2016), <i>Ad Choices</i> , acrylique sur toile, 122 x 122 cm.	154
Figure 4.13 Véronique Savard (2017), <i>Privacy & Terms</i> , acrylique sur toile, 122 x 122 cm.	155
Figure 4.14 Véronique Savard (2016), <i>Community Guidelines</i> , acrylique sur toile, 183 x 183 cm.	155

RÉSUMÉ

Appréhender, par la création picturale, les textualités numériques et leurs rôles actifs au sein des structures paradigmatiques contemporaines représente une problématique de recherche-crédation dont l'ambition esthétique s'étend à travers l'infini des relations algorithmiques et perceptuelles. Au-delà de ces liens algorithmiques exponentiels, émerge une infime parcelle de possibilités, enrichissant ainsi le champ de la recherche-crédation en peinture.

Cette thèse-crédation se concentre sur un corpus d'œuvres picturales réalisées entre 2008 et 2017. Elle ouvre les portes d'une réflexion sur l'interaction entre la matérialité picturale et l'immensité des mondes numériques. À travers les projets d'exposition élaborés, le parcours de recherche-crédation devient une forme d'archéologie contemporaine, dévoilant les strates évolutives des textualités numériques à travers la lentille de l'iconographie picturale. La ligne temporelle qu'arpente chacun de ces projets d'exposition permet non seulement de rendre compte des évolutions survenues dans le domaine des textualités numériques au cours de cette période, mais aussi de saisir la fluidité avec laquelle on expérimente les objets technodiscursifs, tandis qu'une multitude infinie de représentations, tangibles ou imaginaires, se transmettent, s'entrecroisent et se dédoublent.

Témoignant ainsi des développements paradigmatiques engendrés par les pratiques d'écriture numérique et certaines tendances technodiscursives associées, les tableaux réalisés explorent les relations intermédiales entre les supports, révélant une position médiatrice de l'interstice. C'est là où se déploie un phénomène rythmique isomorphe dans l'articulation spatiale des langages numériques et picturaux. Ces interstices deviennent alors des creusets de signification, où une conversation intermédiaire et perceptuelle subtile prend forme entre les mondes physique et numérique.

En scrutant cette intersection entre l'espace pictural et les environnements numériques, cette réflexion théorique invite à remettre en question les notions de limite et de frontière de l'image, tant en vertu de l'œuvre elle-même que dans la manière dont nous interagissons avec elles. L'expression plastique des tableaux-écrans contribue à tisser un réseau complexe entre les productions sémantiques et symboliques, ainsi qu'à induire des effets de sens aussi bien sur le plan représentationnel qu'abstrait. Ainsi, la création picturale devient une exploration perpétuelle des plis et replis de la réalité contemporaine.

Mots clés : Peinture, textualités numériques, intermédialité, art contemporain, abstraction, représentation, matérialité discursive, culture numérique, isomorphisme, tableau-écran.

INTRODUCTION

Contexte de la problématique

La mise en jeu des textualités numériques pose non seulement à la peinture des questions concernant les propriétés perceptuelles conférées par un médium, mais des problèmes liés aux modalités d'interprétation des réalités langagières, lesquels peuvent aussi bien être corrélés du point de vue strictement abstrait que représentatif. Ce sont ces problèmes qui seront étudiés ici. Encore seront-ils envisagés à partir des structures paradigmatiques découlant des textualités numériques en particulier, à ce qu'elles révèlent sur le monde, ses structures économiques, politiques et sociales. Si la notion de textualités numériques apparaît dès 1997 dans les écrits de Vandendorpe, son ouvrage plus connu, *Du papyrus à l'hypertexte* (1999), reprend également le concept. Mais, en ce qui nous occupe, c'est la définition apportée par Marie-Anne Paveau qui attire davantage notre attention, étant donné que la notion de discursivité s'y trouve soudée:

Car le terme textualités n'y est pas réduit à la littérature ou à la littérarité mais désigne toute production langagière candidate au statut textuel, c'est-à-dire dotée d'une cohérence et d'une cohésion, d'une continuité sémantique, d'une interprétabilité, d'une structure séquentielle et d'une inscription dans un genre (Adam 2011). Le terme textualités implique en effet ici la notion de discursivité, l'objet discours étant construit par un regard différent sur les productions langagières, qui implique la mobilisation des contextes de production et la circulation sociale des formes. (2015, paragr. 3)

Selon Paveau en effet, les textualités numériques regorgent de relations multimodales¹ et plurisémiotiques qui, dans l'ensemble, génèrent des processus

¹ Qui concerne l'utilisation combinée de plusieurs matériaux ou médiums langagiers ; des écrits, des hyperliens, des photos, des reproductions d'œuvres, des vidéos en direct, des stories, etc.

discursifs. Or, interroger les textualités numériques, c'est également ouvrir une porte sur la dimension visuelle de l'écrit. Dans le champ des arts visuels essentiellement, c'est s'aventurer vers le domaine de la production iconique et même risquer de construire des ponts au-dessus de l'abîme qui sépare l'écriture de la peinture.

L'objet de cette thèse-crédation porte sur une réflexion formelle et conceptuelle inhérente à l'articulation des textualités numériques dans la peinture qui ont forgé mes recherches-crédation durant presque une dizaine d'années au cours de ma pratique artistique. Afin de situer et mettre en perspective les caractéristiques pratiques et théoriques engagées dans cette entreprise, il m'apparaît également essentiel de remonter à 2008, année de réalisation de l'exposition *Priorie Online*, qui est à l'origine de la présente problématique de recherche. Cela permettra d'étayer les raisons m'ayant amenée, entre 2012 et 2017, à la création d'un corpus d'œuvres, présentées lors des expositions, *Click Here to Enter* (2013), *Share* (2015) et *User Agreement* (2017), dont les singularités tendent à se formaliser à mi-chemin entre les textualités numériques et la peinture. La circulation entre ces deux objets (textualité-peinture) s'opérant, entre autres, par l'appropriation et la matérialisation picturale de signes langagiers collectés sur Internet, constituera le point de départ pour explorer le lien à partir duquel il m'apparaît possible d'esquisser l'examen iconique des discours numériques.

L'hypothèse principale de cette thèse est qu'en travaillant avec les moyens de la connaissance artistique à la recherche ainsi qu'à la réactualisation des textualités numériques à l'intérieur de nombreuses œuvres, cela permettra de rendre visibles les processus par lesquels se construit l'expérience paradigmatique ou si l'on préfère, les modèles de pensée, mobilisée à l'intérieur de certaines pratiques discursives connectées. Or, regarder la formation des discours numériques à travers le prisme d'une recherche-crédation en peinture génère certes des interrogations pertinentes quant aux procédés techniques appréhendés numériquement. En particulier lorsqu'il

s'agit de témoigner de l'appareillage par lequel se chevauchent les propriétés matérielles et spatiales inhérentes à ces actions discursives. Pourtant, c'est en regard de ces données technologiques et des limites imposées par la construction iconique du sens que j'accepte pleinement le risque de vouer cette étude picturale au tissu de relations au sein duquel le technique et le langagier se rencontrent.

En conséquence, cette thèse-crédation fait face à deux questions récurrentes que suppose le rapport de migration des espaces modelés par certaines textualités numériques vers l'espace pictural et la figure. Comment le processus sémantique dont profite le champ matériel et spatial des codes scripturaux numériques peut-il se trouver bouleversé et traversé par la composition picturale et ses effets de sens iconiques ? Quelles sont les méthodologies employées pour la recherche et la réalisation des œuvres? Ainsi, tout le projet réside sur les effets de sens iconiques attendus par la transformation des textualités via les attributs de la représentation picturale. Alors que la perspective de réunion des espaces de médiation des langages numériques à la peinture s'inscrit dans les voies d'une posture méthodologique intermédiaire qui, selon Dumais, se fonde sur:

L'étude des relations (qui) s'attache dans ce cas aux « effets de sens » produits, c'est-à-dire aux résultats du travail interactionnel des significations et des formes médiatiques les unes sur, dans et avec les autres (selon différents modes de passage diachroniques et modes de mélange synchroniques). (2017, paragr. 5)

Ce travail pictural sur le signifiant et les effets de sens permet dès lors d'entrevoir un retournement de l'expérience perceptuel et donc une déstabilisation du schéma paradigmatique des textualités connectées. Il n'est donc pas fortuit de pressentir d'emblée l'émergence d'une sorte « intermédialité militante² » qui se traduit plus spécifiquement dans mon travail par une dimension critique. Toutefois, il est à

² Selon François Jost, il y a « intermédialité militante » lorsque les codes de la représentation sont mis en crise. (2005, paragr. 111)

considérer que les systèmes adoptés lors de la réalisation des compositions picturales ont pour objectif de modifier l'expérience de lectures et de représentation envers certains objets discursifs numériques.

En effet, ce choix d'entreprendre cette réflexion par le biais de la peinture repose sur l'intention de figer les codes langagiers en fonction d'une double médiation : d'un côté la plasticité et l'aspect visuel des écritures permettent de désactiver ou tout au moins fragiliser les signifiants numériques du langage par l'abstraction picturale; de l'autre, les différentes figures génériques de l'Internet maintiennent leurs statuts référentiels dans l'espace de mes tableaux. Quoique cette tension engendre différents niveaux de lecture qui dépendent notamment des différents savoirs en lien avec les *visual studies*³, il n'en demeure pas moins que la complémentarité du texte et de l'image produit une polysémie et favorise une réflexion sur les modes d'occupations et d'interprétations des signes picturaux. Car, en dépit du double régime par lequel on serait tenté d'argumenter en faveur d'une différence spécifique entre signes scripturaux ou picturaux, numériques ou analogiques, force est de rappeler que les frontières érigées entre ces médias constituent de nos jours, un ancrage théorique pour le moins obsolète. C'est du moins ce que voudraient proposer les diverses stratégies de recherche-crédation dont je fais l'usage afin de contrecarrer les conflits entre les mots et l'abstraction en peinture à la base de la tradition moderniste. Bref, les problèmes posés par ces manœuvres intermédiaires tiennent pour l'essentiel à la définition d'un espace de représentation des objets technodiscursifs⁴ au sein de la

³ Les *visual studies* ou l'étude de la culture visuelle (*visual culture*) reposent sur la science des images, qu'elles soient iconiques, textuelles, symboliques, immatérielles, paradigmatiques, etc. et aux rôles cruciaux qu'elles occupent dans la culture et la société. L'ouvrage *Iconologie. Image, texte, idéologie* de W.J.T Mitchell, dont la première parution a eu lieu en 1986, a notamment joué une influence quant aux développements de ce domaine d'étude qui est aujourd'hui appliqué à autant de disciplines académiques qu'il y a d'images, de textes, de médias et de dimension culturelle à analyser. Par ailleurs, la thèse de Mitchell s'articule particulièrement selon le rapport texte-image qui a donné suite en 1987 à l'Association Internationale pour l'Étude des Rapports entre Texte et Image (AIERTI).

⁴ L'expression est empruntée à Marie-Anne Paveau qui la définit comme suit : « la technologie discursive est l'ensemble des processus de mise en discours de la langue dans un environnement technologique. C'est un dispositif au sein duquel la production langagière et discursive est intrinsèquement liée à des outils technologiques

peinture abstraite. De telle sorte que c'est à travers l'assemblage paradigmatique de ces extraits textuels que l'on pourra déceler la dimension critique qui s'exerce dans mon travail, dans la mesure où celle-ci repose sur la recherche d'un équilibre pictural dans le transfert des significations plastiques qui se développent et varient dans l'expérience du discours et de la figure.

Cette trajectoire de recherche-crédation intermédiale, entre les textualités numériques et la peinture, consiste de ce fait à combiner deux champs d'influence perceptuelle. Or, par l'emploi du concept d'intermédialité, on peut également se référer aux quatre modalités émises par Besson (2014) afin de situer les pistes méthodologiques extrêmement productives qui en résultent. Il convient de noter en ce sens que l'auteur a distingué par les notions de « coprésence », de « transfert », « d'émergence » et de « milieu », une typologie très serrée des différentes circulations entre les médias. Si je ne m'y réfère pas directement dans la thèse, on verra cependant que ces applications relatives à l'intermédialité se juxtaposent et s'entrecroisent tout au long de mon parcours de recherche-crédation. Néanmoins, par souci de définir d'entrée de jeu mon processus de recherche-crédation selon les propriétés du transfert, il me semble pertinent de citer Mariniello afin de mettre de l'avant la dynamique de remédiatisation des matériaux textuels numériques dans mon travail de peinture :

Le transfert, concept nodal de la culture contemporaine, est entendu ici comme transport de matériaux ou de technologies d'une culture à une autre, d'un média à un autre. Le matériau et la technologie transférés se transforment dans le processus puisque leur identité et leur sens sont fonction d'une relation à un contexte. (Mariniello, 2011, p.11)

en ligne ou hors ligne (...). La technologie discursive implique une nature composite des productions langagières. (2013). Les pratiques technodiscursives, c'est-à-dire métissées de technique et du langagier, se rapportent, par exemple, au fait de tweeter, retweeter ou de communiquer avec les boutons de réactions sur Facebook, aux hyperliens, etc. (Develotte et Paveau, 2017)

Cet angle de vue sur le processus du transfert me semble donc pertinent pour examiner, à travers une démarche à la fois axée sur le processus que sur les œuvres finalisées, la manière dont j’observe et j’extrais les données numériques afin de les retranscrire dans mes tableaux. Cela permettra d’éclairer les enjeux portés par le transfert des matériaux langagiers numériques qui, par le glissement d’un support médiatique à un autre (de l’écran au tableau et inversement), permet de déployer l’articulation de deux sphères d’expérience orientées par des modèles culturels particuliers. En effet, si l’on part de l’idée que les formes culturelles, issues des environnements numériques et picturaux, prennent place par le milieu, c’est-à-dire dans la relation que celles-ci opèrent avec leurs contextes médiatiques et sociétaux, on pourrait dire à l’instar de Deleuze, que « c’est là qu’il faut s’installer, (que) c’est (...) là que ça se plie⁵ ». En fait, cette figure du milieu est développée par Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux* (1980) pour mettre de l’avant le concept de rhizome, un réseau d’éléments hétérogènes qui pousseraient par le centre, bien que celle-ci coïncide également métaphoriquement, avec l’idée d’une brèche entre les choses, ça se plie, de manière à créer des ponts et des connexions en devenir.

Saisir cette image pour l’appliquer à la notion de transfert et à la retranscription dans mon travail n’est pas évident. Un bon moyen d’y faire face serait, d’une part, de rendre compte de la manière dont les codes numériques sont restructurés pour être adaptés à l’espace pictural abstrait. Cela consisterait, d’autre part, à montrer que ces modalités impliquent d’appréhender un réseau d’éléments hétérogènes, d’opérations et d’interprétations qui s’intercale par rapport au contexte médiatique d’origine. On pourrait dès lors supposer que la notion de transfert et de retranscription invite à observer quelque chose « qui se plie » dans la mesure où il y a élargissement du sens par le milieu; ouverture et fusion entre deux réalités culturelles et médiatiques. Mais,

⁵ « Les choses et les pensées, écrit Deleuze (2003, p. 219), poussent ou grandissent par le milieu, et c’est là qu’il faut s’installer, c’est toujours là que ça se plie. »

on attribue également à la formule deleuzienne d'autres questions de nature méthodologique, à savoir « par où ça se plie et comment ça se plie? ». C'est à travers ces questions que cheminera la démonstration de ma démarche réflexive.

D'abord parce que le fait de transférer des textualités numériques dans l'espace pictural requiert plusieurs manipulations entre les supports médiatiques, ce qui permet en outre d'interroger l'interdépendance que ceux-ci entretiennent avec la société (le milieu). Ensuite, parce que le fait de positionner cette problématique au centre d'un dispositif intermédiatique amène plusieurs interrogations quant aux outils de travail, aux interactions qu'ils nécessitent, ainsi qu'aux moyens utilisés pour conjuguer les données technodiscursives lors de leurs transferts au sein d'un objet pictural. C'est pourquoi ces relations entre matière langagière et environnements de production me conduiront à démontrer qu'une quelconque hiérarchie entre l'activité de recherche dans les espaces numériques (en ligne) et la réalisation picturale (hors ligne) devient difficile à poser dans la mesure où il y a infiltration médiatique (du texte dans la peinture ou de la peinture dans l'écriture) donnant lieu par le fait même à une relation complexe entre les dispositifs techniques. En conséquence, l'ensemble de tous ces éléments façonne la manière dont j'envisage l'hybridation de ma production. Bref, ce détour par ces textualités numériques pour traiter des paradigmes issus de la technoculture dans le champ de la peinture précise d'emblée les voies d'une conciliation entre les environnements de production, de diffusion, et de conservation des substances expressives numériques et picturales.

Programme

Pour illustrer les potentialités de recherche-crédation qui habitent ma pratique, seront détaillées, à titre d'exemple, certaines œuvres présentées lors des expositions *Priorie online* (2009), *Click Here To Enter* (2013-14), *Share* (2015) et *User agreement* (2017). Je développerai à partir de mon expérience à l'égard des codes textuels

numériques, la manière dont ils acquièrent une valeur expressive à travers l'ensemble des moyens disposés lors de la réalisation des tableaux. Mais, avant d'observer en quoi les paramètres méthodologiques de mon travail changent foncièrement le statut sémantique des contenus textuels sélectionnés, il serait certainement utile d'avoir une vue d'ensemble des mécanismes discursifs au sein de certains objets numériques en circulation. C'est pourquoi je propose de les aborder à partir de leurs environnements de production dans le but de témoigner des modèles sémantiques qui leur sont associés de façon récurrente, tout en conditionnant l'expérience perceptive de manière générale et au quotidien. Ainsi, ces environnements numériques examinés seront déterminés en fonction de la place prépondérante qu'ils occupent dans nos modes de vie contemporains. Si bien, que je prévois m'intéresser à des textes produits sur des sites de *chat* ou de clavardage et de rencontre entre humains⁶, aux caractères nuisibles des courriels non sollicités via les plateformes de messagerie électronique, aux mots-clics issus des réseaux sociaux ainsi qu'à leurs politiques d'utilisations. Cette réflexion plastique sera donc divisée en autant de chapitres qu'il y a d'expositions distinctes :

Dans le chapitre 1, il s'agit de situer à partir de 2008, les malentendus autour du dualisme numérique dont l'impact s'est fait sentir conjointement au débat sur les écritures en raccourci. L'essentiel du propos est de montrer que cette mécompréhension envers les langages et environnements connectés m'a amenée à mettre en place une recherche picturale consacrée aux phénomènes paradigmatiques des textualités numériques. La première phase de cette étude est visible à travers l'exposition *Priorie Online* (2009). Cette exposition, qui est à l'origine de la problématique, s'oriente vers l'établissement d'un détournement iconique des formes de discours composites en provenance des sites de clavardage et de rencontre entre humains. Cette stratégie de détournement du sens vient transcrire certaines

⁶ Avec l'essor des robots conversationnels, il importe de le préciser.

préoccupations par rapport aux caractères prescrits des pratiques discursives numériques qui seront posées de façons questionnables en regard des intérêts socioéconomiques du Web social⁷. Les principaux soucis que soulève cette exposition concernent plus spécifiquement certains contenus de nature extime auxquels se rapportent les pratiques du pseudonymat. Ce sont ces enjeux reformulés sous le corrélat des caractéristiques iconiques qui m'engageront vers un processus de dialectisation critique, lequel fournira les assises à l'objectif de la présente thèse-crédation.

Dans le chapitre 2, les expositions *Click Here To Enter* (2013-14), mettent en perspective une large cueillette de données portant sur des courriels classés indésirables en provenance des plateformes de messagerie électronique. Ce terrain hostile à la recherche m'a incitée à emprunter une méthodologie spécifique en ce qui a trait à leur configuration sous le mode iconique. Que ce soit par le travail portant sur les diverses maquettes numériques (la version) ou par le biais de la réalisation physique des tableaux, il s'agit de réfléchir à un espace de médiation connectable entre les faits de représentativité numérique et picturale au moyen du format carré. Seront invoquées différentes notions clés pour comprendre les déplacements qui s'opèrent au cours de ce processus de transfert dont l'aspect intrinsèquement intermédial de cette démarche picturale culmine vers l'établissement de relations isomorphiques. Enfin, la question de la conservation est placée en vertu des propriétés matérielles du support pictural, lequel permet de pérenniser l'imaginaire des objets technodiscursifs non sollicités.

⁷ Dans sa dimension technique, le Web social renvoie à certains développements d'Internet en matière d'architectures et d'applications informatiques qui, à partir de 2004, mettent à disposition des fonctionnalités incitant les utilisateurs à collaborer entre eux, dans le but de créer et de partager des contenus par l'intermédiaire d'outils tels que blogues, wikis, sites de réseaux sociaux (...). (Millerand, Proulx et Rueff, 2010, p.2)

Dans le chapitre 3, j'aborde la morphologie matérielle des supports avec lesquels j'ai travaillé afin de montrer comment celle-ci devient constitutive des compositions. En prenant l'exemple du tableau *Sans titre* (2011), je m'intéresse aux systèmes formels sur lesquels repose le langage visuel de la trame, à ses rapports au textile, à la toile de coton, ainsi qu'à la configuration graphique des technosignes sur le plan textuel et iconique. Plus précisément, j'analyse comment les caractéristiques structurales de ce tableau opèrent différents cadres interstitiels qui modifient notre perception et notre compréhension de l'œuvre. Je m'intéresse notamment à la grille moderniste et à sa relation avec la composition *Sans titre*. L'objectif de cette étude consiste à exposer comment les œuvres permettent d'établir une forme d'archéologie du présent. Un jeu de médiation entre le dessus et le dessous qui vient enfin préciser les potentialités plastiques et conceptuelles des tableaux-écrans. En somme, ce chapitre met en lumière l'importance des systèmes formels dans la construction du langage visuel de mes œuvres. Il permet également de souligner l'interrelation entre les caractéristiques structurales et la sphère perceptuelle, ouvrant ainsi la voie à une réflexion sur l'expérience esthétique d'œuvres originales.

Dans le chapitre 4, on verra comment les expositions *Share* (2015) et *User Agreement* (2017) confirment les grands axes de mes recherches-créations. On portera notre attention sur les tableaux *Like* (2015), *Share* (2015), *Privacy and Terms* (2017) et *Community Guidelines* (2016) qui offrent un témoignage critique à l'égard des conjonctures de partage et d'inscription des métadonnées dans un contexte sociopolitique polarisé. En examinant ces œuvres phares présentées lors de ces deux expositions, l'objectif est de démontrer que le recours à la métaphore et au symbolisme, par différentes stratégies de composition, vient teinter la retranscription picturale des mots cliquables et des contrats d'utilisation issus de certaines plateformes en ligne. L'argument se développe dans ce chapitre, sur les effets de sens poétiques qui se trouvent être interreliés à une déterritorialisation ainsi qu'une reterritorialisation des espaces connectés.

Au cours de cette démonstration, il s'agira d'entretenir une discussion quant aux spécificités plastiques d'œuvres qui, comme celles présentées lors de ces expositions, ont une familiarité de proche ou de loin avec les pratiques s'inscrivant dans une perspective de recherche post-dualiste, c'est-à-dire faisant la démonstration des croisements entre la dimension numérique et non-numérique. Cette posture de recherche fait également en sorte que le concept de média/médium auquel on accordait traditionnellement certaines propriétés physiques s'en trouve bouleversé. Cela correspond, comme on peut s'y attendre, à la condition ou à l'esthétique post-média/médium démontrée par Lev Manovich (2017) et Rosaline Krauss (1999) dans la mesure où celle-ci rend arbitraire la question traditionnelle du support technique dans la pratique artistique, car elle n'est plus réductible à l'application de règles modernistes en regard de ses propriétés physiques, mais devient hétérogène afin d'englober différentes sources et matériaux. Si Krauss s'oppose plus particulièrement à la rhétorique greenbergienne en regard de l'autoréférentialité de la peinture abstraite et de ses conceptions limitatives (consistant en l'acceptation volontaire des limites de son médium dans une perspective d'évacuation du sujet), Manovich de son côté, privilégie une approche rétroactive au travers du concept traditionnel de médium qui, selon lui, permet d'approfondir et d'enrichir l'ancienne culture (fondée sur une approche formaliste de la peinture, par exemple) d'une esthétique post-média, c'est-à-dire influencée par la dimension numérique :

L'esthétique post-média devrait adopter les nouveaux concepts, métaphores et opérations de l'ère de l'informatique et du réseau, telles que l'information, les données, l'interface, la bande passante, le flux, le stockage, la conversion, la compression, etc. Nous pouvons employer ces concepts à la fois lorsque l'on évoque notre propre culture post-numérique (post-Internet), mais aussi notre culture passée. À mon sens, une approche rétroactive est non seulement un exercice intellectuel intéressant, mais encore quelque chose que nous devons faire pour des raisons éthiques – afin de saisir les cultures ancienne et nouvelle dans un même continuum, afin d'enrichir la nouvelle culture par l'usage des techniques esthétiques de l'ancienne culture, et afin de rendre l'ancienne culture compréhensible aux nouvelles générations parfaitement à l'aise avec les

concepts, les métaphores et les techniques de l'ère de l'informatique et du réseau. (2017, paragr. 14)

Si ces deux points de vue apportent un éclairage sur les perspectives de recherche post-médium/média, il en ressort néanmoins que la valeur esthétique des réseaux évoquée par Manovich offre un aperçu des pratiques actuelles du post-Internet. En effet, on attribue le vocable « post-Internet » à l'artiste et commissaire Maria Olson, qui affirme l'avoir utilisé à partir de 2006 pour désigner l'impact du Web sur son propre travail. Par ailleurs, ce n'est qu'en 2008 qu'elle emploiera le terme publiquement au cours d'un entretien intitulé *We Make Money Not Art* effectué par Régine Debatty. À la suite de cet entretien, celui-ci a mis quelques années avant de faire parler de lui. Comme le mentionne Lamy de la Chapelle (2013) le post-Internet sert à :

(...) qualifier et à analyser les pratiques d'une nouvelle génération d'artistes, nés dans les années quatre-vingt et marqués par l'influence d'Internet lors de leur formation artistique dans les années deux mille. Cette dernière décennie fut en effet celle de la démocratisation du web (avec sa version 2.0), de l'apogée des réseaux sociaux, d'un accès illimité à la connaissance et de la vente en ligne, autant d'outils propices à la création artistique à une époque où semble acquis le principe d'interdisciplinarité dans les arts visuels. Ce vocable semble cependant se concentrer sur des pratiques artistiques considérant Internet non seulement comme un outil de travail mais aussi comme une manne esthétique en soi, autosuffisante, permettant d'explorer et d'habiter l'incommensurable complexité de nos sociétés contemporaines.

Si le post-Internet désigne plus largement l'influence de l'Internet sur la recherche-création, on verra, en d'autres termes, comment cette culture du post-Internet fait écho aux pistes de recherche-création qui seront adoptées tout au long de mon argumentation. Cette thèse propose de créer des passages chronologiques sur la manière dont j'avais entrepris de rendre compte des spécificités picturales que pouvait comporter une telle démarche, à partir de 2008, soit la même année où Maria Olson avait pour la première fois utilisé publiquement le terme de post-Internet. Mais

il aura fallu attendre 2012-2013 avant que le terme « post-Internet » ne parvienne jusqu'à nous dans le milieu de l'art contemporain québécois. De surcroît, il n'y avait pas encore, à mon sens à cette époque, de travaux portant sur la réinterprétation ainsi que le détournement des paradigmes esthétiques, linguistiques et idéologiques résultant du phénomène numérique dans la pratique de la peinture. C'est-à-dire des travaux qui aborderaient, sur le plan pratique et théorique, la manière dont s'entrecroisent les connaissances et le savoir-faire des pratiques dites traditionnelles tout en mobilisant, tel que le mentionne le *Manifeste des Digital humanities* (2011-12): « les outils et les perspectives singulières du champ du numérique. » (<http://tcp.hypotheses.org/318>).

Bref, un tel projet consiste à démontrer, à partir de mon travail, les caractéristiques d'œuvres picturales issues de cette liaison ainsi que les formes inédites du discours critique qui en sont produites. Car on peut multiplier les hypothèses selon lesquelles l'Internet affecte l'intention artistique, encore faut-il trouver des moyens de montrer la forme qui s'érige à partir de son matériau textuel et d'où la composition picturale peut tirer des questions essentielles.

CHAPITRE 1

PROBLÉMATIQUE AUTOUR DES TEXTUALITÉS NUMÉRIQUES

Pour situer le cadre réflexif ayant provoqué la création des nombreuses œuvres picturales qui seront explorées au cours des pages qui suivront, un retour en 2008 s'impose afin de revenir sur certains malentendus concernant les langages en raccourci et la manière dont étaient perçus les environnements numériques à cette époque. Cela permettra de comprendre les enjeux qui m'ont conduite à concevoir une perspective de recherche engagée lors de la réalisation de l'exposition *Priorie Online* (2009), laquelle constitue l'origine de la problématique du présent ouvrage. On examinera ensuite comment ce projet pictural se caractérise par l'analyse de textualités numériques dont les propriétés discursives reposent sur le conflit et l'ambiguïté des représentations qui se sont développées dans les communications issues des sites de clavardage et de rencontres entre humains. Il s'agit ici de témoigner picturalement des comportements langagiers de nature extime comme résultante du pseudonymat, alors que se situent, en contrepartie, les problèmes que posent les algorithmes de détermination en tant que système de conditionnement culturel. En désactivant dès lors les calculs inhérents aux formes composites du discours, les tableaux réalisés lors de cette exposition permettront d'observer une position critique envers les inégalités de genres et les contenus explicites qui lui sont associés. En tournant le dos au signifiant textuel par le mode iconique, ces œuvres fourniront l'argument pour progresser vers l'objectif de la problématique et la productivité d'un travail pictural fondé sur les potentialités d'une alliance entre l'onthophanie numérique et picturale.

1.1 Origine de la problématique (retour en 2008 pour quelques repères)

Mon intérêt pictural pour les textualités numériques remonte à 2008, soit au moment même où j'avais décidé de délaissier temporairement l'analyse du rapport entre poésie et peinture, en allusion à l'expression *Ut pictura poesis*. En effet, l'ensemble du problème qui habite mes recherches-crétions encore aujourd'hui est parti de mon intention de documenter les stratégies d'abréviation telles que les acronymes, abréviations, émoticônes, argots que l'on retrouvait habituellement sur le Web. Ce qui permet de rappeler, par un bref retour historique, qu'en 2014, une étude réalisée par des chercheurs du Centre de Recherche sur la Cognition et l'Apprentissage (CNRS/Université de Poitiers/Université François-Rabelais de Tours) avait démontré que la pratique des SMS (aussi appelés texto) n'avait pas d'impact sur l'orthographe⁸. Mais, en 2008, les craintes exprimées envers ces formes d'écritures numériques en raccourci étaient récurrentes du fait qu'on en faisait l'expérience de lecture et d'écriture un peu partout sur le Web, notamment sur les sites de clavardage, les forums de discussion, sur les sites de réseautage social. On les retrouvait dans nos courriers électroniques et nos pourriels. Les différents marqueurs d'oralité (identifiés aux structures de la phonétisation, par exemple) inhérente à ces typologies d'écritures numériques, avaient en effet justifié l'apparition de cette mise en débats auxquels les médias, mais aussi de nombreux chercheurs en sciences humaines et sociales, en sciences de l'information et des communications (SIC) et en linguistique TDI (texte, discours, interaction) avaient participé.

Ces échanges, pour le moins exacerbés de part et d'autre, étaient alimentés par plusieurs inquiétudes à l'égard des technologies numériques et de leur aptitude à bouleverser et transgresser les pratiques d'écritures depuis longtemps normalisées et optimisées afin de répondre à des exigences de clarté et de lisibilité. Ces différentes

⁸ <http://archives.cnrs.fr/presse/article/3475>

inquiétudes⁹ semblaient d'autant plus légitimes qu'on avait affaire à des dispositifs médiatiques encore trop instables pour percevoir et évaluer de manière objective, l'impact de ces processus scripturaux sur l'homogénéisation des compétences linguistiques. Or, le glissement graphique de ces communications électroniques, qui avait connu diverses appellations depuis les années 1990, dont le Netspeak (Crystal, 2001) ou les communications médiées par ordinateur¹⁰ (Panckhurst, 1997), pour ne citer que ces recherches en faveur de ces écritures en raccourcies, avait fait consensus auprès des internautes dont les plus initiés en revendiquaient le caractère expressif. Si bien, qu'en participant à dessiner les contours d'un mode de communications libre des formes légitimes de la représentation scripturale et du souci relatif au « capital linguistique¹¹ » (Bourdieu, 1982), ceux-ci s'étaient engagés, quoique peut-être un peu malgré eux, à faire émerger de « nouvelles » dispositions populaires de la matière langagière dans l'espace numérique.

En parallèle, les technologies numériques, l'Internet et bien entendu les écritures qui les traversent, étaient accusés de dessiner les contours d'une simulation¹² généralisée du monde, englobant tous azimuts le monde réel (physique, hors-ligne ou prénumérique) dans le virtuel (artificiel, en ligne ou numérique), dès lors que ces univers étaient d'abord considérés comme distincts. Le dualisme numérique introduit

⁹ Par exemple en 2013, Nicholas Carr estime que l'Internet constitue une menace pour l'intelligence et notre faculté de lecture et de concentration. (https://www.umoncton.ca/umcm-fass-traduction/files/umcm-fass-traduction/wf/Internet_Menace%20sur%20notre%20intelligence.pdf). Dans le même sens en 2011, Noam Chomsky, « en sciences du langage, développe une critique de l'écriture sur les réseaux sociaux numériques, censée appauvrir la communication et la syntaxe, et produire une communication de bas niveau. » (cité par Paveau, 2015)

¹⁰ Panckhurst (2014-15) estimait « plus approprié d'utiliser le verbe néologique « médier » plutôt que le verbe médiatiser (pour évoquer) la communication via un ordinateur. Le verbe médiatiser : « diffuser par les médias » (Petit Robert) [lui semblait] précisément trop connoté en direction des médias, alors que l'ordinateur correspond à un véritable médiateur qui participe à la modification indirecte de notre discours, via un mécanisme de médiation sémiotique. » Cette expression, qui est apparue au début des années 1990, provient du milieu anglophone : CMC, computer mediated communication.

¹¹ Chez Bourdieu en effet, la notion de « capital linguistique » renvoie aux compétences linguistiques dominantes susceptibles d'être imposées comme patrimoine social et politique. Il en résulte une « production du marché dont dépend la valeur sociale de la compétence linguistique. » (1982, p. 87)

¹² Dans *Simulacres et simulation*, Baudrillard identifie la simulation à « une malversation de la réalité par les signes, la simulation correspond à un court-circuit de la réalité et son redoublement par les signes. » (1981, p. 48)

et reproché par Jurgenson en 2011 apporte ici quelques pistes de réponses à ces divisions :

And some have a bias to see the digital and the physical as separate; what I am calling digital dualism. Digital dualists believe that the digital world is “virtual” and the physical world “real.”(...). Instead, I want to argue that the digital and physical are increasingly meshed, and want to call this opposite perspective that implodes atoms and bits rather than holding them conceptually separate augmented reality.

Ainsi, le dualisme numérique désigne une séparation entre les univers numériques et le monde physique. Or, il faut également rappeler que c’est selon les croyances issues de ce dualisme numérique qu’était apparu le discours sur l’absence du corps (de l’abandon des rencontres communicationnelles physiques, de la perte à l’accès au langage non verbal, aux émotions, etc.) ce qui, bien entendu, devait occasionner des effets délétères sur la communication. Et pourtant, on s’en souviendra, le corps n’avait jamais été aussi présent que dans les univers en ligne, ou tout au moins son rapport de représentation qu’il entretenait avec le monde et l’organisation langagière des espaces numériques. Même que, selon les travaux de Fabienne Martin-Juchat (2008, paragr.1) le corps et ses affects étaient à la fois recherchés, survalorisés ou surexploités. Dans ce contexte, il suffisait de se baser sur l’analyse des phénomènes linguistiques en raccourci pour se rendre compte que ces processus scripturaux comme prolongement du corps qui éprouve la communication par des mécanismes interactifs et affectifs avaient profondément perturbé l’acte de représentation des langages par lequel se superposaient les mondes naturels et artificiels, connectés et non connectés. En outre, s’il était vrai que les usagers des technologies numériques avaient mis à l’épreuve les codes orthographiques conventionnels, on peut imaginer que l’Internet comme lieu d’exploration, d’interprétation, de production et de consommation d’où transite une multitude de sphères d’activités, d’intérêts et d’affects extrêmement variés, allait certes ébranler notre rapport au visible, au lisible

et plus largement à nous-mêmes sensiblement et spirituellement, individuellement et collectivement, à chaque instant, dans un mouvement continu et sans rupture des expériences en ligne et hors ligne, réel-numérique.

1.1.1 L'exposition *Priorie Online*

En 2008, je suis partie à la recherche de matériaux picturaux porteurs de ces « nouvelles » figures graphiques (cyberlangage en raccourci) pouvant témoigner du corps et de ses affects afin d'en évaluer la valeur plastique et anthropologique. Pour y parvenir, je me suis inscrite sur des sites de clavardage et de rencontres entre humains sous le pseudonyme de *Priorie*¹³. Cette microsituation de la vie quotidienne me permettait d'avoir accès à un écosystème numérique particulier, d'y noter le remaniement des langages dans un contexte social afin d'atteindre l'objectif de les comparer sur le plan visuel et idéologique. D'une part, il s'agissait plus précisément de faire l'épreuve de ces manœuvres de connexion (qui étaient obligatoires) afin de pouvoir témoigner de mon expérience perceptive à l'égard des échanges discursifs qui avaient lieu sur ces plateformes, lesquels s'étaient construits autour de la réappropriation des désirs par l'intermédiaire de mécanismes identitaires, projectifs et affectifs. D'autre part, il s'agissait de repérer les spécificités correspondant à la formation d'un ensemble de codes produits et enracinés dans la culture numérique, de sorte à les interpréter, les « mettre en crise » afin que le langage pictural puisse apporter une distanciation critique envers ces modalités.

Lors de mon immersion sur ces sites de rencontres en particulier, j'avais noté d'entrée de jeu que les pseudonymes jouaient, pour certains internautes, un rôle désinhibiteur face au civisme social. Pour Cardon dans *La Démocratie Internet*, cette condition d'accès constituait « une figure de dédoublement indispensable pour détacher le Web

¹³ Le choix de ce pseudonyme était inspiré du terme *À priori* que l'on peut définir « D'après des données antérieures à l'expérience. » (<https://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A0%20priori>)

de la vie réelle. » (2010, p. 25). Si l'angle d'analyse de Cardon sous-entendait des questions relatives au dualisme numérique, elle reflétait néanmoins les enjeux soulevés par ces pratiques, pour autant que l'identité numérique était perçue comme un objet que l'on pouvait s'approprier et moduler selon ses intérêts. Au point que le « pseudonymat » avait plus largement créé, dans le Web participatif, un engouement envers l'exposition grandissante des subjectivités par des dispositifs de narration du soi. Ces figures de dédoublements aussi désignées en termes de « mythographiques individuelles » (Nachtergaele, 2015) reposaient sur un imaginaire¹⁴ concordant avec ce que Serge Tisseron s'était proposé d'appeler désir d'extimité, c'est-à-dire « le mouvement qui pousse chacun à mettre en avant une partie de sa vie intime, autant physique que psychique. » (2001, p.52) Autrement dit, le choix des pseudonymes sur les sites de rencontres se confondait avec l'apparition d'une multiplicité d'identités scripturales, composées d'un mélange de « vérité » et fiction, amenant les utilisateurs à dévoiler plus facilement des informations intimes et émotionnelles à leur sujet, outre les questions d'ordre moral que cela implique. Toujours selon l'auteur : « Cette vérité est non pas dans la chose dite, mais dans le mouvement qui pousse à la dire. L'écriture sur Internet est d'abord bien souvent une image de ses émotions et de ses intuitions tendues à l'autre dans l'attente qu'il les reconnaisse et les valide. » (Tisseron, 2001, p. 69)

Toujours est-il que la distorsion provoquée par le pseudonymat semblait conséquente et parallèle aux désirs des interlocuteurs à rejoindre, incarner et valider le paradigme affectif, instinctif et projectif rendu perceptible par les communications numériques. Couplé au pseudonymat, ce paradigme, longtemps étouffé dans nos sociétés occidentales, offrait à la représentation scripturale numérique une dimension visuelle transitoire donnant aux usagers des sites de clavardage et de rencontre l'impression

¹⁴ Selon Chassay et Gervais; l'imaginaire serait « une dynamique et une interface entre le sujet et le monde (...) mode par lequel toute culture se déploie » (2008, p. 13).

que tout pouvait être dit. On imagine dès lors la dynamique des échanges interpersonnels qui pouvaient avoir lieu dans ces espaces, car cela ouvrait la voie à un horizon scriptural arbitraire non seulement truffé d'expressions à caractère sexuel explicite, mais d'énoncés aussi stéréotypés que douteux (je pense entre autres aux modèles dominants/dominés reproduits par les inégalités de genres). Quoi qu'il en soit, la relation entre les technologies et la sexualité n'était pas étrangère à ces espaces. En effet, comme le souligne Patrick Baudry, tout « se passe comme si le sexe, bien loin de constituer un domaine à part, constituait le mode d'avancement de la modernisation elle-même. Le sexe est intrinsèquement lié au monde du marché et des technologies de la communication. » (2001, p. 121)

Si les références à la sexualité, à l'érotisme ou à l'imagerie issus de la pornographie, peuvent parfois devenir des éléments de réflexion intéressante dans ces déplacements dans le champ de l'art¹⁵, ma recherche consistait à documenter les multiples expressions textuelles de nature extime, populaire ou sexuelle, abrégées ou analogues à l'argot, afin de témoigner des affects refoulés et éprouvés par les utilisateurs de ces plateformes qui, tels que l'affirme Beaudry, semblaient conditionnés par le monde du marché numérique.

