

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

VOYEUSE, VOLEUSE ET MUTANTE : FAIRE CORPS AVEC LES IMAGES PORNOS À L'ÈRE
DU NUMÉRIQUE DANS UNE PRATIQUE DE LA PEINTURE FIGURATIVE

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

PAR
SARAH CLOUTIER

MAI 2025

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.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

À ma directrice, Christine Major, pour sa vivacité d'esprit me permettant de voir différemment, sa rigueur qui m'a fait tant cheminer, et son dévouement.

À ma famille, mes amitiés, mes collègues et mon cher Anthony pour votre support inconditionnel.

À vous, à nous, les optimistes obstiné.e.s : continuons de nous entêter à rêver.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
LISTE DES FIGURES	iv
RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION / LE CHOC.....	1
CHAPITRE 1 LA VOYEUSE QUI PROTESTE.....	5
1.1 Entre perception et réalité	5
1.2 Voyeuse détournée.....	9
1.3 Voyeurisme bis	13
1.4 Les images pornos : vulgaires ou banales?	15
1.5 Les porn studies pour repenser les rapports de pouvoir.....	16
1.6 L'erotisme de la peinture	19
1.7 Peinture, porno et environnement numérique	24
CHAPITRE 2 EMPOUVOIREMENT D'UNE VOLEUSE AGITÉE	28
2.1 Le désir de voler.....	28
2.2 Voir, revoir.....	30
2.3 Déjouer les automatismes du regard	34
2.4 Doublement voyeuse.....	36
2.5 Voler quand tout est disponible.....	38
2.6 Exposer à nouveau les effets du rationalisme	42
2.7 Représenter ce que l'on voit, vit et ressent	44
2.8 Déconstruire le mythe de l'immatériel.....	48
2.9 Attention fragmentée, composition hétérogène	51
CHAPITRE 3 ACCEPTATION ET MUTATION	57
3.1 Défiguration et transformation	58
3.2 Composer mes toiles et suggérer des mutations	59
3.2 Mes manières hasardeuses	61
3.3 Le déplacement des corps dans l'espace	64
3.4 Muter pour se défaire de la logique binaire	65
CONCLUSION	67
BIBLIOGRAPHIE	69

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 <i>Foule verte</i> , 2024, huile sur toile, 121.9x152.4 cm.....	6
Figure 1.2 <i>Touché.e</i> , 2024, acrylique sur toile, 91.4x121.9 cm.....	10
Figure 1.3 « <i>Qu'est-ce que tu r'gardes? - Rien, toi?</i> », 2023, acrylique sur toile, 91.4x121.9 cm..	18
Figure 1.4 Ambera Wellmann, <i>To A Girl in A Garden</i> , 2023.	21
Figure 2.1 Le Tintoret, <i>Suzanne et les vieillards</i> , 1555.....	30
Figure 2.2 Gustave Courbet, <i>Le rêve</i> , 1844.....	32
Figure 2.3 Celeste Spencer-Dupuy, <i>The Chiefest of Ten Thousand (Sarah 2)</i> , 2018.....	33
Figure 2.4 Christina Quarles, <i>For Whom Tha Sun Sets Free</i> , 2019.	35
Figure 2.5 George Tooker, <i>The Subway</i> , 1950.....	43
Figure 2.6 Thomas Hart Benton, <i>City Building</i> , 1930.....	45
Figure 2.7 Salman Toor, <i>Bar Boy</i> , 2017.....	47
Figure 2.8 Jean Édouard Vuillard, <i>La robe à ramage</i> , 1891.....	48
Figure 2.9 <i>Quand nos corps</i> , 2023, huile sur toile, 121.9x121.9 cm.....	55
Figure 3.1 <i>Détails sur différentes œuvres</i> , 2023-2024, huile et acrylique sur toile.....	62
Figure 3.2 Détails de <i>Pour Stanley</i> , 2024, <i>Faire-corps</i> , 2023, et <i>Touché.e</i> , 2024.....	64

RÉSUMÉ

Voir, voler, muter. De mes yeux, je vois la prolifération des écrans. À travers l'écran, je vois un monde virtuel structurant un mode de vie tangible aliéné. Par mon regard, je ressens jusque dans mon corps les accélérations que provoque l'ère de l'instantanéité : l'accès infini à l'information et à la désinformation; la circulation exponentielle des images numériques et l'impatience qu'elle forge sur notre manière de voir. Je ressens l'hyperconnexion, ses instances de productivité et de consommation, et je vois la détresse inavouée qu'elle engendre chez les gens et moi-même dans la vie de tous les jours.