En fait, ces matériaux picturaux allaient me permettre d'interroger par extension, la légitimité de ces entreprises qui, conjointement au domaine publicitaire, exploitent la solitude des usagers, sollicitent leurs corps affectifs (mise en scène à travers les pseudonymes notamment), afin de prescrire des systèmes de valeurs idéologiques vulgarisés par la diffusion de représentations fantasmatiques liées à l'amour (ou à l'approbation de l'autre), et participer ainsi, de manière douteuse, aux commerces toujours grandissants des échanges communicationnels numériques. Dans les

¹⁵ Il y a tout un mouvement féministe qui déconstruit les codes de la pornographie en ligne. À ce propos voir du côté du cyberféminisme.

circonstances, j'avais l'intention de démontrer que les frontières publiques et privées dans l'univers du Web ne sont pas effectives, car outre le fait que les pseudonymes puissent répondre à un besoin projectif et intuitif des internautes, ceux-ci ne permettent pas en revanche de dissimuler l'identité véritable des usagers : en effet, l'adresse IP comme trace numérique apparaît toujours dans un ensemble de données personnelles partagées avec les sites (tiers) consultés.

Ainsi, picturalement parlant, ces textualités, une fois rendues visibles à travers une série de tableaux grand format, allaient pouvoir mettre en perspective une trajectoire particulière du Web social influencé par une dynamique socioéconomique, portée par la marchandisation des affects (des pulsions et des émotions), à laquelle les internautes participent et qu'ils alimentent simultanément. Par ailleurs, et comme on peut s'en douter, ces relations entre marchandisation, communication et traces numériques sous-entendaient une question *a priori* non picturale, mais qui pourtant valait la peine d'être posée en regard du principe de la protection à la vie privée et de l'essor quasi incontrôlé de la collecte des données: à quoi ces représentations textuelles faisaient-elles écran?

Sans pour autant pouvoir apporter une réponse claire à cette question à ce moment-ci de la recherche, la notion d'algorithme comme « couches invisibles du code » (Paveau, 2017, p. 20), lequel ne se situe pas à l'intérieur des représentations textuelles elles-mêmes, mais dans l'architecture des réseaux, c'est-à-dire dans la mise en relation des activités langagières (ce qui inclut les mots-clics, etc.) et des profils des usagers (genre et proximité géographique dans le cas de ces plateformes plus spécifiquement) me semblait toutefois pertinente pour énoncer un ensemble de problèmes dont les sites de rencontre me paraissaient porteurs. Car, ces calculs algorithmiques qui structurent et hiérarchisent les espaces numériques et dont les utilisateurs se servent pour échanger, rencontrer et expérimenter habituellement les rares symboles dont la véritable destination est l'amour présentent, en réalité, un trait

prescriptif inédit à la majorité des schémas textuels. Je dirais en ce sens que le corpus de textes analysés présentait un double intérêt dans la mesure où les calculs algorithmiques induisent et prédisent les comportements des usagers qui, à leurs tours, valident et confirment lesdits algorithmes par leurs conduites communicationnelles. Pour le décrire autrement, on pourrait énoncer que ces algorithmes déterminent et recommandent aux utilisateurs de ces sites, des « rencontres » numériques en fonction des traces numériques (cookies) déposées par les autres internautes qui ont visité ces plateformes avant eux. Si je puis me permettre une hyperbole, ces recommandations algorithmiques, entre autres évidentes sur Amazon¹⁶ avec la formule « Les clients qui ont acheté cet article ont aussi acheté... », sont désormais beaucoup plus pointues et personnalisées, au moment d'écrire ces lignes qu'en 2008, en raison de l'implantation de l'intelligence artificielle¹⁷. Or voilà que celles-ci sont conséquentes des modes d'existences numériques. Elles façonnent des mises en relations circulaires rendant perceptibles des processus mimétiques culturels appris par la « machine ». Ainsi, ces systèmes d'apprentissage, qui s'apparentent à ce que Cardon (2015, p. 33) caractérise comme étant des algorithmes de prédiction, soupçonnent de façon probabiliste « qu'une personne pourrait faire telle ou telle chose qu'elle n'a pas encore faite, parce que celles qui lui ressemblent l'ont, elles déjà faite. » D'ailleurs selon Marie-Anne Paveau, qui a largement fait avancer les recherches sur les textualités et discours numériques, ces algorithmes de prédiction, lesquels « calculent les traces pour influencer les comportements futurs de l'internaute » (Paveau, 2017, p. 21), renvoient à une certaine forme de déterminisme :

La trace précède alors le locuteur, si l'on peut dire, puisque ce sont les traces qui produisent des discours et non les locuteurs qui les élaborent. Les algorithmes parlent à la place des internautes à partir d'un ensemble de calculs

¹⁶ Qui a déjà tenté de se procurer un livre sur cette plateforme sait évidemment que d'autres livres lui seront suggérés en fonction des achats effectués par les autres internautes.

¹⁷ En effet, Selon Lévy (2017, paragr. 4), ce n'est qu'à partir de 2015 que « l'ère du Cloud connecte la quasi-totalité de l'humanité à un cerveau global qui simule des réseaux neuronaux. »

qui ressemble bien à un déterminisme, et qui rendent, du point de vue du locuteur, son discours imprévisible. (Paveau, 2017, p. 23)

Dans cette optique, ces algorithmes, responsables de déterminations, peuvent effectivement devenir très vite des instruments de manipulations idéologiques et socioéconomiques pour des entreprises cherchant à faire du capital sur les activités émotionnelles et affectives des internautes. C'est pourquoi la question posée en regard de la représentativité scripturale issue des sites de rencontres semblait se diriger vers une forme indirecte d'une co-négociation-construction collective et commerciale de la subjectivité, du pseudonymat et des formes d'extimités qui en découlent. Cela renforce également l'idée selon laquelle ces objets textuels pouvaient en l'occurrence faire écran à des registres plus profonds, ou à tout le moins constituer la preuve de l'impact de ces dispositifs commerciaux sur les mécanismes discursifs des locuteurs. De manière analogue, on pouvait sans doute déceler en deçà « de la chose dite », une certaine volonté à concevoir les manifestations de la rencontre, de l'amour et de la sexualité à travers le mimétisme proposé par ces logiques marchandes prescrites et normalisées si l'on peut dire. En d'autres mots, on pouvait certes s'interroger sur ces mises en relation algorithmiques qui s'efforcent de calculer et prédire les aspirations humaines tout en soumettant l'identité (réelle ou fictive) des internautes à des modèles comportementaux notamment dictés par des algorithmes « patriarcaux ». Quoique ce constat mériterait sans doute d'être plus nuancé, il m'avait néanmoins semblé urgent de poser un regard sur ces fondements idéologiques élaborés sous le joug du déterminisme.

Dès lors, comme artiste n'ayant pas accès à ces systèmes de calculs algorithmiques, qui de toute façon n'auraient pas permis de tracer des relations plastiques dynamiques entre les motifs scripturaux, parfois abrégés, et les diverses projections langagières chargées d'affects, j'avais entrepris, par la réalisation de plusieurs tableaux grand format, de montrer à quel point ces signes expressifs étaient significatifs d'un

phénomène culturel mettant à l'épreuve une vision symptomatique du monde. Ainsi conçus à l'image d'affiches publicitaires influencées par des références à l'esthétisme du constructivisme russe, ces tableaux aux couleurs volontairement restreintes (rouge, noir et blanc) ont été présentés lors de l'exposition *Priorie Online* (fig.1.1 et 1.2) à la Maison de la culture Janine-Sutto (autrefois Maison de la culture Frontenac à Montréal) en 2009. Ceux-ci exposaient un échantillonnage de ces textes, que j'avais prélevés sur ces sites de rencontre. Ces objets scripto-picturaux transposés dans ces tableaux servaient, bien sûr, à rendre compte des faits marquants propres aux comportements textuels adoptés par les utilisateurs sur ces plateformes. Mais, on pouvait également comprendre ces écritures picturales comme un témoignage qui convergeait vers une réalité sémantique interne et externe à l'idée de la rencontre ainsi qu'aux variantes de nature extime, puisqu'à la médiation textuelle de ces expressions et motifs s'ajoutait une expérience réflexive implicite à la matérialité de ces pratiques numériques, qui à l'instar de l'interface maintiennent les codes numériques et algorithmiques dans une relation montrée/cachée. Ce passage de la traçabilité du texte numérique au signe pictural pouvait donc se concevoir comme une stratégie picturale visant à dévoiler le cycle paradigmatique qui se profile sporadiquement à l'arrière de nos écrans. Afin d'investir davantage ce rapport de causalité intégré à la logique computationnelle et ainsi traquer l'interdépendance de la sollicitation langagière à l'égard du déterminisme, j'avais en outre, par la simple recherche du mot « sex » sur Google, retranscrit picturalement les premiers liens Internet nous dirigeant vers des sites à caractères pornographiques dans un tableau que j'ai intitulé *12 screens invitations* (2009) (fig. 1.3). Dans ce tableau de très grande dimension (366 x 488 cm), les textes ont été peints en utilisant les stratégies d'abréviation des écritures connectées. De cette façon, j'avais l'intention d'interroger les politiques d'indexation, par mesure d'audience, effectuée par Google, dont les liens placés « au-dessus du Web » (Cardon, 2015, p. 24) rendaient compte des matérialités langagières pointant vers des références directes à l'industrie du sexe.

Naturellement, je suis partie de l'exposition *Priorie Online* pour démontrer que les calculs algorithmiques deviennent un aspect non négligeable des formes composites des cyberlangages par lequel se tisse la trame complexe de la mémoire individuelle et collective. Leurs portées opératoires et prescriptives se trouvent, en ce sens, impliquées dans le discours rapporté picturalement. Cependant, les changements picturaux subis par les textualités peuvent susciter l'émergence d'une constellation d'images mentales, qui renvoient à diverses représentations véhiculées à l'intérieur de nos écrans. Or, il convient de souligner que ces textualités retranscrites dans mes œuvres peuvent parfois masquer les rapports complexes de pouvoir qui sous-tendent ces représentations. De sorte qu'il ne faut pas oublier que l'adéquation des calculs et des réseaux, comme lieux d'intersection non visible et dissimulée, est conséquente de ce qui s'écrit dans les écosystèmes numériques¹⁸. Cela dit, si les calculs de détermination trouvent leurs expressions dans la matière langagière étudiée, mon travail se concentre sur l'appropriation des formes représentatives des écritures numériques de manière à en proposer une tangente iconographique :

Représenter iconiquement l'objet signifie alors transcrire selon des conventions graphiques (ou autres) les propriétés culturelles qui lui sont attribuées. Une culture définit ses objets en se référant à certains codes de reconnaissance qui sélectionnent les traits pertinents et caractérisant du contenu. Un code de la représentation iconique établit ensuite quelles conventions graphiques correspondent aux traits du contenu, ou aux éléments pertinents déterminés par les codes de reconnaissance. (Eco, 1992, p. 54-55)

¹⁸ Si l'on comprend parfois difficilement l'articulation entre écran et indicateurs d'évaluation statistiques des données, on peut se référer à nouveau à la thèse de Cardon (2015, p. 10) : « Sur la logique des indicateurs chiffrés se greffe désormais celle du calcul algorithmique embarqué à l'intérieur des interfaces numériques. En rencontrant l'informatique, les chiffres sont devenus des signaux numériques (liste, boutons compteurs, recommandations, fil d'actualité, publicité personnalisée, trajet, GPS, etc.) qui habillent toutes les interfaces que, d'un clic, nous ne cessons de caresser. Ils pénètrent si intimement notre vie quotidienne que nous percevons mal les longues chaînes qui conduisent des sympathiques écrans colorés aux grandes infrastructures statistiques que la révolution numérique installe dans de lointains serveurs de données. »

Ainsi, cette perspective, concernant les codes culturels impliqués iconiquement, me permet d'interroger par la peinture les artefacts symboliques pris dans les mailles des systèmes algorithmiques traversant les environnements numériques, ce qui comprend les plateformes de communication telles que les sites de rencontre par exemple. Cela se fait formellement par la transformation iconique de la matière graphique documentée et sélectionnée dans les univers numériques pour l'espace pictural. Un tel transfert du texte, de la toile Internet à la toile de coton, participe en ce sens à non seulement fixer, mais à rendre plus perceptibles les données représentatives scripturales que je me suis appropriées sur le Web pour la réalisation de mes tableaux. C'est d'ailleurs dans ce contexte que l'exposition *Priorie Online* avait été élaborée : le déplacement pictural des signes langagiers de nature extime à caractère sexuel et abrégés, puisés sur les sites de rencontres et Google, permettait de rendre compte des condensés d'affects automatisés et éprouvés par les utilisateurs laissés sur les plateformes et navigateur de recherche avant mon passage. De ce point de vue, les déplacements picturaux, maintenus par le processus du transfert, visaient à réfléchir sur la manière dont les objets langagiers formatent et structurent des schémas de mise en relation hiérarchique qui habitent matériellement les espaces numériques.

Si de nos jours on a l'habitude d'aborder ces méthodes de transfert, soit d'appropriation, d'interprétation et de détournement des langages numériques par des mots tels que remixage (Bourriaud, 2004), dont les travaux artistiques de Mark Amerika sont en outre fondateurs avec *Remixthebook* (2011), ou encore remédiatisation (Bolter et Grusin, 1999), il n'en demeure pas moins que ces méthodes de recherche-création ont pour point commun l'utilisation de matériaux culturels existants qui, dans ma pratique, servent à documenter, traduire, reformuler et remodeler les effets perceptifs que produisent certains phénomènes textuels afin de provoquer un contraste plastique dans la fabrication du sens. Cette dimension critique élaborée par les glissements sémantiques du cyberlangage dans ma peinture rejoint en ce sens la thèse développée par Nicolas Bourriaud :

On peut (...) affirmer que l'art fait prendre conscience des modes de production et les rapports humains produits par les techniques de son temps, et qu'en déplaçant ceux-ci, il les rend davantage visibles, nous permettant de les envisager jusque dans leurs conséquences sur la vie quotidienne. La technologie n'a d'intérêt pour l'artiste que dans la mesure où il en met les effets en perspectives, au lieu de la subir en tant qu'instrument idéologique. (2001, p. 69)

En d'autres termes, en mobilisant les ressources liées à ces méthodes dans le contexte de ma pratique, le transfert des matériaux numériques dans l'espace pictural contribue à provoquer des relations qui interagissent sémantiquement. De cette manière, on peut effectivement entrevoir, à un autre niveau, une interférence causale visant à faire subir à la matrice numérique une inversion fonctionnelle dans le cycle de la production des combinaisons discursives¹⁹. Notons à cet égard que si l'interface numérique véhicule et configure les structures idéologiques des sociétés par les langages, elle me permet toutefois de rétroagir et négocier la réalité et ses représentations par la composition picturale. Si bien que le traitement plastique de la représentation picturale fait rebondir des questions sur l'exercice de dialectisation critique, à savoir comment fonctionne la cohésion du langage numérique à la peinture. Cette régulation tient en fait à deux choses.

Premièrement, elle s'exprime par le fait que mon travail prend forme en raison des algorithmes médiatisés par le langage naturel (les textualités numériques) s'affichant sur mes plateformes-écrans. Toutefois ce répertoire de signes que je me suis approprié picturalement se trouve néanmoins affranchi tangiblement, sur le plan de la plasticité, des logiques computationnelles auxquelles se greffe l'analyse statistique. Pour le décrire autrement, autant indiquer que le chemin idéologique généré par les systèmes algorithmiques est rompu par le déplacement des matériaux numériques

¹⁹ Par combinaisons discursives je réfère à théorie des mécanismes syntaxiques et des processus dénonciation démontrée par Pêcheux et Fuchs: « Les processus discursifs étant à la source de la production des effets de sens, la langue constitue le *lieu matériel* où se réalisent ces effets de sens. » (1975, p. 16)

vers l'espace du tableau, conduisant, à cette étape, à épuiser sur le terrain de la création picturale, le chiffrement derrière les formes de production statistique étant reliée au déterminisme culturel.

Deuxièmement, ce langage iconographique intervient de manière à produire une suspension du sens intégré dans la rupture de l'espace pictural abstrait. Le texte a pour conséquence de libérer le plan de la composition tout autant que le modèle paradigmatique auquel il fait référence. Et sans doute dans ces deux cas, la critique se joue à travers le registre de la représentation. Afin d'apporter des réponses à cette hypothèse, on pourrait se tourner vers Barthes qui avait distingué l'ambivalence de la représentation au sens étymologique du terme. Comme il le définit dans *L'obvie et l'obtus* (1982, p. 207-208), la re-présentation d'un côté n'est que le retour de ce qui s'est présenté ; toutefois de l'autre, le « présent » dévoile son paradoxe : tantôt le signe impose sa loi au signifiant; tantôt (au pôle « abstrait »), le signifiant explose sans cesse, cherchant à défaire ce signifié têtue qui veut revenir pour former un signe. Pour Barthes, évidemment, cet état de la représentation se complique par un rapport anachronique au temps. Car, les degrés en l'occurrence successifs qui composent le temps se prêtent à la fois à un retour sur le passé et une discontinuité qui travaille le signe de l'intérieur. Remarquons que ces arguments développés autour des oscillations expérientielles intérieures à la représentation correspondent dès lors, à la mise en œuvre d'un signifié multiforme et non univoque, tout en offrant une perception qui divise le temps. En bref, selon la théorie de Barthes, les pôles de la représentation se brouillent, l'un faisant appel aux souvenirs d'une lecture passée, l'autre introduisant une coupure, un point d'indétermination et de potentialité spatio-temporelle.

Ainsi, quelle que soit l'alternance des perceptions à l'égard de la représentation scripturale retranscrite dans mes tableaux, le canal d'information discursif transmis par les algorithmes contribue d'un côté à proposer une expérience technomémorielle.

Tandis que d'un autre côté, cette même représentation inciterait, d'une manière amnésique, à pousser en dehors du signe le rapport de causalité indispensable au rendement futur des calculateurs algorithmiques. Si ces deux propriétés de la représentation textuelle peuvent sembler en opposition, je peux affirmer, depuis ma pratique, que leurs expériences fonctionnent de façons complémentaires.

En évoquant ces paramètres de dialectisation critique initiée lors de la réalisation de l'exposition *Priorie Online*, il s'agissait certes de montrer le problème que pose la représentation textuelle numérique une fois déplacée dans l'espace pictural abstrait. À cette condition en effet, la dissolution de la substance chiffrée laisse place à un aspect de la représentation dont les propriétés discursives cherchent néanmoins à faire dévier le champ des significations picturales. Un peu comme si l'iconographie devenait étrangère à elle-même, elle contribue à provoquer une phase qui complique la composition du tableau. Et dans ce cas, ce sont plus particulièrement les facteurs sensibles assurés par l'autoréférentialité de la peinture abstraite qui devraient prendre le relais afin de combler par congruence ces caractéristiques de la re-présentation dont les traits d'expressions se détendent de leurs contingences narratives.

Cependant, je dois concéder que la nature conceptuelle de la recherche entreprise pour l'exposition *Priorie Online* m'a entraînée à composer avec des marges extrêmement étroites dans l'équilibre du rapport entre abstraction picturale et représentation textuelle. C'est la raison pour laquelle j'ai voulu fouiller davantage le fonctionnement d'un dialogue organique dans l'expressivité d'une recherche orientée dans l'adhésion des formes textuelles numériques ainsi que le caractère autoréférentiel à la peinture.

1.2 Objectifs de recherche

En prenant en considération ces modalités et ces fonctions critiques par lesquelles les codes numériques me permettent d'élaborer un jeu de relation formel et conceptuel, j'avais donc entrepris dans le cadre de mon projet de thèse-crédation d'investir de nouveaux corpus textuels qui puissent suggérer, au moyen de la composition picturale, des espaces de sollicitations graphiques pouvant à la fois déjouer et rendre actuel les traits caractéristiques de la modernité. Autrement dit, l'idée était d'établir une correspondance fluide entre un dispositif réflexif sur l'autoréférentialité de la peinture et l'environnement des textualités numériques. Dans cette optique, j'avais l'intention de présenter des tableaux dont l'émergence de cette négociation médiatique, serait mise en œuvre par la juxtaposition de codes visuels simplifiés (structures linéaires, contraste de la couleur en soi, planéité), lesquels font à mon sens aussi bien écho à l'espace pictural investi par l'esthétique du *Color field painting*, qu'aux écosystèmes scripturaux numériques. Mais bien entendu, cela supposait de mettre en jeu des liaisons traditionnellement régies par des frontières disciplinaires qui pouvaient évidemment apporter leur lot de malentendus sur le plan des interprétations. Quoiqu'il en soit, l'objectif de mes travaux était de concevoir et d'élaborer des tableaux affectés par des régimes d'expériences diversifiés, d'où pouvait converger et être conciliée l'ontophanie numérique à l'ontophanie picturale. Le concept d'ontophanie renvoie ici à l'étude élaborée par Stéphane Vial (2013) sur le plan de la phénoménologie technotranscendantale. Celui-ci emploie « ontophanie, au sens étymologique du terme tel qu'il a été initié par Mircea Eliade et qui signifie que quelque chose se montre à nous » (2013, p.110), c'est-à-dire la manière dont les êtres [et les choses] (ontos) nous apparaissent (phäino). À partir de là, celui-ci démontre qu'à chaque système technique correspond ainsi une matrice ontophanique du réel. Pour illustrer ce concept, il citera Oscar Wilde :

À présent, les gens voient des brouillards, non parce qu'il y en a, mais parce que les poètes et des peintres leur ont enseigné la mystérieuse beauté de ces effets. Des brouillards ont pu exister pendant des siècles à Londres. J'ose même dire qu'il y en a eu. Mais personne ne les a vus et ainsi, nous ne savons rien d'eux. Ils n'existèrent qu'au jour où l'art les inventa. (Vial, 2013, p. 118)

Conjuguer l'ontophanie numérique à l'ontophanie picturale reposerait ainsi, à la lumière de Vial, sur l'intention de témoigner des manifestations ontologiques des technologies numériques, tout en produisant des régimes d'expériences qui relèvent de la création picturale. Dans cette même optique, ces deux techniques distinctes parviendraient conjointement à juxtaposer leur propre capacité à faire voir quelque chose, dès lors que l'expérience de création est à la fois vécue dans l'espace numérique et pictural.

S'agissant d'un terrain d'investigation servant à illustrer, à partir de mon travail, l'expérience ontologique associée à l'usage des textualités numériques dans la pratique de la peinture, celui-ci participera à rendre compte des spécificités plastiques d'œuvres qui, comme celles ayant été présentées, réfléchissent à la manière de traiter et de restructurer l'information culturelle en provenance de l'Internet. Cette recherche sera par le fait même axée sur la dimension perceptive et environnementale des technologies; sans rupture d'ordre dualiste. Étant donné que je considère depuis l'exposition *Priorie Online*, mon expérience de recherche dans les divers écosystèmes numériques (en ligne) tout aussi importante que la réalisation physique de mes tableaux (hors ligne), j'entrevois donc, ces espaces dans un mouvement continu, sans distinction ni d'ordre d'importance dans la formulation de leurs jonctions intermédiaires. De ce point de vue, l'espace numérique devient donc pictural et le tableau écran. Et, pour les mêmes raisons, la cohésion de ces réalités permet, si je puis dire, de concevoir l'iconicité des écritures numériques dans le même tissu que la matière plastique, lesquelles risqueraient, pour reprendre les mots de Derrida (1968)

par « les lois de la composition et les règles de son jeu » à tendre, malgré tout, vers une abstraction²⁰.

Ainsi s'explique mon choix stratégique d'articuler une vision contextuelle de mon travail en peinture par des mises en situation éprouvées numériquement. Cette vision non divisée des langages connectés et non-connectés, du tableau et de l'écran trouve son influence dans les phénomènes « ontophaniques », c'est-à-dire dans la manière dont les objets matériels, lisibles, illisibles ou *a priori* inaccessibles, je pense ici au calcul algorithmique, m'apparaissent dans l'interconnexion de ces surfaces. Car, au-delà des systèmes complexes d'où s'élaborent de grandes rhétoriques liées à la dualité de leurs expressions se dressent, à l'instar des transgressions des normes orthographiques officielles et des représentations scripturales numériques de nature extime, des productions du réel dont les effets picturaux de transmutation des sens permettent de saisir et appréhender, à mon avis, l'expression d'une ontologie du numérique.

²⁰ Derrida a écrit plus précisément en ouverture de *La pharmacie de Platon* dans *La dissemination*: « un texte n'est un texte que s'il cache au premier regard, au premier venu, la loi de sa composition et la règle de son jeu. Un texte reste d'ailleurs toujours imperceptible. » (1972, p. 79)

CHAPITRE 2

APPROCHES MÉTHODOLOGIQUES ET RÉALISATION DES EXPOSITIONS *CLICK HERE TO ENTER*

Jusqu'ici j'ai traité de l'origine de la présente problématique en regard de ma recherche picturale sur les écritures numériques prélevées sur les sites de rencontre. Or, il importe de mentionner que certains tableaux de l'exposition *Priorie Online*, avaient également comme particularité de faire état des hiatus langagiers conçus à des fins d'intrusions publicitaires. Si j'ai attendu jusqu'à maintenant avant d'aborder cette question du langage publicitaire intrusif, ceci cachait, à vrai dire, une piste de réflexion plus exhaustive sur les textualités numériques non sollicitées, mais cette fois en provenance des plateformes de messagerie électronique.

Par l'entremise des expositions *Click Here To Enter* (2013-14), j'analyserai dans ce chapitre les formes technodiscursives non sollicitées (des pourriels) en provenance des plateformes de messagerie électronique. Afin de mettre l'accent sur la nature conceptuelle du travail pictural, je propose de faire la démonstration des différentes étapes de mon processus de recherche-création. Seront d'abord traités les critères définis pour la sélection des pourriels qui seront reformulés sur le plan iconique. Ce contexte de sélection permettra ensuite de sous-diviser les méthodes utilisées lors de la création des multiples ébauches réalisées sur ordinateur jusqu'à la matérialisation picturale des tableaux sur le plan physique. En m'appuyant notamment sur les écrits de Deleuze et Guattari, Simondon et Bergson, on verra d'une part, comment cet exercice méthodologique favorise une expérience de territorialisation/déterritorialisation (Deleuze et Guattari, 1980) liée à la configuration

matérielle des supports avec lesquels je travaille, afin de générer une connexion entre les faits de représentativités numériques et picturales au moyen des iconographies de format carré. D'autre part, cette démarche contribuera à démontrer l'existence d'une équivalence spatiale des formes s'opérant entre l'œuvre et sa documentation. Mon objectif est de montrer qu'il est possible d'investir un espace de relations isomorphiques résultant de l'approche intermédiaire. D'autant plus que le processus du transfert, qui relève du déplacement de la documentation numérique vers le tableau, permet d'appréhender, sur une même base perceptive, la fonction esthétique des textualités numériques. Enfin, en positionnant de manière parallèle les propriétés de médiation des écritures numériques non sollicitées avec celles du tableau, il s'agira de réfléchir sur la façon dont ces inscriptions plastiques sont préservées matériellement afin d'entrevoir comment celles-ci agissent sur nous et à travers le temps.

2.1 La collecte de courriels classés indésirables

L'étude dont il est question est animée par l'intention de susciter une prise de conscience envers le rôle omniprésent des plateformes de messageries électroniques dans tous les aspects de la communication de la vie quotidienne et dans toutes les sphères de la société. On conviendra d'ailleurs que ces espaces de lecture et d'écriture deviennent difficiles à répertorier, compte tenu de la multiplication exponentielle²¹ des réseaux, même si l'on sait que la plus grande part du marché appartient aux géants du numérique (Google, Apple, Microsoft, Meta, etc.). Cela dit, si l'on voulait prélever le point commun de ces plateformes, on identifierait certainement en premier lieu, le fait qu'elles sont structurées sur les bases d'application d'une taxinomie dualiste (écriture en ligne/hors-ligne, courriel légitime/illégitime). Comme on le verra à travers l'examen de mon processus de recherche-crédation développé dans les pages

²¹ Selon une étude de Radicati Group, entreprise spécialisée dans la recherche numérique, en 2018, 281 milliards de courriels ont été envoyés et reçus, chaque jour, dans le monde entier. (Lévy, La presse + Édition du 27 janvier 2019)

qui suivent, ces classifications à l'origine desquelles on peut identifier les courriels malveillants des courriels réglementaires s'avèrent évidemment indispensables pour naviguer et correspondre en toute sécurité via ces systèmes de communications.

D'abord, il est sans doute utile de mentionner que mes résistances envers les écritures non sollicitées, c'est-à-dire nuisant à la qualité de l'expérience des écosystèmes des messageries numériques, sont apparues, on aura compris, lors de ma recherche pour l'exposition *Priorie Online*; de sorte que certains des tableaux réalisés pour cette exposition rendaient compte des instances du discours commercial et intrusif circulant autour de la pornographie. Cela dit, certaines questions étaient demeurées sans réponse vis-à-vis ces communications non sollicitées. C'est pourquoi, suite à cette exposition, j'avais décidé de porter une attention particulière à mes courriels classés comme étant indésirables, pourriels (ou *spam* en anglais) reçus via ma boîte de courriels Outlook (autrefois Hotmail) (fig.2.1). L'intention derrière cette observation était d'effectuer différents niveaux d'analyse sémantique sur ces stratagèmes non sollicités au quotidien. En conséquence, j'avais entrepris, dans le cadre de mon projet de thèse-crédation, de les archiver et les sélectionner, de 2009 à 2013, afin de les retranscrire dans mes tableaux.

Avant d'aborder les diverses étapes méthodologiques soulevées par un tel processus de recherche-crédation et afin d'apporter quelques précisions sur ces textualités numériques dont le caractère commercial et polluant informait néanmoins sur différents aspects de la cyberculture, il me semble important d'indiquer que j'ai amorcé cette étude picturale avant l'entrée en vigueur, en 2014, de la Loi canadienne antipourriel (LCAP). Il faut donc comprendre qu'antérieurement à ce règlement, les manipulations publicitaires envoyées massivement par des systèmes automatisés (aussi appelés machines zombies), concoctés dans l'ombre par des spammeurs, des cybercriminels (pirates informatiques ou hackers) ou par des états étrangers, étaient non seulement récurrentes, mais correspondaient à un véritable fléau sur le plan

mondial. En fait, l'étendue des dommages engendrés par les pourriels était tellement considérable, qu'une étude réalisée par la société spécialisée dans la sécurité informatique *McAfee* avait démontré par exemple qu'en 2008, pas moins de 62 milliards de pourriels (et plus) étaient envoyés dans le monde annuellement. D'après ce rapport diffusé par l'Agence France-Presse (2009), on avait enregistré que ce volume engendré par les pourriels avait occasionné la consommation de 33 milliards de kilowatts-heures (kWh), ce qui correspondait à l'émission d'autant de dioxyde de carbone (CO₂) que 3,1 millions de voitures en une année. On peut donc en déduire que les émissions de gaz à effet de serre produites par l'électricité utilisée pour la création, l'envoi, la réception, le stockage et la consultation des pourriels ont, dans une certaine mesure, contribué, avec le trafic global sur Internet²², à l'impact écologique des changements climatiques en plus d'avoir participé à rendre les usagers des messageries électroniques vulnérables à toutes sortes de stratégies d'usurpation. Car, même si l'on avait vu apparaître l'utilisation de logiciels antivirus, filtrant les envois de courriers électroniques non sollicités, il demeurait toutefois laborieux de réussir à les éliminer complètement. Dans un autre article publié la même année dans le journal *La Presse*, on avait en outre comparé le pourriel à des infections bactériologiques difficiles à contrôler telles que le SRAS ou la bactérie *C. difficile* tellement le pourriel était devenu un problème. De plus, l'actualité avait documenté comment la multiplication des pourriels avait eu pour effet d'engorger la bande passante des entreprises qui s'inquiétaient de devoir gérer « un taux d'infestation variant entre 90 et 95 % des messages électroniques en circulation ». Toujours en 2008, à titre de comparaison, le nombre de pourriels dont devait se débarrasser le journal *Le Soleil*, variait autour de 30 000 et plus par jour (Therrien, 2008).

²² Pour en savoir plus : <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1364739/netflix-amazon-diffusion-continu-empreinte-environnementale-ecologie-energie>

Bien que les intrusions publicitaires non sollicitées se soient de nos jours stabilisées grâce à LCAP et à l'efficacité partielle des antivirus, le spectre de ces textualités numériques demeure néanmoins toujours présent. Les soupçons portent par ailleurs davantage actuellement sur les manœuvres d'hameçonnage²³, conçues pour constituer une mise en dispositif de la violence technodiscursive. C'est très peu dire qu'en règle générale, les formes discursives indésirables côtoient avec la technique les bases d'une idéologie fondée sur la transgression des valeurs morales de convenance et d'empathie envers les humanités numériques. Pour Tim Berners-Lee, inventeur du Web, ces textualités minées par les cybercriminels ont effectivement fait apparaître ce qui est mauvais chez l'humain. C'est, à peu de choses près, ce qu'il avait affirmé lors d'une entrevue réalisée pour le trentième anniversaire du Web :

Dès que vous avez un système qui permet d'acquérir de l'argent ou du pouvoir, les criminels en profitent. Quand seules les universités américaines utilisaient Internet, ils ont construit l'e-mail de manière à ce que tout le monde puisse lire les e-mails des autres. Tout le système était pensé pour un monde amical. Dès qu'ils ont ouvert le système, le pourriel est devenu un problème. Il faut toujours imaginer qu'il y aura des attaques. (cité par Untersinger, 2019)

Partant de l'idée que le Web ne s'est pas tellement amélioré en matière de manipulations en tout genre, Berners-Lee considère en effet qu'il serait primordial et profitable de modifier le Web afin de lutter contre le cybercrime et les cyberguerres, l'exploitation des données personnelles et les manipulations publicitaires.

Ce détour obligé sur l'impact agressif et globalisé des pourriels avait pour objectif de situer d'une part le terrain hostile emprunté pour l'analyse de ces codes scripturaux et de montrer d'autre part qu'il ne s'agissait pas d'un phénomène touchant seulement

²³ L'hameçonnage (*phishing* en anglais) est une technique frauduleuse destinée à leurrer l'internaute pour l'inciter à communiquer des données personnelles (comptes d'accès, mots de passe...) et/ou bancaires en se faisant passer pour un tiers de confiance. (<https://www.economie.gouv.fr/dgccrf/Publications/Vie-pratique/Fiches-pratiques/Phishing-hameconnage>)

quelques individus. De toute évidence, je pouvais présumer qu'un bon nombre des usagers des plateformes de messageries électroniques (et les spectateurs des tableaux qui allaient être réalisés) avait déjà fait l'expérience de lecture de ces stratégies d'usurpation.

On distingue, dans les faits, plusieurs techniques de manipulation scripturale qui se déclinent en cyberpiraterie frauduleuse (*spams, scams, phishing*) : cyberpiraterie de renseignement (intrusions dans les systèmes d'information et communication ennemis) ; cyberpiraterie stratégique ou cyberguerre (altération ou destruction des réseaux adverses) (Douzet, Samaan et Desforges, 2009). Or, si ces classifications peuvent parfois s'avérer difficiles à cerner, c'est notamment en raison du fait que ces pratiques sont couramment en adéquation avec d'autres paramètres plus flous et souvent reliés à des offensives virales. Dans cette optique, je peux avancer que la finalité stratégique rattachée aux communications frauduleuses recueillies sur ma boîte de courriels Outlook (autrefois Hotmail) comportait un certain risque pour mon système informatique. C'est donc en regard de ce facteur portant sur la cybersécurité et des enjeux éthiques que revêtent les représentations langagières malintentionnées que j'ai dû prendre certaines précautions avant de les manipuler dans un objectif pictural. En conséquence, mes pourriels ont été triés avant d'être stockés en fonction de certains traits discursifs.

Mes critères de sélection, dans le cadre de ce processus d'archivage, étaient basés sur l'incidence des formes de persuasion qui empruntaient au discours scientifique et commercial un réseau de systèmes de références liées à la représentation du corps et de ses affects impliquant une certaine volonté à les transformer. Les pourriels que j'avais décidé d'archiver à des fins d'analyse, portaient principalement sur les formes d'expression qui mobilisaient en guise d'arguments, la fragilité de nos modes d'existence pour inciter et convaincre les internautes souhaitant améliorer ou maintenir leur bien-être physique ou psychologique, à cliquer sur des dispositifs qui

étaient plus destinés à les tromper qu'à répondre à leurs aspirations. Le choix d'aborder cette sphère scripturale par des référents aux figures légitimes et analogues au marché libéral, visait à faire ressortir par la peinture les enjeux soulevés par la fonction idéologique sous-jacente à la dimension textuelle qui nous apprend que ces objets techniques ont été conçus et imaginés afin de répondre de manière malhonnête, à des besoins légitimes découlant d'une position intrinsèquement liée à la condition humaine.

J'aimerais en ce sens insister sur les méthodes sur lesquelles s'appuient les pirates informatiques qui, bien évidemment, sont ajustées de sorte à anticiper les réactions des internautes de manière contextuelle. Car mon projet avait pour objectif de mettre en perspective l'habileté des cybercriminels spammeurs ou autres, à exploiter, par le biais des formes langagières, techniques, publicitaires et donc technodiscursives, la fragilité de nos organismes tant biologiques que numériques. En d'autres termes, il s'agissait de trouver, par la peinture, des moyens de sensibiliser le public sur les dangers associés à la fabrication de ces objets technodiscursifs mis au point non seulement pour tromper, mais afin de pousser les utilisateurs à commettre des actions préjudiciables, sans prendre en compte leurs besoins physiques et numériques. Aux pourriels que j'ai choisi d'archiver, se greffaient alors plusieurs niveaux de lecture reflétant certains enjeux socioéconomiques criants issus du cyberspace. De plus, cela permettait de mettre en évidence certaines irrégularités quant aux interfaces de messagerie électronique ainsi qu'à l'égard de ces dispositifs de production du discours numérique. Le fait de détourner picturalement ces courriers indésirables allait dès lors affirmer une forme de contestation envers ces sollicitations non légitimes. Même qu'à plus large échelle, ce projet allait devenir l'amorce d'un questionnement plus spécifique sur les stratégies d'interpellation successives de l'internaute au sein du cyberspace.

Ainsi ces « cyberattaques » aux allures commerciales, sont à l'origine d'une série de tableaux qui a été présentée lors de deux expositions individuelles intitulées *Click Here to Enter* dont le premier volet a été présenté du 22 mai au 22 juin 2013 à la Galerie Graff à Montréal (fig.2.2 à 2.5) et le second volet, du 6 avril au 15 juin 2014 au Centre national d'exposition à Saguenay (fig.2.6 à 2.10). Les expressions choisies et transférées sur mes tableaux concernaient plus spécifiquement la vente de produits pharmaceutiques contrefaits et non autorisés. Par conséquent, ce ne sont pas tant les logiciels malveillants pouvant être dissimulés à travers ces courriels frauduleux qui m'intéressaient, mais plutôt la manière dont les slogans (titres ou objets) à caractère fantasmagorique accrochent, conditionnent et suscitent la consommation du clic par des formules telles que : *It's a secret, You Need to Know This, Waiting for you, Certified by Doctors, Miracle or Science, The Scientific Breakthrough is Here, etc.*

On note que ces pourriels concernaient, entre autres, la vente de produits pharmaceutiques pour les dysfonctions érectiles, la perte de poids, des compléments alimentaires, des antidépresseurs, des antioestrogènes, des antihistaminiques, des relaxants musculaires, des médicaments contre le cancer, des diurétiques, des bêtabloquants et des bronchodilatateurs, des antipsychotiques, des hormones soi-disant contre le vieillissement, des hormones sexuelles femelles, et des inhibiteurs ECA. Il faut, à ce propos, souligner que durant le travail effectué en 2014 par L'Opération Pangea VII qui s'étendait sur 111 pays, pas moins de 9 482 646 produits pharmaceutiques potentiellement mortels ont été saisis à l'échelle globale, ce qui représente une valeur totale de 35 859 018 dollars US²⁴.