Le rapport accru, s'approchant de l'indécence, à l'image numérique, me creuse un chemin de plus en plus vital vers le rapport à l'image peinte. En positionnant mon corps, mes bras, mes mains et mon visage devant une surface modulable où chaque touche est visible, où je peux spéculer, cadrer, bâtir, colorer, déconstruire, implorer, je prends le temps d'absorber un flot d'images à la fois tourbillonnantes et fixes, et je les métamorphose.

Situant ma pratique dans la tradition du réalisme issu du XIX^e siècle, ma recherche est guidée par un désir de représenter la réalité humaine à l'ère du numérique. Ma peinture se réapproprie donc la circulation de masse des images numériques et lui donne une dimension matérielle, empressée et critique. Elle répond à la passivité conditionnée que structure l'économie de l'attention à travers l'écran. Elle transforme la vaste diffusion d'images pornographiques alors qu'Internet agit comme catalyseur, démontrant le poids de leur influence sur les représentations du corps. La pornographie, et les images du corps de manière générale, succèdent à l'histoire de la peinture occidentale. Par son réservoir iconographique véhiculant une abondance de corps nus, l'étude de la peinture permet de remettre en question les biais misogynes, sexistes et hétéronormatifs structurant la pornographie *mainstream* actuelle. J'interroge notre position de spectateur-voyeur debout devant le tableau, désormais assis devant l'écran.

L'objectif de cette recherche-crédation est de donner corps, à travers mon corps, aux images de la chair sexualisée devenues simples stimuli visuels. Je fais-corps, j'ouvre et je fais muter le flux qui submerge nos yeux, afin qu'il décélère et qu'il endosse de nouvelles significations. À l'heure où tout est disponible, contrôlable, maîtrisable, calculable et prévisible, je m'attarde aux effets du hasard de la matière, aux distorsions des images, aux dérogations à la surface de la toile, au *glitch*, afin d'établir la relation entre le disponible et l'indisponible, entre la réalité et la fiction comme moyen de spéculation.

Mots-clés : peinture figurative, réalisme, faire-corps, ère du numérique, images pornos, matérialité, écrans, voyeurisme, économie de l'attention, *glitch* / effets du hasard

LE CHOC

« Contrairement aux animaux qui ont les yeux de chaque côté du visage, notre champ de vision est réduit. Le regard des autres est donc, depuis longtemps, l'extension du nôtre. »

Anaïs Barbeau-Lavalette (2021), *Femme forêt*, p.26

« [...] le regard qui va-et-vient, qui oscille, qui saccade son mouvement, qui balaie, ponctue, évalue sans cesse, ce regard à la recherche de la moindre différence, qu'est-ce qu'il ne voit pas ? Qu'est-ce qu'il ne peut voir? »

Peter Szendy (2020). *Voiries du visible, économies de l'ombre*, p.28

Saturés, mais avides, les yeux ne me voient pas. Ils sont obnubilés. Ils existent ailleurs et ignorent mon regard. Entre les rames de métro, le béton des trottoirs, la verdure des parcs et les couloirs d'air turbulent des gratte-ciels, je cherche des prunelles inconsciemment dédiées. Entre deux allées d'épicerie, le silence d'une salle de cours, le comptoir collant d'un bar achalandé, les miroirs des gymnases, au volant d'un vélo et même d'une voiture, je contemple des regards sans passion envoûtés. Et si leurs regards sont l'extension du mien, je me retrouve complètement égarée dans l'univers virtuel que déploie l'appareil technologique entre leurs mains.

Mi-fascinée, mi-horrifiée, j'observe les regards fixes, les têtes penchées et les épaules molles des gens. Je vois leur subjugation qui est aussi la mienne: submergée, saturée, surstimulée, desséchée, elle se referme étroitement et paradoxalement sur un univers numérique infini. Rivés à l'écran, ces

regards oublient l'environnement où ils sont, occupés à s'occuper dans l'espace *iconomique*¹ et accrocheur fourni par l'extension numérique de leurs bras. Ils oublient leur corps et font défiler sous leurs doigts d'autres corps, touchant sans toucher des peaux, des visages, des paysages, de la musique, des mots, des désirs. Ce comportement me déroute, car d'un côté, il est omniprésent. Répandu comme la peste, il contamine de ses bulles notificatives et exige que l'infection se propage au-delà de l'infonuagique; j'ai envie de le placer dans la corbeille et cliquer sur la touche « vider », illusion d'un débarras définitif. Et de l'autre côté, ce comportement m'afflige – que dis-je, me choque – car il est l'extension du mien. Je n'échappe pas aux instances de productivité numérique qu'implique un mode de vie moyen en société capitaliste nord-américaine. Par conséquent, ce mémoire est écrit au « nous » : ce vous et moi me permettant de souligner notre assujettissement collectif à la technologie.