²⁴ <https://ansm.sante.fr/S-informer/Communiques-Communiques-Points-presse/OPERATION-PANGAEA-VII-Lutte-contre-les-reseaux-de-vente-illicite-de-medicaments-sur-internet-Communique>

2.2 Croquis et dimension critique

Pour comprendre les caractéristiques critiques des œuvres proposées par ces expositions, il serait sans doute pertinent de commencer par examiner le traitement formel que j'avais réservé à ces écritures classées indésirables. Mais pour cela, il faut avant tout retracer l'approche analytique de mon processus de recherche-crédation qui avait consisté à sauvegarder les textualités numériques non sollicitées à l'aide d'un logiciel de traitement de texte (fig.2.11). Cette procédure, qui avait pour objectif de déjouer le filtre interne du service de messagerie électronique, permettait non seulement de neutraliser les menaces d'une offensive virale visant à perturber mon système informatique, mais consistait également à garder en mémoire ces sollicitations destinées à être supprimées après une certaine période. Dans la mesure où cette astuce rendait possible une vision globale et cyclique des stratagèmes textuels employés pour fixer l'attention du récepteur, je l'ai également utilisée comme une méthode par laquelle il devenait possible d'observer comment certains contenus scripturaux superposaient des niveaux langagiers et sémantiques différents. À partir de là, je sélectionnais certaines de ces communications dans l'intention de déconstruire et réinterpréter leurs rapports affectifs (ils sont classés indésirables) de manière à repenser la crédibilité scientifique, pharmacologique et, par extension, la légitimité de la médecine et du savoir. Autrement dit, cette articulation appliquée à l'étude technosémantique des pourriels se présentait comme un premier dispositif de résistance contre ces textualités, pour le moins envahissantes.

Évidemment, cette procédure de recherche basée sur la prise en compte du cadre socioéconomique frauduleux, d'intrusion et des risques de contagion sur lesquels reposent les pourriels vient rappeler que le travail artistique consiste à trouver des moyens pour transformer l'expérience de ressentiment ou de malaise, que peuvent susciter certains objets, en prenant le contrôle de la représentation. C'est pourquoi, subséquemment à cette analyse linguistique, je travaille à réinvestir la sémantique de

ces écritures non sollicitées sur le plan iconique, par la création de multiples ébauches à l'ordinateur. C'est un fait reconnu de nos jours que les plateformes numériques se présentent comme des outils indispensables à la création picturale. Elles sont utilisées « comme instrument [et] méthode, au même titre que le crayon et l'équerre, le collage ou le pliage. » (Vial, 2013, p. 264) Sur le plan phénoménologique, ces outils permettent de porter une attention particulière à la manière dont la réalité numérique éveille la présence de structures perceptuelles, cognitives et sensorielles non négligeables, alors que sur le plan pratique, elles permettent d'en altérer autant la forme que les contenus. C'est pour cette raison qu'il faudrait réfléchir à la façon dont les propriétés « ontophaniques » (Vial, 2013) du numérique amènent à entrevoir une panoplie d'interactions perceptives, néanmoins complices d'une dimension critique, qui seront en partie remédiées par l'ensemble du processus pictural. Or, il s'agit vraiment dans une telle perspective, de penser le travail de composition picturale depuis la construction des diverses maquettes élaborées sur ordinateur et non simplement en fonction de l'application des signes plastiques inscrits à la surface de la toile. D'abord parce qu'il se produit déjà, au moment de ce travail préparatoire, plusieurs changements d'ordre matériel. Par exemple, le pourriel abandonnera ses métadonnées pour se rabattre sur celles de l'image numérique en construction. Puis, parce que ces données relatives à l'image font en sorte que ces ébauches acquièrent une matérialité. Tel est d'ailleurs ce qui permet de garantir la création d'un espace proprement pictural au sein duquel prendront place les signes iconographiques. Il devient donc difficile de négliger l'importance de ces métadonnées, qui servent de base à la formation d'associations matérielles et perceptives traversant l'espace iconographique. Ces relations s'avèrent d'autant plus fondamentales qu'elles fournissent une passerelle conceptuelle, un espace de médiation connectable, entre les faits de représentativités numériques et picturales.

En bref, c'est sur écran que s'effectue la réalisation iconographique du tableau en fonction des textualités numériques sélectionnées, ainsi que le positionnement et le

découpage du courrier indésirable. C'est là qu'il sera basculé de haut en bas ou l'inverse, tronqué ou inversé pour créer, par exemple, un effet de miroir. C'est aussi là que le pourriel deviendra un réseau de lignes et de bandes de couleurs horizontales pour se constituer en une potentialité de signes plastiques. Pour le décrire autrement, c'est à travers le transfert du texte non sollicité, choisi au regard de sa portée graphique et symbolique, que je travaille à sa spatialisation à l'intérieur de diverses esquisses numériques. Dans une première étape, cette démarche comprend le regroupement d'unités typographiques (les lettres) afin de dynamiser ensuite l'intrication de l'écriture à des structures linéaires. Il s'agit plus particulièrement par cette approche de perturber la lecture de cet objet textuel au point de le rendre illisible. Or, si le transfert, lequel implique un découpage et un collage du pourriel, participe à générer une modélisation incertaine quant à sa lisibilité, je dois reconnaître que cette stratégie formelle est accompagnée d'une intention critique et politique. C'est-à-dire par une motivation qui se traduit par un changement de statut du pourriel émanant de son déplacement dans la sphère artistique et où les questions d'une négociation entre art et non-art, entre esthétique et quotidienneté, sont abordées. En ce sens, Rancière (2004) qui a largement étudié les questions entre art et politique mentionne :

C'est cette négociation entre les formes de l'art et celles du non-art qui permet de constituer des combinaisons d'éléments capables de parler deux fois : à partir de leur lisibilité et à partir de leur illisibilité. La combinaison de ces deux puissances prend donc nécessairement la forme d'un ajustement de logiques hétérogènes. (...) Le collage, au sens le plus général du terme, est le principe d'une « tierce » politique esthétique. Avant de mêler peintures, journaux, toiles cirées ou mécanismes d'horlogerie, il mêle l'étrangeté de l'expérience esthétique avec le devenir-vie de l'art et de devenir-art de la vie ordinaire. (2004, p. 67)

En effet, pour Rancière, l'art critique ou politique s'enracinerait dans la manière de proposer une conscience des mécanismes de la domination vécue au quotidien pour changer le spectateur en acteur conscient de la transformation du monde (2004, p.

65). Cela s'effectuerait, pour lui, par la nécessité de formuler et de présenter, au moyen de la composition, un choc des hétérogènes. Dans ma pratique, je considère que cette dimension devient effective lorsque les textualités non sollicitées se mêlent et se transmutent sur le plan iconique afin d'engendrer une circulation formelle, qui opère par une sorte de désœuvrement qui procéderait sous le mode poétique :

Qu'est-ce en effet que la poésie sinon une opération dans le langage, qui désactive et désœuvre les fonctions communicatives et informatives pour les ouvrir à un nouvel usage possible ? Ou, dans les termes de Spinoza, le point où le langage qui a désactivé ses fonctions utilitaires repose en elle-même et contemple sa puissance de dire. (Agamben, 2015, p. 65)

Si cette notion de désœuvrement se définit en relation avec un détournement du sens, cette *praxis*, de nature critique et politique, correspond plus spécifiquement selon Agamben à « libérer » le langage de ses fonctions signifiantes afin de l'ouvrir à de nouveaux usages métaphoriques et poétiques. Or, en ce qui constitue la désactivation de la fonction communicative, cette *praxis* réside justement dans ma pratique, sur une reconfiguration sémantique du pourriel qui s'opère par un changement considérable de ses propriétés de lecture. La voie pour y parvenir consiste à inventer des façons de sonder les rapports de jonction et de disjonction que ces écritures indésirables entretiennent avec les intervalles et les structures linéaires. En participant ainsi à rejouer l'image du texte par le biais de ses entrecroisements avec la ligne, mais également par une refonte visuelle des signes typographiques, ces expérimentations essentielles autour de l'iconographie, produisent une multitude de différences vis-à-vis les communications connectées. Par exemple, la typographie *Arial* (ordinairement en lettres majuscules) ainsi que le caractère surdimensionné des signes langagiers contribuent à accorder une plus grande superficie aux textualités non sollicitées à travers mon esquisse, en plus de détourner leurs styles graphiques initiaux par la couleur qui vient également s'y superposer. Lors de ce processus, outre l'importance que j'accorde aux codes culturels numériques, il s'agit en quelque sorte de rendre abstrait le référent textuel, non seulement au moyen de différentes techniques de

spatialisation, mais également par divers procédés tels que la superposition et la dissimulation. Il convient de remarquer en ce sens comment dans la composition du tableau *You Need to Know This* (2012) (fig. 2.12) les figures langagières ont été redistribuées à l'horizontale et à la verticale. On observe, en outre, que certaines lettres issues d'un pourriel, en l'occurrence choisi pour son slogan accrocheur, ont été superposées les unes sur les autres ainsi que dissimulées par l'application de la couleur (blanc sur blanc). De cette manière, le pourriel à lui seul ne livre plus les paramètres technodiscursifs qui permettaient à première vue de l'identifier aux manœuvres malveillantes rencontrées sur Internet, ni même de faire, en « bon » hyperlien, ce que l'on attendait de lui. Les éléments iconiques se mêlent ainsi aux mots, et les mots à la composition, renouvèlent sa lecture, la troublent et l'ouvrent à de nouvelles significations.

Ainsi, le fait de soumettre les pourriels à un examen iconique implique une désactivation du signifiant technodiscursif, lequel se trouve mis en échec par la tension (ou par le choc des hétérogènes) qui s'articule non seulement entre pourriel et composition picturale, mais également entre art et quotidienneté. Or, en pointant sur la triade lisibilité/illisibilité/visibilité des éléments linguistiques réorganisés sous le mode iconique, on pourrait effectivement se demander si ce que j'ai nommé poésie n'exprime pas, en réalité, la complexité du rapport à l'abstraction. En effet, j'ai indiqué au passage comment certaines composantes (intervalles et structures linéaires) participaient à engendrer un choc des hétérogènes dans la composition et, par conséquent, à désactiver le cadrage technodiscursif des pourriels. J'ajouterais que le lieu commun à cette grammaire picturale répond à certaines caractéristiques propres à la peinture abstraite et à l'approche plasticienne en particulier, tandis que l'utilisation d'un objet du quotidien, tel que le pourriel, renvoie plutôt aux problématiques évoquées par les pratiques du pop art à propos de la surconsommation. Cela étant dit, par ces notions, je voulais plutôt démontrer ici la manière dont les courriels non sollicités, affranchis de leurs charges signifiantes et

cyberviolentes dans leurs perspectives techniques, basculent sur le plan symbolique au point de proposer une esthétique critique.

Ainsi, pour combler cette absence de caractéristiques technodiscursives spécifiques et refléter les structures perceptives des écosystèmes numériques, ceci m'oblige, en contrecoup, à me tourner vers d'autres moyens plastiques. De sorte que ce travail portant sur l'ébauche numérique, qui consiste en un jeu intuitif par lequel se créent des combinaisons multiples, me conduit à considérer la façon dont il faudra éventuellement compenser la perte d'intensité de la couleur résultant de l'électroluminescence des plateformes-écrans. Car, il va de soi que la perte de luminosité de la couleur constituera un enjeu important lors du déplacement de l'iconographie fait à l'ordinateur vers l'espace physique de mes tableaux. D'où l'intérêt de soumettre rétroactivement mes esquisses à une évaluation des effets optiques par l'ajout de structures linéaires volontairement simplifiées, une saturation de couleur ainsi qu'une répartition des contrastes, que les motifs typographiques pourront également animer visuellement. Enfin, c'est dans l'objectif de référer aux propriétés perceptives et lumineuses des plateformes-écrans qu'apparaissent les configurations formelles de la composition picturale.

2.3 La version

Dès que j'ai commencé à traiter de mon travail de composition picturale dans les écosystèmes numériques, un problème s'est tout de suite posé en regard du rapport entre l'œuvre et sa documentation. C'est pourquoi il convient de rappeler brièvement certains enjeux de l'art conceptuel susceptibles d'informer davantage sur ce processus de création. D'abord, depuis l'art conceptuel en effet, il appartient à l'artiste de créer, s'il le souhaite, une perméabilité et une concomitance entre l'œuvre d'art et sa

documentation (Bénichou, 2010, p. 56)²⁵. Ceci implique même, à l'instar de nombreuses pratiques conceptuelles, que la documentation précédant l'objet artistique puisse devenir l'œuvre d'art elle-même. Puis, l'œuvre ou sa documentation peuvent également s'incarner sous diverses occurrences (je pense entre autres au travail de Lawrence Weiner et Jenny Holzer). C'est cette dernière approche qui m'amène plus particulièrement à remonter à la source des multiples versions numériques²⁶ d'un même tableau. Car, bien qu'en définitive j'adhère aux normes de présentation institutionnelle du tableau accroché sur les murs de la galerie, il n'en demeure pas moins que dans son apparence première, l'œuvre existe sous la forme d'un répertoire. C'est-à-dire que chaque ébauche sert à concevoir un mode de construction de l'image picturale qui se présente de manière interchangeable en plus de comporter une constellation de possibilités formelles. Dans ces caractéristiques numériques, l'iconographie picturale émerge, se déploie et s'actualise sous diverses organisations spatiales, qui ne sont pas toutes intéressantes cela dit, mais ce processus m'amène toutefois à visualiser les différentes étapes de réalisation sur le plan physique: cache au ruban à masquer, application de la couleur, etc. En outre, les multiples alternatives numériques par lesquelles passent les éléments formels permettent en quelque sorte d'épuiser les « clichés » qui pourraient demeurer à la surface de la toile. Comme le font remarquer Deleuze et Guattari:

Le peintre ne peint pas sur une toile vierge, ni l'écrivain sur une page blanche, mais la page ou la toile sont déjà tellement couvertes de clichés préexistants, préétablis, qu'il faut d'abord effacer, nettoyer, laminer, même déchiqueter pour faire passer un courant d'air issu du chaos qui nous apporte la vision. (2005, p. 204)

²⁵ Dans *Ouvrir le document*, Anne Bénichou établit sept cas de figures pour étudier les rapports entre l'œuvre et sa documentation dans l'art conceptuel.

²⁶ En effet, la version se définit par chacun des états d'une œuvre artistique ayant subi des modifications, des variations. (<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/version/81657>)

L'intérêt de produire plusieurs variations d'une même iconographie réside en ce sens dans une attitude stratégique à expérimenter ce que Deleuze et Guattari définissent comme étant une vision, c'est-à-dire dans la manière à révéler temporairement toutes les éventualités intérieures et extérieures à la composition picturale. Ces multiples schémas de transformation du tableau, accumulation de positions et changement de couleur d'une même composante picturale par exemple (fig. 2.13), contribuent à provoquer des relations formelles et conceptuelles susceptibles d'être remplacées à leur tour. De ce point de vue, on pourrait dire que l'élasticité d'une même idée renvoie à un mouvement infini, un rhizome qui commencerait à la fois par le milieu et le multiple pour reprendre l'idée développée par Deleuze et Guattari (1980) introduit précédemment. Si bien qu'au cours de ce processus, l'apparition d'une composante formelle, néanmoins resserrée par le bord de l'écran et l'image numérique (le milieu), partage et exerce avec la chaîne rizhomatique de la pensée et des significations, une force d'attraction qui se déploie comme le point de rencontre d'une multitude d'agencements en devenir. En effet, le milieu peut être entendu ici comme une condition d'un réseau de relations picturales et réflexives prenant naissance dans les plateformes et l'ossature de l'image numérique. Tandis que le multiple coïnciderait, au sens méthodologique, avec le trajet que prend chacun des éléments picturaux dans la version. En d'autres termes, les divers exemplaires numériques d'une même œuvre permettent de dérouler et parcourir le processus de conceptualisation des composantes iconographiques qui viennent se loger à travers le continuum de l'image.

Mais, c'est aussi dans ce nœud de possibilités qu'offre la composition de multiples versions d'une même iconographie, que surgissent les traits assignables à une autre composition. C'est là que ça se complique et que ça devient intéressant, puisque lorsque cela se produit, l'ensemble de la composition procède d'une sorte de déséquilibre, d'un décentrement par le milieu, produisant dès lors de nouvelles périphéries. Pour le décrire dans les termes de Deleuze et Guattari :

Ces états intermédiaires présentent de nouvelles figures de milieux ou de matériaux, mais aussi d'éléments et de composés. En effet, ils étaient intermédiaires entre le milieu extérieur et l'élément intérieur, entre les éléments substantiels et leurs composés, entre les composés et les substances, et aussi entre différentes substances formées (substances de contenu et substances d'expression). (1980, p. 66)

Bien que les philosophes ne font pas référence à un contexte de recherche-crédation en peinture ni allusion aux caractéristiques processuelles sous-jacentes aux diverses versions d'une même œuvre, ce passage, tiré de *Mille plateaux*, repose en revanche sur l'analyse du concept de strate (Deleuze et Guattari, 1980), lequel peut certes être envisagé selon l'investissement du rapport entre l'œuvre et sa documentation. Car chez Deleuze et Guattari en effet, la strate ne s'élabore pas uniquement de manière réciproque aux phénomènes d'épaississement géologique, mais coïncide également sur le fond, avec une interface qui serait inhérente aux langages. Ce concept reflète donc, dans ces deux optiques, l'articulation des rapports s'exerçant entre surface et expression, matière formée et non formée, pour jeter un éclairage intéressant sur l'état d'un processus qui se produirait par codage et territorialisation²⁷. Si ce concept de strate est très riche à explorer pour définir, de façon métaphorique, le processus de « territorialisation » d'un tableau par le biais des multiples versions numériques, c'est parce qu'en tant qu'interface, il permet d'appréhender le résultat d'un échange langagier entre les surfaces de travail. Une interaction des signes et des figures qui ne peuvent se faire qu'à travers les limites et les frontières de l'image et par le biais duquel se produisent des combinaisons de sensations :

Les cadres et leurs jonctions tiennent les composés de sensations, font tenir les figures, se confondent avec leur faire-tenir, leur propre tenue. Là sont les faces d'un dé de sensation. Les cadres ou les plans ne sont pas des coordonnées, ils

²⁷ Rappelons que chez Deleuze et Guattari, la territorialisation est utilisée pour parler de la création, notamment pour décrire leur processus d'écriture de leur ouvrage *Mille plateaux* (par la strate et le rhizome). De telle sorte que la territorialisation (d'un espace conceptuel), s'accompagne toujours d'une déterritorialisation et d'une reterritorialisation.

appartiennent aux composés de sensations dont ils constituent les faces, les interfaces. (Deleuze et Guattari, 2005, p.188)

Ainsi, dans ma pratique, lorsqu'une composante picturale favorise un débalancement de la composition et fait osciller le milieu de l'image pour provoquer de nouvelles périphéries, on peut dire qu'il y a une sorte de déterritorialisation de l'œuvre dans sa forme numérique. C'est la raison pour laquelle, je cherche à isoler cette variable potentielle afin d'expérimenter les rapports de dépendance à travers lesquels elle peut rentrer, par quelle singularité elle passe, quel seuil elle franchit, quelle bifurcation elle prend²⁸. En conséquence, je déplace et redistribue cette composante vers un autre croquis (page blanche), puis, le mécanisme de configuration des éléments iconiques recommence. En bref, on pourrait dire que ce déplacement, d'une image numérique à une autre, permet l'échange entre plusieurs strates, ou plus exactement, le trajet entre plusieurs milieux, territoires de l'œuvre en cours d'élaboration.

2.3.1 Le carré

Dans le but de favoriser et prévoir un déplacement cohérent des codes picturaux, je me suis donnée pour contrainte d'utiliser exclusivement des supports de format carré. Ce choix d'établir une constante en regard des proportions et limites de l'image contribue en fait à encadrer la répartition des éléments dans la composition de sorte qu'il y ait une circulation de tension égale²⁹ qui puisse s'opérer dans le cas où un transfert d'un élément iconique (d'une image numérique à une autre) devait avoir lieu. Toutefois, cette préférence pour les supports de format carré ne se limite pas

²⁸ Cette phrase reprend les mots employés par Deleuze pour définir « L'événement » : « Tout au long d'un état de choses, même un nuage ou un flux, nous cherchons à isoler des variables à tel ou tel instant, à voir quand il en intervient de nouvelles à partir d'un potentiel, dans quels rapports de dépendance elles peuvent rentrer, par qu'elles singularités elles passent, quels seuils elles franchissent, quelles bifurcations elles prennent. » (2005, p. 157)

²⁹ Dans *Point et ligne sur plan*, Kandinsky apporte une définition des possibilités de l'espace carré que l'auteur identifie au Plan originel (P. O.): « La forme la plus objective d'un P. O. (plan originel) schématique est le carré – les limites du carré, formées de deux groupes de lignes couplées, possèdent la même intensité de son. Froid et chaud sont relativement équilibrés. » (Kandinsky, 1991. p. 144)

seulement à une nécessité de faire glisser un objet numérique d'un milieu à un autre, mais coïncide également avec les besoins formels de la composition sur le tableau qui, d'un point de vue pictural résolument abstrait, n'a pas besoin de l'axe vertical, souvent relié au genre du portrait, ni de l'axe horizontal conventionnellement utilisé pour le paysage. Quoique ces fondements soient somme toute relatifs, les surfaces de format carré m'apparaissent néanmoins plus propices pour porter les éventuelles composantes picturales de nature abstraite même si, au départ, des éléments de représentation linguistique non sollicitée (les pourriels) viennent s'y greffer. Car, je considère que le carré, étant symétrique et proportionnellement fait pour tenir un cercle, fournit aux figures un espace neutre sans structure d'influence pouvant faire ressortir par exemple « une vision » qui pointerait vers de possibles perspectives. Bien sûr, lorsqu'on évoque le carré en peinture, on pense inmanquablement à Kasimir Malevitch, Josef Albers ou Agnes Martin. Cependant, le travail pictural de Robert Indiana et plus particulièrement ses tableaux *Decade : autoportrait* (de 1961 à 1969) qui ont été, dans une certaine mesure, une influence décisive pour la mise en forme graphique de mes œuvres, me semble plus aptes à décrire les caractéristiques spatiales auxquelles je m'identifie. Par ailleurs, il convient de constater que le carré est régulièrement utilisé pour concevoir les icônes (logos) concordant aux applications développées par les grandes entreprises s'affichant sur nos écrans. Pour tout dire, c'est principalement pour ces raisons formelles et graphiques que j'opère avec cette contrainte.

Ainsi, pour revenir à l'expérience de réalisation des ébauches, il apparaît raisonnable d'admettre que tous ces carrés se confondent un peu les uns les autres sur mon écran. Dans la mesure où ils offrent à imaginer une multiplicité d'agencements qui se répartissent et se transposent dans le milieu de l'image numérique. C'est pourquoi je considère que, dans leurs états intermédiaires, les différentes versions du tableau de format carré se juxtaposent et s'entrecroisent conceptuellement. Mais la conséquence essentielle de cette contrainte, c'est qu'à travers les enchaînements formels effectués

au cours de leur réalisation, il y a naissance de relations que je qualifie d'isomorphiques. C'est-à-dire que le carré permet l'amorce d'une équivalence spatiale entre les formes perçues à travers le dispositif électronique avec celles que je projette réaliser plastiquement à la surface du tableau. De telle sorte que cette perméabilité à la fois conceptuelle et perceptuelle qui s'opère entre l'œuvre et sa documentation engendre, là encore, une perspective méthodologique pouvant être illustrée par l'idée d'un rhizome qui commencerait autant par le milieu que le multiple. Dès lors, l'aspect intrinsèquement intermédial de mon processus de recherche-crédation permet d'une part, de positionner la composition au centre de deux matérialités techniques (documentation numérique et tableau). Alors que d'autre part, c'est au point d'intersection de ces deux matérialités que tout le système d'activités s'accomplit de façon à faire progresser l'espace iconographique de l'œuvre par une foule d'avenues envisageables. En d'autres termes, l'arborescence du processus de construction de l'espace pictural dans les écosystèmes numériques prend donc, si je puis dire, de l'expansion à partir des potentialités que recèle le format carré. Enfin, il est également pertinent de mentionner que le fait d'utiliser uniquement des surfaces de formats carrés contribuera aussi à mon avis, à unifier sur le plan formel, les tableaux au moment de leurs diffusions dans l'espace de la galerie, en plus de créer un rythme dans la série³⁰.

2.3.2 Relation isomorphique

S'il est aussi vrai que le milieu de la composition étant appuyé par les bords de l'écran permet une « territorialisation », ou du moins, un travail d'appropriation de l'espace du tableau, cela laisse supposer que quelque chose participe également à en sortir (et inversement). C'est ce qu'indique Derrida, dans *La vérité en peinture*,

³⁰ Le terme « série » est utilisé ici pour différencier les multiples versions numériques d'une même iconographie d'une sélection précise et intentionnelle. La création d'une série implique un choix délibéré à partir de ces multiples versions, aboutissant à la réalisation d'un tableau qui sera présenté en galerie aux côtés d'autres œuvres ayant subi le même processus de sélection. Ainsi, la série de tableaux est le fruit d'une démarche artistique spécifique, qui confère une cohérence et une signification particulières à l'ensemble des œuvres présentées.

lorsqu'il analyse l'ambivalence du discours rhétorique autour du concept du *parergon* révélé par Kant et, avant lui, Platon. En effet, pour le philosophe de la déconstruction, il s'agit de renverser le lien structurel entre un prétendu fait esthétique jugé accessoire (les marges, le cadre, l'extérieur de l'œuvre, etc.) vis-à-vis le centre de l'œuvre et son contenu considéré comme essentiel. Ce rapport de contiguïté du *parergon* constitue, en fait chez Derrida, la clé de voute pour montrer l'importance qu'engendrent ces structures externes sur le contenu du tableau. Par conséquent le *parergon* s'effectue, selon lui, en « dehors de l'œuvre » (hors-d'œuvre) « agissant aussi à côté, tout contre l'œuvre (ergon) » :

Un *parergon* vient contre, à côté et en plus de l'ergon, du travail fait, du fait, de l'œuvre, mais il ne tombe pas à côté, il touche et coopère, depuis un certain dehors, au-dedans de l'opération. Ni simplement dehors ni simplement dedans. Comme un accessoire qu'on est obligé d'accueillir au bord, à bord. Il est d'abord l'à-bord. (1978, p. 63)

C'est pour comprendre ce phénomène du « *parergon* » que, par le biais de l'image numérique, je cherche également à étudier le dynamisme sur lequel reposent les rapports entre intérieur et extérieur à la composition. Généralement dans ma pratique, cette expérience consiste à placer le centre d'un texte (des pourriels dans ce cas-ci) au milieu de l'image numérique de manière à laisser déborder en dehors de son cadre, les deux extrémités du texte. Dans la mesure où ces deux sections typographiques hors du cadre ont été retranchées et effacées, il en résulte une circulation susceptible de faire dévier la lecture du milieu vers l'extérieur du texte, allant de gauche à droite et de droite à gauche en même temps. Mais on pourrait dire aussi que ce décadage, qui occulte également les marges séparant et resserrant habituellement les signes scripturaux au début et la fin d'un texte, fait graviter la lecture de l'extérieur vers l'intérieur de la composition. Cette double action permet à mon sens, une traversée de la surface typographique tout en contribuant à placer l'attention sur le mouvement de la lecture conférée par ces effets de cadrage et de décadage textuels. Cette stratégie

de composition a notamment été utilisée pour la réalisation du tableau *Waiting for you* (2012) (fig. 2.14). En effet, alors qu'une partie de la première et la dernière lettre du mot inversé « Waiting » ont été éclipsées et que des fragments du F et du U issus des mots « for you » manquent également, le jeu établi par les figures scripturales donne néanmoins l'impression d'un agrandissement de l'image depuis le centre, comme si on ne s'était pas soucié des traits de caractère ayant été soustraits. Cette procédure n'est pas sans rappeler un geste que l'on fait quotidiennement à l'aide des écrans tactiles lorsque, d'un geste de la main, on agrandit une page de texte pour en faire ressortir un détail, un mot par exemple. On observe alors que le calibrage de la surface typographique ainsi que les lettres ayant disparu de la page à l'écran ont pour effet de faire circuler la lecture depuis « un certain dehors et un certain dedans » pour reprendre l'expression derridienne énoncée plus haut. Formellement, c'est un peu, à mon avis, ce qui se passe ici avec la spatialisation des composantes scripturales. En ce sens que l'effet de cadrage a pour fonction de donner à la perception un champ de l'espace visible alors qu'en même temps, le décadrage produit un hors champ que l'imagination ou le déplacement du spectateur permettent de combler. Car, je dois tout de suite mentionner que cette stratégie de création desservant la lisibilité de certaines fractions de figures, en raison de la délimitation du cadre, ne s'opère qu'à partir de la documentation de l'œuvre. On doit donc en comprendre que ces détails typographiques sont en réalité conçus pour apparaître en partie sur les surfaces peintes à l'extérieur du tableau ou, plus exactement sur les bords de celui-ci³¹. C'est en ce sens que l'incrustation du texte et de l'image sur les bords du châssis a pour conséquence de renforcer l'armature de la composition picturale en plus de conforter l'intrication entre l'espace intérieur et extérieur au tableau.

Ainsi, outre le tableau *Waiting for you* qui peut se « lire » tantôt de bas en haut, tantôt de droite à gauche et inversement, le trajet qui s'accomplit entre intérieur et

³¹ En effet, tous mes tableaux depuis l'exposition *Priorie Online* (2008) ont été réalisés selon cette stratégie.

extérieur, par le biais des figures typographiques, engendre des mouvements perceptifs que l'on peut rapprocher de ceux qui viennent solidifier les relations isomorphiques entre le travail réalisé dans les écosystèmes numériques et sur le tableau. Dans la mesure où le trajet perceptif entre ces médiums contribue à introduire une force de structuration phénoménale sur la création même de l'iconographie picturale, et ce, bien que ces deux dispositifs soient utilisés à deux moments distincts de mon processus de recherche-crédation. En fait, il est entendu par là que la connexion perceptive de ces médiums conditionne l'acte de structuration à travers laquelle se crée une jointure entre les unités matérielles de l'œuvre.

Mais, l'argument proposé par Simondon dans *Cours sur la perception* peut certainement aider à saisir plus clairement en quoi ce trajet perceptif offert par le jumelage de ces matérialités techniques, amène à structurer l'iconographie selon des conditions de production intermédiaire. Puisque, comme il le mentionne: « la structuration qui s'accomplit dans la pensée équivaut à la structuration qui donne forme aux choses ; elle est un réel comme elle, en tant que structuration (...) en raison de l'isomorphisme. » (Simondon, 2013, p. 91). Autrement dit, selon cette perspective, il devient de plus en plus arbitraire de séparer ce qui appartient à la boucle de rétroaction structurale que font progresser les associations intermédiaires au cours de la réalisation, de ce qui dépend du concept sur lequel repose l'œuvre. Dans la mesure où au moment même où s'effectue la réalisation de la composition, s'exercent des phénomènes « d'auto-équilibration » perceptifs entre les environnements de production. C'est cet isomorphisme conféré par la conjonction perceptuelle de ces matérialités techniques qui permet de faire culminer la documentation vers la réalisation physique de l'œuvre :

La perception, entre autres processus psychiques, étant un effet de champ, il est aisé de concevoir la correspondance entre l'intérieur et l'extérieur, dans la perception, comme un isomorphisme. Les phénomènes d'auto-équilibration (donc d'auto-structuration) qui ont donné aux objets physiques leur forme se

produisent selon les mêmes lois dans le champ psychique, et selon les mêmes lois encore dans le champ nerveux, réalité intermédiaire entre le monde extérieur et la réalité psychique. (2013, p. 90)

Dans ce contexte en effet, le concept d'isomorphisme se caractérise, selon Simondon, par une correspondance entre deux structures de la perception. Ce concept est plus particulièrement utile pour concevoir les processus psychiques par lesquels nous percevons la structure, laquelle extrait de l'intérieur comme du dehors quelque chose qui transite et se dédouble infiniment. De même, la fonction isomorphique s'accompagne, chez l'auteur, par le maintien absolu de la parité entre sujet et objet, entre l'intérieur et l'extérieur, à savoir que ces derniers sont strictement équivalents.

En tenant compte de ce principe, il s'agit en effet, lors de mon processus de conceptualisation des diverses versions du tableau sur écran, de laisser ouvertes ces concomitances entre le tableau et sa documentation afin de laisser circuler les opérations perceptives entre intérieur et extérieur. En me concentrant dès lors sur les modalités de structuration linéaire rattachées à la délimitation de la surface de représentation des deux médias numérique et pictural, je conçois chaque signe iconique de manière à équilibrer et envelopper l'espace qui gravite à l'extérieur même de ces surfaces. Cela relève notamment du fait que l'espace physique à l'extérieur de l'iconographie, à la fois sectionnée par le cadre de l'écran et du tableau, exerce sur les signes une force simultanée. En d'autres termes, cette dynamique fascinante entre intérieur et extérieur étant reliée à l'espace de représentation, permet de poser un premier parallèle entre ces dispositifs, dans la mesure où cette interaction devient le lieu de multiples ancrages ayant pour conséquence d'influencer mes choix d'ordre pratique (bandes de couleur, signes typographiques, etc.) à partir desquels se regroupent les éléments de nature textuelle et picturale. Mais, une telle relation isomorphique entre la version numérique et le tableau fait assurément appel, de façon proportionnelle, à l'expérience phénoménologique déterminée entre ces deux structures de la perception. À l'évidence qu'elle comporte des modalités de

structuration linéaire et de délimitation de la surface, impliquant l'anticipation et la précompréhension des structures spatiales par lesquelles se dédoubleront les réalités. Comme l'a souligné Barthes (1982) et énoncé à son tour Manovich (2015), le tableau et cela vaut aussi pour les plateformes numériques, l'écran de cinéma, le plan, le rectangle découpé, se conçoivent en quelque sorte depuis le cadre par lequel ils sont érigés. Ils produisent un parallélisme au sein duquel se dédoublent l'espace physique et celui de la représentation afin de permettre aux signes de loger et d'unifier la totalité du réel. Ceux-ci se caractérisent comme des espaces au « découpage pur, aux bords nets, irréversible, incorruptible, qui refoule dans le néant tout son entour, innommé, et promet à l'essence, à la lumière, à la vue, tout ce qu'il fait entrer dans son champ. » (Barthes cité par Manovich, 2015, p. 215).

En somme, les relations isomorphiques ainsi que la fluidité entre le milieu intérieur et le milieu extérieur de la composition me permettent de circuler formellement d'une image numérique à une autre et d'un média à un autre, avec les manifestations iconographiques des textualités non sollicitées jouant un rôle essentiel dans cette circulation. L'effort de conceptualisation de la composition picturale fait jaillir différentes avenues que j'ai comparées à un rhizome, s'appuyant néanmoins sur les caractéristiques du format carré. Les figures scripturales, les lignes et les effets de lecture, circulant depuis un certain dehors et un certain dedans, mettent en outre à distance les modalités technodiscursives indésirables, les écartent et les déracinent de leurs signifiants habituels. Ainsi, ce processus critique contribue à restaurer une sorte d'équivalent poétique qui est orienté vers une « illisibilité originaire », pour reprendre l'explication d'Agamben étudiée précédemment. En d'autres termes, les multiples variantes d'un même tableau font émerger une diversité de représentations spatiales permettant d'effectuer un déplacement de la signification linguistique. De sorte que c'est dans ce mince espace qui se situe à mi-chemin entre les textualités numériques et la composition picturale, que ce processus invite à repenser la relation entre les différents médias et leurs modes de représentation.

Enfin bien sûr, l'un des avantages à travailler à l'élaboration du tableau sur ordinateur est que les images numériques ne prennent pas d'espace à l'atelier et de ce fait, peuvent évoluer, tout en étant enregistrées à chacune des étapes. Cependant, comme un choix doit être effectué pour la réalisation du tableau sur le plan physique, la grande majorité de ces ébauches sont vouées à rester sauvegardées sur mon disque dur sans jamais pouvoir être présentées publiquement. Voilà pourquoi il m'apparaît nécessaire d'examiner la dynamique spatiale relative à chacune des œuvres sélectionnées à travers un jeu différentiel. Cette dynamique repose sur l'équilibre du système qui s'exerce entre les œuvres, tel que décrit par Simondon : « les sous-ensembles d'un système agissent sur l'ensemble, l'ensemble agissant lui aussi sur chacun des sous-ensembles. » (2013, p. 90) Ainsi, les relations développées durant le travail des diverses maquettes sur mon ordinateur s'ancrent sur les écarts, les bifurcations, les discontinuités et les échanges perceptifs entre les structures linéaires et les couleurs, de manière à établir un dialogue entre les tableaux qui seront réalisés sur le plan physique.

2.4 Matérialité picturale

L'expérience sur laquelle repose la réalisation des multiples esquisses numériques me permet de dégager un ensemble de combinaisons formelles et conceptuelles. En revanche, je considère que la matérialité et l'espace tangible du tableau produisent une profondeur proprioceptive que l'image numérique sur écran ne pourra jamais remplacer. L'acte de peindre un tableau grand format permet de ressentir une épaisseur sensorielle liée à la spatialité et engage une expérience plastique et iconique des composantes textuelles. Un premier constat me conduit à affirmer que cette expérience perceptuelle découle de la matérialité du support, tandis que l'image tend plutôt à se détacher du fond de l'écran. Mais, un autre facteur perceptif déterminant concerne l'emploi de la couleur sur de grandes surfaces, ainsi que le fait qu'elle absorbe la lumière blanche de l'espace environnant. Ce qui se passe sur le plan

perceptuel, devant le tableau, doit être replacé dans une perspective de maîtrise de la couleur, laquelle permet d'interagir sur le pouvoir qu'exerceront les symboles picturaux sur la toile. À partir de la connaissance de ma pratique, je remarque que c'est par elle que transite un ensemble de réflexions plastiques permettant le transfert de l'image numérique dans l'espace pictural.

Il suffit, de ce point de vue, d'aborder la réalité kinesthésique de la couleur et de la matérialité picturale pour identifier certaines caractéristiques rattachées au transfert des composantes iconiques contenues dans mes esquisses vers le tableau. Car, si la nature processuelle du transfert vise à assurer une reproduction fidèle de l'image numérique sélectionnée, il n'en demeure pas moins que la grande dimension des surfaces picturales entraîne une dynamique d'apparition de certaines propriétés plastiques. De telle sorte que celles-ci apportent, en tant que vecteurs sensibles, une information perceptive supplémentaire à la composition.

D'abord, le changement d'échelles des signes iconiques tirés du croquis numérique vers le tableau grand format, laisse davantage percevoir les accords de couleurs entre les structures linéaires et les motifs typographiques ayant été mesurés à la surface de la toile. Ces composantes ayant été élargies confèrent à l'image picturale un meilleur aperçu de l'approche utilisée pour produire l'émergence d'effets visuels ou optiques. Ensuite, on peut observer que les points de rencontre à angle droit s'opérant entre les plans horizontaux et verticaux sont eux aussi davantage visibles. De manière plus précise, l'interaction entre ces points de convergence, telle qu'elle apparaît dans le tableau *Certified by Doctor* (2012) (fig. 2.15) coïncide avec la formation esthétique d'un croisement agissant de manière à créer un point de rencontre d'où déborde la majorité des caractères typographiques. Ce choix formel qui repose sur la superposition de certaines lettres vise, plus spécifiquement dans ce tableau, à mettre l'accent sur les codes véhiculés par l'approche technodiscursive relayée par les pourriels, dans la mesure où ceux-ci renvoient, sur ma base sélective, aux symboles

utilisés par le domaine de la santé (croix rouge, icône pharmaceutique, etc.). Or, en vue de donner un sens à ce qui a été dit précédemment sur le décentrement d'une composition, il est certainement pertinent d'ouvrir une parenthèse pour percevoir comment cet entrecroisement, qui semble à la fois soustrait et apposé à la surface des espaces de couleurs blanches et saturées, rend évident l'étude d'une représentation iconique adaptée pour désaxer le centre du tableau en provoquant de nouveaux effets de cadrage³². Mais, cette étude de cas sert également à montrer que la position de cette rencontre orthogonale agit elle-même comme un point concentrique contraignant son déplacement vers le milieu du tableau. Dès lors que cette structure contribue, dans ce contexte, à dynamiser la composition.

Bref, pour revenir au changement d'échelle de l'image numérique vers le tableau grand format, on constate que la spatialité des motifs typographiques engendre une pleine expérience du processus de réalisation de la composition par le biais duquel s'articule la syntaxe du langage scriptural et pictural. En conséquence, l'écriture comme signe plastique acquiert sur le tableau une consistance matérielle, qui va même parfois jusqu'à fournir des effets de relief. Bien qu'il ne s'agisse pas ici d'intervention qui relève de la technique d'empatement, il convient néanmoins de mentionner que ces effets de reliefs sont toujours accompagnés des procédés de dissimulation des caractères typographiques, tels qu'utilisés dans les tableaux *Certified by Doctor, You need to know This, It's a secret, Miracle or Science*. Autrement dit, malgré le fait que certaines zones textuelles ont été dissimulées à travers une structuration chromatique de ton sur ton, on peut néanmoins y entrevoir une succession des couches de matière picturale qui diffère par rapport au reste de la composition. Si bien que cette variation d'épaisseur visible par la découpe en bordure

³² En effet, on a vu que durant le travail portant sur la version numérique, il arrive parfois qu'une « composante picturale favorise un débalancement de la composition et fait osciller le milieu de l'image pour provoquer de nouvelles périphéries. » (voir p. 53-54)

des lettres n'était pas présente à l'intérieur de mon croquis, mais contribue toutefois à envelopper et éclairer la densité plastique du texte.