Les écrans maquillent nos yeux de plaisirs instantanés, de cernes, d'un désir d'accumuler des biens. Le flux d'images accélère, il fait tourbillonner notre regard et notre pensée se ramollit au même rythme. Les images ne filent-elles pas sous nos yeux, ne deviennent-elles pas floues et banales ? Qui consomme une image dans tous ces détails? L'admire ou la critique? Qui interroge ce qu'elle véhicule et sa provenance? Vraisemblablement, nous sommes démunis vis-à-vis ce flot indistinct et imperturbable (Dork, 2014). Un paradoxe réside dans la prolifération des images, leur circulation exponentielle sous nos yeux, sous nos doigts, et notre capacité dégradante à les comprendre, à connaître les effets de cette saturation sur notre manière de voir (Alloa, 2010). Et leur influence ne se limite pas à notre vision. Par conséquent, je me lance dans l'étude des phénomènes liés aux va-et-vient illimités des images en ligne, spécifiquement dans le contexte de l'économie de l'attention. En quoi l'économie du visible affecte-t-elle le regard, l'attention, le corps et la manière de composer une peinture, par exemple ? Nous ne voyons pas sans être vus à notre tour. En sommes-nous conscients? Acceptons-nous passivement l'interchangeabilité des rôles? Plutôt, sommes-nous conscients de l'impossible réciprocité des rôles (Szendy, 2020)? Acceptons-nous d'être devenus le produit plutôt que l'utilisateur?

Outre la communication instantanée et le réseau social élargi qu'ils permettent d'entretenir, ainsi qu'un accès illimité à l'information (et à la désinformation), ces mini-ordinateurs portables nous

¹ Notion d'« iconomie », théorisé par Szendy (2020) : la dimension économique des images.

observent. Ils sont l'écran protecteur où se cachent les géants du web, véritables voyeurs non avoués : c'est eux qui épient nos moindres pulsions du doigt en les réduisant au rang de données numériques. Ils relient nos comportements vis-à-vis l'écran à notre regard et à notre attention. Leur objectif ? Comprendre et interpréter notre attention afin d'en faire la valeur principale de leur marché (Daphné B, 2023). Durand et Martineau (2023, p.63) expliquent que « ce temps d'attention est effectivement monnayable dans les marchés publicitaires et produit des données qui, une fois traitées, forment un matériau, un actif, valorisé par les compagnies qui en font la collecte, par exemple Google et Meta. » Le fruit de cette collecte est vendu à des entreprises ayant « recours au savoir psychologique (psychologie cognitivo-comportementale, neurosciences, design, neuromarketing, etc.) pour rendre leur produit le plus attrayant, intrusif et addictif possible » (Durand et Martineau, 2023, p.64). En plus de nourrir l'illusion du dualisme numérique – cette distinction nette entre la vie en ligne et celle hors ligne – l'industrie technologique dissimule son voyeurisme sous la bannière dorée du développement et de l'aide aux usagers (Daphnée B, 2023). Pourquoi serait-ce mal d'épier si cela permet d'innover les plateformes, d'optimiser le rendement, le roulement accéléré de l'économie et l'accumulation de fonds monétaires entre les mains d'une minorité? Puis-je moi-même épier afin d'approfondir ma compréhension du monde dans lequel nous baignons?

Je veux comprendre les effets de ce voyeurisme sur notre manière de voir, nos manières d'interagir, nos manières de penser. D'ailleurs, je reconnais l'aliénation des corps atteignant un autre stade que l'aliénation bureaucratique et rationnelle de la fin du XXe siècle (Edles & Appelrouth, 2021). Nos corps se transforment physiquement et mentalement en machine productive à des fins marchandes: « Notre sentiment de perte d'identité et d'impuissance est intensifié par l'informatisation et l'automatisation du travail, favorisant fortement des comportements mécaniques, déshumanisants, militaires même, dans lesquels la personne est réduit au rang de simple composante dans un vaste système »² (Federici, 2013, p. 7). Nageant dans les eaux du système capitaliste, nous sommes de plus en plus conscients d'être des pions remplaçables et cela affecte notre perception des autres, de nous-mêmes, sous un filtre de compétition. Ainsi, j'observe, j'accumule et je montre l'aliénation des regards et celles des corps en fusion tangible avec le flux visuel numérique. J'illumine la

² "Our sense of loss of identity and powerlessness is further intensified by the computerization and automation of work, that promotes highly mechanical, dehumanizing, militaristic types of behavior, in which the person is reduced to just a component of a broader mechanical system." (Federici, 2013, p.7)

sècheresse de nos yeux qui parfois ne comprennent plus leur fatigue, leur déshydratation, leur déséquilibre.

En tant que peintre à l'ère du numérique, je cherche différentes manières d'inviter le regard à ralentir et à critiquer ce qu'il voit par l'intermédiaire de la peinture. En quoi la matérialité de la peinture permet-elle de contrer les effets de l'économie du visible numérique? Comment agir en tant que créatrice d'images abolissant le dualisme numérique? Vis-à-vis ces enjeux, en quoi le fait de recontextualiser les représentations du corps issues de l'histoire de la peinture européenne permet-il d'interroger les biais eurocentrés, patriarcaux, masculins, hétéronormatifs et sexistes qui structurent encore aujourd'hui la culture visuelle? Pourquoi ces biais structurent-ils encore nos images, même celles dites jetables, anodines? Comment faire bifurquer, voire parasiter ces manières de construire des images?

Dans mon mémoire-crédation, je vais examiner tour à tour trois postures : celle de voyeuse, de voleuse et de mutante. [Voyeuse] j'épie les gens, j'absorbe le flux visuel circulant sur les réseaux sociaux (Instagram, Meta, YouTube) et je parcours les sites de *diffusion en continu* fréquentés à profusion (Netflix, Crave, Porn Hub) : je cherche la répétition des corps, les codes du dévoilement de la chair, l'ancrage des standards occidentaux. Puis [voleuse], je m'approprie et je détourne les images sélectionnées. Je crée des liens entre elles par le traitement de la matière. Je les fusionne et [mutante] je cherche à créer des amalgames métamorphosés. Tout en étant ancrée dans l'observation du réel, j'utilise la peinture, son potentiel de fiction et ses effets du hasard par la matière pour déconditionner le regard en société de contrôle, d'accélération, de productivité et d'hyperconnectivité.

CHAPITRE 1 : LA VOYEUSE QUI PROTESTE

1.1 Entre perception et réalité

Dans l'espace public, je fais une citoyenne pré-années 2010 de moi et j'observe les gens que je croise. Je me rebelle contre mon iPhone, le ferme et l'ignore pour un moment. De près comme de loin, je nous épie. J'épie nos regards fixés aux écrans, nos doigts collés aux surfaces tactiles, nos corps tordus dans un inconfort favorisant confortablement l'accès au déroulement infini de l'information. Mon plaisir à regarder ce déploiement de membres s'imitant sans le savoir s'altère rapidement en rage, puis en culpabilité. À priori, mon regard ne se veut ni critique ni accusateur, mais, en voyant la répétition des comportements de dépendance, je ne peux retenir les éclats de pensées réprobatrices. Elles montent à la surface de mes rétines et se transforment en tremblements de frustration dans mes muscles.

À force de regarder les regards, mon choc ne fait que grandir. Pourquoi tant de gens s'évadent dans l'univers virtuel des appareils technologiques? Pourquoi oublier l'environnement immédiat où l'on ressent, faire fi de notre corps et de ceux des autres, et effacer les règles de civilité en espace public? Est-ce qu'un jour, la vie hors ligne redeviendra plus stimulante que celle en ligne? Pourquoi souffrir silencieusement des accélérations du quotidien, d'une surstimulation qui épuise, de l'anxiété liée au continuel manque de temps, du sentiment d'impuissance et de banalité vis-à-vis le malheur des autres que nous touchons du bout des doigts? Que veulent donc ces écrans qui engloutissent nos regards?

Figure 1.1 *Foule verte*, 2024, huile sur toile, 121.9x152.8 cm.