2.4.1 Corps, mémoire et matière picturale

Les contours bien délimités découpant ainsi la surface peinte ne présentent pas les mêmes effets perceptifs que l'image encadrée par l'écran. La technique du *hard edge* fait apparaître les lettres et les lignes colorées plus fermes et plus tranchantes. C'est pour cette raison, qu'à la différence de Barbara Kruger, pour ne donner qu'un exemple³³, je n'utilise pas la photographie ou des lettres autocollantes pour détourner les slogans publicitaires, car j'estime que la peinture possède sa propre manière d'envelopper un texte d'une matérialité que seule la technique picturale peut révéler. Non seulement elle conduit à une relecture des objets technodiscursifs non sollicités, mais donne aussi accès à un processus intellectuel qui s'opère par la manipulation des matériaux. En dépit de la pluralité des expériences qui varient selon les différentes subjectivités, on peut sans doute interroger comment l'expérience de la matière picturale peut devenir une quête intellectuelle. Par ailleurs dans *Matière et mémoire* (2012) Bergson apporte quelques réponses à cette question. Il note que la médiation d'un processus intellectuel se confond avec la faculté de la mémoire à se loger dans la matière et dans la totalité des images, éternellement présentes, que nous éprouvons. Selon la métaphysique bergsonienne en effet, la matière serait, de façon simplifiée, intrinsèquement ancrée dans le corps qui, lui, se trouve être le siège d'une fonction intermédiaire entre les processus sensibles et les processus moteurs destinés à l'action (Windelband, 2008). En appliquant son raisonnement au processus d'élaboration d'un tableau, Bergson exprime assez bien l'idée d'une charge perceptive qui permet d'éprouver l'image au fur et à mesure que l'action de peindre se déroule dans le temps :

³³ Le travail de Barbara Kruger demeure de très haute teneur par ailleurs.

Mais toute perception se prolonge en action naissante ; et à mesure que les images, une fois perçues, se fixent et s'alignent dans cette mémoire, les mouvements qui les continuaient modifient l'organisme, créent dans le corps des dispositions nouvelles à agir. Ainsi se forme une expérience d'un tout autre ordre et qui se dépose dans le corps, une série de mécanismes tout montés, avec des réactions de plus en plus nombreuses et variées aux excitations extérieures, avec des répliques toutes prêtes à un nombre sans cesse croissant d'interpellations possibles. (Bergson, 2012, p. 123-124)

Si Bergson faisait ici allusion à deux mémoires dont l'une *imagine* et l'autre *répète*³⁴, cette formulation me semble en effet caractéristique de l'activité picturale au sens général. D'une part, l'application de la matière pigmentaire à la surface de la toile éveille une multitude de réflexions intellectuelles qui s'actualisent et se répercutent, d'autre part, à travers des actions physiques qui s'exécutent machinalement par variation et répétition. S'il faut admettre que le travail portant sur les diverses versions numériques ne nécessitait pas d'actions physiques importantes, le tableau grand format, quant à lui, se réalise dans un rapport au corps avec la surface : accroupie, debout sur un tabouret, les bras étirés, puis accroupie encore, d'une extrémité à l'autre du tableau, mes mouvements se succèdent comme pour s'harmoniser avec le tempo d'une musique rythmée³⁵. Autrement dit, la répétition de ces mouvements, presque mécaniques, et cela malgré les modulations variées que nécessite la réalisation des différentes parties du tableau, contribue toutefois à une expérience physique de l'image. Dans l'action, je cherche sensiblement à retrouver les mêmes effets perceptifs qui me permettraient de projeter mentalement le croquis numérique sélectionné vers l'espace pictural. Ce nœud perceptif, donnant lieu à une contraction isomorphique de l'image numérique avec le tableau, ne manque pas d'avoir une incidence sur mon programme de réalisation. Mes gestes picturaux s'ajustent en fonction de la brillance de la couleur au moment où l'image numérique

³⁴ Sans jamais vraiment répéter par ailleurs, car un événement a pour lui une date et par conséquent ne peut être identique.

³⁵ Ceci doit s'entendre métaphoriquement et avec une pointe d'humour, car au risque de décevoir, je préfère travailler dans le silence.

s'affiche sur mon écran. De plus, cela fait en sorte qu'à l'instant où je dois étendre la couleur et exercer une pression sur la toile, je dois faire passer ces stimuli perceptifs en vertu du fait que la peinture acrylique sèche plutôt rapidement. Si mes déplacements s'effectuent en fonction du tableau grand format à l'intérieur d'un investissement physique, force est de constater que la couleur, comme source d'inspiration et de préoccupation plastique, a pour conséquence d'engendrer un mode opératoire. Un système de réalisation dont chaque mouvement a pour but d'assurer, à l'instar des propriétés perceptives de mes esquisses numériques, un traitement lisse et régulier de la surface. C'est pourquoi, lors de l'application de la matière picturale, je cherche à dissoudre les traces laissées par les outils de travail. Ceci reflète en outre mon éloignement envers les textures ainsi que les variations d'épaisseurs, lesquelles font à mon avis obstacle aux conditions factuelles qui appartiennent à l'image numérique à la base de la composition. Tel est d'ailleurs, à l'exception des stratégies de dissimulation des caractères typographiques en relief en ton sur ton effectuées, comme je viens de l'énoncer par le biais du tableau *Certified by doctor*, un des aspects non négligeables de ma recherche-crédation. Car, j'accorde en effet beaucoup d'importance aux relations isomorphiques par lesquelles se déploie l'iconographie à travers la progression du tableau grand format, puisqu'à coup sûr cela aura un impact sur les propriétés de la peinture une fois que celle-ci sera cristallisée. À cet égard, je dirais qu'il est difficile de me départir de la sensation que procure ce moment où la peinture se fige sur la toile. Souvent, je l'observe assise sur une chaise positionnée en face de mon tableau. Je regarde aussi mes mains. Elles sont tachées. Mais, je ressens bien ce qu'exprimait Bergson lorsqu'il évoque la capacité de tous phénomènes perceptifs à s'imprimer dans le corps. Puis, d'un seul coup, l'expérience visuelle du tableau me soulève, produisant tour à tour « de nouvelles dispositions à agir ». De ces mécanismes coordonnés par lesquels s'accomplit le tableau, je remarque cependant que leurs mises en jeu ignorent, au moment de la réalisation, les principes de la mémoire à laquelle faisait référence Bergson, bien que celles-ci soient, comme il

l'évoque « tendue vers l'action, assise dans le présent et ne regardant que l'avenir. » (Bergson, 2012, p. 124). Cela me suffit à reprendre le travail.

On pourrait peut-être établir une corrélation entre les signes technodiscursifs choisis pour référer aux limites imposées par la corporéité, alors que la réalisation du tableau grand format participe, de son côté, à activer mon corps dans une expérience physique intérieure à la répartition des éléments picturaux. Toutefois, il me semble important de clarifier que le point d'appui de mes actions picturales est davantage assimilé au changement d'échelle de l'image numérique ainsi qu'aux potentialités plastiques qui viennent se loger dans l'iconographie qu'à une action artistique engagée selon les modalités de la performance. D'autant plus que cette coïncidence n'a pas été prise en compte pour justifier une telle intervention autour des enjeux soulevés par le discours non sollicité. Cela dit, et comme il s'agit de traiter des facteurs matériels et proprioceptifs étant rattachés à l'exercice de remédiatisation de l'image numérique dans l'espace du tableau, il y a tout de même lieu d'indiquer, outre le symbolisme du pourriel, l'influence qu'exercent ces deux supports sur ma méthode de travail.

2.4.2 Méthode

Premièrement, ma production ayant pour point de départ l'image numérique, elle se concrétise, tel que je l'ai déjà mentionné, à travers un processus dont l'expérience se déroule de façon intuitive et rhizomatique. Cette exploration orientée autour des diverses versions d'une même iconographie favorise l'apparition de multiples avenues interchangeables dont le mécanisme opératoire fonctionne selon les paramètres d'une méthode heuristique. Puisqu'en effet, cet exercice de structuration de l'iconographie se façonne « par approches successives en éliminant progressivement les alternatives et en ne conservant qu'une gamme restreinte de

solutions tendant vers celle (qui à mon avis) est optimale »³⁶. Dans ce type de perspective méthodologique, chaque action est intégrée à un circuit filtrant *a posteriori* les choix picturaux à entreprendre sur le tableau. Mais déjà à ce moment, le centre de mes activités est focalisé sur un halo d'indéterminations pourtant réel et sensible d'où s'amorce une solution définitive.

Deuxièmement, la mise en œuvre du tableau est ponctuée d'opérations qui s'enchaînent, pour leur part, de façon causale, systématique et calculée. Mais, cela ne veut pas dire que le contexte d'apparition par lequel se dévoile la plasticité de la matière colorée soit pour autant écarté, bien au contraire. En effet, ce qui importe pour moi, c'est la capacité de la matière picturale à retenir les manœuvres que prend le corps pour fournir des effets de surface témoignant d'une attention particulière. Mais, afin de pouvoir atteindre ce type de traitement, je dois d'abord déconstruire l'iconographie élaborée au sein de l'image numérique afin de l'adapter au tableau grand format. Autrement dit, c'est dans l'objectif de véhiculer une sensibilité plastique aux éléments structurants la composition, que je divise chacune de ses parties, planifie l'ordre de leurs réalisations sur le plan physique, compare, classe et établis un principe cohérent dans la duplication des espaces observables et mesurables. Cette division systématique de l'image, ayant été extraite de la version numérique, sert bien sûr à recomposer ensuite chaque signe selon leurs positions respectives dans l'étendue de la surface de grande dimension. C'est d'ailleurs seulement après avoir défini le système d'application des gestes qui seront à effectuer que je peux enfin saisir mes outils de travail. Selon l'organisation des schémas sélectionnés, on pourrait dire que ce processus contribue, dans une certaine mesure, à renseigner mon corps des mouvements qui seront à exécuter sur la toile. Et sans doute, en regard de ce qui a été défini précédemment, il y a lieu d'imaginer ces

³⁶ <https://www.cnrtl.fr/definition/heuristique>

interventions picturales à travers une sorte de chorégraphie, soumises à des actions répétitives :

La répétition a pour véritable effet de *décomposer* d'abord, de *recomposer* ensuite, et de parler ainsi à l'intelligence du corps. Elle développe, à chaque nouvel essai, des mouvements enveloppés; elle appelle chaque fois l'attention du corps sur un nouveau détail qui avait passé inaperçu ; elle fait qu'il divise et qu'il classe ; elle lui souligne l'essentiel ; elle retrouve une à une, dans le mouvement total, les lignes qui en marquent la structure intérieure. (Bergson, 2012, p. 156-157)

Cependant, dans l'exercice du transfert de l'image numérique dans l'espace du tableau, ces actions répétitives ne sont pas nécessairement assimilées, comme c'est le cas chez Bergson, à des systèmes d'apprentissage qui s'effectuent par les mouvements du corps. Or, la répétition comme processus imitatif confère toutefois la possibilité de discerner certaines différences qui doivent être évaluées sur le plan technique. Je pense à ces variations qui arrivent à se glisser à travers une série d'opérations répétitives qui font d'abord de la consistance de la matière picturale, du mélange des couleurs, de la superposition des couches de peinture, puis de sa manière de se comporter dans un espace déterminé, des caractéristiques réglant l'ensemble de la reproduction. En d'autres termes, ce sont là des propriétés permettant de passer du changement d'échelle à un espace tactile, ce qui change évidemment les modalités de perception en vertu des règles intérieures à l'image étant à la source de la composition. Ce n'est donc pas l'effet du hasard si le fait de reproduire chacune des modalités contenues dans mon esquisse comprend « des propriétés essentielles que l'occurrence doit actualiser pour être jugée comme une réplique satisfaisante (...) » (Eco, 1992, p.21). Car ces paramètres plastiques intégrés au savoir-faire pictural sont identifiés à des traits pertinents qui font finalement du tableau un objet difficilement reproductible. Suivant les exemples d'Umberto Eco, il est vrai, en ce sens, que si l'on voulait procéder à la fabrication d'une réplique exacte de la composition picturale, il serait nécessaire de réclamer l'ensemble des règles et des procédures opératoires

ayant présidé à son élaboration, en incluant les propriétés singulières et factuelles qui concernent le traitement de la peinture. Tout cela pour dire que, malgré le vocabulaire volontairement restreint de mes compositions, l'ordre établi lors du transfert de l'iconographie vers le tableau participe à déterminer une mise en œuvre « spécialisée » qui, à mon sens, pourra être transmise par des effets de surfaces. Si bien, que la méthode par laquelle se divise et se reconstruit la composition numérique dans l'espace pictural et qui m'apparaissait tout à l'heure systématique fait naître des facteurs matériels très différents, voire parfois même inattendus, affectant l'ensemble de la réalisation. C'est la raison pour laquelle je considère si important de réfléchir en amont à ces échanges qui se développent entre l'image numérique et l'espace pictural. Car, en fin de compte, c'est au centre de ces deux médiums et par rapport à cet exercice de conjonction intermédiaire que se forme la véritable idée de la composition picturale.

Qu'il y ait une double articulation dans ma méthode de travail apparaît donc possible³⁷. Du moment où il y a duplication, alors que ce processus induit, en même temps, une reformulation de la composition dans ses caractéristiques plastiques. Si mon travail autour de la version numérique contribuait à faire apparaître les systèmes internes à la composition en vue d'une appropriation de l'espace pictural, le tableau contribue en revanche à une « déterritorialisation » de l'image numérique par l'activité de matérialisation picturale et les effets de surface. N'empêche que cette migration de l'image numérique vers le tableau manifeste, à mon avis, une heureuse transformation, contribuant à troubler le rapport entre le modèle et la copie. Car on pourrait en effet se poser la question à savoir si, au cours de cette fusion intermédiaire de l'iconographie, il y a inversion hiérarchique entre le tableau et l'image numérique. Si l'on considère le tableau comme un support permettant de combiner toutes les

³⁷ « Les caractères perceptifs et actifs sont eux-mêmes comme une double-pince, une double articulation. » (Von Uexküll cité par Deleuze et Guattari 1980, p. 68)

étapes formelles et conceptuelles mises en jeu depuis ma recherche sur les pourriels, il y a lieu, à mon avis, de le situer comme étant premier par rapport à l'image numérique. Et dans cette optique, on pourrait même insister sur le fait que mon esquisse obéit à des principes relatifs à la représentation, en arrivant à se subordonner au tableau. D'une façon plus décalée encore, celui-ci agirait de sorte à comprimer toute la physicalité du travail plastique. Dans le cas opposé, il se pourrait bien que le tableau cherche à emmagasiner tout ce qui lui fait écran, à commencer par l'image numérique qui lui correspond. En d'autres termes, il me semble qu'en faisant basculer ainsi le rapport du modèle à la reproduction picturale, le tableau devient le seul élément à partir duquel on peut mesurer l'expression formelle inhérente à l'image numérique, sa symbolique et sa capacité à produire du réel et donc de la mémoire « par le biais d'une perception naissante », si l'on veut parler en termes bergsoniens.

2.4.3 Conservation

Dans un autre ordre d'idées, mais sans qu'elles soient complètement détachées de la faculté de la mémoire à se loger dans la matière, j'aimerais faire une comparaison sur la perception du temps résultant des formes langagières indésirables et leurs spatialisations dans l'espace du tableau, puisque le contexte permet d'appréhender la courte durée de lecture des pourriels comme des objets qui semblent se perdre à travers les pratiques numériques. Et ce, dans la mesure où leurs significations semblent contrôlées par des formules toutes faites empruntées aux slogans publicitaires. En effet, lorsqu'on regarde les slogans que j'ai recueillis, il s'agit de messages brefs³⁸, souvent répétitifs, faisant varier un sentiment de saturation de sens et d'immédiateté amplement exploité par les concepteurs. Tandis que l'environnement culturel et artistique autour du tableau participe à donner l'illusion

³⁸ En voici quelques exemples: Click Here to Enter, It's a secret, Watch the desire in u'r eyes, Let's Chat, You Need to Know This, Waiting for you, Certified by Doctors, Chat With me, Miracle or Science, The Scientific Breakthrough is Here, I Fucking Luv Science, Why Waste any More Time, Don't be the last to try, Update Required, Perfect Proportion it's easy to get, Canadian Pharmacy, No Rx is Necessary, Make it big, etc.

d'une mémoire encore active³⁹, en plus de chercher à « pérenniser » les sens qu'ils impliquent.

Il est donc permis de se demander si la matérialité des supports affecte l'interprétation et la mémoire que l'on peut se faire d'une représentation langagière. C'est pourquoi l'analyse du transfert sur lequel repose le pourriel dans ma pratique me conduit à lui accorder un dénouement particulier. D'une part, parce que ce processus sert de moyen pour immobiliser à la surface de la toile le résultat d'une collecte de données ayant été déterminée en raison de la distribution incessante⁴⁰ des contenus indésirables issus des plateformes de messageries électroniques. Ensuite, parce que certaines conditions sont réunies pour considérer le déplacement du pourriel vers l'espace du tableau comme un indice visant à engendrer une temporalité décalée par rapport aux sollicitations immédiates, ainsi que l'action du clic, que le pourriel cherche à susciter. Autrement dit, la perception du temps induite par l'approche technodiscursive non sollicitée acquiert sur le tableau une forme définitive, singulière et permanente. En effet, on pourrait dire en ce sens qu'il semble exister une relation complexe entre art et conservation. C'est pourquoi on peut être d'accord avec Deleuze et Guattari sur le fait que « l'art conserve, et (que ce soit) la seule chose au monde qui conserve » (2005, p. 163). Par ailleurs, si l'on examine les conditions propices à cette relation, il faut considérer que, pour les philosophes, ce sont plus spécifiquement les propriétés perceptives auxquelles se rattachent les « blocs de sensation » qui se conservent et non nécessairement la valeur matérielle (et monétaire) des œuvres. En tout cas, l'enjeu de la conservation se pose par rapport au tableau dès l'étape de sa production, car il vise à assurer et instituer le témoignage d'une culture à un certain moment donné.

³⁹ Notamment parce que les pourriels sont voués à être supprimés après une certaine période.

⁴⁰ Si l'on se projette entre 2009 à 2013, soit au moment où j'ai archivé et sélectionné les pourriels, afin de les retranscrire sur mes tableaux, cette distribution était devenue un problème en effet.

Ainsi, dans un futur lointain, lorsqu'on aura franchi une nouvelle étape de l'humanité et que les textualités numériques malveillantes et non sollicitées seront choses du passé, on peut se permettre de présupposer que l'on pourra retrouver dans les tableaux des expositions *Click Here to Enter* un aperçu, bien que fragmentaire, des traits linguistiques, symboliques et idéologiques d'une époque révolue. Si cette réflexion semble utopique dans un avenir proche sur le plan de la cyberculture, on peut cependant avoir un certain recul vis-à-vis des pourriels. Plus encore, on est à même de constater qu'on a aujourd'hui un souvenir vague des modifications notables qu'avait apportées la Loi canadienne antipourriel quant à la circulation de ce trafic à grande échelle. En effet, si cette réglementation a eu un effet incommensurable sur nos plateformes de messageries électroniques, ce phénomène textuel ne s'est pas complètement dissipé. Il s'ensuit toutefois que, dix ans plus tard, la tendance publicitaire à travers laquelle était notamment suspendu le commerce pharmaceutique illégitime en ligne s'est majoritairement transposé quelque part dans le *dark Web*⁴¹. Et il en va de même de la cyberviolence qui a trouvé d'autres moyens d'occuper les environnements numériques (trolls, plateformes d'extrême droite, misogynie, intox, etc.).

Au-delà des questions concernant le paysage de ces pratiques fortement suspectes qui pourraient faire l'objet d'une nouvelle étude, on peut toutefois observer que c'est sur ce fond de variations temporelles qu'opère la circulation des textualités dans les environnements numériques. Car, il ne fait aucun doute que sur Internet, les pratiques langagières se transforment et se déplacent rapidement tandis que la matière picturale fixe et fait durer les instantanés expressifs dans le temps.

⁴¹ « Dans l'univers de l'informatique, le Darknet (ou le dark Web), au même titre que la figure du hacker, est fortement connoté. Sulfureux, illégal, immoral, le Darknet serait la face sombre d'Internet, le lieu où s'effectuent les activités et les transactions les plus condamnables. C'est en tout cas ainsi qu'il est souvent présenté par les organes de presse traditionnels. » (<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01980324/document>)

Dès lors, ce que détermine la réalisation du tableau dans ma pratique, ce n'est pas seulement le changement d'échelle de l'iconographie numérique vers le tableau dont l'expérience plastique donne lieu à un meilleur aperçu des structures symboliques qui s'entrecroisent comme c'est le cas pour le tableau *Certified by doctor*. Ce ne sont pas non plus uniquement les actions physiques où se joue la construction matérielle des tableaux, ni seulement les actions répétitives qui sont inséparables des variations, des singularités changeant l'intensité de la composition par le biais de la couleur et les effets de surface. En fait, ce que la réalisation du tableau détermine, c'est l'ensemble des ressources picturales et proprioceptives dans lequel vient s'inscrire la dynamique de certaines pratiques métadiscursives dont nous faisons l'expérience à travers les environnements numériques. Si la perception du spectateur est quelque chose qu'on ne contrôle pas en tant qu'artiste, le tableau en revanche cherche néanmoins à offrir un témoignage autour duquel les points de vue peuvent se déplacer et s'actualiser. Car comme l'exprime Paveau « (...) tout énoncé est pris dans de multiples inscriptions antérieures, concomitantes et également futures, et en tire son sens. » (2017, p. 241)

Ainsi, en lien avec ce qui vient d'être démontré, on peut sans doute interpréter la conservation picturale comme un processus « d'écriture » dans le temps qui marque l'espace (formel et conceptuel) par variation et répétition. Si Deleuze n'a pas précisément traité de la conservation dans ces termes, il l'a néanmoins développée en parlant des blocs de sensation que procure la matière. Comme chez Bergson, pour lui, il y a des potentialités qui s'actualisent chaque fois que le temps se superpose, à un autre moment, dans un débordement perceptif.

CHAPITRE 3

ISOMORPHISME, INTERMÉDIALITÉ ET TABLEAU-ÉCRAN

Dans le cadre des deux expositions *Click Here to Enter* (2013-14), un ensemble de tableaux, caractéristiques de la problématique identifiée sur le technodiscours non sollicité, a été présenté à la Galerie Graff à Montréal et au Centre national d'exposition (CNE) à Saguenay. Dans ce chapitre seront abordées les spécificités relatives au langage visuel des œuvres présentées ainsi que la façon dont celles-ci reformulent certaines propriétés techniques inhérentes aux supports avec lesquels j'ai travaillé tout au long du processus de recherche-crédation. À titre d'exemple, le tableau *Sans titre* (2011) (fig. 3.3) servira à examiner, par l'entremise d'une articulation entre représentation et abstraction, la manière dont j'envisage la matérialité technique des médiums numériques et picturaux. Leurs morphologies et leurs conséquences sur les modalités de lecture seront indispensables pour dégager les rapports spatiaux mutuels qui se glissent au sein des motifs picturaux utilisés. En se rapprochant de la surface du tableau *Sans Titre*, on pourra ainsi mieux saisir le champ des applications intermédiales et isomorphiques qui se manifestent dans mon travail, de même que le parti pris envers un langage visuel volontairement restreint. Mon objectif est de vérifier certaines notions véhiculées formellement par cette œuvre, laquelle est composée de plusieurs sections. Seront traitées les particularités respectives au motif en forme de trame, à la « sur-lisibilité du palimpseste » (Barthes, 1982), en passant par le décryptage que procurent les systèmes de codes visuels, lequel s'effectue par la fonction haptique et optique. En outre on observera la manière dont ces éléments plastiques et perceptuels sont reliés les uns aux autres et comment ils contribuent à créer une dynamique rythmique à travers l'utilisation d'un dispositif

interstitiel. Enfin, on étudiera comment ces relations participent à concevoir certaines caractéristiques représentationnelles qui nous détournent d'une perspective abstraite telle qu'elle se manifeste à travers l'exemple de la grille moderniste. Toutes ces observations permettront enfin d'amener une définition de la problématique à laquelle je me suis consacrée depuis le début de cette thèse-crédation en tentant de préciser les caractéristiques et les potentialités du tableau-écran.

3.1 Langage visuel

C'est dans l'intention de proposer un éventail de textualités numériques non sollicitées retranscrites plastiquement, qu'un bon nombre de tableaux ont été réalisés pour les expositions *Click Here to Enter*. Neuf tableaux de format carré, de deux dimensions différentes, soit cinq de 183 x 183 cm et quatre de 122 x 122 cm, ont été présentés dans le cadre du premier volet à la Galerie Graff. Sur ces neuf tableaux sont inscrits des courriels non sollicités tels que *Click Here to Enter, It's a secret, Let's Chat, You Need to Know This, Waiting for you, Certified by Doctors, Chat With me, Miracle or Science, The Scientific Breakthrough is Here*, (fig. 3.1). À la suite de ce premier événement, six autres tableaux de dimensions variant entre 153 x 153 cm et 122 x 122 cm, ont été réalisés afin d'être ajoutés au corpus et ainsi être présentés lors du second volet de l'exposition qui a eu lieu au Centre national d'exposition (CNE). À ces œuvres picturales intitulées *Watch the desire in u'r eyes, I Fucking Luv Science, Why Waste any More Time, Don't be the last to try, Update Required, Perfect Proportion it's easy to get*, (fig.3.2) se greffe un tableau *Sans titre* de 274 x 320 cm. Ce dernier est le seul tableau de la série à ne pas contenir de courriels transférés sous le mode iconique et en l'occurrence affranchi de ses propriétés technodiscursives.

Le corpus d'œuvres réunies confirme ainsi une attention particulière portée aux pratiques d'écritures numériques qui nous confrontent également à l'étendue du paradigme relatif au discours non sollicité. De même, la dimension numérique à

laquelle se rapportent les œuvres concorde, d'une certaine façon, avec une conception de l'art ficelée selon les particularités du post-Internet. Toutefois, force est de reconnaître que les stratégies formelles épousées par chacune des compositions picturales reposent davantage sur l'usage d'un langage visuel minimaliste. Tandis que les œuvres du post-Internet se trouvent régulièrement associées à des conventions esthétiques *kitch*, *pop* (Chatonsky, 2012) rappelant celles des années 1980-90 (*Ibid.*, 2015). On peut également ajouter dans cette perspective, que les œuvres issues du post-Internet se caractérisent notamment par des sculptures ou des installations dont l'esthétique de remixage inclut, dans l'ensemble ou en partie, des dégradées de couleurs RGB, des paysages et végétaux exotiques, des objets du quotidien (bureau, clavier, tasse à café, tapis de yoga, etc.), sans oublier les photos de types *selfies* et certaines œuvres associées à la culture du jeu vidéo⁴². Bien que cette liste non exhaustive dresse un inventaire, quoique sommaire, du langage visuel du post-Internet, chaque œuvre réalisée à travers ces modalités, correspond à une réflexion puisée à même la grande variété d'informations disponibles dans les univers connectés. S'il apparaît en ce sens incontestable que le public des expositions *Click Here to Enter* pouvait retrouver la dynamique selon laquelle il s'agit de penser et de questionner certaines représentations culturelles numériques, les tableaux présentés tendent très certainement par ailleurs à s'éloigner de cette vision esthétique du post-Internet. Dès lors que pour affronter la question du discours numérique non sollicité, l'accent est mis sur les stratégies de reconstruction sémantique que peut instaurer une économie des moyens plastiques. Après tout, revenir à l'essentiel en s'imposant des contraintes formelles ne veut pas dire que les œuvres sont dépourvues de complexité ni qu'elles se trouvent privées d'une expérience conceptuelle susceptible d'être majorée par l'intégration de matériaux textuels. De plus, on peut penser qu'une

⁴² Si, pour Chatonsky, ce langage visuel correspond à une homogénéité formelle pouvant être considérée comme le signe d'une mode critiquable (2015), notons cependant que parmi la diversité des pratiques du post-Internet, plusieurs opèrent à travers une démarche conceptuelle juste et cohérente tout en participant à faire éclater les normes esthétiques du post-Internet. Je pense notamment à l'apport singulier que suscitent les travaux de Julie Morel, Jon Rafman ou Simon Denny.

réduction des moyens plastiques, héritée de l'art minimal ou de la peinture formaliste, peut présenter des propriétés d'expression intéressantes pour capturer l'énergie flottante transportée par les repères de navigation inhérents à l'espace numérique, à condition de circonscrire la portée de ces instruments technographiques au moyen d'une grammaire visuelle tributaire d'une multiplicité de bandes de couleurs. Notons au passage que les assises théoriques sur lesquelles réside l'usage pratique de ces bandes de couleurs sont indissociables de la notion d'espaces-plans, laquelle annonce justement l'expérience de l'espace pouvant surgir d'une structure linéaire peinte en aplat. Comme le mentionne Fernande Saint-Martin qui a participé à réactualiser le concept appartenant à Kandinsky (1991) et qui est depuis couramment repris dans le champ de la peinture abstraite, un espace-plan se crée :

Dès le moment où deux lignes droites parallèles verticales et horizontales, égales ou non entre elles, découpent et limitent une portion du réel pour faire émerger une surface matérielle plane, [de sorte que] le percepteur est aussitôt situé devant un fait sensible distinct de la réalité spatiale qui l'entoure. (...) [C'est pourquoi] l'espace surgit du Plan originel⁴³. (1994, p. 108)

Si l'on regarde les œuvres présentées lors des deux expositions *Click Here to Enter*, on peut ainsi facilement s'entendre sur le fait que les bandes de couleurs parallèles, comme traits caractéristiques des compositions picturales, semblent retenir et limiter une portion du réel, au point d'entraîner l'imaginaire vers l'expérience de l'espace émanant des écosystèmes numériques. Il n'est donc pas absurde de suivre cette direction pour évaluer la manière dont s'articule le rapport spatial reliant les faits de représentativité engagés dans la structuration des environnements numériques avec le plan pictural peint en aplat. Mais la véritable question est de savoir comment s'opère cette connivence sémiotique intégrée à la remédiation des espaces textuels

⁴³ Le Plan originel (P.O) chez Kandinsky (1991) se définit par une surface matérielle autonome limitée par deux lignes verticales et horizontales. Il peut donc s'agir d'un support ou d'une figure rectangulaire ou de format carré.

numériques, sans négliger les effets de contraste et la linéarité qui sont au cœur des compositions picturales.

D'abord, il faut tenir compte du fait que les effets de contraste sont générés par la répétition d'espaces-plans de couleurs saturées qui, pour la plupart des œuvres, se trouvent intercalés d'aplats noirs et blancs. Ensuite, il est manifeste que l'ordre établi pour effectuer la mise en tension de ces champs chromatiques hautement contrastés implante une organisation spatiale des composantes plastiques à partir de laquelle se détache l'expression de diverses pulsations linéaires. Ce jeu formel par lequel les bandes de couleurs transmettent une trajectoire ascendante et descendante aux pulsations linéaires se traduit par le fait que les compositions se trouvent réglées par un découpage horizontal de la surface. Une structure de l'espace pictural qui tend à supprimer la hiérarchie entre la figure et le fond, la ligne et l'interligne, le proche et le lointain de manière à créer, sur le même plan de la composition, une alternance visuelle constante entre ces informations placées sous le signe de l'espace-plan. Si bien que cette expérience perceptuelle, par laquelle le regard peut relier les bandes de couleurs entre elles, autorise une connivence sémiotique avec les schémas causés par les « balayages » horizontaux de l'écran cathodique ou même par une malformation et distorsion de l'image numérique. Quoique la voie la plus significative pour explorer les compositions consiste certainement à prélever et observer les stratégies picturales déployées afin de reformuler certaines règles de structuration de l'espace textuel numérique. Et, en ce sens les lignes, les interlignes, le surlignage, les entêtes ou les paragraphes ne sont que des exemples de morceaux de charpente sélectionnés pour proposer une réflexion plastique sur ces composantes linéaires à partir desquelles on peut facilement se repérer dès l'ouverture des plateformes de messagerie électronique. Ceci laisse d'ailleurs à penser qu'il est naturel, par rapport à ma recherche, de faire des liens avec ces environnements graphiques, bien qu'à beaucoup d'égards, ces bandes picturales de différentes largeurs jettent un autre éclairage interprétatif sur ces espaces communicationnels. Surtout que les

iconographies ne pointent ni vers une représentation fidèle de ces écosystèmes numériques ni vers leurs paysages programmatiques à proprement parler, mais découlent plutôt d'une complicité abstraite entre les deux. En d'autres mots, les œuvres présentées lors des expositions *Click Here to Enter* ne prétendent pas établir une description exhaustive servant à répertorier les standards graphiques intérieurs aux plateformes de messagerie électronique, mais s'en inspirent, non sans être complètement dissociés formellement et symboliquement. Puisqu'en effet, travailler picturalement avec un dispositif technique, c'est l'intérioriser, le mémoriser, l'incorporer et l'investir dans un potentiel imaginaire et significatif. Cela est si vrai qu'on peut certainement comprendre pourquoi, à l'instar de ces plateformes, les espaces-plans horizontaux ont contribué à définir l'emplacement des signes linguistiques, leurs lieux d'émergence chromatiques et leurs stabilités formelles. Sous cet angle, on observe que la répétition des bandes de différentes largeurs procède d'une sorte de déroulement servant à découper l'espace pictural, tout en désignant l'expérience de lecture, qui s'effectue de haut en bas, sur les interfaces numériques.

Comme on vient de le voir, ce qui ressort de l'expérience perceptuelle propre au langage visuel des compositions picturales exposées lors des expositions *Click Here to Enter*, ce sont ces processus référentiels résultant des courants de lecture directionnelle et dimensionnelle des espaces-plans. Ce sont ces raccords visuels en fonction desquels on peut joindre la succession des bandes de couleurs aux effets de sens traversant la structuration des contenus numériques, ayant surplombé la logique spatiale des compositions picturales. Or, s'il est vrai que le langage visuel des tableaux fournit juste assez d'indices pour laisser transparaître une fonction de remédiation envers certains aspects de l'appareillage numérique, et la structuration des plateformes de messagerie électronique en particulier, il faudrait peut-être faire un pas de plus et considérer la linéarité des métadonnées ayant permis d'édifier l'espace visuel des iconographies au moment du travail portant sur les différentes maquettes réalisées sur ordinateur. Dès lors que ces inscriptions jumelées au

processus programmatique trouvent elles aussi leurs lieux de représentations par le biais des bandes de couleurs. Par conséquent, cette traduction visuelle des calculs générés lors du travail sur la version permet de passer d'une linéarité à une autre, d'un langage à un autre, au bénéfice de l'espace intérieur aux bandes de couleurs.

Il est manifeste en ce sens que ces lignes de codes ayant permis d'inscrire et d'échafauder l'espace visuel des iconographies dans leurs formats numériques se trouvent disposées dans une suite ordonnée de chiffres. Alors que l'organisation des compositions picturales ramène cette linéarité supportant ces métadonnées à des pulsations linéaires qui n'entravent ni le regard de balayer la surface des tableaux, ni de les parcourir selon toutes sortes de variables perceptuelles. Vanderdorpe évoque en ce sens l'idée qu'une structure linéaire n'impose pas forcément un mouvement de lecture qui se succéderait de gauche à droite. Tant il est possible de s'en détacher pour scruter l'espace pictural au gré d'un mouvement de lecture tabulaire, c'est-à-dire dans un ordre défini quasi aléatoirement :

[La] tabularité (...) désigne ici la possibilité pour le lecteur d'accéder à des données visuelles dans l'ordre qu'il choisit, en cernant d'emblée les sections qui l'intéressent, tout comme dans la lecture d'un tableau l'œil se pose sur n'importe quelle partie, dans un ordre décidé par le sujet. (1999, p. 41)

Cette notion de tabularité est d'autant plus pertinente qu'elle renvoie à la liberté du jeu perceptuel auquel se livre le regard devant les œuvres. Mais, l'avantage d'une telle notion est qu'elle implique la saisie d'une structure textuelle qui se développe en conciliation avec l'espace sensible des images, tout comme les systèmes de codes numériques, à la base des esquisses réalisées sur ordinateur, ont permis de donner leurs ancrages aux volumes des espaces-plans en plus d'assurer l'agencement entre les figures. Ce qui signifie que le glissement de ces métadonnées vers la spatialité des figures picturales parvient à procurer des formes de sensibilités visuelles qui justifient finalement un libre passage de la perception sur les tableaux. C'est pourquoi ces

codes textuels situés au fondement de l'expérience esthétique sont si déterminants, qu'ils participent à l'enracinement de cet accord parfait entre la linéarité du script et la construction spatiale et tabulaire des compositions picturales. Or, sans doute est-il nécessaire de rappeler que le mot « texte renvoie originalement », comme l'indique Vanderdorpe, « à l'action de tisser, entrelacer, tresser », ce qui suppose « le jeu de plusieurs fils sur une trame donnée et, par leur retour périodique, la possibilité de créer des motifs. » (1999, p. 43). Si aucune autre métaphore n'exprime mieux les liaisons profondes existantes entre les métadonnées et les figures picturales, c'est parce que l'exemple du textile permet d'illustrer comment la linéarité du texte se comporte à la manière d'un élément de structure subséquent à la construction matérielle des images. En supposant que cette linéarité participe à la jonction de ses courants directionnels et dimensionnels, à la création de motifs élémentaires, mais néanmoins ouverts sur les forces abstraites de l'espace. De là vient, à vrai dire, mon intérêt pour le motif : en tant que sujet et trame de fond des iconographies, il fournit les clés pour tisser les relations spatiales en vertu duquel se touchent les signes et les figures. C'est, en tout cas, à cette utilité que les pulsations linéaires servent : à construire des ponts indispensables à l'expérience de traduction tabulaire des textualités numériques dans le champ de la peinture.

Ainsi, d'un registre à l'autre, soit dès que le texte codant les procédures numériques a atteint les catégories spatiales de la figure pour engendrer une série de relations spatiales dynamiques, on peut alors dire que les bandes de différentes largeurs correspondent à cet autre calcul soumis au système rigoureux de l'espace pictural. Puisqu'en dépit du langage visuel minimaliste des œuvres présentées lors de l'exposition *Click Here to Enter*, ce sont ces espaces-plans qui entraînent l'apparition d'une logique cartésienne satisfaisant à l'expérience tabulaire du code numérique. Tel est en tout cas ce qui permet aux pulsations linéaires d'actionner l'expérience esthétique des œuvres, celle à l'origine de laquelle le regard est amené à survoler la

surface des tableaux, une fois entraîné dans le mouvement irrésistible de l'éclat de la couleur.

3.1.1 Le cas du tableau *Sans titre*

À plus forte raison, ce sont ces facteurs perceptuels fondés sur la spatialité du plan de couleur contrastée qui m'ont inspiré la création du tableau *Sans titre* (2011) (fig. 3.3) qui est le seul tableau privé de références aux objets technodiscursifs non sollicités à proprement parler. En revanche, cette œuvre transpose l'idée d'une grille résultant d'un motif striant et divisant la surface. De telle sorte que cette composition picturale présentée lors du second volet de l'exposition au CNE, qui a par ailleurs été l'un des premiers tableaux de la série à être réalisé⁴⁴, est constituée d'un motif élaboré à partir d'une même constante linéaire, ordonnée de façon répétitive. Ce motif a été conçu à l'aide d'un prototype permettant de répartir 117 petites formes rectangulaires⁴⁵ parallèles sur la surface de 42 sections (petits tableaux) de 45,5 x 45,5 cm. Une fois ces 42 sections assemblées, l'ensemble du tableau de grande dimension comprend un total de 4 914 petites formes rectangulaires de 2,5 cm de long et de 1 cm de large, censées porter la composition à travers un milliard de permutations possibles. Puisque chacune des 42 sections pouvait être dirigée à l'horizontale ou à la verticale de façon aléatoire lors de l'accrochage. En d'autres termes, cette composition, qui est le fruit d'une séquence générée parmi tant d'autres, n'était pas circonscrite dans une organisation définitive. Elle peut donc être présentée selon une tout autre répartition, bien que l'on devine l'effet visuel escompté de même nature. Bien sûr, cela reste à vérifier, mais ce qui ressort du système établi entre les figures horizontales et

⁴⁴ Si cette œuvre n'a pas été présentée à Graff, c'est en raison de l'espace restreint de la galerie qui, en effet, ne permettait pas d'accueillir un tableau de cette dimension.

⁴⁵ En l'état actuel des choses, on peut autant parler de formes rectangulaires que de figures linéaires. De la même manière qu'il est légitime de considérer la lettre « l » dans la typologie Arial à la fois comme un signe que comme une figure, une ligne et un rectangle.

verticales, c'est une indétermination spatiale provoquée par une variation intérieure à la répétition dont j'ai déjà fait la démonstration.

Si cette composition se distingue des autres tableaux exposés lors des expositions *Click Here to Enter*, celle-ci sert néanmoins à rendre perceptible une série de relations isomorphiques, sans qu'en réalité, on ne puisse faire une différence entre les diverses structures spatiales potentielles. Mais afin d'expliquer ces liens, il faut s'arrêter sur le mouvement de lecture tabulaire des petites formes rectangulaires répétitives qui à mes yeux témoigne, là encore, d'un passage, d'un contrat avec le monde textuel, et ce, même à défaut d'une intégration des courriels non sollicités. À cet égard, on peut tenir compte du fait que ces formes rectangulaires, noires sur fond blanc, trouvent une ressemblance avec les signes inscrits sur une page blanche. Bien que l'expérience visuelle résultant des signes picturaux ne repose pas tout à fait sur le fil de lecture linéaire par lequel s'enracine l'ordre de distribution nécessaire à la syntaxe des caractères scripturaux. Car évidemment, c'est une tout autre chose que de faire l'expérience de lecture d'un tableau qui assure une mobilité du regard, sans que celui-ci soit tenu de se poser à un endroit précis. Mais, savoir regarder une œuvre c'est également tirer profit de ces perceptions familières que l'on adopte devant un espace dont on a déjà fait l'expérience. C'est-à-dire que la lecture d'un texte rend également possibles des changements de direction, des coups d'œil furtifs qui aspireraient à retrouver les sensations visuelles reliées au mode iconique. À plus forte raison, c'est ce qui nous intéresse dans le cas de l'expérience perceptive de la composition *Sans titre*, alors que ces formes rectangulaires se répètent et se regroupent dans un sens comme dans l'autre, pour retrouver la signature représentationnelle d'une trame dont on ne peut ignorer la ressemblance avec la structure d'un tissu, en incluant ses lignes et ses réserves. Notons en ce sens que le recours à la notion de textile est encore une fois centré sur l'appareillage textuel, ses spécificités spatiales à la source structurelle de l'image. Bref, la métaphore du textile est d'autant plus éloquente qu'elle sert ici d'amorce pour identifier ce qui apparaît

formellement comme une figure du pixel par le biais des petites formes rectangulaires répétées.

Or, conceptuellement, on pourrait cheminer un peu plus sur ces relations isomorphiques si l'on envisage ces petites formes rectangulaires, non pas simplement comme des pixels, mais comme des strates d'information visuelle. Mais cela suppose, de considérer en même temps ces figures rectangulaires, comme des signes simulant la tendance du langage à produire des effets de vibrations optiques comme on les retrouve dans les environnements connectés. Et, dans ce contexte de rapprochement visuel entre les signes picturaux et les technosignes, il me semble inévitable de saisir l'implication de la surface comme étant constitutive de la composition⁴⁶ : tandis qu'en effet on observe une tentative de reconfiguration graphique des réalités physiques et visuelles associées à une variation d'intensité de la lumière, entre autres générée par le pixel, l'écriture ou un flux continu et changeant à l'écran, on remarque que le motif en forme de trame, qui caractérise la toile de coton, concorde également avec les systèmes linéaires qui se retrouvent agrandis, reconfigurés plastiquement à la surface du tableau. Et sans doute, dans cette perspective, il est possible de percevoir la composition comme une sorte de « réécriture » des supports, avec laquelle j'ai travaillé tout au long de processus de recherche-crédation. Dès lors que les signes picturaux, peints à la surface de la toile, participent à rendre « sur-lisibles » les questions qui entourent les structures médiatiques de fond.

Or, justement, cette sur-lisibilité n'a rien de superficiel, car on s'aperçoit vite que la présence d'une trame sur une autre (l'organisation des signes sur le tissage de la toile par exemple) est indissociable d'une reformulation de l'expérience sensorielle liée

⁴⁶ Cette formulation s'inspire de l'aspect inséparable de la matière et du signe qui a été notamment analysé par Mariniello dans *Appareil et intermédialité*. En effet, elle écrit : « En reconnaissant la surface en tant que constitutive de l'écriture (...) on réintroduit de la matière dans le langage, on réintègre des aspects de l'expérience que l'écriture alphabétique avait exclus. » (2007, p.174)

aux médias numériques et picturaux. Je veux dire par là qu'il y a certes une relation entre le fond et la forme, un jeu « du dessous et du dessus ». Mais, ce que la disposition des signes picturaux montre, c'est qu'elle reprend les entrecroisements qui surplombent ces supports, les remodèle et les disperse, aussi bien à l'horizontale qu'à la verticale. Autrement dit, ce quadrillage se pose en tant que médiateur des configurations internes à la surface picturale, à l'image numérique, ou encore aux effets optiques animés par des signes transmis par un écran; bien que ce motif ne conserve ni les détails graphiques normalement attendus à l'égard de ces médias, ni même une fonction réaliste qui permettrait de distinguer ces réalités techniques entre elles. Par conséquent, le fait abstrait sur lequel repose ce quadrillage projette des interrogations qui laissent notamment en suspens les réponses obtenues par la représentation, celles qui permettraient notamment d'apporter des précisions sur la recherche des textualités numériques non sollicitées en amont du travail plastique. Pourtant, quelque chose garde l'apparence d'un objet textuel malgré tout. C'est même d'ailleurs pour cette raison qu'on se presse d'en chercher les traces via les signes rectangulaires, dans la mesure où c'est là que se situe le sens profond de la trame. Sa fonction signifiante qui oscille entre le fait de représenter les structures mécaniques de fond intrinsèques aux supports utilisés, et exprimer l'illusion plus ou moins forte d'une équivalence spatiale des formes textuelles et iconiques. Mais pour cela, il faut se convaincre des efforts entrepris pour élucider le problème induit par la rencontre du signe et de la figure à l'endroit où se chevauchent les deux axes horizontaux et verticaux. Nul doute en tout cas que cette équation cartésienne ne saurait être menée avec autant d'exactitude qu'avec une économie des moyens plastiques. En ce sens que l'aspect formel du quadrillage contribue à délimiter l'étendue des possibilités sujettes à cette « réécriture visuelle » amorcée autour des manifestations techniques des supports numériques et picturaux, sans requérir à des éléments plastiques superflus. Au point où cela permet de dresser un plan schématique à l'égard de la morphologie spatiale de ces supports qui tantôt fait transparaître un paradigme représentationnel sur-lisible, tantôt contient toute une panoplie de relations abstraites

illisibles. Pour expliquer plus en détail cette corrélation, on serait tenté de revenir à Barthes lorsqu'il évoque la question de la circulation intertextuelle par le biais du palimpseste ainsi qu'à l'illisibilité d'une écriture qui serait effective en arrière-plan :

Autre chose : ce qui est illisible n'est rien d'autre *que ce qui a été perdu* : écrire, perdre, réécrire, installer le jeu infini du dessous et du dessus, rapprocher le signifiant, en faire un géant, un monstre de présence, diminuer le signifié jusqu'à l'imperceptible, déséquilibrer le message, garder de la mémoire sa forme, non son contenu, accomplir l'impénétrable *définitif*, en un mot mettre toute l'écriture, tout l'art en palimpseste, et que ce palimpseste soit inépuisable, ce qui a été écrit revenant sans cesse dans ce qui s'écrit pour le rendre sur-lisible –c'est-à-dire illisible. (Barthes, 1982, p.201)

Si l'on en croit la façon dont Barthes insiste sur les différentes couches de lecture reliant les signes et les figures entre eux et avec le support, le cas du palimpseste apparaît donc pertinent lorsqu'il s'agit de traiter des éventuelles propriétés de traductions spatiales et symboliques assimilées aux textualités numériques dans l'espace pictural. Bref, sur les bases de ce tableau *Sans titre* ainsi que les modalités techniques relatives aux supports ayant servi à cette recherche-création, on peut réitérer la perspective selon laquelle la réunion des signes rectangulaires avec l'espace pictural permet de ranimer les effets visuels produits par la structure de fond (le tissage de la toile par exemple) que l'on oublie trop souvent de regarder. De la même façon, la simplification du motif cherche à entraîner un renouvellement de l'expérience phénoménologique reliée aux mécanismes de transmission visuelle de l'image numérique et des technosignes. Et, ce sont en fait ces modalités intertextuelles correspondantes au palimpseste pictural qui font remonter à la surface la notion d'effacement ou de « sur-lisibilité ».

3.1.1.1 De l'interstice à l'interface

Mais, si l'on veut davantage comprendre l'enjeu de cet isomorphisme appliqué à l'esthétique spatiale des supports utilisés lors de mon processus de recherche-création, il apparaît nécessaire de s'arrêter sur le mot trame. D'abord parce qu'en photogravure, il s'agit d'un écran constitué d'un fin quadrillage, que l'on interpose entre l'original et la couche sensible permettant d'obtenir des effets de relief de la matière. Alors qu'en informatique, la trame se caractérise comme un bloc d'informations, composé et transmis selon un ensemble de règles constituant une procédure synchrone de contrôle de liaison de données⁴⁷. En fait, ce qu'on retient de ces deux définitions, c'est que la trame sous-entend une interface avec laquelle on filtre quelque chose, que ce soit par le biais d'un écran interposé ou par une procédure computationnelle de traduction des données. Or, on constate par la même occasion que ces définitions n'accordent pas beaucoup d'importance au phénomène par lequel il y a une sélection, une transition et une transmission des matériaux qui induit une apparition ainsi qu'une perte (de lisibilité) de la matière. C'est la raison pour laquelle, si l'on admet la validité de la trame comme une opération de l'espace intrinsèque à l'écriture, comme le soulevait Vanderdorpe précédemment, cela permet de placer la réflexion sur l'expérience susceptible de découler des contraintes matérielles et perceptives qui font peser sur les signes une valeur interstitielle. Car au fond, l'espace du texte au même titre que la trame de la toile présente une profondeur, des interstices ayant pour fonction de nouer la surface par des ouvertures. Des vides typographiques ou des détails circulaires entre les fils qui s'entrelacent jusqu'à ce qu'ils se referment par des limites perceptives.

Certes, la représentation d'une trame en peinture ne peut pas vraiment montrer une transition ou même une infiltration des matériaux plastiques traversant de bord en

⁴⁷ <https://www.cnrtl.fr/definition/trame>

bord de la toile. En revanche, sur le plan de la représentation, il suffit d'intercaler l'idée de l'interstice vers l'espace occupé par les signes, peints de couleur noire, pour dégager, comme on vient de le voir, les liens permettant d'associer structurellement la composition en forme de trame à la technicité ainsi qu'à la trouée du support pictural. Mais l'expérience perceptive d'un tableau de grande dimension comme celui du tableau *Sans titre* requiert, en outre, de s'écarter spontanément de cette approche qui consiste à regarder l'œuvre de très près, en partant des détails relatifs au tissage de la toile pour apprécier l'intégralité de la composition. Si cette réaction perceptive semble se faire spontanément chez le regardeur, il ne faut pas cependant sous-estimer le phénomène par lequel l'œil cherche préalablement à amorcer le parcours visuel de la composition par une expérience haptique ; pour autant qu'elle se définisse par un processus de focalisation du détail qui se conçoit de manière quasi « tactile » :

C'est d'abord la « vision rapprochée », par différence avec la vision éloignée ; c'est aussi bien l'« espace tactile » ou plutôt l'« espace haptique », par différence avec l'espace optique. Haptique est un meilleur mot que tactile, puisqu'il n'oppose pas deux organes des sens, mais laisse supposer que l'œil peut lui-même avoir cette fonction qui n'est pas optique. (Deleuze et Guattari, 1980, p. 614)

S'il est difficile de résister à cette vision haptique en effet, c'est parce qu'elle implique d'intégrer les facultés kinesthésiques de la surface, en laissant apparaître une impression du « toucher ». Toutefois, ce rapport sensible au support n'est pas sans engendrer une certaine perte de la « lisibilité » de la composition dans son ensemble. À un point tel, qu'à cette distance si rapprochée du tableau, il serait sans doute aisé de prouver une certaine négation des repères sémantiques et spatiaux. En revanche, cette connivence tactile permet d'assurer les liens entre les signes picturaux avec support, ou plus spécifiquement, les effets de surface lisse avec les petites formes rectangulaires striant la composition. Aussi faut-il ajouter que cette fonction haptique permet d'initier le regard à certaines tonalités réfractives de la couleur qui n'est pas confinée aux signes plastiques ni même aux limites formelles du tableau.

Bien que sur le plan optique ces fréquences chromatiques apparaissent en tant que valeur essentielle à l'expérience perceptive de l'espace pictural :

La fonction haptique et la vision proche supposent d'abord le lisse, qui ne comporte ni fond, ni plan, ni contour, mais changements directionnels et raccordements de parties locales. Inversement, la fonction optique développée ne se contente pas de pousser le striage à un nouveau point de perfection, en lui conférant une valeur et une portée universelles imaginaires ; elle est apte aussi à redonner du lisse, en libérant la lumière et en modulant la couleur, en restituant une sorte d'espace haptique aérien qui constitue le lieu non limité de l'interférence des plans. (Deleuze et Guattari, 1980, p. 619)

On comprend, en ce sens, la nécessité du regardeur à s'éloigner du tableau de grande dimension afin de pouvoir amorcer une lecture globale de la composition. Puisqu'à une bonne distance du tableau, l'effet de trame réelle, à la fois incrusté plastiquement dans l'espace pictural et la structure résultant de l'assemblage des 42 sections issues des petites toiles, s'en trouve accentué et remodelé. De même, cette considération suggère que leurs significations et leurs potentialités de projections immatérielles se trouvent rétablies par une lecture optique de la composition.

Ainsi, par rapport à cet éloignement perceptif et cette vision fonctionnelle de l'optique, le regard peut donc glisser, sur le tableau, de la forme rectangulaire vers le fond, pour se poser sur la surface qui environne et altère les signes picturaux. Et de ce point de vue, il suffit de suivre n'importe quel sentier linéaire sur le fond de la composition *Sans titre* pour observer, qu'à ce niveau, l'interstice est ce qui remplit l'espace pictural: il est inextricable de la dimension et de la séparation entre les formes, les signes ou les figures⁴⁸. Manière de distinguer encore qu'il s'avère

⁴⁸ À propos de l'interstice, on peut aussi se référer à *L'image écrite* de l'anthropologue et historienne d'art Anne Marie Christin. En examinant le parallèle entre les signes de l'écriture et de l'image, elle explique notamment « (...) il faut admettre d'abord que sa surface est première, c'est-à-dire préalable aux figures représentées, et telle que ces figures en soient tributaires, mais aussi que les intervalles qui les séparent en préservent leurs valeurs. La mutation de l'image en écriture confirme de la façon la plus claire, mais aussi la plus énigmatique, une observation aussi simple : l'espace est la seule donnée formelle qui demeure identique en chacune d'elles, comme

indispensable pour créer des accords entre les entités plastiques et les champs chromatiques qui s'étendent au-delà du tableau. C'est d'ailleurs ce qui justifie, comme on peut le remarquer dans la documentation visuelle du deuxième volet de l'exposition *Click Here to Enter*, la proximité du tableau *Update Required* (2014)(fig. 3.4) avec le tableau *Sans titre*, dans lequel la couleur rouge se trouve réfléchie conformément au principe lié à la saturation de la couleur et ses effets simultanés. Tant tout se passe comme si les petits bouts de surfaces blanches qui en déterminent une grande, obéissaient au déploiement d'ondes lumineuses répandues par la couleur se trouvant à proximité. De telle sorte qu'elles sont chargées d'établir un dialogue visuel entre les tableaux :

Parce que la couleur dans un tableau ne se contente pas d'être à tel ou tel endroit pour attribuer la qualité chromatique de tel ou tel objet à représenter. La couleur dans un tableau sait *passer* d'un lieu à un autre, d'un objet à un autre : elle sait donc s'indéterminer, mais aussi se surdéterminer, et virtualiser par là même la totalité du réseau où elle passe, indépendamment ou plutôt à travers son contenu représentatif⁴⁹. (Didi-Huberman, 2007, p. 220)

En d'autres termes, ces interférences chromatiques entre le tableau *Sans titre* et *Update Required*, ne servent pas seulement à combler virtuellement les interstices et à s'y déposer. Elles créent des accords allant de tableau en tableau, du détail au motif, en produisant des transitions perceptives comme celle qu'exerce le jeu du dessus et du dessous que caractérise le palimpseste, puisque la couleur emporte avec elle toutes les altérités et fonctions complémentaires nécessaires au circuit tabulaire entre les formes. Tel est, de ce fait, ce qui pousse le regard à suivre ces résonances

si c'était lui qui constituait leur principe commun à toutes deux, et que la réduction même de la figure en signe lui était due.» (2009, p. 26)

⁴⁹ Justement, pour Didi Huberman, l'interstice correspondrait plus spécifiquement à une ouverture, « un fait de structure qui porte atteinte à la structure » (2007, p. 32). Si bien que, selon lui, l'interstice participerait à donner à la composition sa consistance. Une cohésion qui est entre autres assurée par le détail et le motif qu'il considère comme un acte et un processus d'altération.

chromatiques d'un bout à l'autre de la galerie. Car voilà qu'aussitôt sorti du tableau *Sans titre*, l'œil peut courir, sauter, glisser de tableau en tableau, en vertu des flux chromatiques. Il peut se poser sur les diverses pulsations linéaires issues des compositions de formats carrés, explorer leurs différents niveaux d'éloignement et de rapprochement entre les pleins et les vides. Puis, dans un même élan, il peut négocier ou carrément supprimer la distance entre les œuvres, quitte à fusionner ces courants chromatiques avec le relief architectural de la galerie. Or, après avoir parcouru une couleur en particulier, telle que la couleur rouge du tableau *Update Required* qui se trouve à proximité du tableau *Sans titre*, l'œil ne peut plus, finalement, séparer les faces internes de la toile du fond abstrait sur laquelle apparaît le bruit des contrastes créés par la couleur sur les interstices. Car, peu importe l'ordre perceptif haptique/optique, proche ou lointain, cette articulation offre néanmoins un aperçu de la manière dont la surface peut devenir une source d'inscription et de projection pour la couleur, de façon à : « tantôt faire vibrer la couleur dans les replis de la matière, tantôt faire vibrer la lumière dans les plis d'une surface immatérielle. » (Deleuze, 1988, p. 50).

Ce qu'incarne la représentation d'une trame en peinture, comme celle du tableau *Sans titre*, commence donc par cet espace de tensions interstitielles qui, à tout moment, implique de faire tomber la matière picturale à travers les profondeurs microscopiques de la toile. Mais, en poussant jusqu'au bout cette représentation, et à mesure qu'on augmente graduellement le champ de vision, l'interstice correspond plutôt à une structure qui intervient comme une sorte d' « interface chromatique »⁵⁰ disposée entre les signes plastiques. Or bien sûr, il faut avant tout se mettre d'accord sur le fait que l'interstice, ou l'intervalle, ne se réduisent pas à une surface

⁵⁰ De façon générale, une interface se définit comme un « plan ou surface de discontinuité formant une frontière commune à deux domaines aux propriétés différentes et unis par des rapports d'échanges et d'interaction réciproques. » (<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/interface/43685>). À noter également que l'interface en chimie se définit comme une surface de contact entre deux milieux. (<https://www.cnrtl.fr/definition/interface>)

d'inscription qui serait ignorée formellement sur le plan optique. Puisque celui-ci correspond bien au contraire, à une donnée esthétique fondamentale servant à occuper et remplir l'espace pictural, au même titre que les signes picturaux. De telle sorte qu'il constitue, une véritable passerelle pour briser chromatiquement l'enfermement des objets picturaux. Ainsi l'interstice devient le lieu d'échange d'informations chromatiques entre les signes picturaux, en plus de mettre en tension l'ordonnance du système chromatique des œuvres avoisinantes. À l'évidence que c'est par là que les couleurs passent d'une œuvre à l'autre et communiquent entre elles et se répondent. Si bien, que cette position médiane fournie par l'interstice comporte un repli essentiel pour produire du rythme.

3.1.1.2 Rythme et intermédialité

S'il existe deux manières différentes d'aborder la question du rythme dans mon travail pictural, il ne fait aucun doute, en regard de ce qui vient d'être démontré, que la première est focalisée sur l'impact esthétique de la couleur. Ce qui a pour but de faciliter le trajet visuel produit par ces champs de couleurs qui ne cesse de filer vers de nouvelles connexions interstitielles afin d'établir un dialogue chromatique entre les œuvres. Alors que la principale différence sur laquelle réside la seconde avenue formulée à l'intention du rythme provient des conditions intermédiaires ayant mené à la réalisation des tableaux. Mais il importe de rappeler en quoi consiste l'intermédialité par une brève définition :

L'intermédialité étudie (...) comment textes, images et discours ne sont pas seulement des ordres de langage ou de symbole, mais aussi des supports, des modes de transmission, des apprentissages de codes, des leçons des choses. Ces matérialités de la communication font partie du travail de signification et de référence, de même que les productions symboliques (...) (Méchoulan, 2010, p. 37)

Pour appréhender l'origine de cette seconde expérience rythmique, il faut alors garder à l'esprit que chaque œuvre diffusée lors des expositions *Click Here to Enter*, projette un paysage de filiation qui se creuse de l'intérieur pour établir une médiation entre les règles qui séparent et isolent les systèmes de codes numériques et picturaux entre eux. Car ce sont ces relations conjuguées entre ces deux médiums/médias en l'occurrence bien circonscrits, qui participent à libérer de nombreux va-et-vient sémantiques qui s'articulent et s'activent de façon rythmique. Deleuze et Guattari, l'ont fait remarquer « il y a rythme dès qu'il y a passage transcodé d'un milieu à un autre, communication de milieux, coordination d'espace-temps hétérogène. » (1980, p. 385). De sorte que le rythme ne conduit pas nécessairement, pour les philosophes, à une mesure ou une cadence chromatique, et ce, même dans la forme la plus irrégulière qui soit, bien que cela participe évidemment à accentuer la cohésion holistique et particulière entre les œuvres. Le rythme endosse plutôt, selon eux, le rôle de principe organisateur, c'est-à-dire de médiateur, qui mêle et emboîte spatialement les objets matériels et symboliques. C'est pourquoi on peut tout à fait imaginer qu'une telle fonction rythmique puisse s'appliquer à un processus intermédial qui permettrait notamment de poursuivre assez loin et assez longtemps la recherche pour risquer des éléments d'articulations, des liaisons, des transitions et des translations entre deux matérialités langagières. On aurait alors parfaitement raison de situer le rythme au creux d'un vide en suspens qui aurait la capacité d'absorber les différentes connexions sémantiques, aussi contrastées soient-elles entre les codes qui régissent les supports numériques et picturaux. Car bien sûr « les médiations sont des milieux relationnels de transformation des formes. » (Dumais, 2017, paragr.11) Pour le décrire autrement, la seconde expérience reliée au rythme dans mon travail, tire son essence d'un processus de médiation qui livre la représentation picturale à des nœuds de mouvement conceptuel à force d'alternance avec les effets de significations numériques. En particulier parce que les œuvres présentées lors des expositions *Click Here to Enter* persistent à mesurer la souplesse de ce milieu relationnel, à la fois mince et illimité,

qui se loge entre les médiums utilisés lors de mon processus de recherche-crédation. Tant ce milieu implante un noyau essentiel au partage du sens :

(...) Le milieu, l'entre-deux est ce qui fait apparaître les extrêmes comme différence de situation et différence de valeur. Cette présence est alors un partage, au double sens du terme : ici, les différences sont mises en commun et senties ou pensées comme réciproques, là, les différences éloignent et séparent selon des lignes de divergence évidentes. Ce partage est justement un partage des sens (...) (Méchoulan, 2012, paragr. 7)

Ce qui revient à dire que s'il existe deux manières différentes d'aborder la question du rythme dans mon travail, il faut nécessairement que leurs dénominateurs communs soient envisagés depuis l'hypothèse d'un milieu, d'un entre-deux ou d'un interstice qui nous renseignent sur ces médiations qui ne sont pourtant pas figées par la plasticité des œuvres. Dans la mesure où ces médiations reposent sur des potentiels dont l'une puise dans la virtualité de la couleur et l'autre, dans l'immatérialité du sens. Il s'agit donc moins de rester attaché à l'idée que le rythme serait réservé à une stricte plasticité des tableaux, que de prendre connaissance du problème que pose ces potentiels de médiation, lesquels absorbent, et finalement combinent, la matière chromatique et sémantique par le milieu. Par conséquent, le préfixe *Inter* des mots interstice ou intermédialité révèle ici sa pertinence, car il désigne comme le montre Méchoulan « le fait de trouver un milieu entre deux éléments (ou entre) deux instances. » (2010, p. 38). Plus encore, le fait « de trouver un milieu » permet d'exorciser la définition du mot trame pour laquelle on avait octroyé le statut d'interface à partir de laquelle on filtre ou laisse passer quelque chose. Dès lors que cette recherche du milieu évolue par des systèmes de renvois et de références au travers duquel apparaît et disparaît une certaine part de la lisibilité de la matière. Certes, il est tout à fait sensé de dire que cette matière (ou ses potentiels) ouvre la source du rythme.

En résumé, les tableaux présentés lors de l'exposition *Click Here ton Enter*, et la composition du tableau *Sans titre* en particulier, ont été conçus dans l'intention de coordonner ces deux expériences rythmiques. Car il faut bien que l'esthétique dialogique de la couleur puisse s'intégrer aux propriétés intermédiales des œuvres ainsi qu'à l'ensemble des matériaux ayant subi, si je puis dire, des transformations par « le milieu ». Cela dit, il faut relever que le point critique ou plutôt l'aspect décisif qui m'a amenée à porter attention à ces interférences chromatiques circulant entre les œuvres, coïncide avec la tendance des plateformes numériques à saturer l'espace environnant. C'est donc dire que les compositions picturales ont été conçues pour cultiver certains effets perceptuels semblables aux systèmes de codes transperçant la luminosité des interfaces-écrans. Or, pour saisir plus facilement ce rapprochement au moyen du quadrillage du tableau *Sans titre*, il convient de changer d'état perceptuel en fonction des différents types de visualisations entre la forme et le fond, le proche et le lointain, l'haptique et l'optique. Et si l'on prend la pleine mesure de cette expérience perceptive, c'est aussi ce qui permet de mêler habilement l'une sur l'autre les petites formes rectangulaires avec la figure du pixel, ou même avec la représentation d'un écran et inversement :

(...) Le pixel, qui ne doit pas être entendu ici comme une simple donnée technique, mais comme une structure esthétique beaucoup plus profonde parce qu'elle nous parle de ce que nous sommes et de la façon dont nous percevons ce qui est. Le pixel entretient une affinité très forte avec l'écran qu'il faudrait sans doute, à son tour, considérer comme un pixel, et observer le pixel, chaque pixel comme un écran. C'est ce passage fait d'incessante façon que nous devons à présent considérer. (Chatonsky, 2008, p. 106)

Ainsi, on peut désormais se représenter le tableau *Sans titre* comme une sorte de maquette remplie d'une multitude de petits écrans. Assurément, ces symboles rectangulaires sont séparés par des morceaux de surfaces de couleur blanche conçus pour accueillir les flux chromatiques et ainsi attendrir le passage perceptuel entre les œuvres. Autrement dit, toutes les stratégies représentationnelles visant à élucider la

composition *Sans titre*, sont anticipées afin de pointer vers les signes plastiques et l'esthétique à travers laquelle ils éveillent une appartenance au médium numérique. Mais le plus étrange c'est qu'en mêlant l'un sur l'autre les signes rectangulaires avec la figure du pixel et d'un écran, cela conduit à faire apparaître la complexité d'un système de relations intermédiaires qui ouvre la voie à des mécanismes projectifs inédits. Sans doute que, dans cette perspective, le tableau laisse entrevoir autre chose que ce que l'on a devant les yeux. Si j'éprouve un immense respect pour les abstractions minimalistes de Frank Stella, en détournant sa fameuse maxime « What you see is what you see » (1966), je souhaite ici m'éloigner de l'approche autoréférentielle visant à restreindre les mécanismes intermédiaires ainsi que l'apport de la représentation dans mon travail. Car il n'y a aucun moyen d'éviter la perspective selon laquelle les petites formes rectangulaires ont été soumises à un échange intermédiaire dont le résultat est un isomorphisme entre les supports numériques et picturaux. De même qu'il devient difficile d'inscrire l'économie des moyens plastiques du tableau *Sans titre* dans les limites établies par le modèle formaliste, sous prétexte de situer, par exemple, l'expérience esthétique de la couleur en vertu des qualités du médium pictural lui-même.

3.1.1.3 Grille moderniste

En s'arrêtant sur une telle intrication isomorphique des surfaces numériques et picturales par l'entremise de la composition du tableau *Sans titre*, on remarque que cela a contribué à éloigner temporairement le discours greenbergien qui se résumerait à traiter des qualités plastiques liées à la pureté du médium et à une autoréférentialité de la peinture, et plus particulièrement, de l'étroite interdépendance que le quadrillage entretient avec la grille moderniste. D'ailleurs, le fait d'avoir jusqu'ici écarté les théories selon lesquelles un quadrillage (qu'il soit considéré sous l'angle de la trame ou de la grille) serait le résultat d'une abstraction pure a en quelque sorte conduit à suivre les principes de remise en cause des normes jadis prônées par une approche

autoritaire envers le médium pictural. Dès lors qu'on y a inclus des préoccupations en l'occurrence supportées par l'organisation spatiale des systèmes langagiers intégrés aux supports. Le résultat est simple : le tableau *Sans titre* adopte les moyens formels pour proposer la représentation d'un appareillage technologique déjà inscrit dans les environnements textuels numériques tout autant que dans la fibre de la toile. Et, pourquoi pas, puisqu'on s'intéresse par le biais des pourriels aux limites imposées par la corporéité, dans le vêtement qui habille le corps. Comme le mentionne Encrevé :

Il existe pourtant une proximité visuelle immédiate entre la grille et le textile, entre le croisement de lignes tracées sur un support et l'armure textile – l'entrecroisement des fils de chaîne (horizontaux) et de trame (verticaux) – dont les formules les plus simples sont la toile et le taffetas, mais aussi avec le patchwork ou la maille, même si cette dernière se situe davantage du côté du filet et des lignes souples. Espaces d'une interrogation de la relation figure/fond, grille et textile constituent des lieux privilégiés pour la ligne (ligne des fils et ligne des motifs géométriques, à carreaux ou en damier, produits par le tissage depuis des millénaires ou, plus récemment, imprimés) (Encrevé, 2016, paragr.3)

Selon Encrevé cette « présence du corps dans la grille » (2016, paragr 5.) prévaudrait ainsi à réduire l'embarras généré par la rhétorique métaphysique entre l'opposition du sensible et de l'intelligible. Par ailleurs, l'analyse qui précède montre également, à travers les fonctions perceptives de l'haptique (logique du toucher) et de l'optique (logique du visible), la nécessité de dépasser les fondements (impur/pur) pour reconnaître l'efficacité élémentaire du quadrillage en peinture. Dans la mesure où celui-ci comporte, comme l'exprime l'historienne d'art, un large champ d'inventivité formelle qui se pose, selon elle, en tant que médiateur du corps rendu géométrisé par les lignes, les surfaces et les couleurs. Cela dit, en accordant une surface au corps à travers le vêtement ou le textile, il ne faudrait pas non plus abandonner complètement les différentes perspectives imaginaires présentes entre les différentes représentations culturelles du quadrillage.

D'abord parce que, dans la trame du tableau *Sans titre*, tout se passe comme si la notion de corporéité avait échappé de façon directe à la composition, remédiatisée par le signe d'un autre type. Puis, parce que cette remédiatisation occasionne plusieurs couches de lecture intermédiaire ou plus profonde, si ce n'est qu'elle cherche à percer, via une configuration picturale chromatiquement simple, le privilège accordé au code binaire par des voies d'échange entre le fond et la surface. Cet argument rejoint sans doute ici toute la question qui entoure mon travail, dans la mesure où il existe bel et bien une difficulté au fait de remédiatiser les logiques computationnelles par une mise en œuvre destinée à la peinture. D'autant plus que la peinture a elle-même influencé les structures que l'on connaît à la configuration des environnements numériques. Quoi qu'il en soit, la trame noir et blanc du tableau *Sans titre* ne requiert pas des calculs numériques, un ensemble de relations autorisant un nombre infini de modèles concrets, bien que ceux-ci aient pu coopérer, à un certain moment de mon processus de recherche-crédation, à générer avec les signes et leurs espacements, des mélanges poreux ayant servi à clôturer la mise en forme de cet espace plastique. Le code binaire est ramené à l'état d'éléments fondamentaux. De même que celui-ci semble parfaitement se raccommoder à une petite forme rectangulaire qu'il est en outre possible de percevoir comme un point mathématique organisé de façon séquentielle et accessible depuis les rapports entre signes numériques et picturaux.

Néanmoins, comme on l'a vu, la trame du tableau *Sans titre* ne se réduit pas au seul fait de représenter les systèmes de codes numériques à laquelle elle renvoie. La trame introduit de surcroît les considérations d'une structure paradigmatique, dont la visibilité conceptuelle dépend de la capacité à faire connaître une réalité qui se situe autant à l'intérieur qu'à l'extérieur de son cadre. C'est-à-dire qu'elle témoigne des potentiels qui se montrent sous l'influence d'un « espace entre ». Et par conséquent, ce type d'espace fait en sorte que si on était en mesure de reculer un peu, on s'apercevrait qu'il existe une sorte de quadrillage s'interposant dans notre manière de voir et d'interpréter le monde. Ce point de vue rejoint inévitablement le paysage

critique élaboré par Rosalind Krauss lorsqu'elle analyse les fondements de la grille moderniste au croisement de l'optique et du symbolisme pictural :

La grille fonctionne ainsi, allant de l'œuvre d'art vers l'extérieur, nous obligeant à une reconnaissance du monde situé au-delà du cadre. C'est la lecture centrifuge. Quant à la lecture centripète, elle va, tout naturellement, des limites extérieures de l'objet esthétique vers l'intérieur. Par rapport à cette lecture, la grille est une représentation de tout ce qui sépare l'œuvre d'art du monde, de l'espace ambiant et des autres objets. La grille est une introjection des frontières du monde dans l'œuvre; à l'intérieur du cadre, elle projette l'espace sur lui-même. (Krauss, 1981, p. 173)

Cette variante du *parergon*, dont l'expérience serait centrifuge et centripète, s'accompagne alors de toutes les richesses et les conflits autour du quadrillage en peinture. Car ce dernier doit être entendu comme un travail sur le passage : tout passe et transite par ses structures linéaires et ses interstices, par la fonction optique et le sens visuel « du toucher », par l'effet du lisse et du strié, dans l'horizontalité et la verticalité. C'est pourquoi il est tout à fait légitime de penser que la grille moderniste puisse être mêlée à autre chose qu'elle-même, en dehors de l'acharnement hostile envers l'écriture, la littérature et même des technosignes. En ce sens que le quadrillage pictural concerne l'espace perceptif et tout ce qu'on y projette en tant que structure susceptible d'opérer une médiation.

En revanche, j'en conviens, les effets de surface et la sensibilité matérielle des règles associées au système du quadrillage, excèdent parfois le discours qui l'accompagne, de sorte que l'expérience de cet espace pictural contribue à s'en abstraire. En tout cas, si je regarde le tableau *Sans titre* sous cet angle, il me semble que la composition n'est plus la même; elle a perdu ses motivations symboliques et sa spécificité. Car, en vertu de cette apparence abstraite, celle-ci ne permet plus de dénombrer les relations, pourtant évidentes, qui la rapprochaient de l'expression formelle des technosignes. C'est-à-dire qu'au-delà de l'appareillage du support pictural à partir duquel il est

possible de donner une identité autoréférentielle aux signes plastiques, ceux-ci ont temporairement cessé d'opérer leurs liens avec le pixel et l'écran. Mais je me rassure toutefois sur les potentialités de la trame à abriter les racines spatiales d'un texte qui chercherait à renouer avec les aléas d'un langage intermédiaire, ou bien avec un système à l'état de règles formées et non formées. Or, comme s'il s'avère que ce langage intermédiaire réaffirme l'idée du passage et de l'entre-deux, on est forcé de s'apercevoir qu'avec le fait abstrait, tout tourne désormais sur l'impossibilité à sortir des mailles de la trame; de ce filet d'écueils au sein duquel les forces relationnelles entre les espaces numériques et picturaux ne se touchent plus. Pour le décrire autrement, la dimension abstraite cherche à complexifier, voire à entraver le résultat d'une projection symbolique et homothétique entre ces deux espaces. Puisqu'en se positionnant au milieu des petites formes rectangulaires et ses effets de sens, toutes les analogies et les métaphores précédemment élaborées sont ramenées à un filtre métalinguistique à peine manifesté et qui se laisse attendre. Cependant, ce qui a gagné en cohérence à l'égard de ce versant silencieux de la peinture, ce sont ces perturbations perceptives entre l'haptique et l'optique. Ce sont ces surcharges d'informations visuelles, complices des interstices résonnant à l'appel de la couleur. En somme, ce qui permet d'accéder à la texture abstraite du quadrillage, ce sont ces silences interstitiels réceptifs aux bruits chromatiques qui, dans leurs secrets, gardent le reflet d'un monde à l'extérieur du cadre. Car, c'est précisément pour combler la perte de la signification, que l'interstice refoule la luminosité de la couleur pour en désigner une autre à l'extérieur du tableau. On peut encore extraire ces flux chromatiques de la surface, que l'interstice réclame déjà l'espace de structures colorées, juste assez pour jeter des ponts avec l'environnement qui se dresse autour de l'œuvre.

En regard de ce qui vient d'être démontré, on peut dès lors choisir d'échapper à la réalité symbolique du tableau *Sans titre* en revendiquant ses moyens d'expression abstraits. Alors qu'il y aura toujours une région de la composition picturale qui pourra,

de l'autre côté, interroger, autant que de mesurer, les seuils à partir desquels la trame vise plutôt à faire ressortir le signifiant plastique. Autrement dit, il ne s'agit pas de considérer ces deux approches distinctement en privilégiant l'un ou l'autre des aspects de la composition picturale, bien qu'il importe d'outrepasser les préjugés ayant pu dominer le débat entourant l'autoréférentialité de la peinture. Et pour y arriver, il apparaît nécessaire de comprendre en quoi le système pictural du quadrillage dispose des caractéristiques idéales pour renvoyer à l'espace qui entoure les choses au-delà du cadre du tableau. Dès lors que cette règle s'applique également à l'espace numérique, qui opère depuis des milliards de points externes aux plateformes-écrans. Si bien, que cette présence du corps dans la grille, telle que décrite par Encrevé (2016, paragr.5), peut ainsi s'expliquer en partie. Toutefois, cet exemple permet de sortir de la tradition formaliste et du désir d'abstraction pure pouvant être sous-entendu par le quadrillage pictural. Dans la mesure où il apparaît en effet très peu probable que le formalisme, ayant été établi par Greenberg, puisse avoir du sens en dehors de l'œuvre.

Bref, lorsque j'ai entrepris de réaliser le tableau *Sans titre*, j'ai renoncé à envisager le quadrillage comme un phénomène d'expression exclu des jeux de médiation de l'espace numérique. C'est pourquoi, depuis que j'ai lancé mon argumentation, mon intention était d'encercler certains traits de raisonnements et d'inductions correspondant au rapport spatial par lequel se lient et se remédient les faits de représentativités numériques et picturales. En outre, tout ce qui a été dit sur le langage visuel du tableau *Sans titre* vaut pour les autres tableaux présentés lors des expositions *Click Here to Enter*, dans la mesure où chacun d'eux isole une partie du quadrillage et en constitue une forme d'aboutissement logique. Si l'on examine ces compositions de plus près, on peut ainsi repérer certaines propriétés formelles ayant été extraites de ce système pictural. La formule la plus évidente résulte sans doute du fait que les entrelacs du quadrillage se séparent et se schématisent à un ou deux entrecroisements typographiques, comme c'est le cas pour le tableau *Certified by Doctor* (fig.2.15) tel qu'observé précédemment. Or, il n'y a pas que la superposition

en angle droit des écritures picturales qui permet de transposer certaines conditions plastiques de la trame. Il est possible de considérer d'autres moyens plastiques similaires tels que la répétition des bandes de couleurs et leurs interstices, le sens scriptural de la forme, le rapport au textile, etc. Dans cette perspective, les composantes formelles inhérentes aux autres tableaux exposés intègrent et fusionnent les motifs issus du quadrillage en un assortiment de structures picturales permettant de transporter une impression des forces perceptuelles et paradigmatiques par lesquelles s'accomplissent les jeux de médiation numériques. De même, le langage visuel des œuvres réalisées pour les expositions *Click Here to Enter* utilise les limites inhérentes à l'autonomie de la peinture afin de rebondir sur une réflexion vis-à-vis la logique structurelle des langages à travers lesquels s'est joué le sort, soigneusement réglé, des espaces véhiculés par les plateformes numériques.