Dans un désir de comprendre – pour ensuite mieux critiquer – les forces poussant nos corps à faire un usage démesuré des écrans, je scrute le contenu autant que le contenant. Qu’est-ce qui circule dans nos appareils technologiques et happe si ardemment nos regards? S’il s’agit de simples données numériques, que nous veulent-elles ? Amalgamées sous toutes sortes de formes, pourquoi stimulent-elles ainsi notre attention ? Les excitations visuelles et sonores que génèrent continuellement ces données requièrent l’agilité de nos yeux, la tactilité de nos doigts et, par extension, s’attaquent à nos corps. Comme le montre *Foule verte*, à force d’être rivés à l’écran, nos yeux oublient nos corps : ils se fragmentent, s’emboutent les uns aux autres, se plient au gré des stimulations numériques (figure 1.1). Nos individualités fusionnent dans un désir commun – serait-ce plutôt une forme de travail – de servir les simagrées de nos maîtres cellulaires et de plaire à leur regard virtuel.

Ma posture de peintre-voyeuse me pousse à défier la quantité astronomique d’images numériques filant sous nos yeux : portraits, corps, paysages, sports, animaux, nourriture, le micro, le macro, photomontage, *meme* ou même (fléau d’Internet que sont les combinaisons humoristiques d’images

existantes accompagnées de légende), extraits d'actualité, voyage, etc. Je tente de comprendre les effets de leur prolifération sur notre regard. Ainsi, pour ma recherche, je me limite au spectre du visible et je me demande : que nous veulent donc ces images (Mitchell, 2014) ?

Trop souvent, nous n'interrogeons pas les images que nous voyons. Loin d'être là dans un unique désir d'être regardées, elles dominent nos écrans et homogénéisent notre manière de percevoir sans que nous en soyons réellement conscients (Szendy, 2020; Lavigne, 2014). Par leur répétition et leur circulation accélérée sur les plateformes des réseaux sociaux, elles « inscrivent les éléments disparates dans un rythme, impliquant de ce fait une structure – une structure critique qui fait naître des conflits entre des sphères distinctes : l'esthétique et l'économie, la politique et le spectacle. » (Rebecchi, 2020, p.189). Ce rythme qui génère une structure est en fait un flux de trajectoires se déployant à une vitesse infinie : nos yeux consomment les images, « entraînés dans d'incessants échanges de vues » (Szendy, 2020, p.263). Par leur défilement infini, ces images qui favorisent notre passivité et qui inhibent notre capacité à comprendre ce que nous voyons sont-elles construites, comme l'affirme Somaini (2020) par « un geste autoritaire qui infantilise ou manipule le spectateur en imposant une hiérarchie entre ce qu'on peut voir et ce qu'on ne peut pas voir » ? (Somaini, 2020, p.146) Bien qu'à l'ère de l'accessibilité instantanée, nous croyons être en mesure de tout voir, je veux comprendre en quoi l'économie de l'attention établit les seuils de la visibilité.

Prenant ancrage dans le cadre qu'établit l'écran, ainsi que dans le regard que l'on pose sur elles, les images numériques circulant à travers le catalyseur qu'est Internet sont très facilement isolées de leur origine. Alors que Berger (1976, p.9) décrivait l'image comme étant « quelque chose de vu qui a été recréé ou reproduit [...] détaché du lieu et de l'époque où elle est apparue pour la première fois », on ne saisit plus l'image comme un fait isolable, mais plutôt comme un flux. Confronté à ce flux, notre rapport aux images se liquéfie : le paradoxe de l'image « vivante, puissante et pleine de sens, mais également morte, faible et insignifiante » (Mitchell, 2014, p.31), s'amenuise en un seul filon homogène sous l'effet de l'abondance.

Elles sont infiniment reproductibles et circulent bien au-delà de la vision de Walter Benjamin dans son ouvrage *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1955). Cette circulation d'images devient un flux visuel incessant qui accélère et neutralise nos regards. Comment

transposer en peinture le fait que chaque image, qu'elle soit photographiée, modifiée à l'aide d'un logiciel de retouche ou générée par un programme « est une façon de voir le voir » (Berger, 1976, p.10), une manière d'exposer, de prouver l'assaut que nos yeux subissent? Comment montrer ce décalage entre perception et réalité, c'est-à-dire rendre visible l'altération que subissent les images et, par conséquent, nos regards, entre le processus de dématérialisation, de numérisation et de re-matérialisation sous forme de pixels et très largement, sous licences libres (Vinck, 2016; Debrabant, 2022)? Comment illustrer cette répétition des normes à travers les médiums, les époques?