3.2 Tableau-écran

Ainsi, j'ai proposé d'appeler « tableau-écran » toute œuvre d'art pictural dont les développements méthodologiques se rapporteraient à la réinterprétation ainsi qu'au détournement iconographique des paradigmes technodiscursifs. De manière plus précise, cette démarche picturale sert à requalifier certains enjeux idéologiques résultant des objets textuels numériques. Ce déplacement du sens vise à ouvrir une brèche dans le raisonnement critique découlant des nœuds langagiers de nature composite et intermédiaire. Mais, pour parvenir à ce résultat, le tableau-écran se concentre d'abord sur les codes et les singularités spatiales des médiums utilisés, afin de les intégrer dans un horizon perceptuel qui favorise certains échanges entre les environnements de production. Dans une certaine mesure, cette approche esthétique fait écho à la thèse de la « pensée écran » développée par Anne-Marie Christin, qui consiste en une interrogation visuelle d'une surface pour en déduire les relations entre les traces observées et leur système. Elle élabore cette pensée comme suit :

Cette pensée est aussi essentielle à l'aventure humaine que l'ont été celles de la parole et de l'outil. C'est elle qui a créé la géométrie comme elle a créé l'image. Elle procède par interrogation visuelle d'une surface afin d'en déduire les relations existant entre les traces que l'on y observe et, éventuellement, leur système. (2009, p.8)

En fait, ce n'est pas un hasard si j'ai convoqué Christin ici. Car, son étude sur la pensée écran repose en outre sur l'examen de supports particuliers à partir desquels s'observent certains mécanismes projectifs sur lesquels on peut discuter d'un espace abstrait qui est l'amorce d'une rencontre. Difficile en effet de trouver mieux en termes de filiation. Cependant, il n'en demeure pas moins que même si nos recherches reposent sur la même base épistémologique, le tableau-écran s'en distingue. D'une part parce qu'il met en évidence, par une perspective de recherche-création ainsi que par le langage propre à la peinture, comment ces phénomènes abstraits sont reliés à une construction culturelle. D'autre part, le tableau-écran explore comment ces phénomènes s'articulent soit par une esthétique formelle héritée de l'approche structurale abstraite, soit par une facette immanente du paradigme numérique, soit exactement par le biais d'un mélange entre les deux.

Enfin, dans ma pratique, le terme tableau-écran sert à définir une période de ma production qui s'échelonne de 2008 à 2017. Ce qui permet d'englober un corpus d'œuvres picturales qui se caractérise, on l'aura deviné, par la reformulation plastique de textualités numériques, combinées à des aplats de couleurs contrastantes. Mais, ces tableaux-écrans démontrent également une préoccupation envers les unités de significations qui se trouvent en deçà des systèmes visibles, en prenant en considération certains aspects matériels issus des métadonnées. Un tel constat permet dès lors de clarifier certaines nuances conceptuelles qui différencient mon travail du post-Internet. Tandis que le post-Internet évoque l'idée d'une ère qui se situerait après l'Internet, le tableau-écran cherche plutôt à remonter la chaîne paradigmatique qui se glisse sous l'Internet et sous les plateformes-écrans. De sorte que pour représenter ces

phénomènes paradigmatiques, il faut reconnaître les « niveaux de langages profonds » qui apparaissent en vérité hors de portée pour le tableau-écran. Bien que cet effacement du fond par le visible et le langage naturel des textualités numériques, constitue une opposition nécessaire pour explorer le jeu du dessus et du dessous des réalités langagières numériques. Autrement dit, symboliquement, le tableau-écran s'accommode des rendements idéologiques résultant de l'organisation rectiligne des métadonnées accompagnant les discours numériques. Dans la mesure où leur traduction iconique permet de créer un univers de représentations épurées tout en étant stratifiées comme si elles étaient empruntées au sol :

C'est une peinture qui n'a plus de fond, parce que le « dessous » émerge : la surface est creusable ou le plan de composition prend de l'épaisseur en tant que le matériau monte, indépendamment d'une profondeur ou perspective, indépendamment des ombres et même de l'ordre chromatique de la couleur (le coloriste arbitraire). On ne recouvre plus, on fait monter, accumuler, empiler, traverser, soulever, plier. C'est une promotion du sol (...), puisqu'elle se stratifie. On ne peint plus « sur », mais « sous ». (Deleuze et Guattari, 2005, p. 195)

De toute évidence, cette citation permet de référer, encore une fois, au modèle du palimpseste ayant participé à la compréhension de la trame du tableau *Sans titre*. Or, cette idée d'un langage souterrain démontre que les tableaux-écrans, même s'ils résultent d'un certain nombre d'idées abstraites figées par une économie des moyens plastiques, explorent les strates cachées et les flux souterrains qui sous-tendent notre culture technologique. De sorte qu'en faisant émerger les complexités et les ambivalences de ce contexte conjugué aux métadonnées, les tableaux-écrans deviennent une forme d'archéologie du présent, un outil de déchiffrement et de création. Ils donnent à voir une surface dont l'expression du signifiant est attribuée à une essence isomorphe qui oscille entre le visible et l'invisible, le sensible et le conceptuel.

En somme, la notion de tableau-écran permet de remettre en question les systèmes de représentation des langages numériques et picturaux tout en offrant des possibilités symboliques et sémantiques inédites. Ainsi, il invite à penser autrement la matérialité plastique et le technodiscours, l'image et les textualités numériques, l'iconique et l'algorithmique. Pour conclure, on pourrait dire que le tableau-écran incarne une esthétique de la profondeur, qui ne se réduit pas à la surface visible, dans la mesure où il cherche à transcender les méandres des réseaux et des données. Il témoigne d'une volonté de dépasser les apparences afin de révéler les modèles de pensée résultant des mises en relation des langages façonnant l'espace numérique. En ce sens, il constitue une contribution importante à la réflexion sur les enjeux esthétiques et politiques de notre époque.

CHAPITRE 4

EXPOSITIONS *SHARE* ET *USER AGREEMENT* ET RETOUR AUX ENVIRONNEMENTS NUMÉRIQUES

Depuis le début de la thèse, plusieurs déplacements linguistiques ont été étudiés, suggérant une tentative d'épuisement des enjeux entourant les textualités numériques par la peinture. Depuis 2008 en effet, ma démarche picturale consiste à représenter les liaisons silencieuses et les surimpressions au cours desquelles on expérimente les structures paradigmatiques découlant des représentations connectées. Cette démarche qui, à certains égards, est similaire à celle de Georges Perec lorsqu'il a entrepris d'écrire *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*⁵¹, implique de documenter et d'explorer la richesse des flux existants dans un espace déterminé par l'utilisation de mots simples. Cependant, contrairement à Perec, mon intention réside dans les moyens de révéler picturalement l'espace numérique en adoptant une attitude attentive envers les détails et les nuances technodiscursives souvent ignorés ou négligés dans la vie quotidienne. S'il s'avère malgré tout impossible de représenter l'espace numérique, ne serait-ce qu'en partie, en raison des limites intrinsèques de la peinture à représenter les flux dynamiques et la complexité des interactions qui le caractérisent, cette approche vise toutefois à parcourir les effets affectifs qu'occasionnent certains motifs technodiscursifs avec lesquels on communique dans la quotidienneté la plus banale.

⁵¹ En 1974, durant trois jours consécutifs, Georges Perec avait entrepris de décrire de manière exhaustive la place Saint-Sulpice à Paris, en notant tous les détails possibles et en les consignants dans un texte.

Dans ce chapitre, on verra qu'à la suite des expositions *Click Here to Enter*, deux autres évènements intitulés *Share* (2015) et *User Agreement* (2017) ont été présentés à la Galerie Graff à Montréal. De manière à confirmer les grands axes de mes recherches-créations, on examinera comment ces deux expositions proposent de poursuivre l'étude des conjonctures technodiscursives auxquelles s'ajoutent les modalités de partage et d'inscription des métadonnées. Pour ce faire, on analysera les œuvres phares présentées lors de ces deux expositions. Ces compositions permettront de mettre en lumière les moyens d'expression privilégiés pour accentuer l'expérience perceptuelle nécessaire au glissement des textualités numériques réparties dans l'espace pictural. L'examen des modes de représentation iconographique permettra ainsi de déterminer en quoi ces œuvres tendent à produire un équilibre au sein de la syntaxe picturale et le mode de fonctionnement sémantique des objets technodiscursifs. On vérifiera plus spécifiquement à travers les tableaux *Like* (2015), *Share* (2015), *Privacy and Terms* (2017) et *Community Guidelines* (2016) comment s'installent ces stratégies de reformulation iconique des textualités numériques, lesquelles ont été sélectionnées en vertu de leurs places décisives à l'intérieur des espaces communicationnels numériques. On invoquera la métaphore du dédoublement, l'intelligibilité du *parergon*, le langage visuel de la diagonale et de la symétrie afin de cerner les sens alternatifs qui se dégagent des signes plastiques. La dimension critique sur laquelle se rabattent les codes picturaux, interviendra afin de dégager les traits d'expressions déterritorialisants vis-à-vis les objets numériques, lesquels sont inséparables, selon les auteurs de *Mille plateaux* (1980, p. 177), des icônes de reterritorialisation. En ce sens qu'on s'arrêtera sur les façons dont les iconographies ont initialement été conçues pour être déversées sur les plateformes et réseaux en ligne.

Dans l'objectif de favoriser une meilleure compréhension du processus visant à rediriger les iconographies vers le cyberspace, il est essentiel de rappeler que mon travail présuppose la création de diverses maquettes sur ordinateur au commencement

de chacun de mes projets. Cette démarche implique une appropriation iconique et une sorte de « territorialisation » (Deleuze et Guattari, 1980) des objets technodiscursifs sur le plan spatial. Parallèlement, la réalisation physique des tableaux, dans leur nature plastique, contribue à une « déterritorialisation » (Deleuze et Guattari, 1980) de ces objets dans leurs matérialités numériques. Cependant, cela modifie indéniablement le résultat lorsque la documentation des œuvres et la représentation iconique des signes numériques recueillis migrent et reviennent vers les environnements connectés. Car cette migration permet de rétablir les liens entre l'œuvre et sa documentation, tout en permettant aux objets linguistiques de retourner vers le cyberspace et les multiples réseaux sémantiques qu'il engendre sur des questions artistiques.

En conséquence, dès le commencement de la réalisation des œuvres ayant été présentées lors des expositions *Share* et *User Agreement*, il y avait une prise en compte des contextes de production et de circulations, c'est-à-dire des actions et des usages, inhérents aux formes de discours qui passent par les modes opératoires des plateformes utilisées. Il en va ainsi de la première exposition *Share*, laquelle avait pour but de poser une réflexion picturale sur les textualités numériques ainsi que les mots-clics issus des réseaux sociaux. Tandis que la deuxième exposition, *User Agreement* visait, quant à elle, à témoigner des conditions d'utilisation des plateformes et navigateurs tels que Facebook, Google et LinkedIn. Cette dernière tendait plus spécifiquement à interroger les contenus associés à ces critères de fonctionnalités, de règlements communautaires et de protection de la vie privée, question d'ouvrir le débat sur les enjeux relatifs au *data mining*⁵² dans un contexte de stratégies commerciales et politiques, interférentielles et ciblées.

⁵² Le *data mining* est l'exploration et l'analyse de données volumineuses pour découvrir des modèles et des règles significatives. Elle est considérée comme une discipline relevant du domaine de la science des données et diffère de l'analyse prédictive car elle décrit des données historiques, tandis que le *data mining* vise à prédire les résultats

4.1 Exposition *Share* : le cas du tableau *Like*

Lors de l'exposition *Share* (2015) (fig. 4.1 et 4.2), laquelle traitait de l'expérience paradigmatique des textualités numériques et des mots cliquables dans les pratiques discursives sur les réseaux sociaux, on pouvait compter huit tableaux accrochés au mur de la Galerie Graff. Par manque d'espace mural, un tableau intitulé *Logout*⁵³ (2015) (fig. 4.3) qui avait en outre été spécialement conçu pour cette exposition n'a pu être présenté. Par ailleurs, les œuvres importantes relatives à ce corpus demeurent certainement, *Edit Profil* (2015) (fig. 4.4), *Like*⁵⁴ (2015) (fig. 4.5) ainsi que le tableau *Share* (2015) (fig. 4.6). Rien de surprenant à ce qu'on s'attarde sur les deux dernières, dans la mesure où ces œuvres se démarquent du quadrillage ou des pulsations linéaires issues des compositions picturales de format carrées précédemment étudiées.

Avant de passer à l'examen du tableau *Like* (2015) (fig. 4.5), il est certainement pertinent de mentionner que l'effervescence autour des formes technolangagières aussi élémentaires que « Like », « Share » et « Comment » n'était pas négligeable au moment où j'ai amorcé ce projet et constitue encore aujourd'hui, à mon sens en tout cas, une raison valable d'adopter ces symboles dans le champ de l'expérience artistique. En revanche, il est indéniable que les mots-clics « Love », « Haha », « Wow », « Sad » et « Care », auraient trouvé leurs places au sein de ce travail plastique. Or, il faut préciser que ces boutons de réactions n'ont été déployés sur le

futurs. En outre, les techniques *de data mining* sont utilisées pour construire des modèles d'apprentissage machine (ML) qui alimentent les applications modernes d'intelligence artificielle (IA) telles que les algorithmes des moteurs de recherche et les systèmes de recommandation. (<https://actualiteinformatique.fr/data/definition-du-data-mining>)

⁵³ Il est intéressant de souligner que trois ans après avoir réalisé ce tableau, soit en 2018, le mot-clic « #Logout » allait devenir un cri de ralliement pour les défenseurs des données personnelles sur Internet, notamment en raison de l'affaire Cambridge Analytica qui a contribué à la victoire de Donald Trump lors des élections américaines en 2016.

⁵⁴ En plus de ce tableau *Like* (2015), ont également été présentés les tableaux *Like2 rouge* (2015) et *10 Likes* (2015). Ce dernier titre correspond au mot « dislike ».

réseau social Facebook qu'à la suite de cette exposition, soit en 2016 et en 2020 en ce qui concerne le bouton « Care »⁵⁵. Quoi qu'il en soit, l'attrait pictural pour les mots cliquables découle du fait que ceux-ci font partie de l'inventaire culturel de notre époque, en plus d'impliquer l'apparition d'événements discursifs dont on ne peut ignorer les formes d'engagements et de partage. Pour le décrire autrement, c'est en vertu de ces facteurs intrinsèques aux caractères universels et populaires des mots cliquables, que les œuvres réalisées pour cette exposition avaient pour objectif de référer à l'édifice de symbolisation technographique sur lequel reposent les communications connectées. De telle sorte que le tableau *Like* propose un regard sur un des éléments centraux des infrastructures sociotechniques. Il tient compte de la perspective phénoménologique selon laquelle le mot « like » jumelé aux structures algorithmiques conditionnent et exercent une influence considérable sur la perception en plus de porter assistance au discours.

À la source des motivations conceptuelles ayant conduit à la réalisation du tableau *Like*, il est difficile de taire la volonté de répondre à la fameuse série intitulée *Love* de Robert Indiana. En effet, s'il existe de nombreuses variantes picturales et sculpturales à cette iconographie, l'artiste a réalisé le premier *Love* en 1964 sous la forme d'une carte qu'il a envoyée à plusieurs amis et connaissances dans le monde de l'art. On constate, par le fait même, qu'Indiana a produit ces premiers *Love* au moment où plusieurs artistes adoptaient une attitude militante à travers des mouvements tels que l'Internationale situationniste ou Fluxus, et dont les moyens d'action (changer la culture, les mentalités, les conditions de vie individuelles et sociales)⁵⁶ s'accompagnaient de certaines revendications similaires au courant *Peace and love*. Alors que, pour sa part, le monochrome bleu intitulé *Like*, présenté lors de l'exposition *Share*, visait en revanche à témoigner de nos modes de vie connectés à

⁵⁵ Le bouton « care » est apparu sur Facebook au début de la pandémie Covid-19.

⁵⁶ (Bourriaud, 2001, p. 12)

un moment où le technosigne commençait de plus en plus à servir de pilier pour justifier un certain discours populiste et polarisé. En effet, si ce type de discours n'avait rien de nouveau dans les environnements numériques⁵⁷, la complexité croissante des structures algorithmiques avait néanmoins permis d'exacerber les risques associés aux campagnes de désinformation et de manipulation des électeurs de grande ampleur, sans oublier les conséquences néfastes reliées au laxisme de certaines entreprises devant le boycottage des contenus haineux. Tant et si bien que par rapport à l'imaginaire proposé par les œuvres d'Indiana, le contexte sociopolitique qui avait cours au moment de la réalisation du tableau *Like* semblait, à bien des égards, en décalage vis-à-vis du soulèvement idéologique, portant sur la paix universelle et la non-violence, revendiqué entre autres par ces mouvements durant les années soixante. C'est pourquoi le caractère plurivoque de la composition visait à interpeller sur certains enjeux technodiscursifs auxquels on assiste sans réel pouvoir d'autorégulation en regard de l'économie numérique. Au sens où l'élément central de l'extraordinaire popularité des mots-clics et des réseaux repose sur certains objectifs que l'on connaît désormais en tant que résultat d'un phénomène socioéconomique et politique contemporain. Comme le souligne Wormser :

Stimuler les réactions par le bouton « like » fut une incitation magistrale à multiplier les interactions entre les personnes et à mesurer en permanence leur influence et leur cote. L'influence sociale, commerciale et politique décline un ensemble de préférences liées à des activités psychiquement gratifiantes, et son bruit est parfaitement mesurable par les algorithmes. (Wormser, 2018, p. 169)

La possibilité manifeste d'accroître l'intérêt, la réputation ou la popularité allait même parfois en 2015, jusqu'à pousser certains internautes à acheter des faux likes. Si de son côté, Facebook atteste avoir sévi depuis en supprimant les faux comptes à l'origine de ces objets altérant la crédibilité et la qualité des mesures d'appréciations,

⁵⁷ En effet, il était présent dès 2008, lors de ma recherche pour l'exposition *Priorie Online*.

on en dénombrait néanmoins plus de 170 millions avant la réaction du réseau social⁵⁸. Tout ça pour dire que sur le plan sémantique, le mot « like » permettait d'indiquer les pôles d'un espace idéologique, fantasmé et chargé d'affects bien réglés sur les signifiants discursifs des univers connectés. De plus, graphiquement, les propriétés réduites du technosigne se prêtaient particulièrement aux stratégies de création à travers lesquelles j'inverse, superpose ou isole habituellement certaines lettres. De manière plus spécifique, j'ai utilisé les lettres L et I pour encercler les lettres KE dans le but de donner une illusion de profondeur. Puis, j'ai disposé des lignes parallèles dans le haut et le bas de la composition afin de reprendre les proportions d'un écran en son centre. De telle sorte que le mot « like » inversé se trouve être resserré par deux structures assurant une position rectangulaire aux signes graphiques. En superposant enfin une portion négative de ce même « like » aux dimensions réduites sur celui peint sur le fond, l'autonomie du jeu typographique ainsi présenté, peut alors donner à l'imagination, l'idée d'une procédure technique par laquelle une fenêtre numérique s'ouvre ou se referme. Toujours réalisée selon les techniques du *hard edge*, cette composition picturale assure une restructuration du travail de lecture et de spatialisation de l'écriture. Autrement dit, devant le tableau, le spectateur est invité à déchiffrer le mot « like » conçu à partir d'un jeu de lignes verticales, horizontales et diagonales, lesquelles produisent une lecture intrigante qui ne correspond pas aux attentes habituelles.

4.1.1 Dédoublement

À ce stade de la thèse, on se doute certainement que ce réaménagement de la lisibilité par les aplats de peinture et les structures linéaires vise à proposer une expérience esthétique distincte de celle étant attribuée au mot cliquable. La figure plastique ainsi créée cherche à établir une reformulation de l'objet technodiscursif au moyen d'un

⁵⁸ https://www.huffpost.com/entry/facebook-war-continues-against-fake-profiles-and-bots_b_6914282

tableau de grande dimension, ce qui contribue à produire une ambiguïté par rapport à l'expérience sémantique du technosigne qui semble échapper au projet numérique. En particulier, parce que cette figure plastique déroge au contrôle de l'outil technodiscursif connu pour mêler habitudes, savoir-faire, codes et conventions. De la même manière, les composantes graphiques réfèrent au mot cliquable, sans incorporer de fonctionnalité technologique interactive. En effet, ce que permet de convertir la plasticité de la composition picturale, ce sont ces possibilités de cliquer et d'exprimer ses intérêts, c'est-à-dire de composer activement du discours via les contextures de performativité socioéconomique. Autrement dit, la figure singulière, monumentalisée et géométrisée du mot-clic, tente de soumettre l'espace projectif du discours numérique au primat de la peinture : l'écran prend ici la forme d'une surface picturale où les phénomènes discursifs concrets se disloquent grâce à la plasticité et à l'inversion des signes graphiques, créant ainsi de nouveaux espaces imaginaires, fictifs qui ouvrent volontiers un espace d'énigmes retourné vers le spectateur.

Il est intéressant de noter que ces énigmes font écho à la notion de dédoublement suggérée par les miroirs dans la peinture figurative, telle que celui que l'on retrouve au fond du tableau *Les Ménines* (1656-1657) de Diego Velázquez. Dans la mesure où ce miroir projette, comme l'écrit Foucault, « un reflet si lointain, si enfoncé dans un espace irréel, si étranger à tous les regards qui se tournent ailleurs, qu'il n'est plus que redoublement le plus frêle de la représentation » (1966, p. 319). En effet, si je m'inspire régulièrement depuis 2008 de cette perspective imaginaire que soulève l'inversion des signes dans la représentation picturale, on pourrait dire que c'est dans l'objectif de traiter symboliquement d' « une sorte d'arrière-monde plus profond et plus épais » (Foucault, 1966, p. 252) dans laquelle l'image même du monde peut être inversée. Cette réflexion me rappelle inévitablement la célèbre série télévisée américaine de science-fiction horrifique, *Stranger Things* (2016-présent). Dans cette série, un portail malencontreusement ouvert donne accès à un monde à l'envers, à une autre dimension obscure, quasi symétrique, peuplée de monstres terrifiants qui se

cacheraient sous nos pieds. De sorte que cette fiction donne à imaginer un dédoublement de l'espace, comme si la terre était une gigantesque surface réversible à lire à l'endroit et à l'envers. Labyrinthe souterrain, abîme et puits sans fond, le portail doit être refermé à tout prix. Tel est le programme des protagonistes de cette histoire. Mais on aura compris que cette fiction exploite l'idée d'un monde invisible, à l'envers, pouvant resurgir à tout moment pour se donner à la vision. En se référant à Georges Didi-Huberman, cet imaginaire renouerait, en fait, avec la sémiologie chrétienne. Comme le mentionne l'historien d'art en citant les Saintes Écritures :

Chacun connaît l'expression célèbre de saint Paul, selon laquelle « nous voyons à présent en miroir, en énigme, mais alors (c'est-à-dire au temps de la fin des temps) ce sera face à face » (Première Épître aux Corinthiens XIII, 12). Parce que les yeux des hommes ne sont pas encore dessillés du péché qui les retient vers le bas, la vérité ne leur est donnée qu'indirectement, en miroir, et le monde tout entier leur doit apparaître comme une énigme. (Didi-Huberman, 2007, p. 209)

En ce sens, il est possible d'affirmer que l'imaginaire lié au dédoublement du miroir et à l'inversion des signes plastiques, tel qu'il se manifeste dans le tableau *Like* (il ne faut pas oublier), se réfère à des métaphores qui remontent aux tout premiers moments de l'apparition de la morale et de la religion. Tandis qu'à travers le paradigme contemporain, cette stratégie de composition esquisse plutôt les contours d'une intermédialité⁵⁹, mouvante, instable, entre deux espaces culturels et symboliques. Dès lors que la composition sur laquelle réside le tableau *Like* interroge les matérialités de signification picturales reliées au mot cliquable, lequel façonne l'espace des images réelles ou fictives du monde dans lequel nous évoluons, déplaçant ainsi la question morale vers les enjeux associés aux dispositifs technodiscursifs et aux usages qui en découle.

⁵⁹ Ici, l'intermédialité porte davantage sur les effets de sens. Si l'on devait la rapprocher d'une définition apportée par Besson (2014), elle serait davantage de l'ordre « du milieu » bien que celle-ci demeure limitée. Or il faut également considérer cette perspective sous l'angle ontologique de Vitali-Rosati (2021) soit que « L'Être est initialement et originairement médiation. »

Par l'expression formelle du tableau *Like*, mon intention consiste ainsi à rendre visible, au croisement du signe et de l'image, le rôle médiateur du technosigne en tant qu'il exerce une fonction signifiante décisive aux différents lieux et moments des environnements connectés. En effet, si l'on regarde le mot-clic dans les écosystèmes numériques, celui-ci prend l'apparence d'un répertoire de significations qui s'avèrent importantes pour transcrire les différentes couches de réalités situées au carrefour de ses métadonnées et de la sphère perceptuelle. Ceci explique en partie pourquoi, à travers la double inversion plastique du technosigne représentée dans le tableau *Like*, on peut repérer le principe d'un système perceptuel orienté vers l'autre, tournant et retournant sur soi pour déborder d'elle-même (Didi-Huberman, 2007, p. 208). En ce sens que cette double inversion iconographique du mot-clic tente de nous confronter à nos propres schémas perceptifs, qui ne sont pas détachés des opérations de la pensée qui toujours cherche à inscrire l'altérité infinie du langage en tant que médiation du rapport à soi. En tout cas, c'est par ce phénomène de dédoublement que l'on peut concevoir la documentation du tableau *Like* une fois déversée sur les médias sociaux. En considérant que tout peut transiter sur le plan perceptuel entre l'iconographie picturale et la sollicitation langagière, entre le mot-clic à l'endroit et à l'envers, entre les différents effets de sens discursif qu'il engendre : paradigmes, rêves, portail, montres, espaces projectifs ou fantasmés, tout est désormais possible avec l'énigme du dédoublement.

L'intérêt de la convergence entre le technosigne et l'iconographie picturale, une fois transposée dans les environnements connectés, repose ainsi dans les possibilités d'échanges inépuisables qui s'ouvrent au registre des expériences et des subjectivités. Si ces régimes d'interprétation réfléchissent sur eux-mêmes certaines instances intelligibles et perceptuelles reliées au dédoublement, la documentation du tableau *Like* s'avère toutefois susceptible d'encourager, de façon tout à fait banale, de nouvelles matérialités technodiscursives. Or, ce que cherche justement à représenter

l'iconographie picturale peut se résumer à ces matérialités technodiscursives qui s'emboîtent les unes les autres et qui permettent de révéler à l'esprit les processus par le biais desquels un signe atteste ou, au contraire, reproduit une sorte de contresens par rapport à la nature expressive des significations technodiscursives. C'est-à-dire que malgré l'économie volontaire des moyens plastiques utilisés, l'inversion du signe plastique rend actives ces possibilités de voir, d'interpréter et de juger ces manifestations technodiscursives qui se présentent devant nous. Ainsi, le seul fait de déplacer la documentation du tableau *Like* vers les environnements numériques permet de compléter le sens de la lecture de la documentation picturale. Car l'avantage considérable d'une telle proximité entre l'iconographie et le mot cliquable réside dans le fait que ce mode de diffusion numérique favorise une portée réflexive dynamique. Notamment en ce qui concerne l'emprise du mot cliquable et les procédés par lesquels celui-ci coproduit, avec la matière calculée, une multiplicité d'associations qui élargissent la signification et notre compréhension subjective et expérientielle de l'œuvre. Les environnements numériques offrent ainsi aux spectateurs des façons d'explorer les multiples strates de sens que recèle la forme iconique du mot cliquable dont l'expérience technologique se voit toutefois transcendée par la plasticité du tableau exposé en galerie.

Ainsi, la composition picturale puise sa force dans la texture du signifiant sémantique et symbolique du mot « like » en confirmant son dialogue intime avec le technosigne. Et si l'on en croit la perspective selon laquelle la plasticité du tableau et son document photographique ouvrent une fenêtre intermédiaire complémentaire, les interprétations qui en émanent semblent, une fois de plus, influencées par la perméabilité et la concomitance qu'entretient l'œuvre avec sa documentation (Bénichou, 2010, p. 56⁶⁰). Autrement dit, on peut certes s'étonner des

⁶⁰ Pour plus de détails se référer à la section sur « la version » du chapitre II. En lien avec mon travail, il est décrit comment Anne Bénichou (2010) établit divers rapports tant formels que conceptuels, entre l'œuvre et sa documentation.

effets proprioceptifs du tableau permettant de ramener les affects technodiscursifs du mot cliquable à des aplats de couleur contrastante. Tandis que du côté de la documentation, il est possible de performer les avenues technodiscursives implicites à l'objet suggéré par l'iconographie déposée dans les environnements connectés. L'enjeu véritable qui se trouve problématisé ici par le rapport entre l'œuvre et sa documentation réside donc moins dans l'appartenance matérielle spécifique sur laquelle repose cette iconographie, mais plutôt dans la traversée esthétique du mot « like », en tant qu'il éveille certaines questions cruciales sur l'expérience par laquelle les représentations numériques résonnent au travers des actions et des objets sensibles et intelligibles qui nous entourent.

Pour résumer, l'ambition d'un tel projet pictural repose sur la volonté de soulever une prise de conscience envers les phénomènes discursifs qui se manifestent généralement à partir du mot cliquable. Car il est significatif que ce dernier mette en action diverses pratiques, qui trouvent vite un mouvement de projection flottant entre la réalité et la fiction, en cessant presque de désigner les formes émotionnelles particulières sous-entendues par le signifiant technolinguistique. Tant, dans les environnements connectés, ces formes discursives se font parfois écran à elles-mêmes. Or, ce sont ces propriétés mêmes du langage numérique à produire une infinité de dédoublements perceptuels qui ont influencé la création du jeu formel inhérent à cette composition picturale. Cette double inversion du signe plastique qui, par ses effets d'expression symbolique et intermédiaire, renforce l'invitation à réfléchir à la nature complexe des représentations numériques et leur relation ambiguë avec la réalité. Autrement dit, l'iconographie du tableau *Like* porte sur les frontières et les multiples couches de significations qui se superposent et se confondent dans nos sociétés connectées. Là où le mot « like » cherche à reproduire un espace d'énigmes et de métaphores qui remonte à un système de représentation aussi lointain que les mondes à l'envers, comme pour faire écran à l'écran.

4.2 Exposition *Share* : le cas du tableau *Share*

Dans le but d'approfondir les relations qui se développent à travers l'appropriation picturale d'un technosigne et les significations subjectives et expérientielles qu'il suscite sur le plan iconographique, il est indispensable de considérer le tableau *Share* (fig. 4.6). Cette œuvre, datant de 2015, est la deuxième caractéristique de l'approche picturale adoptée pour l'exposition éponyme (2015). Bien que cette iconographie ne présente pas de renversement typographique tel qu'il apparaît dans le tableau *Like* ainsi que dans la plupart de mes œuvres, les configurations qui lui sont inhérentes ne s'éloignent pas trop, en ce sens, d'une représentation visant à élargir l'horizon sémantique du technosigne par des voies symboliques, imaginaires et métaphoriques.

Pour appréhender pleinement l'essence de cette iconographie, il est alors essentiel de se concentrer sur la structure figurative qui se déploie au-dessus de la ligne de séparation assurant la médiation entre les deux espaces-plans en arrière-fond. Cette ligne de séparation incarne une tension captivante, illustrant la transition chromatique entre les deux plans verticaux. Cependant, ce qui rend véritablement le tableau *Share* unique, c'est que cette ligne de fond se trouve structurellement traversée par une organisation ludique et contrastée de figures plastiques. Tout en réaffirmant la planéité de mon travail plastique, il convient de noter que cette structure figurative a été créée dans le but de synthétiser symboliquement les sous-éléments constitutifs des processus de radiocommunication. Elle repose sur une analogie avec la morphogénie *hardware* et *software* de nos systèmes numériques. Cette dimension technique, qui sous-tend les opérations de partage de l'information, depuis l'entrée du canal jusqu'au bruit de sortie, de l'émission du message à sa réception, a inspiré les composantes graphiques élaborées au premier plan.

Il est indéniable, dans cette perspective, que la ligne blanche verticale reliant la partie inférieure de la surface sombre à la limite supérieure située à gauche de la

composition revêt une signification importante, qui mérite une exploration approfondie dans le contexte de l'imaginaire propre à ce tableau. Malgré son apparente planéité, cette figure linéaire peut être associée à un câble ou à un objet cherchant à transcender les phénomènes de conductivité électrique, conférant ainsi de nouvelles connotations au mot « share ». En effet, elle permet de l'insérer dans un réseau d'emprunts et de relais, où différents contenus symboliques sont associés au transfert d'électricité et à ses possibilités d'usage dans le partage d'informations numériques. Toutefois, étant donné que la notion de partage constitue une règle morale fondamentale pour plusieurs cultures et religions, j'ai également tenté d'élaborer cette reformulation iconique du mot « share » en diapason avec une dimension intelligible. C'est pourquoi j'ai jugé pertinent de prolonger cette figure linéaire de façon à ce qu'elle puisse pointer vers un espace au-delà du cadre, révélant ainsi les limites arbitraires du tableau et mettant en valeur l'invisibilité de la matière signifiante. De cette manière, cette figure linéaire évoque une sensation de longue suspension s'élevant vers l'espace céleste tout en illustrant une connexion au flux électromagnétique des dispositifs électroniques. En d'autres termes, c'est à travers cette figure linéaire que le sens de l'œuvre s'oriente vers les modèles d'intelligibilité ayant été observés par Simondon à travers la phénoménologie perceptive de l'isomorphisme. Pour le décrire rapidement, ces modèles s'inspirent des champs électriques et d'autres phénomènes où les effets de champ par interaction permanente entre le tout et les parties se manifestent :

Les modèles d'intelligibilité (il ne s'agit pas de simples métaphores) sont empruntés aux champs électriques (répartition des charges statiques sur un corps conducteur isolé, se rééquilibrant à l'apport d'une nouvelle charge), et plus généralement à tous les phénomènes dans lesquels se manifestent des effets de champ par interaction permanente entre le tout et les parties. (Simondon, 2013, p. 90)

Ainsi, l'iconographie du tableau *Share* permet d'explorer les flux d'interrelation entre les réalités langagières, intellectuelles et énergétiques. D'autant plus que l'ensemble

des éléments représentatifs a été élaboré dans le but de créer un lien symbolique mystérieux avec les phénomènes de longueur d'onde des champs électromagnétiques, ainsi qu'avec les ressources intellectuelles et technologiques indispensables à la médiation du technosigne. Il en découle que ce lien symbolique peut être repéré à travers la longue et infinie figure linéaire, qui peut être associée à la notion de *parergon*, étant donné qu'elle renvoie au-delà des limites de l'image. Cette figure linéaire qui, tout en formant un premier pli à angle droit pour intégrer la première lettre du mot « share », nous guide vers les autres signes graphiques déployés au-dessus des segments verticaux situés à droite de la composition. Bref, il devient évident que l'idée derrière ces nombreuses composantes verticales est de créer des relations spatiales signifiantes en lien avec le technosigne et ses caractéristiques techniques, qui exhibent l'enchâssement du signal électromagnétique.

Ainsi, la présence des angles formés par les segments verticaux du tableau *Share* crée une trajectoire diagonale qui divise l'espace pictural en deux plans triangulaires, l'un positif et l'autre négatif. Cette décision formelle rappelle les stratégies de composition utilisées par les constructivistes russes, notamment l'œuvre *Beat the Whites with the Red Wedge* (1919) d'El Lissitzky, où les formes triangulaires étayaient les effets de frontalité de l'espace graphique. Il est important de noter que si cette œuvre avait une valeur abstraite pour Lissitzky, la plupart de ses travaux mettaient en avant le progrès des forces productrices, soutenu par la propagande marxiste au début du XXe siècle. Cependant, il serait réducteur de limiter son travail artistique à cette dimension politique, dans la mesure où ces formes caractéristiques et novatrices communiquent également une dimension métaphorique sur les différents niveaux d'intelligibilité engagés au cœur même de la technique.

En continuité avec l'œuvre de Lissitzky, la composition du tableau *Share* semble reconstruire cette fusion intellectuelle avec la technologie et le matériau numériques grâce à l'utilisation de la figure linéaire associée au *parergon* ainsi qu'à la structure

diagonale exercée par les segments verticaux. Dès lors que ces composantes permettent l'intégration iconique du mot « share » dont chaque lettre s'inscrit parfaitement sur les deux plans contrastés sur le fond de l'espace pictural. En établissant un lien entre les éléments textuels, ces composantes formelles créent alors un double effet : d'une part, l'expérience esthétique de l'iconographie permet de passer de la représentation au registre formel et abstrait de la composition et, d'autre part, elle favorise une interchangeabilité constante entre les pleins et les vides pour faire renaître l'intelligibilité de la représentation et sa connexion profonde à la technologie et son quantum d'action textuelle. En d'autres termes, ces formes de relation entre la représentation et l'abstraction géométrique, entre peinture et textualité constituent les matériaux de base et la manière la plus franche de témoigner de l'apport des technologies et des flux électromagnétiques qu'elles engendrent tout en permettant de retrouver un écho vibrant de l'œuvre de Lissitzky.

Force est de constater que la correspondance graphique entre les compositions de Lissitzky et le tableau *Share* met en évidence l'importance fondamentale de la diagonale dans leur construction spatiale. Cette direction inclinée joue un rôle essentiel dans le tableau *Share*, permettant d'exprimer une variation, un écart et une différence entre les segments verticaux rassemblés et hiérarchisés selon différents degrés d'information inventée pour chacune des lettres du mot « share », conférant ainsi une nouvelle signification plastique complémentaire à la représentation des modèles d'intelligibilités électriques. En d'autres termes, ce n'est pas un hasard si cette diagonale modifie le sens plastique du mot cliquable en fonction du mouvement de sa lisibilité, nous permettant ainsi de juger des agencements et des alliances qui se forment selon les chemins qu'emprunte le regard, du dehors vers l'intérieur de la composition. Puisque ce processus de lecture tabulaire⁶¹ du signe plastique

⁶¹ Rappelons que pour Vandendorpe, la tabularité « nous permet d'échapper à la linéarité, car l'œil peut (...) se poser successivement sur divers points, choisis chaque fois en fonction de critères différents. » (1999, p. 42)

transforme non seulement notre relation aux objets technodiscursifs, tels qu'apparaissant dans les environnements numériques, mais influence également notre façon de lire, d'élucider et de comprendre le sens inaugural du mot « share ». L'expérience contextuelle de l'œuvre, qui dépend certes de la manière dont les éléments s'accordent et sont mis en relation, entre le tout et ses parties, propose donc une découverte renouvelée du signifiant technolinguistique. Plus encore, tout ce jeu de déplacement du sens a pour but de faire émerger diverses sensations plastiques qui permettent en l'occurrence de « déterritorialiser » les affections découlant de l'activité exaltante que procure le partage de contenu numérique en tout genre dans les environnements connectés. À cet égard, les mots de Deleuze et Guattari résonnent fortement avec la dynamique du tableau *Share* :

Nous sommes allés de la sensation composée au plan de composition, mais pour reconnaître leur stricte coexistence ou leur complémentarité. La sensation composée, faite de percepts et d'affects, déterritorialise le système de l'opinion qui réunissait les perceptions et les affections dominantes dans un milieu naturel, historique et social. Mais la sensation composée se reterritorialise sur le plan de composition, (...) parce qu'elle s'y présente dans des cadres emboîtés ou des pans joints qui cernent ses composantes (...). Et en même temps le plan de composition entraîne la sensation dans une déterritorialisation supérieure, la faisant passer par une sorte de décadage qui l'ouvre et la fend sur un cosmos infini. (2005, p. 197-198)

Dans cette perspective, le glissement graduel du mot « share » par la diagonale et la figure linéaire faisant office de *parergon*, ont été conçus sur un certain nombre de choix esthétiques, dont la visée perceptuelle consiste à mettre en relief certains mouvements de reterritorialisation et de déterritorialisation dont parlent Deleuze et Guattari. Façon de focaliser l'attention sur la capacité de l'image et de son symbolisme à instaurer de nouveaux territoires représentationnels néanmoins adaptés au mot cliquable. Si bien, qu'on peut éventuellement considérer la diffusion de la documentation photographique du tableau *Share*, dans les écosystèmes numériques, comme un moyen d'introduire une perspective représentationnelle inédite à la

rentabilité des infrastructures économiques reliées aux boutons de réaction et aux commandes de partage de l'information. En ce sens que cette stratégie de diffusion, qui est toutefois complémentaire de la présentation du tableau en galerie, offre les possibilités pour véhiculer un imaginaire poétique à la logique algorithmique étant jumelée au partage de l'information, alors que textualité et image se rencontrent et se traduisent incessamment. Autrement dit, cette expérience de diffusion, consistant à insuffler un germe esthétique à la morphologie du technosigne, vise à enrichir et diversifier la représentation sémantique du mot « share ». Dès lors le tissu symbolique et moral, par lequel le mot-clic épouse le mouvement continu des flux numériques, suffit à mes yeux à générer un vecteur de sensation différentiel à l'objet technodiscursif envisagé selon les intérêts économiques.

En d'autres termes, si l'iconographie du mot-clic « share » vise à susciter une sensation de déterritorialisation par rapport aux significations résultant du partage automatisé des données dans un but économique, tel que proposé par la plupart des développeurs, on constate en revanche une stratégie de médiation qui n'entraîne pas d'ébranlement réel sur la matière codée, bien au contraire. Cela s'explique par les formats informatiques, les balisages et les méthodes d'embarquement de l'image picturale dans les métadonnées du logiciel, fournissant les conditions matérielles optimales pour inscrire l'œuvre aux abords des sentiers paradigmatiques et intelligibles du mot cliquable.

Ainsi, le tremplin imaginaire relatif à l'iconographie du tableau *Share* et sa perspective de diffusion dans les environnements numériques permettent de revenir à la structure figurative qui s'étend au-dessus des deux espaces-plans en arrière-fond. Car il faut ajouter une dernière note à l'argument selon lequel cette composition picturale contribue à une redécouverte du signifiant technolinguistique du mot cliquable. Dans la mesure où il est essentiel de souligner que mon intention derrière la réorganisation iconographique du mot « share » est de créer un rebondissement

original à la représentation iconique du mot « share », qui est accompagné d'une réflexion plastique sur les modèles d'intelligibilités électriques proposés par Simondon, lesquels sont illustrés par un décadage surréel qui se poursuit jusqu'au profil tranchant et aiguisé des signaux verticaux. Néanmoins, mon objectif derrière ce détournement plastique du technosigne est également de témoigner des idées et des visions abstraites qui apparaissent tout au long de mon parcours de recherche-création. C'est la raison pour laquelle on trouve entre le décadage et la diagonale, une figure ressemblant à une sorte d'écran-haut-parleur situé au centre de la composition. Si cette figure vise à transcender les standards rectangulaires des plateformes-écrans, afin de créer une rencontre insolite avec les autres composantes géométrisées de la composition, elle permet effectivement de désigner un des outils avec lesquels je travaille. Notons toutefois que si j'éprouve un certain embarras envers le mot « outil » c'est qu'il m'apparaît ici un peu rudimentaire en regard de ce qui a été démontré jusqu'à présent en vertu des interfaces numériques et des plateformes-écrans. De plus, il faut certes insister sur le fait que ces dispositifs électroniques fournissent, comme on l'a vu, des environnements, des foisonnements et des mouvements de réalités hybridés à des niveaux très profonds avec les langages et leurs modalités de lectures. Ce qui rend le message de cet écran-haut-parleur d'autant plus indispensable, puisqu'il témoigne métaphoriquement de la répercussion des écosystèmes *hardware* et *software* de façon générale, mais également des images qu'il permet de projeter en tant que surface et appareil indispensable à la pratique picturale et mon parcours de recherche-création en particulier. Plus globalement, cette iconographie peut être perçue comme un schéma à travers lequel se déploie chacune des constituantes qui effleurent le tableau-écran, dans l'interaction permanente entre le tout avec ses parties.

Ainsi, en regard du tableau *Share*, on peut sans doute attribuer à cette figure le rôle de symbole d'une réalité intelligible par laquelle se dédouble le sens du mot cliquable et les actions technodiscursives que l'on peut certes imaginer à l'infini tant le mot « share » peut être interprété différemment selon le contexte et les actions

technodiscursives qui l'accompagnent. De sorte que ces caractéristiques métaphoriques permettent, de façon réciproque à l'inversion des signes plastiques au sein du tableau *Like*, de plonger au fond d'un bassin d'interrogations, sur lesquels flottent les structures paradigmatiques, construites autour des technosignes. C'est pour cette raison que ces deux tableaux permettent de représenter l'ensemble des œuvres diffusées lors de l'exposition *Share*. On peut en extraire plusieurs significations susceptibles de renseigner sur le cadre d'analyse pictural privilégié pour traiter du fossé qui sépare les technosignes des actions et des potentialités perceptives qui en découlent.

4.3 Exposition User Agreement : Le cas des tableaux *Privacy & Terms* et *Community Guidelines*

En deçà de la sollicitation langagière et des mots-clics, émerge inévitablement la question des marchés façonnés autour de l'univers des données numériques. Ces infrastructures de *data mining* sont étroitement liées à des modèles commerciaux et politiques. C'est pour repérer des indices intrinsèques à la traçabilité ainsi qu'aux traitements algorithmiques des données selon ces modèles commerciaux et politiques que, pour la dernière exposition sur laquelle repose cette thèse-crédation, je me suis intéressée à ces contrats que l'on accepte en échange des services offerts par les plateformes et navigateurs tels que Facebook, LinkedIn et Google. Pour cela, les tableaux-écrans présentés lors de l'exposition *User Agreement* (2017) (fig. 4.7 à 4.11) ont incorporé certains mots-clés, clauses et nomenclatures liés à ces conditions d'utilisation. Toutefois, il convient de noter que j'ai particulièrement axé mes recherches-crédations sur des contenus relatifs aux critères de fonctionnalités, aux règlements communautaires et à la protection de la vie privée. De sorte qu'on trouvait cette fois, retranscrits dans les tableaux, des énoncés tels que *Technologies and Principles*, *Data Policy*, *Safety*, *Information we collect*, *Information we share*,

Sharing your content and information, Ad Choices, Key Terms, Privacy and Terms, Community Guidelines.

En regard de ces données recueillies, ces contrats présentaient certes une grande quantité d'énoncés intéressants préalablement fondés sur la croissance économique des entreprises numériques. Ce qui, à mon sens, permettait de déployer des ressources picturales pertinentes pour décontextualiser les affects économiques reliés à ces textualités au moment de leurs transferts selon les modalités iconographiques. En les détournant de leur signification initiale, la représentation picturale des textualités permettait alors de les insérer à l'intérieur d'un nouveau cadre esthétique renforcé par les divers objets de nature chromatique provoquant ainsi une correspondance rythmique entre les œuvres. De plus, lors de la réalisation de cette exposition, mon objectif a été de poursuivre le travail amorcé depuis *Click Here to Enter* (2013), alors que les compositions picturales qui y étaient présentées portaient sur certains traits d'expression formelle à travers lesquels divers motifs répétitifs partagent une fonction symbolique similaire avec l'architecture graphique et linéaire des environnements connectés. Ainsi, ces motifs répétitifs où s'assemble une diversité d'espaces-plans manifestent un parcours progressif dans ma recherche. En ce sens que ceux-ci engendrent des particularités et des stimuli formels différents entre les compositions picturales et que ces différences permettent d'insuffler l'idée d'un procédé algorithmique résultant d'une série d'organisations spatiales qui se décline par une variété inépuisable de pulsations linéaires.

Évoquer la notion d'algorithme en art nous amène inévitablement à penser à Sol Lewitt qui, en adoptant cette approche artistique proche de la notion d'algorithmique, créait une multitude de motifs aux relations séquentielles basées sur la ligne et la forme géométrique. Un autre exemple remarquable de l'utilisation d'algorithmes à des

fins esthétiques et conceptuelles est l'œuvre audiovisuelle immersive *Test pattern* (2008-)⁶² de Ryoji Ikeda. Dans cette création, l'artiste a généré une infinité de séquences linéaires, noires et blanches, en utilisant des ondes sonores converties en temps réel par un programme informatique.

Bien que l'on puisse être surpris par le dispositif médiatique complexe mis en place par Ikeda, il est évident qu'une affinité existe entre les organisations linéaires des tableaux créés depuis l'exposition *Click Here to Enter* et les modèles algorithmiques produits par l'artiste japonais basé en France. Cette observation soulève également l'idée selon laquelle la composition picturale peut transcender la mécanique algorithmique, même en s'éloignant de l'aide fournie par les automates. L'essence même de cette dynamique algorithmique réside dans la capacité d'inventer et de découvrir de nouvelles voies formelles à l'ordre des calculs. Sur le plan pictural, cela implique de mettre l'accent sur les structures d'itération et de variation présentes à la fois dans le lisse et le strié, telles que théoriquement démontrées par Deleuze et Guattari :

Le nombre se distribue lui-même dans l'espace lisse, il ne se divise plus sans changer de nature à chaque fois, sans changer d'unité, dont chacune représente une distance et non pas une grandeur. C'est le nombre articulé, nomade, directionnel, ordinal, le nombre nombrant qui renvoie à l'espace lisse, comme le nombre nombré renvoyait à l'espace strié. (Deleuze et Guattari, 1980, p. 605)

À défaut de résoudre la question du nombre chez Deleuze et Guattari, on peut ainsi lui donner une forme concrète en se représentant son mécanisme d'équation à travers la possibilité d'une figure géométrique à engendrer en son intérieur, un espace lisse, alors que ses lignes contours strient plutôt la surface. En rapportant cette perspective aux multiples iconographies réalisées depuis *Click Here to Enter*, on peut dès lors

⁶² https://www.ryojiiked.com/project/testpattern/#test_pattern_n9

envisager cette traduction iconique du nombre selon une diversité d'associations libres où les diverses composantes picturales re-stratifient et re-sémiotisent les textualités recueillies à travers les écarts et les multiplicités pouvant s'opérer entre les cadences linéaires. De telle sorte qu'on peut entrevoir l'espace lisse intérieur aux espaces-plans comme des espaces rectangulaires répétés de façon à ce qu'ils ne soient pas identiques, mais variés dans leur suite et dans leur position, leur dimension, leurs couleurs et leurs largeurs. Si bien que cela engendre une multiplicité de passages perceptuels au niveau de la fonction haptique et de l'optique, du fond et de la forme, du lisse et du strié.

Néanmoins, il convient de remarquer que les tableaux présentés lors de l'exposition *User Agreement* ont ceci de particulier qu'à la différence des œuvres étudiées jusqu'à présent, ils mêlent à ces pulsations linéaires et à l'iconicité des textualités numériques, non seulement des figures de pixels et une allusion au textile, comme c'est le cas notamment pour le tableau *Ad Choices* (2016) (fig. 4.12), mais également des symboles évoquant des barques, barbelés, flèches, végétaux, requins moqueurs, limaces, corbeaux ou autres formes proches de l'émoticône. Ces symboles revêtent donc une importance symbolique particulière dans les compositions, en interagissant non seulement avec ces structures algorithmiques, mais également avec les enjeux socio-économiques, éthiques et politiques évoqués par les figures linguistiques. Ils permettent ainsi de véhiculer plusieurs registres de lecture, offrant ainsi une perspective novatrice à ces contrats ordinairement opaques et peu vulgarisés.

Si je crois qu'il serait préférable de laisser intacte la part de fascination qui se dégage de ces symboles créés de toutes pièces en fonction des contenus textuels, il convient néanmoins de constater que les compositions picturales issues de l'exposition *User Agreement* reposent sur leur capacité à renouveler les rapports entre

représentation/abstraction, tout en faisant évoluer les stratégies de dissimulation⁶³, de superposition et d'inversion des signes plastiques examinés depuis le début de la thèse. Toutefois, il est essentiel de noter qu'à ces stratégies s'ajoute maintenant la notion de symétrie : soit le basculement d'une figure des deux côtés de la surface picturale.

D'un point de vue interne à la composition, cette stratégie permet d'insister sur l'intérêt que peut susciter une figure dans ses relations structurales à l'espace iconographique. Elle attire également l'attention sur les effets de cadrage et de décadrage d'une composante iconique répétée des deux côtés de la composition, alors qu'elle se trouve également parfois incrustée sur les bords du châssis. Si la notion de symétrie contribue à produire un équilibre formel au sein d'une œuvre, elle mène également à une autre branche critique, exprimée par l'entrechoquement d'éléments hétérogènes.

Par exemple, le tableau *Privacy & Terms* (2017) (fig. 4.13) recèle une grande quantité de symboles symétriques, qui jouent un rôle essentiel dans cette iconographie en encerclant les codes scripturaux superposés et inversés. Ils apportent ainsi un contrepoint à l'attraction du signifiant textuel. L'ensemble des organismes figuratifs participe également, dans une même optique, à nouer un rapport de tensions sémiotiques avec l'iconicité des composantes scripturales retenues pour traiter de l'enjeu de la vie privée dans les écosystèmes numériques. Bien que l'organisation des écritures picturales puisse compliquer la lecture, l'articulation de la triade lisibilité/illisibilité/visibilité demeure essentielle pour produire de nouvelles associations plastiques et exprimer de nouvelles chaînes d'idées entremêlées d'un déplacement critique. Si les écritures plastiques s'avèrent difficiles à déchiffrer, notons par ailleurs que le titre de chaque œuvre offre une voie d'accès privilégiée à la compréhension de la politique d'utilisation à laquelle elles font référence. En s'y

⁶³ Le tableau *Information we collect* (2017) est par ailleurs le seul de la série à contenir des lettres en ton sur ton.

référant, le spectateur peut accéder à une version lisible de l'ensemble des énoncés textuels, permettant ainsi une exploration profonde des enjeux liés à la vie privée dans les écosystèmes numériques.

Un autre exemple s'avère nécessaire pour observer la manière dont s'applique cette stratégie de composition et la réflexion critique qu'elle permet d'articuler dans la deuxième œuvre phare de l'exposition *User Agreement*. Dans l'œuvre *Community Guidelines* (2016) (fig. 4.14), certains objets sont réunis selon le jeu de la symétrie, à l'exception de certaines figures qui sont équivalentes sémiotiquement, mais néanmoins dissemblables formellement. Pour ce tableau en effet, il m'est apparu essentiel de transplanter de subtiles différences formelles au moment du processus de symétrisation afin de donner à certaines figures leurs propres identités iconiques et ainsi accentuer le parcours visuel de la composition picturale.

Cette stratégie permet ainsi de comprendre en quoi ces subtiles modifications formelles apportent un contenu plastique fondamental à l'expression critique du tableau *Community Guidelines*. L'intérêt majeur derrière ces légères différences incorporées au sein des symboles symétriques, tels les oiseaux prédateurs, l'explosion, la décoration militaire ou les motifs de camouflage, est qu'elles renferment des informations qui nous obligent à observer par quelle tension ou quel système de parenté elles entrent en relation avec les écritures picturales. D'autant plus que ces subtiles variations entre les symboles nous forcent à établir des comparaisons en faisant constamment traverser le regard sur les signes plastiques dont l'inversion du mot « *Community* » éclaire, conjointement au dédoublement évoqué par le tableau *Like* étudié en début de chapitre, sur l'impression expressive recherchée pour soulever des questions morales autour des enjeux qui nous confrontent à une époque éclatée entre le capitalisme, les discours polarisés, la guerre et les conflits sociaux.

Ainsi, en replongeant dans les univers numériques à travers la documentation des tableaux *Privacy & Terms* et *Community Guidelines*, les énoncés issus des conditions d'utilisation de certaines plateformes numériques se trouvent décontextualisés et déterritorialisés à partir du symbolisme et de l'imaginaire, en plus de proposer une réflexion iconographique sur les enjeux socioéconomiques et politiques de notre époque. Toutefois, force est de constater que l'interprétation des œuvres en ligne laisse entrevoir d'autres caractéristiques relationnelles et spatiales, dans la mesure où on observe une dispersion des énoncés issus de ces contrats d'utilisation, ce qui donne naissance à des éclats d'images textuelles réinventées par la représentation picturale et ses structures linéaires. Autrement dit, tandis que la documentation des tableaux *Privacy & Terms* et *Community Guidelines* engendre une dispersion des contenus relatifs à ces conditions d'utilisation, la variété infinie des relations spatiales numériques permet de les unifier par quelque chose qui relève de la métaphore et de la poésie :

La poésie : dispersion qui, en tant que telle, trouve sa forme. Ici, une lutte suprême est engagée contre l'essence de la division et pourtant à partir de celle-ci ; le langage répond à un appel qui remet en cause sa cohérence héritée ; il est comme arraché à lui-même ; tout est rompu, brisé, sans rapport ; on passe plus d'une phrase à une autre, d'un mot à un autre. Mais, une fois détruites les liaisons intérieures et extérieures, se lèvent, comme à nouveau, dans chaque mot tous les mots, et non pas les mots, mais leur présence qui les efface, leur absence qui les appelle – et non pas les mots, mais l'espace qu'apparaissant, disparaissant, ils désignent comme l'espace mouvant de leur apparition et de leur disparition. (Blanchot cité par 2009, Didi-Huberman p. 77)

Selon Blanchot en effet, la poésie comme lutte suprême à la division, repose non seulement sur les relations spatiales qui se tissent entre les mots, mais sur la dispersion à travers laquelle le langage ne cesse de faire réapparaître et disparaître l'espace des images dans leur liaison intérieure et extérieure. Toutefois, en appliquant cette notion de dispersion aux iconographies lors de leurs diffusions au sein du cyberspace, celle-ci offre l'amorce d'un mouvement relationnel en vertu duquel les

conditions d'utilisation, et les énoncés qu'elles contiennent, proposent des moments d'espaces apparaissant et disparaissant momentanément. Rappelons que dans le cyberspace les iconographies sont alors imbriquées au sein des structures algorithmiques, permettant non seulement d'unifier, mais de relancer de façon exponentielle les relations graphiques et conceptuelles entre les œuvres et leurs environnements. Autrement dit, cette poésie algorithme que l'on peut certes concevoir, de nos jours, dans ses liens extraordinaires avec l'intelligence artificielle, permet de recharger les pôles entre création et médiation préexistant à l'idée des compositions picturales. N'oublions pas, tout en paraphrasant Méchoulan et Vitali-Rosati, que le sens des chiffres arrête pas de changer, ceux-ci ne pouvant être compris que dans leurs dynamiques, dans leurs mélodies, dans leurs rythmes. (2018, p. 120). Ainsi, en affirmant que les algorithmes peuvent présenter une voie poétique et rythmique pour l'espace iconique de la peinture et ses modes de diffusions, cela sous-entend qu'ils permettent d'engendrer des mouvements dynamiques pour la sphère perceptuelle et l'expérience de transformation intermédiaire et isomorphe des œuvres.

De cette manière, la dispersion des contrats d'utilisation au milieu des cadences linéaires du cyberspace permet, à l'imaginaire poétique et symbolique inhérent aux œuvres réalisées pour la documentation des tableaux *Privacy & Terms* et *Community Guidelines* et celles étant issues de l'exposition *User Agreement* dans son entièreté, de créer un dialogue intermédiaire avec les tableaux présentés en galerie. L'unité entre ces deux modes de diffusion contribue également à maintenir le jeu du rythme actif dans notre manière de percevoir et de définir notre relation aux supports numériques et picturaux ainsi que les diverses stratégies de création utilisées afin de joindre les énoncés issus des conditions d'utilisation à la dimension esthétique des œuvres. En un mot, la médiation numérique et plastique des iconographies dans le cyberspace et en galerie participe à maintenir les textualités numériques et leur réalité de médiation dans le champ poétique des matériaux numériques et artistiques.

4.4 Quelques mots sur le projet *Touching the Sun: "Let's see what lies ahead"* (Parker, 2017) 2018-2025

Avant de conclure, il est sans doute pertinent de mentionner que cet investissement actif et continu envers les textualités numériques sur le plan pictural m'a amenée à la recherche-crédation de l'un des projets les plus excitants sur lesquels je travaille présentement et depuis 2018. Si ce projet naît à nouveau d'une sollicitation langagière apparue dans le cyberespace, celui-ci touche directement au langage de la science et la recherche en astrophysique. En effet, l'entreprise picturale dont il est question prend pour point de départ mon adhésion, le 23 mars 2018, à une invitation publique de la NASA afin que mon nom soit ajouté à une carte mémoire intégrée à bord de la sonde *Parker Solar Probe*, laquelle a décollé le 12 août 2018 du Cape Canaveral en Floride. Si plus d'un million de noms ont été enregistrés sur cette carte mémoire, une communauté partageant les mêmes intérêts pour les mystères que recèlent l'environnement extrême autour du soleil et l'héliosphère se rassemble grâce à cet événement scientifique. Par ailleurs, en ce qui me concerne, il n'y a pas que la dimension sous-jacente à ce rassemblement qui m'interpelle. Dans la mesure où il en découle l'inscription d'une trace numérique concrète lancée à travers le cosmos, faisant de l'enregistrement de mon nom sur la carte mémoire, le point de départ d'une intervention que je revendique en tant que projet artistique et œuvre d'art. De ce point de vue, cette trace numérique constitue une occasion extraordinaire pour effectuer un rapprochement conceptuel et poétique avec le vaisseau spatial.

Ainsi, le projet pictural intitulé *Touching the Sun: "Let's see what lies ahead"* (Parker, 2017) (2018-2025) repose sur les données de géolocalisation de la sonde, notamment celles établies selon le système de coordonnées cartésien (x, y, z). Si je m'intéresse à nouveau aux plans perpendiculaires du quadrillage, on voit toutefois comment celui-ci s'éloigne de la perspective formelle jumelée à la notion du textile, notamment observée à travers la composition *Sans titre*, pour établir une fonction

référentielle nécessaire pour cartographier l'espace et plus particulièrement les périhélies; ces points de l'orbite héliocentrique où le vaisseau spatial se situe au plus près du soleil. En associant ces données relatives aux périhélies avec des dégradés chromatiques, des paysages aériens et des motifs inspirés des graphiques de la NASA, les œuvres réalisées survolent ainsi les univers possibles de la lumière et de la couleur, fusionnant abstraction et figuration sous différents angles de composition.

Enfin, cette production d'huiles sur toile de grande dimension se poursuivra jusqu'au moment où le vaisseau spatial effectuera un plongeon à travers l'atmosphère du soleil. Si, la date et l'heure du dernier périhélie sont prévues pour le 19 juin 2025 à 9h09 précisément, cette rencontre solaire sera certes un grand moment de découvertes et de cueillette de données pour la science. Alors que le vaisseau spatial, la carte mémoire et mon nom se consumeront ensemble sur notre étoile. Cela me suffit à reprendre le travail.

CONCLUSION

En voulant montrer « par où ça se plie » et « comment ça se plie » dans ma pratique, tel que je l'ai évoqué au moment de formuler mon hypothèse, cette thèse-crédation a plutôt conduit « à déplier » presque une décennie de recherche-crédation dédiée aux effets intermédiaires par lesquels les réalités langagières numériques et picturales se rencontrent et s'embrassent en vertu des forces abstraites et représentatives. Tel que l'a démontré Deleuze « déplier signifie tantôt que je développe, que je défais les plis infiniment petits qui ne cessent d'agiter le fond, mais pour tracer un grand pli sur le côté duquel apparaissent des formes. » (1988, p. 124) Si bien que de telles perspectives méthodologies, attribuées aux manifestations structurelles du pli permet, au terme de ce travail théorique, de confirmer la façon dont les œuvres réalisées entre 2008 à 2017, articulent une problématique de recherche-crédation visant à concilier et fusionner certaines propriétés issues des textualités numériques à l'expérience de création en peinture.

Il en découle que cette intermédialité a permis d'élargir le cadre par lequel la création picturale participe à transmettre un tourbillon de sensation sensible et intelligible jouant sur cette valorisation affective, matérielle et intellectuelle pour appréhender le symbolisme des textualités numériques. D'autant plus qu'en faisant basculer le signifiant technolinguistique vers la création picturale, cela a conduit à mettre en place une variété de stratégies de compositions insoupçonnées pour suppléer l'absence de condition technique normalement greffée aux textualités numériques, ce qui a participé à enrichir les tableaux-écrans tant sur plan formel que conceptuel. Au niveau formel en effet, notons encore une fois comment les structures linéaires fondamentales à la configuration des interfaces graphiques numériques, se sont avérées propices pour créer une multitude d'iconographies au sein desquelles ont été

réintroduits les signes linguistiques, en donnant l'impression d'apaiser les luttes qui divisent les deux axes du visible et du lisible en plus d'ouvrir la voie à des ressources extrêmement complexes telles que le mouvement de médiation par lequel se forme le jeu du dessus et du dessous, entre autres dévoilé par le tableau *Sans titre*. Alors qu'au registre des interprétations conceptuelles des signes plastiques, cette relation de libre-échange du sens intermédial, qui se justifie grâce au processus ayant conduit à transférer les textualités numériques recueillies à l'intérieur des œuvres picturales, a contribué à déplier certains enjeux socioéconomiques et politiques émergeant des structures paradigmatiques mobilisées à l'intérieur de certaines pratiques discursives numériques. Comme on l'a vu, cette manière d'aborder la création picturale engage de mettre en place une enquête iconographique minutieuse en vertu des pratiques d'écriture numériques, alors qu'elles permettent en outre de déplier notre expérience perceptuelle du monde et des environnements connectés. Si l'on saisit mal comment les textualités numériques pourraient exister indépendamment des flux changeants qui régissent les discours et les modèles de pensée, ces années de recherche-crédation ont certes contribué à éclairer l'évolution des relations par lesquelles les langages et leurs fortes négociations médiatiques ont conduit aux changements de paradigmes préalables à l'extraordinaire émergence de l'intelligence artificielle.

En effet, cette recherche-crédation s'inscrit dans un contexte plus large, en mettant de l'avant les interactions entre création picturale, textualités numériques et société, tout en appelant à refléter l'harmonie des liaisons par lesquelles se déploie et se déplie le champ de l'expérience technodiscursive et représentationnelle. Les traces symboliques laissées par les textualités numériques, comme autant d'étoiles filantes éclairant les contours de notre compréhension sur l'infinité des circuits à travers laquelle se construit la réalité, nous obligent à lever la tête vers le ciel pour observer le tissu de constellations qu'elles tissent désormais dans ses liens fascinants avec l'intelligence artificielle. Tandis que création picturale permet de retracer, telle une fouille archéologique permettant de relever les vestiges d'une écriture à la source du

présent, l'espace au creux duquel se déposent les strates d'images que projettent nos sociétés contemporaines, là où l'abstrait et le concret fusionnent et se renversent dans une ode à l'exploration et à la connexion. Ainsi, l'écho symbolique des signes plastiques issus des œuvres picturales qui ont été étudiées tout au long de cette démonstration résonne tels de multiples petits plis, à la surface de la grande toile de l'existence, reliant les mondes tangibles et numériques dans une symphonie vibrante.

À présent, cette thèse-crédation trouve son point final, mais son écho pourra continuer d'illuminer les chemins de la recherche-crédation en peinture qui se prête de plus en plus à la remédiation esthétique des textualités numériques et de ses relations spatiales avec l'environnement. Comme ces plis de la réalité façonnée par les langages permettant de déplier de nouveaux horizons de compréhension, de créativité et d'émerveillement.

ANNEXE A
TABLEAUX DES FIGURES

Figure 1.1 Véronique Savard (2009), *Priorie Online*
(vue de l'exposition)



Figure 1.2 Véronique Savard (2009), *Priorie Online*
(vue de l'exposition)



Figure 1.3 Véronique Savard (2008), *12 screens invitations*, acrylique sur toile, 366 x 488 cm.



Figure 2.1 Capture d'écran de ma boîte de courriels indésirables Hotmail, 2012

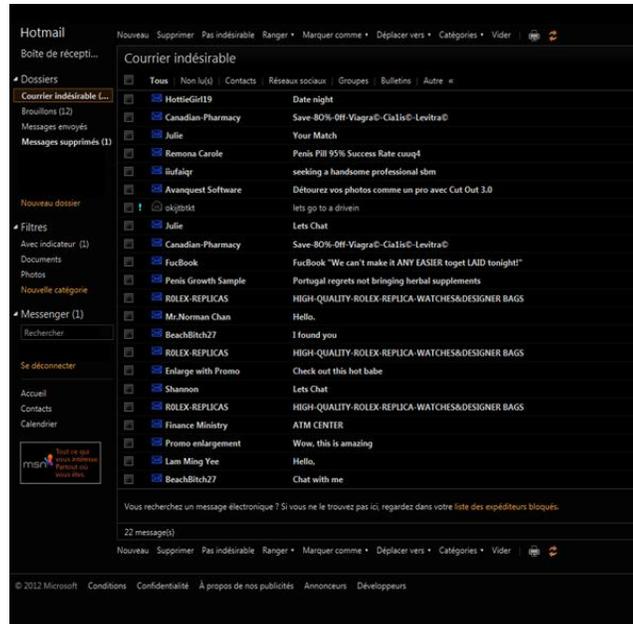


Figure 2.2 Véronique Savard (2013), *Clic Here to Enter*, 1^{er} volet (vue de l'exposition)

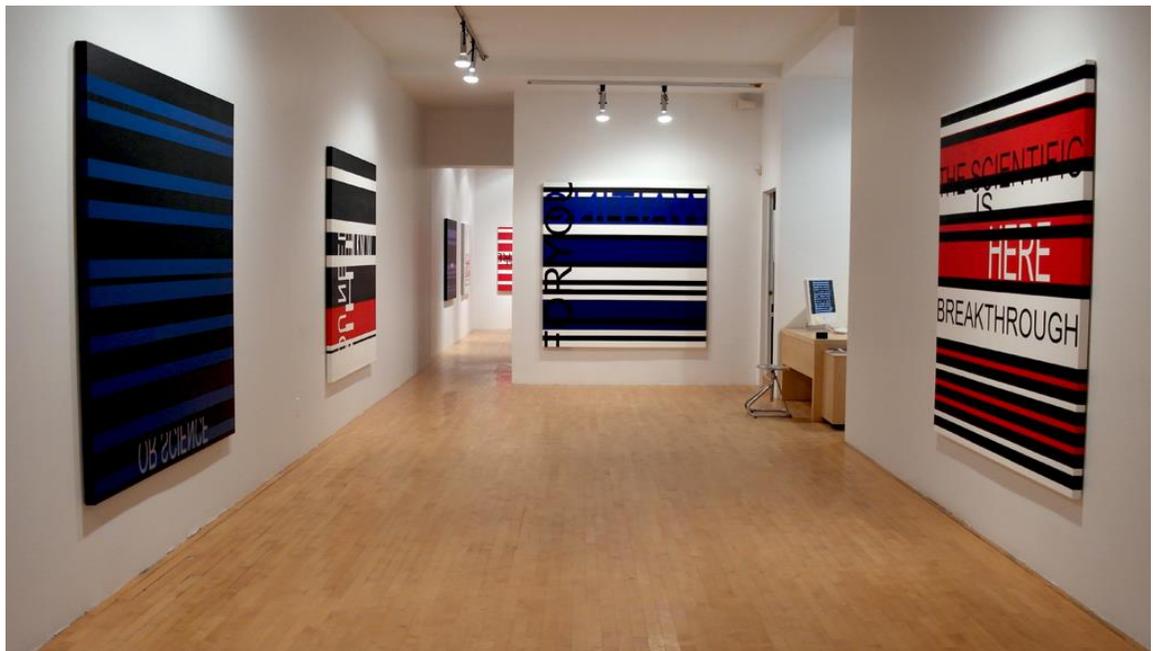


Figure 2.3 Véronique Savard (2013), *Click Here to Enter*, 1^{er} volet (vue de l'exposition)

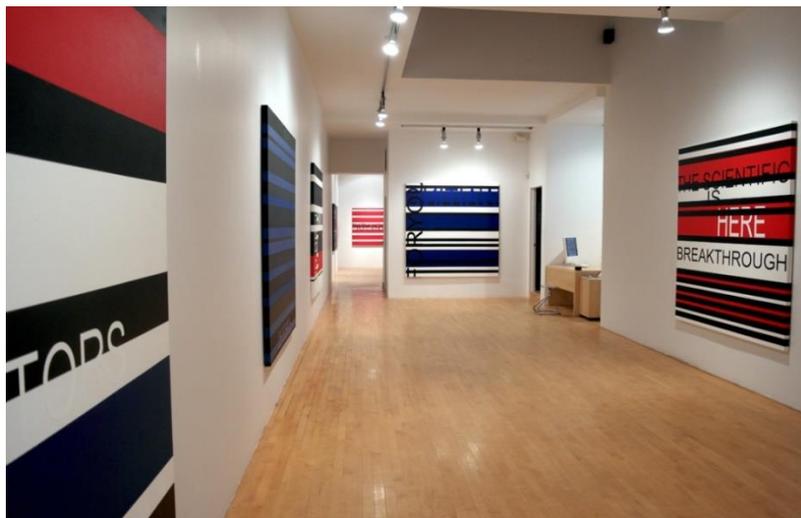


Figure 2.4 Véronique Savard (2013), *Click Here to Enter*, 1^{er} volet (vue de l'exposition)

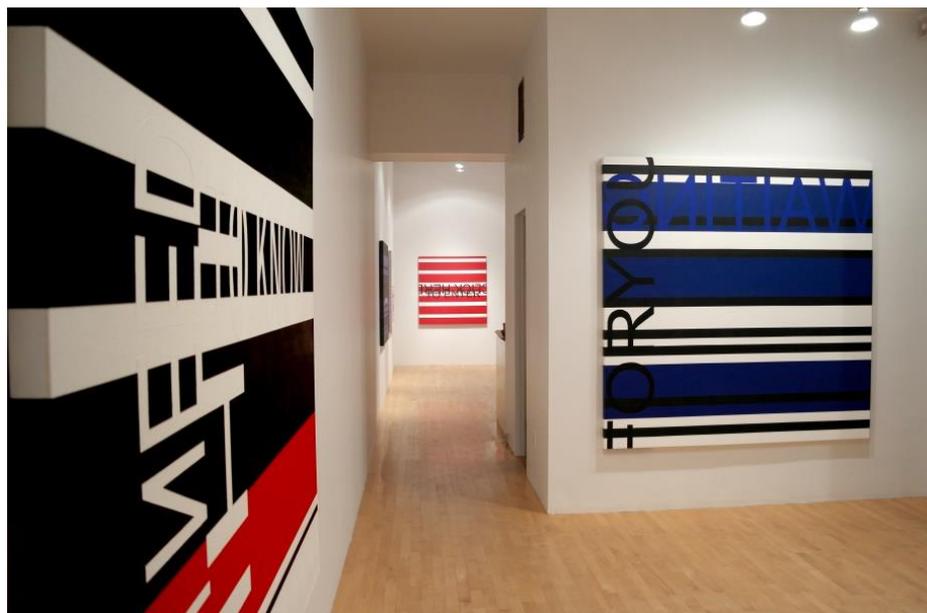


Figure 2.5 Véronique Savard (2013), [Click Here to Enter](#), 1^{er} volet (vue de l'exposition)



Figure 2.6 Véronique Savard (2014), [Click Here to Enter](#), 2^e volet (vue de l'exposition)



Figure 2.7 Véronique Savard (2014), *Click Here to Enter*, 2^e volet (vue de l'exposition)



Figure 2.8 Véronique Savard (2014), *Click Here to Enter*, 2^e volet (vue de l'exposition)

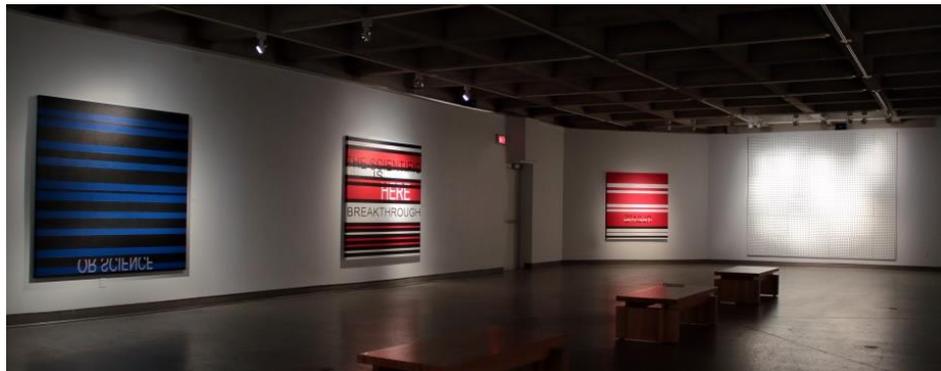


Figure 2.9 Véronique Savard (2014), *Click Here to Enter*, 2^e volet (vue de l'exposition)



Figure 2.10 Véronique Savard (2014), *Click Here to Enter*, 2^e volet (vue de l'exposition)



Figure 2.11 Exemple d'archivage des courriers indésirables dans le logiciel Word

<input type="checkbox"/>	Natalia Smirnova	your profile to produce on me greater impression	19:00
<input type="checkbox"/>	Lose it now Free Sample	Fwd: info	10:11
<input type="checkbox"/>	DrOzFan	Dr.Oz Says: "#1 Miracle in a bottle to burn your Fat, Raspberry Keytones"	06:42
<input type="checkbox"/>	Canadian-Drugs	Our mission is clear – to make as many people healthy, good looking and wealthy, as possible!	2013-02-03
<input type="checkbox"/>	Kitty Watkins	This company has been climbing the charts and making members lots of green!	2013-02-03
<input type="checkbox"/>	Gladys Roe	It Is Ready To Bounce!	2013-02-03
<input type="checkbox"/>	Natalie Portman weight loss Free trial sample	Expectant Anne Hathaway Debuts Her Bump	2013-02-03
<input type="checkbox"/>	Salma Hayek Sample	Fwd: reply	2013-02-02
<input type="checkbox"/>	Salma Hayek Sample	Fwd: reply	2013-02-02
<input type="checkbox"/>	Lose it now Promo	Miracle or science?	2013-02-02
<input type="checkbox"/>	No workout Free trials	Fwd: help	2013-02-

Figure 2.12 Véronique Savard (2012), *You Need to Know This*, acrylique sur toile 183 x 183 cm.



Figure 2.13 Exemple de plusieurs croquis faits sur écran

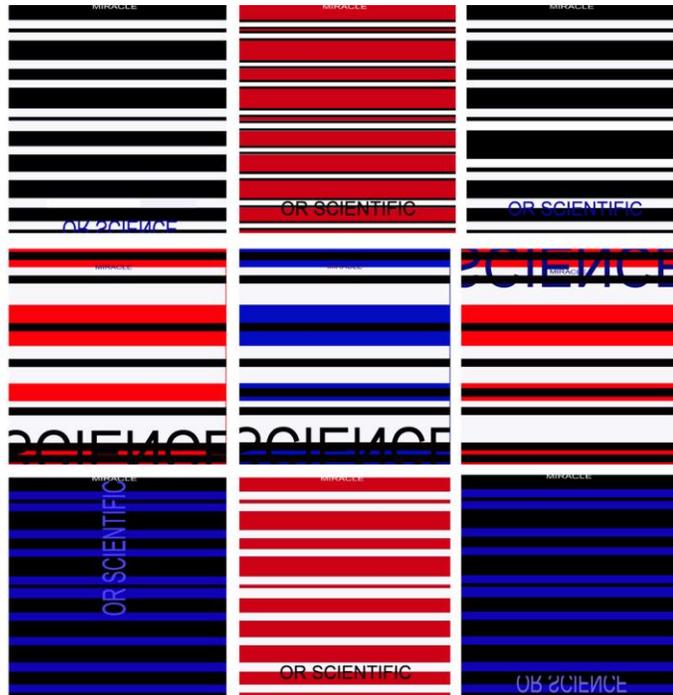


Figure 2.14 Véronique Savard (2012), *Waiting for you*, acrylique sur toile, 183 x 183 cm.

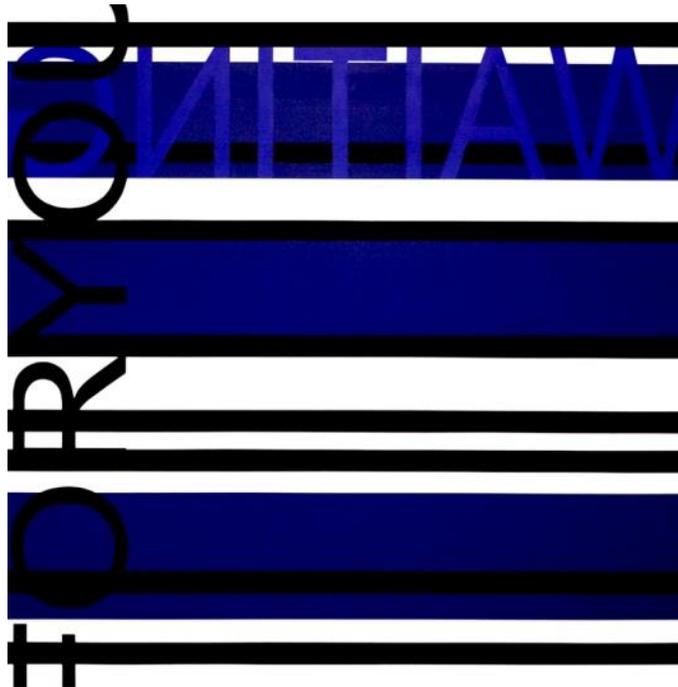


Figure 2.15 Véronique Savard (2012), *Certified by Doctors*, acrylique sur toile, 183 x 183 cm.