Berger poursuit : « bien que toutes les images soient l'expression d'une vision, la perception ou l'appréciation que nous en avons dépendent également de notre façon de voir. » (1976, p.10) Notre manière de voir est-elle à ce jour intrinsèquement construite par l'ère du numérique et l'économie de l'attention? Ou est-elle encore structurée par les normes visuelles de la fin du XV^e siècle avec l'établissement des idéaux de la Renaissance italienne? Les réponses à ces deux questions fusionnent possiblement, et ce, par l'intermédiaire d'une recherche en peinture.

En quoi la peinture, son bagage iconographique et sa matérialité permettent-ils de sensibiliser les gens à la culture visuelle qui structure nos quotidiens? En contexte de circulation exponentielle des images sur le web, notre position de spectateur devant l'écran est à l'intersection de deux postures construites dans l'histoire de la peinture occidentale : nous sommes à la fois voyeurs et vus. On sait qu'on est regardé, on sait que le contenu qu'on partage est regardé; en tant que regardeur, on est conscient d'observer, dans la majeure partie du temps, des images qui « veulent » être vues... Qu'est-ce que cette position de voyeur/vu perpétuel génère-t-elle dans nos comportements de tous les jours ? Comment rendre visible cette posture hybride de notre regard par une pratique de la peinture?

La peinture du post-Internet fut considérablement explorée au début du XXI^e siècle par la revitalisation de la peinture traditionnelle et une affirmation de sa matérialité en réponse à la virtualité du Web et aux nouvelles technologies numériques (Sorenson, 2012). Or, l'art s'inscrit présentement dans un temps où les vies en ligne et celles hors ligne sont indissociables, où les écrans sont des prothèses à nos corps sédentaires, où le flux d'images numériques assaille notre

regard (Dean, 2019). La peinture actuelle se définit comme la peinture des images, le médium se réappropriant et revisitant la circulation de masse des images numériques, tel un reflet de nos vécus absurdes en constante accélération et accumulation (Debrabant, 2020). S'éloignant de la tradition de représenter des faits observables, les peintres figuratifs endossent donc ce rôle de représenter ce que l'on vit et ressent, cet imaginaire si profondément enraciné dans nos réalités qu'il devient reconnaissable pour le spectateur, tout en illuminant des possibilités autrement invisibles (Dean, 2019). Ces peintres et moi utilisons le réservoir d'images circulant sur le web, ce catalyseur nous donnant un accès accru à une banque de peintures historiques. Regardeurs assumés et perpétués, nous tissons les liens entre le numérique, le matériel et l'imperceptible.

1.2 Voyeuse détournée

Plus qu'un concept utilisé pour décrire une posture, un acte, un geste ou même un code de conduite moral, le voyeurisme a une connotation pénale et apparaît dans le système judiciaire canadien. L'article 162 du Code criminel stipule que, sans être une infraction criminelle en soi, le voyeurisme entre dans le registre des infractions lorsqu'il y a intention ou réalisation d'enregistrement mécanique ou électronique d'une personne « se retrouvant dans des circonstances pour lesquelles il existe une attente raisonnable de protection en matière de vie privée » (Cournoyer-Ouimet, 2014). Ainsi, dans les cas précis où le voyeur observe et/ou enregistre la nudité des parties génitales ou des seins de personnes, ainsi que des actes sexuellement explicites alors qu'ils sont dans des lieux privés, le voyeurisme est condamnable aux yeux de la loi (Cournoyer-Ouimet, 2014). Par-delà la loi, je revendique notre posture collective de voyeur derrière l'écran.

Sachant que le voyeurisme et son homologue, la scopophilie, sont des mots à portée négative, je veux, en me positionnant comme voyeuse, détourner leur sens. Je suis consciente de ce qu'ils portent – c'est-à-dire « le déploiement d'un regard fixe, insistant et androcentré, sur des corps féminins fétichisés » (Etienne, 2017) - et je les fais bifurquer en partageant ma position de femme et ma position de peintre, qui ont toutes deux plaisirs à regarder autrement. Et au-delà du plaisir, c'est aussi un désir revendicateur de voir différemment que je partage. Une quête de l'image tangible, accumulée, transformée, imparfaite, spéculative.

En matérialisant sur la toile l'agglomération de données causée par ces *clicks*, ces *likes*, ces partages et ces téléchargements, mes peintures interrogent la passivité avec laquelle nous acceptons le mode de vie en ligne, hyperconnectée, sédentaire, capitaliste et son mythe de l'immatériel contribuant à la crise environnementale. En se penchant sur la question du regard happé par les algorithmes, ces programmes surveillant et analysant nos moindres actions sur le web, on réalise que ces mécanismes autorégulateurs font partie d'une vaste infrastructure nécessitant des quantités immenses d'électricité, de minerai, de systèmes de production, de main-d'œuvre, de satellites, de tours de télécommunication, les câbles souterrains et sous-marins, les ordinateurs de contrôle et les centres de données (Durand et Martineau, 2023). En quoi le fait de rendre visible le mythe de l'immatériel que perpétue le design alléchant de nos technologies numériques, permettrait de tisser le lien entre nos regards, nos corps et nos modes de vies ? C'est ce qu'explore ma peinture *Touché.e* (figure 1.2) dans l'accumulation de la matière peinte, la multiplicité des couches, les trouées entre les couches faisant écho aux réseaux de connexions, ainsi que le positionnement des mains qui touchent ou souhaitent toucher, allusions des surfaces tactiles, du désir de consommation, du faible désir de renier le conditionnement à la productivité à l'arrière-goût s'approchant de la démence.

Figure 1.2 *Touché.e*, 2024, acrylique sur toile, 91.4x121.9 cm.



Je cherche à mettre en œuvre différentes stratégies permettant de décélérer notre regard surstimulé. Comment la couleur peut-elle véhiculer un sentiment d'inconfort confortable? Nous nous sommes habitués à ce mode de vie hyperconnecté, inconfortable à bien des égards, mais nous y retournons encore et toujours, illusion d'un confort, d'une aisance si facile d'accès. En quoi une palette spécifique a-t-elle le pouvoir de faire vibrer notre esprit rationnel, productif, anxieux, absurde et parfois paresseux; de faire vibrer ces regards fatigués, cette pensée pâle, décousue, ces corps forcenés...? Dans cet ailleurs de productivité et de projection perpétuelle dans le futur rapproché, notre regard nous pousse à perpétuer notre mode de vie destructeur actuel, car il ne le voit plus. Nos regards se détachent de nos corps; ils sont restreints à l'ouverture virtuelle de l'écran. Comment la présence physique du corps devant la toile et la représentation de l'empreinte matérielle des choses par la peinture ouvre-t-elle le regard à de nouvelles réflexions, incarnées? Est-ce que le fait de voir des corps aliénés nous rappelle notre propre corps ? Quels effets différencient le rôle des couleurs obtenues à partir de la matière (peinture) et celles obtenues à partir de lumière (écrans)? Les espaces restreints, que ce soit par l'écran ou le tableau, demandent à l'imaginaire de les compléter. Jumelé à l'appel au corps, en quoi le fait d'intégrer la participation de l'imaginaire du spectateur dans la réception de l'œuvre permet-il de destituer la passivité à laquelle nos regards sont habitués?

Touché.e, par son titre et son contenu, discute de l'aspect absurdement tactile de nos quotidiens. J'ai réalisé trop tardivement ce que le toucher signifie à l'ère du numérique, dû à ses caractéristiques typiquement intangibles : appareils numériques à la main, nous sollicitons intensément la tactilité de nos mains, nos pouces et nos index. Banal, peut-être, mais je m'entêtais à croire que nos regards étaient ceux qui entraient essentiellement en contact avec la surface de l'écran, et ce, au détriment de nos corps. Pourtant, nous sommes voyeurs par l'intermédiaire de nos doigts.