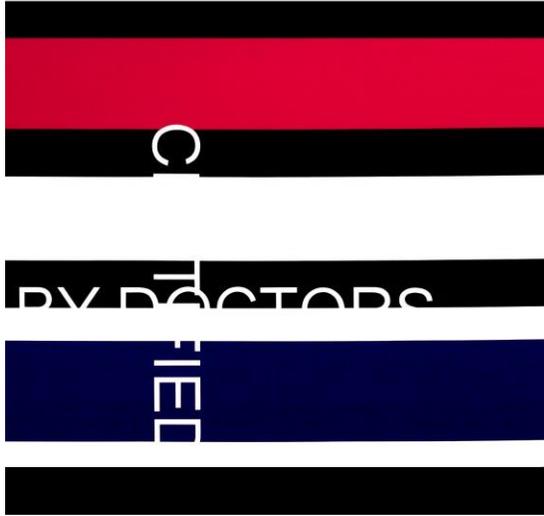
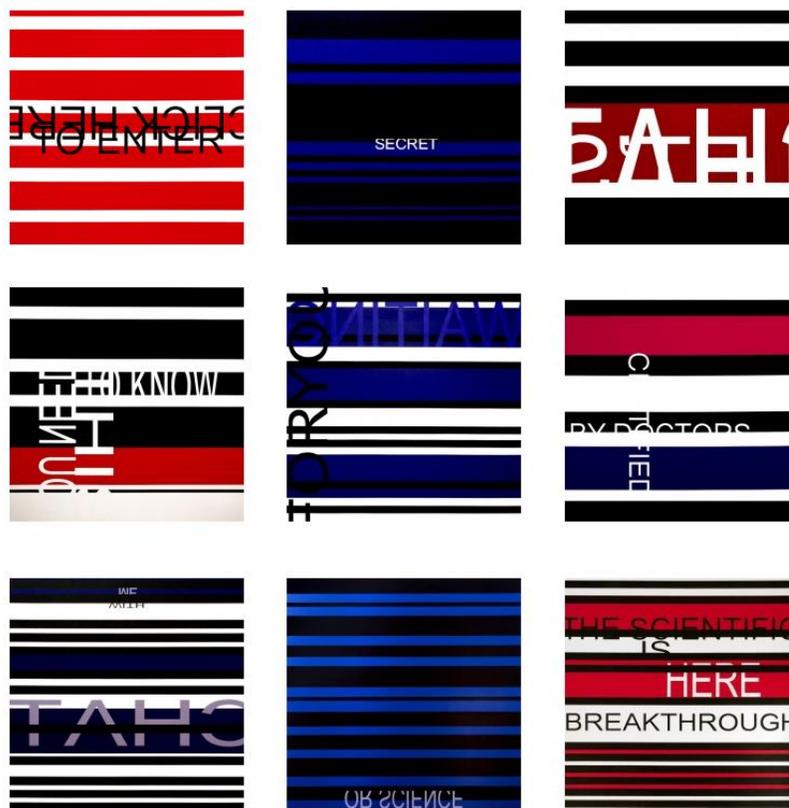


Figure 3.1 Tableaux réalisés pour l'exposition *Click Here to Enter*, 1^{er} volet (2013)



Description (de gauche à droite) :

- Véronique Savard (2012), *Click Here to Enter*, acrylique sur toile, 122 x 122 cm.
- Véronique Savard (2013), *It's a secret*, acrylique sur toile, 122 x 122 cm.
- Véronique Savard (2012), *Let's Chat*, acrylique sur toile, 122 x 122 cm.
- Véronique Savard (2013), *You Need to Know This*, acrylique sur toile, 183 x 183 cm.
- Véronique Savard (2012), *Waiting for you*, acrylique sur toile, 183 x 183 cm.
- Véronique Savard (2012), *Certified by Doctors*, acrylique sur toile, 183 x 183 cm.
- Véronique Savard (2013), *Chat With me*, acrylique sur toile, 122 x 122 cm.
- Véronique Savard (2013), *Miracle or Science*, acrylique sur toile, 183 x 183 cm.
- Véronique Savard (2012), *The Scientific Breakthrough is Here*, acrylique sur toile, 183 x 183 cm.

Figure 3.2 Tableaux réalisés pour *Click Here to Enter*, 2^e volet (2014)



Description (de gauche à droite) :

Véronique Savard (2011), *Watch the desire in u'r eyes*, acrylique sur toile, 122 x 122 cm.

Véronique Savard (2013), *I Fucking Luv Science*, acrylique sur toile, 153 x 153 cm.

Véronique Savard (2014), *Why Waste any More Time*, acrylique sur toile, 122 x 122 cm.

Véronique Savard (2014), *Don't be the last to try*, acrylique sur toile, 122 x 122 cm.

Véronique Savard (2014), *Update Required*, acrylique sur toile, 122 x 122 cm.

Véronique Savard (2014), *Perfect Proportion it's easy to get*, acrylique sur toile, 153 x 153 cm.

Figure 3.3 Véronique Savard (2011), *Sans titre*,
acrylique sur toile, 274 x 320 cm.

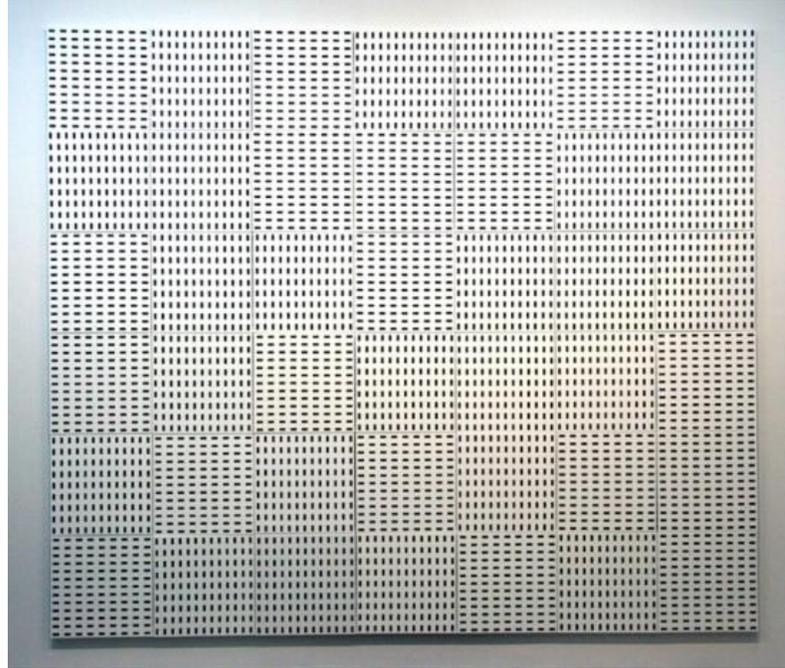


Figure 3.4 Véronique Savard (2014), les tableaux *Udate Required* (à gauche) et *Sans titre* (à droite). [Click Here to Enter](#), 2^e volet (vue de l'exposition)

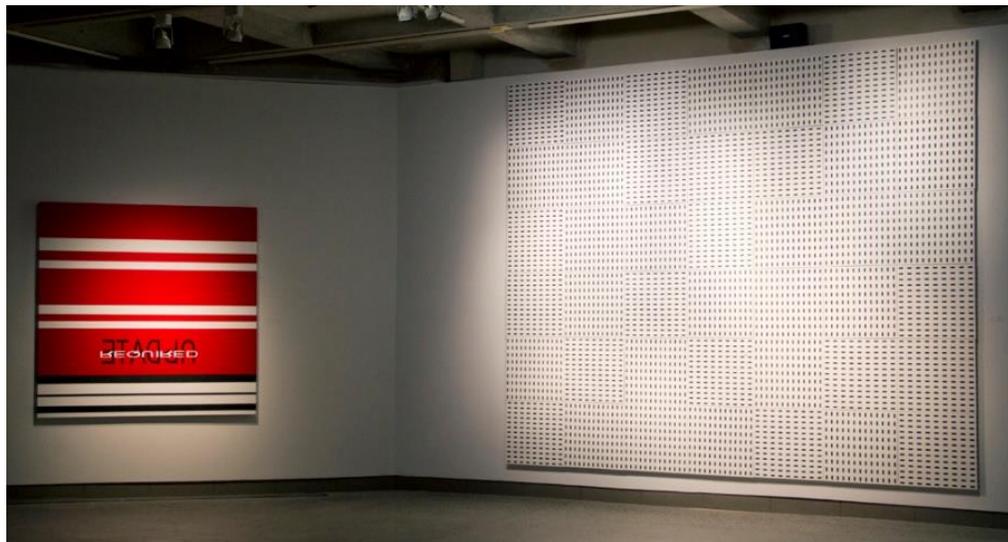


Figure 4.1 Véronique Savard (2015), *Share* (vue de l'exposition)



Figure 4.2 Véronique Savard (2015), *Share* (vue de l'exposition)

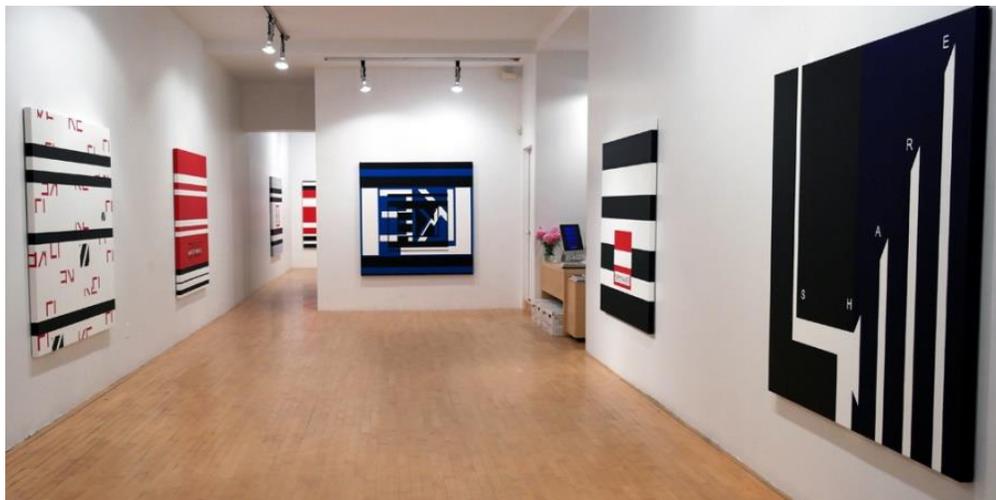


Figure 4.3 Véronique Savard (2015), *Log Out*, acrylique sur toile, 122 x 122 cm.



Figure 4.4 Véronique Savard (2015), *Edit Profil*, acrylique sur toile, 153 x 153 cm.



Figure 4.5 Véronique Savard (2015), *Like*, acrylique sur toile, 153 x 153 cm.



Figure 4.6 Véronique Savard (2015), *Share*, acrylique sur toile, 153 x 153 cm.

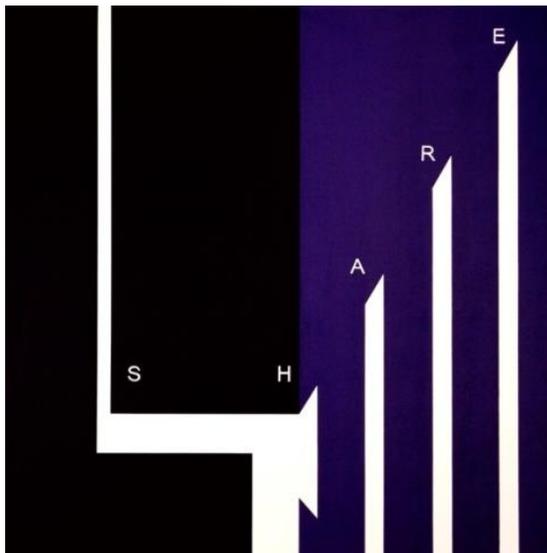


Figure 4.7 Véronique Savard (2017), *User Agreement* (vue de l'exposition)



Figure 4.8 Véronique Savard (2017), *User Agreement* (vue de l'exposition)

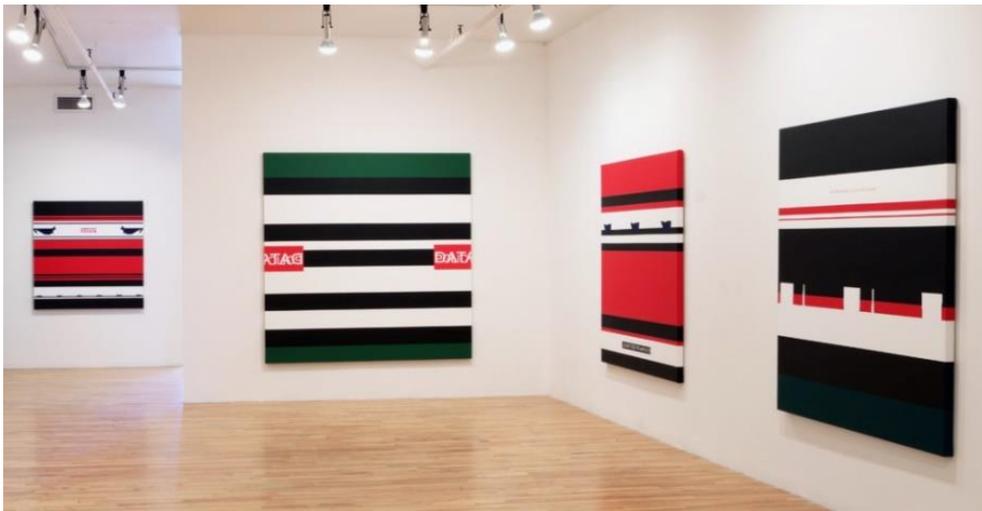


Figure 4.9 Véronique Savard (2017), *User Agreement* (vue de l'exposition)



Figure 4.10 Véronique Savard (2017), *User Agreement* (vue de l'exposition)



Figure 4.11 Véronique Savard (2017), *User Agreement* (vue de l'exposition)



Figure 4.12 Véronique Savard (2016), *Ad Choices*,
acrylique sur toile, 122 x 122 cm.



Figure 4.13 Véronique Savard (2017), *Privacy & Terms*,
acrylique sur toile, 122 x 122 cm.



Figure 4.14 Véronique Savard (2016), *Community Guidelines*,
acrylique sur toile, 183 x 183 cm.



RÉFÉRENCES

- Agamben, G. (2015). *Le feu et le récit*. Paris : Payot & Rivages.
- Agence France-Presse. (2009, 17 avril). Les spams émettent autant de CO2 par an que 3 millions de voitures. *La Presse*. <https://www.lapresse.ca/environnement/pollution/200904/17/01-847502-les-spams-emettent-autant-de-co2-par-an-que-3-millions-de-voitures.php>
- Amerika, M. (2011). *Remixthebook*. University of Minnesota Press. Retrieved 2023, from INSERER-URL-MANQUANT.
- Barthes, R. (1982). *L'obvie et l'obtus*. Paris : Seuil.
- Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée.
- Beaudry, P. (1997). *La pornographie et ses images*. Paris : A. Colin.
- Bénichou, A. (2010). *Ouvrir le document : Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon : Les presses du réel.
- Bergson, H. (2012). *Matière et mémoire*. Paris : Flammarion.
- Besson, R. (2014, 29 avril). Prolegomènes pour une définition de l'intermédialité. *Cinéadoc*. <https://cinemadoc.hypotheses.org/2855>
- Bolter, J D. et Grustin, R. (1999). *Remediation: Understanding New media*. Cambridge, MA [etc.]: The MIT Press.
- Bourdieu, P. (2014). *Langage et pouvoir symbolique*. Paris : Seuil.
- Bourriaud, N. (2001). *Esthétique relationnelle*. Dijon : Les presses du réel.
- Bourriaud, N. (2004). *Postproduction : La culture comme scénario : Comment l'art reprogramme le monde contemporain*. Dijon : Les presses du réel.
- Cardon, D. (2010). *La démocratie Internet*. Paris : Seuil.
- Cardon, D. (2015). *À quoi rêvent les algorithmes*. Paris : Seuil et La République des Idées.
- Chassay, J-F et Gervais, B. (dir.) (2008). Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire. *Figura* (19).
- Chatonsky, G. (2008). La répétition des limites. Diffusion, projection et immersion. Dans Poissant, L. et Tremblay, P. *Prolifération des écrans /of screen*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

- Chatonsky, G. (2012, 13 mai). Après l'art contemporain. <http://chatonsky.net/flux/?p=4004>
- Chatonsky, G. (2015). Post-Internet : époque, ontologie et stylistique. <http://chatonsky.net/post-internet-definition/>
- Christin, A-M. (2009). *L'image écrite*. Paris : Flammarion.
- Crystal, D. (2001). *Language and the Internet*. Cambridge ; New York : Cambridge University Press.
- Debatty, R. (2008, 28 mars). Interview with Marisa Olson. *We Make Money Not Art* [blog]. https://we-make-money-not-art.com/how_does_one_become_marisa/
- Deleuze, G. (1988). *Le pli*. Paris : Minuit.
- Deleuze, G. (2003). *Pourparlers*. Paris : Minuit.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1980). *Mille plateaux*. Paris : Minuit.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (2005). *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Minuit.
- Derrida, J. (1972). *La dissemination*. Paris : Seuil.
- Derrida, J. (1978). *La vérité en peinture*. Paris : Flammarion.
- Develotte, C. et Paveau, M. (2017). Pratiques discursives et interactionnelles en contexte numérique. Questionnements linguistiques. *Langage et société*, 160-161, 199-215. DOI : <https://doi.org/10.3917/ls.160.0199>
- Didi-Huberman, G. (2007). *L'image ouverte*. Paris : Gallimard.
- Didi-Huberman, G. (2009). *Quand les images prennent position*. Paris : Minuit.
- Douzet, F., Samaan, J. et Desforges, A. (2009). Les pirates du cyberspace. *Hérodote*, (134), 176-193. DOI : <https://doi.org/10.3917/her.134.0353>
- Duffer, M. et Duffer R. (2016-). *Stranger things*. [Série télévisée]. 21 Laps Entertainment. <https://www.netflix.com/ca-fr/>
- Dumais, F. (2017). Une dynamique tensive. *Intermédialités / Intermediality*, (30-31). DOI : <https://doi.org/10.7202/1049944ar>
- Éco, U. (1992). *La production des signes*. Paris : Le livre de poche.
- Encrevé, L. (2016). Le textile derrière la grille : une abstraction impure ? *Perspective*, (1), 204-209. DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.6440>
- Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard.

- Ikededa, R. (2008). *Test Pattern* [Installation audiovisuelle immersive]. https://www.ryojiikededa.com/project/testpattern/#test_pattern_n9
- Indiana, R. (1961-1969). *Decade : autoportrait* [Peinture]. <http://robertindiana.com/>
- Indiana, R. (1964). *Love* [Crayon de couleur sur papier]. <https://www.robertindiana.com/artworks/artworks-items/love>
- Jost, F. (2005). Des vertus heuristiques de l'intermédialité. *Intermédialités / Intermediality*, (6), 109-119. DOI : <https://doi.org/10.7202/1005509ar>
- Jurgenson, N. (2011). Digital Dualism versus Augmented Reality, *Cyborgology*, [En ligne], <http://thesocietypages.org/cyborgology/2011/02/24/digital-dualism-versus-augmented-reality/>.
- Kandinsky, W. (1991). *Point et ligne sur plan*. Paris : Gallimard.
- Krauss, R. (1981). *Grilles*. Communications. *Les ordres de la figuration*. (34), 167-176. DOI : <https://doi.org/10.3406/comm.1981.1513>
- Krauss, R. et Broodthaers, M. (1999). *"A voyage on the North Sea" : art in the age of the post-medium condition*. London : Thames and Hudson.
- Lamoureux, È. & St-Gelais, T. (2014). Où en sommes-nous avec le féminisme en art? *Recherches féministes*, 27(2), 1-6. DOI : <https://doi.org/10.7202/1027914ar>
- Lamy de la Chapelle, B. (2013). De l'art « post-Internet ». *Zerodeux*. <https://www.zerodeux.fr/essais/de-lart-post-internet/>
- Larouche, V. (2020, 13 mars). Les autorités canadiennes neutralisent des sites d'hameçonnage liés à la COVID-19. *La Presse*. <https://www.lapresse.ca/covid-19/2020-03-13/les-autorites-canadiennes-neutralisent-des-sites-d-hameconnage-lies-a-la-covid-19>
- Lévy, P. (2017) La pyramide algorithmique. *Sens public*. DOI : <http://sens-public.org/articles/1275/>
- Lissitzky, L-M. (1919). *Beat the Whites with the Red Wedge*. [Lithographie].
- Manovich, L. (2015). *Le langage des nouveaux médias*. Dijon : Les presses du réel.
- Manovich, L. (2017, 19 septembre) Une esthétique post-média. *Appareil*, (18). DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.2394>
- Mariniello, S. (2007). *La littéracie de la différence*. Dans Déotte J-L, Froger, M., , Froger, M., et Mariniello, S. *Appareil et intermédialité* (Ser. Esthétiques). Paris : L'Harmattan.
- Mariniello, S. (2011). *L'intermédialité : un concept polymorphe*. Dans Vieira, C. et Rio-Novo, I. (dir.) *Inter Media. Littérature, cinéma et intermédialité*. Paris : Harmattan.

- Martin-Juchat, F. (2008). Penser le corps affectif comme un média. *Corps*, (4,) 85-92. DOI : <https://doi.org/10.3917/corp.004.0085>
- Méchoulan, E. (2010). *D'où nous viennent nos idées ? Métaphysique et intermédialité*. Montréal : VLB Éditeur, coll. Soi et l'autre.
- Méchoulan, É. (2012). Intermédialités : le temps des illusions perdues. *Intermédialités / Intermediality*, (20), 13–31. <https://doi.org/10.7202/1023522ar>
- Méchoulan, E. et Vitali-Rosati, M. (2018). *L'espace numérique*. Montréal : Sens public.
- Millerand, F. Proulx, S. et Rueff, J. (2010). *Web social. Mutation de la communication*. Montréal : Presses de l'Université du Québec.
- Mitchell, W.J.T. (2018). *Iconologie. Image, texte, idéologie*. Paris : Les Prairies ordinaires.
- Nachtergaele, M. (2015, 19 janvier). Mythologies individuelles, mythologies numériques ? Littérature, textes, cultures, 2014-1 | 2015. DOI: <https://doi.org/10.4000/itineraires.2354>
- Panckhurst. R. (2014-15). Communication électronique médiée. <http://www.univ-montp3.fr/sl/rachel/M1/transparents.pdf>
- Paveau M.-A. (2013, 21 janvier). *Technologie discursive, Technologies discursives* [Carnet de recherche], <http://technodiscours.hypotheses.org/?p=277>
- Paveau. M.-A. et all. (2015, 6 février). Textualités numériques. *Itinéraires* 2014-1 | 2015. DOI : <https://doi.org/10.4000/itineraires.2312>
- Paveau, M.-A. (2017). *L'analyse du discours numérique. Dictionnaire des formes et des pratiques*. Paris : Hermann.
- Pêcheux, M. et Fuchs, C. (1975). Mises au point et perspectives à propos de l'analyse automatique du discours. *Langages* (37), 7-80. <http://www.jstor.org/stable/41680911>
- Perec, G. (2008). *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (Ser. Titres, 70). Christian Bourgois.
- Petit, V. et Bouchardon, S. (2017). L'écriture numérique ou l'écriture selon les machines. Enjeux philosophiques et pédagogiques. *Communication & langages*, (191), 129-148. <https://doi.org/10.4000/itineraires.2312>
- Rancière, J. (2004). *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée.
- Saint-Martin, F. (1994). *Sémiologie du langage visuel*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Simondon, G. (2013). *Cours sur la perception*. Paris : Presse universitaires de France.
- Therrien, Y. (2008, 26 mai). Le pourriel, quel fléau! *La Presse*. <https://www.lapresse.ca/affaires/techno/internet/200805/26/01-18484-le-pourriel-quel-fleau.php>

- Tisseron, S. (2001). *L'intimité surexposée*. Paris : Ramsay.
- Untersinger, M. (2019, 12 mars). 30 ans du Web : « Il n'est pas trop tard pour changer le Web », affirme Tim Berners-Lee. *Le Monde*.
https://www.lemonde.fr/pixels/article/2019/03/12/tim-berners-lee-il-n-est-pas-trop-tard-pour-changer-le-web_5434682_4408996.html
- Vandendorpe, C. (1997). De la textualité numérique. L'hypertexte et la fin du livre. *RS/SI*, vol. 17, (1-2-3), 271-286.
<https://ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/12811/1/Textualite%20num%c3%a9rique.pdf>
- Vandendorpe, C. (1999). *Du papyrus à l'hypertexte*. Québec : Boréal.
- Vial, S. (2013). *L'être et l'écran*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Windelband, W. (2008). En guise d'introduction à Matière et mémoire de Bergson. *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, (133), 147-156.
<https://doi.org/10.3917/rphi.082.0147>
- Wormser, G. (2018). *Facebook*. Montréal : Sens public.

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris : Payot et Rivages.
- Agamben, G. (2008). *Qu'est-ce que le contemporain?* Paris : Payot et Rivages.
- Agamben, G. (2008). *Le règne de la gloire.* Paris : Seuil.
- Agamben, G. (2015). *Le feu et le récit.* Paris : Payot & Rivages.
- Agence France-Presse. (2009, 17 avril). Les spams émettent autant de CO2 par an que 3 millions de voitures. *La Presse*. <https://www.lapresse.ca/environnement/pollution/200904/17/01-847502-les-spams-emettent-autant-de-co2-par-an-que-3-millions-de-voitures.php>
- Amerika, M. (2011). *Remixthebook*. University of Minnesota Press. Retrieved 2023, from INSERER-URL-MANQUANT.
- Anis, J. (1998). *Texte et ordinateur : l'écriture réinventée?* Paris : De Boeck.
- Barthes, R. (1982). *L'obvie et l'obtus.* Paris : Seuil.
- Barthes, R. (1985). *L'aventure sémiologique.* Paris : Seuil.
- Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et simulation.* Paris : Galilée.
- Beaudry, P. (1997). *La pornographie et ses images.* Paris : A. Colin.
- Bénichou, A. (2010). *Ouvrir le document : Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains.* Dijon : Les presses du réel.
- Bergson, H. (1967). *L'évolution créatrice.* Paris : Du Compagnonnage.
- Bergson, H. (2012). *Matière et mémoire.* Paris : Flammarion.
- Besson, R. (2014, 29 avril). Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité. *Cinéadoc*. DOI : <http://cinemadoc.hypotheses.org/2855>
- Bolter, J D. et Grustin, R. (1999). *Remediation: Understanding New media.* Cambridge, MA [etc.]: The MIT Press.
- Bourriaud, N. (2001). *Esthétique relationnelle.* Dijon : Les presses du réel.
- Bourriaud, N. (2004). *Postproduction : La culture comme scénario : Comment l'art reprogramme le monde contemporain.* Dijon : Les presses du réel.
- Bourdieu, P. (2014). *Langage et pouvoir symbolique.* Paris : Seuil.

- Bourriaud, N. (2009). *Radicant : Pour une esthétique de la globalisation*. Paris : Denoël.
- Cardon, D. (2010). *La démocratie Internet*. Paris : Seuil.
- Cardon, D. (2015). *À quoi rêvent les algorithmes*. Paris : Seuil et La République des Idées.
- Chassay, J-F et Gervais, B. (dir.) (2008). Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire. *Figura* (19).
- Chatonsky, G. (2008). *La répétition des limites. Diffusion, projection et immersion*. Dans Poissant, L. et Tremblay, P. *Prolifération des écrans /of screen*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Chatonsky, G. (2012, 13 mai). Après l'art contemporain. <http://chatonsky.net/flux/?p=4004>
- Chatonsky, G. (2015). Post-Internet : époque, ontologie et stylistique. <http://chatonsky.net/post-internet-definition/>
- Christin, A-M. (2009). *L'image écrite*. Paris : Flammarion.
- Conry, S. (2012). *Spatialité des frontières : géophilosophie d'après Michel Foucault et Gilles Deleuze*. Consulté en ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00841647/document>
- Crystal, D. (2001). *Language and the Internet*. Cambridge ; New York : Cambridge University Press.
- Debatty, R. (2008, 28 mars). Interview with Marisa Olson. *We Make Money Not Art* [blog]. https://we-make-money-not-art.com/how_does_one_become_marisa/
- Deleuze, G. (1969). *Logique du sens*. Paris : Minuit.
- Deleuze, G. (1985). *L'image-temps*. Paris : Minuit.
- Deleuze, G. (1988). *Le pli*. Paris : Minuit.
- Deleuze, G. (2003). *Pourparlers*. Paris : Minuit.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1972-73). *L'anti-Œdipe*. Paris : Minuit.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1980). *Mille plateaux*. Paris : Minuit.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (2005). *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Minuit.
- Derrida, J. (1967). *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil.
- Derrida, J. (1967). *De la Grammatologie*. Paris : Minuit.
- Derrida, J. (1972). *La dissemination*. Paris : Seuil.
- Derrida, J. (1978). *La vérité en peinture*. Paris : Flammarion.

- Develotte, C. et Paveau, M. (2017). Pratiques discursives et interactionnelles en contexte numérique. Questionnements linguistiques. *Langage et société*, 160-161, 199-215. DOI : <https://doi.org/10.3917/ls.160.0199>
- Dias, C. (2015, 5 février). L'écriture du fragmentaire quotidien entre mémoire discursive et mémoire métallique. *Itinéraires 2014-1 | 2015*. DOI : <https://doi.org/10.4000/itineraires.2289>
- Didi-Huberman, G. (1990). *Devant l'image*. Paris : Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2007). *L'image ouverte*. Paris : Gallimard.
- Didi-Huberman, G. (2009). *Quand les images prennent position*. Paris : Minuit.
- Douzet, F., Samaan, J. et Desforges, A. (2009). Les pirates du cyberspace. *Hérodote*, (134), 176-193. DOI : <https://doi.org/10.3917/her.134.0353>
- Duffer, M. et Duffer R. (2016-). *Stranger things*. [Série télévisée]. 21 Laps Entertainment. <https://www.netflix.com/ca-fr/>
- Dumais, F. (2017). Une dynamique tensive. *Intermédialités / Intermediality*, (30-31). DOI : <https://doi.org/10.7202/1049944ar>
- Éco, U. (1965). *L'œuvre ouverte*. Paris : Seuil.
- Éco, U. (1992). *La production des signes*. Paris : Le livre de poche.
- Encrevé, L. (2016). Le textile derrière la grille : une abstraction impure ? *Perspective*, (1), 204-209. DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.6440>
- Epron, B. et Vitali-Rosati, M. (2018). *L'édition à l'ère numérique*. Paris : La Découverte.
- Flaman, T. et Verville, P-L. (2019, 18 novembre). La remédiation du cyberspace dans la peinture de Véronique Savard. *Archée, arts médiatiques & cyberculture*. <http://archee.qc.ca/wordpress/la-remediation-du-cyberspace-dans-la-peinture-de-veronique-savard/>
- Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard.
- Foucault, M. (1969). *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard.
- Greenberg, G. (2016, 12 juillet). Vers un Laocoon plus neuf. *Appareil* [En ligne], DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.2288>
- Groupe Mu, Edeline, F., Edeline, F., Klinkenberg, J.-M., Minguet, P., Klinkenberg, J.-M. et Minguet, P. (1992). *Traité du signe visuel : pour une rhétorique de l'image* (Ser. La couleur des idées). Éditions du Seuil.

- Husserl, E. (1974). *L'origine de la géométrie* (J. Derrida, intro. et trad.). Paris : Presses universitaires de France.
- Huyghe, P.-D. (2004). *Le différent esthétique*. Belval : Circe.
- Huyghe, P.-D. (2005). *L'art au temps des appareils*. Paris : L'Harmattan.
- Ikeda, R. (2008). *Test Pattern* [Installation audiovisuelle immersive]. https://www.ryojiikeda.com/project/testpattern/#test_pattern_n9
- Indiana, R. (1961-1969). *Decade : autoportrait* [Peinture]. <http://robertindiana.com/>
- Indiana, R. (1964). *Love* [Œuvre sur papier]. <https://www.robertindiana.com/artworks/artworks-items/love>
- Jost, F. (2005). Des vertus heuristiques de l'intermédialité. *Intermédialités / Intermediality*, (6), 109-119. DOI : <https://doi.org/10.7202/1005509ar>
- Jurgenson, N. (2011). Digital Dualism versus Augmented Reality, *Cyborgology*, [En ligne], <http://thesocietypages.org/cyborgology/2011/02/24/digital-dualism-versus-augmented-reality/>.
- Kandinsky, W. (1991). *Point et ligne sur plan*. Paris : Gallimard.
- Krauss, R. (1981). *Grilles*. Communications. *Les ordres de la figuration*. (34), 167-176. DOI : <https://doi.org/10.3406/comm.1981.1513>
- Krauss, R. (1999). Reinventing the Medium. *Critical Inquiry*, 25(2), 289-305.
- Krauss, R., Broodthaers, M. (1999). *"A voyage on the North Sea" : art in the age of the post-medium condition*. London : Thames and Hudson.
- Lamoureux, E. (2009). *Art et politique : Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*. Montréal : Écosociété.
- Lamoureux, È. et St-Gelais, T. (2014). Où en sommes-nous avec le féminisme en art? *Recherches féministes*, 27(2), 1-6. DOI : <https://doi.org/10.7202/1027914ar>
- Lamy de la Chapelle, B. (2013). De l'art « post-Internet ». *Zerodeux*. <https://www.zerodeux.fr/essais/de-lart-post-internet/>
- Larouche, V. (2020, 13 mars). Les autorités canadiennes neutralisent des sites d'hameçonnage liés à la COVID-19. *La Presse*. <https://www.lapresse.ca/covid-19/2020-03-13/les-autorites-canadiennes-neutralisent-des-sites-d-hameconnage-lies-a-la-covid-19>
- Lévy, P. (2017) La pyramide algorithmique. *Sens public*. DOI : <http://sens-public.org/articles/1275/>
- Lévy, P. (2019, 11 février). Être et mémoire. *Sens public*. DOI : <https://doi.org/10.7202/1067432ar>
- Lissitzky, L.-M. (1919). *Beat the Whites with the Red Wedge*. [Lithographie].

- Luquet-Gad, I. (2015, 22 avril). Internet est mort vive le post-internet. Consulté à l'adresse : <http://www.lesinrocks.com/2015/04/22/arts/internet-est-mort-vive-le-post-internet-11743219/>
- Liotard, J-F. (1979). *La condition postmoderne*. Paris : Minuit.
- Liotard, J-F. (2017). *Discours, Figure*. Paris : Klincksieck
- Manovich, L. (2015). *Le langage des nouveaux médias*. Dijon : Les presses du réel.
- Manovich, L. (2017, 19 septembre) Une esthétique post-média. *Appareil*, (18). DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.2394>
- Mariniello, S. (2007). *La littéracie de la différence*. Dans Déotte J-L, Froger, M., , Froger, M. et Mariniello, S. *Appareil et intermédialité* (Ser. Esthétiques). Paris : L'Harmattan.
- Mariniello, S. (2011). *L'intermédialité : un concept polymorphe*. Dans Vieira, C. et Rio-Novo, I. (dir.) *Inter Media. Littérature, cinéma et intermédialité*. Paris : Harmattan.
- Martin-Juchat, F. (2008). *Le corps et les médias*. Bruxelles : De Boeck Université.
- Martin-Juchat, F. (2008). Penser le corps affectif comme un média. *Corps*, (4) 85-92. DOI : <https://doi.org/10.3917/corp.004.0085>
- McLuhan, M. (1968). *Pour comprendre les médias*. Paris : Seuil.
- Méchoulan, É. (2010). *D'où nous viennent nos idées ? Métaphysique et intermédialité*. Montréal : VLB Éditeur, coll. Soi et l'autre.
- Méchoulan, É. (2012). Intermédialités : le temps des illusions perdues. *Intermédialités / Intermediality*, (20), 13–31. <https://doi.org/10.7202/1023522ar>
- Méchoulan, E. et Vitali-Rosati, M. (2018). *L'espace numérique*. Montréal : Sens public.
- Merleau-Ponty, M.(1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1960). *Signes*. Paris : Gallimard.
- Millerand, F. Proulx, S. et Rueff, J. (2010). *Web social. Mutation de la communication*. Montréal : Presses de l'Université du Québec.
- Mitchell, W.J.T. (2018). *Iconologie. Image, texte, idéologie*. Paris : Les Prairies ordinaires.
- Mitchell, W.J.T. (2010, automne). Ut Pictura Theoria: la peinture abstraite et la répression du langage. *Cahiers du Musée national d'art moderne*, (33), 79-95.
- Mitchell, W.J.T. (2014). *Que veulent les images?* Dijon : Les presses du réel.

- Morizot, J. (2004). *Interface : Texte et image, pour prendre du recul vis à vis de la sémiotique*. Rennes : Presses Universitaires.
- Munier, B. (dir). (2013). *Technocorps*. Paris : François Bourin.
- Nachtergaele, M. (2015, 19 janvier). Mythologies individuelles, mythologies numériques ? Littérature, textes, cultures, 2014-1 | 2015.
DOI: <https://doi.org/10.4000/itineraires.2354>
- Panckhurst. R. (2014-15). Communication électronique médiée. <http://www.univ-montp3.fr/sl/rachel/M1/transparents.pdf>
- Paveau M.-A. (2012, 27 février). Activités langagières et technologie discursive. L'exemple de Twitter, La pensée du discours [Billet en ligne].
<http://penseedudiscours.hypotheses.org/8338>
- Paveau M.-A. (2013, 21 janvier). *Technologie discursive, Technologies discursives* [Carnet de recherche], <http://technodiscours.hypotheses.org/?p=277>
- Paveau. M-A. et al. (2015, 6 février). Textualités numériques. *Itinéraires* 2014-1 | 2015.
DOI : <https://doi.org/10.4000/itineraires.2312>
- Paveau, M-A. (2017). *L'analyse du discours numérique. Dictionnaire des formes et des pratiques*. Paris : Hermann.
- Pêcheux, M. et Fuchs, C. (1975). Mises au point et perspectives à propos de l'analyse automatique du discours. *Langages* (37), 7-80. <http://www.jstor.org/stable/41680911>
- Perec, G. (2008). *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (Ser. Titres, 70). Christian Bourgois.
- Petit, V. et Bouchardon, S. (2017). L'écriture numérique ou l'écriture selon les machines. Enjeux philosophiques et pédagogiques. *Communication & langages*, (191), 129-148.
<https://doi.org/10.3917/comla.191.0129>
- Rancière, J. (2004). *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée.
- Riado, B. (2016, généré le 06 juillet 2022). *La pensée comme expérience : Esthétique et déconstruction*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : De la Sorbonne.
DOI : <https://doi.org/10.4000/books.psorbonne.14619>.
- Saint-Martin, F. (1989). *Structure de l'espace pictural*. Saint-Ignace : Bibliothèque québécoise.
- Saint-Martin, F. (1994). *Sémiologie du langage visuel*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Schaeffer, J.-M. (2015). *L'expérience esthétique*. Paris : Gallimard.
- Simondon, G. (2012). *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris : Flammarion.
- Simondon, G. (2013). *Cours sur la perception*. Paris : Presse universitaires de France.

- Therrien, Y. (2008, 26 mai). Le pourriel, quel fléau! *La Presse*.
<https://www.lapresse.ca/affaires/techno/internet/200805/26/01-18484-le-pourriel-quel-fléau.php>
- Tisseron, S. (2001). *L'intimité surexposée*. Paris : Ramsay.
- Untersinger, M. (2019, 12 mars). 30 ans du Web : « Il n'est pas trop tard pour changer le Web », affirme Tim Berners-Lee. *Le Monde*.
https://www.lemonde.fr/pixels/article/2019/03/12/tim-berners-lee-il-n-est-pas-trop-tard-pour-changer-le-web_5434682_4408996.html
- Vandendorpe, C. (1997). De la textualité numérique. L'hypertexte et la fin du livre. *RS/SI*, vol. 17, (1-2-3), 271-286.
<https://ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/12811/1/Textualite%20num%c3%a9rique.pdf>
- Vandendorpe, C. (1999). *Du papyrus à l'hypertexte*. Québec : Boréal.
- Vial, S. (2013). *L'être et l'écran*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Vitali-Rosati, M. (2016). Qu'est-ce que l'éditorialisation? *Sens public*. DOI : <http://sens-public.org/articles/1184/>
- Vitali-Rosati, M. (2020). Qu'est-ce que l'écriture numérique ? », *Corela*, (HS-33).
 DOI : <https://doi.org/10.4000/corela.11759>
- Vitali-Rosati, M. (2021). Pour une pensée préhumaine. Humanités numériques, éditorialisation et métaontologie. *Sens public*. DOI : <http://sens-public.org/articles/1598/>
- Windelband, W. (2008). En guise d'introduction à Matière et mémoire de Bergson. *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, (133), 147-156.
<https://doi.org/10.3917/rphi.082.0147>
- Wormser, G. (2018). *Facebook*. Montréal : Sens public.