La question du contact avec une surface et les nuances de sa matérialité concerne donc la vue, mais aussi l'ouïe et le toucher (Ingold, 2024). Variant entre tension, friction, pression, accumulation et juxtaposition, la multiplicité des contacts que nous entretenons avec le numérique faisait autrefois partie intégrante du tissu social où la tactilité entre les individus (se prendre les mains, se saluer, se caresser, danser, gesticuler, prendre, guider, etc.) avait comme surface principale les mains, les doigts (Ingold, 2024). Ces mêmes interactions entre les surfaces façonnent le geste de peindre,

surtout à l'heure actuelle où mes mains voyagent de l'écran, à la tablette à dessin, jusqu'à la palette pour mélanger les couleurs, puis la surface de la toile. Ingold s'interroge : en quoi les mains, leurs doigts, ressentent-elles différemment à l'ère du numérique? Peuvent-ils encore ressentir malgré les écrans, les claviers et l'appauvrissement de la transmission des savoirs manuels dû à l'automatisation des machines? L'écran, cette fenêtre vers un univers immatériel et virtuellement infini, ne peut être habité, vécu, ressenti, comme on habite la page d'un livre ou comme on expérimente la surface d'une peinture (Ingold, 2024). Un contact autre que l'écran s'impose et je touche les images par la peinture. En peignant, je me réapproprie mes doigts, mes mains, mes yeux; je fais appel à une tactilité précise, complexe et parfois hasardeuse, en opposition à celle que requièrent les écrans, répétitive, monotone et contrôlée.

Ingold (2017) décrit notre corps comme une surface en contact perpétuel avec l'environnement, constamment en train d'échanger avec les choses autour de nous: échanges gazeux, de fluides, transfert de bactéries, rapprochement avec d'autres surfaces, absorption et rejet. Le corps est « le tumulte d'une activité incessante [il] est animé dans la mesure où ses surfaces [sont] ouvertes à ce qui l'entoure. » (Ingold, 2017, p.196). Il souligne l'unicité de notre personne, socialement et culturellement construite, et notre organisme, biologique, partie intégrante de l'écosystème. Cet anthropologue emprunte la pensée de Deleuze et Guattari pour évoquer le concept de « matière-flux » et nous presser de penser à partir des matériaux (Ingold, 2017). En tant que peintre, je pense à partir de la matière : la viscosité de la peinture, la matérialité des images, la résistance des pinceaux, les muscles de mon corps. La matière devient le flux de ma pensée, ma pensée se matérialise et prend d'assaut la matière s'opposant sur la toile. En tant qu'humaine à l'ère du numérique, je pense à partir de l'instantanéité des outils technologiques, le flux infini de l'information, l'accélération du quotidien, la fragmentation de mon attention par la multitude de stimuli simultanés. Je ressens tout autant la matérialité des pigments, des pinceaux et de la toile, que je ressens l'univers numérique dans lequel je peux basculer virtuellement à tout moment. Comment joindre ces deux expériences de la matière sur une même surface? Comment aborder conjointement la question du regard, notre manière de voir et d'être vu, à la question du toucher et celle de la matière ?

1.3 Voyeurisme bis

Par mon voyeurisme engagé, je cherche à rendre visibles nos postures voyeuses-vues : en plus d'être voyeurs derrière nos écrans, à épier les activités de centaines, voire de milliers d'autres individus sur les réseaux sociaux, nous sommes perpétuellement vus par les programmes intégrés aux différentes plateformes numériques.

En effet, nous croyons être en mesure de voir sans être vu à travers nos appareils technologiques; qu'une distance physique, un écran tangible nous sépare de l'autre, des géants du web GAFAM (Google, Apple, Facebook (Meta), Amazon et Microsoft), de leur système de classification et de prédiction, du piratage, du travail et des distractions, etc. Or, cet aspect physique, ce click, ce contact, que ce soit par le regard ou le touché, nous relie de manière continue à l'environnement numérique. Chaque mouvement est comptabilisé, enregistré, analysé, catégorisé puis ajouté à une banque de données exponentielle visant à prédire chacun de nos prochains gestes (Durand & Martineau, 2023). Aussi connus sous le nom d'algorithmes, ces systèmes « observent » nos comportements d'internautes et automatisent un défilement infini de contenu en fonction de ce que nous aimons (Durand et Martineau, 2023). Les algorithmes happent nos regards dans une boucle d'attention soutenue, provoquant un inconscient comportement de dépendance vis-à-vis les réseaux sociaux et autres applications de divertissement (Federici, 2013). Conscients ou non de ces programmes autorégulateurs intégrés aux applications dans nos cellulaires intelligents, nous continuons à surutiliser les écrans, happés par ses stimulations incessantes titillant notre attention.

Le concept de boucle d'attention soutenue peut, curieusement, aussi être obtenu par la peinture : Hamel (2024) décrit la boucle d'attention soutenue que génère la composition harmonieuse du tableau de *La jeune fille à la perle* (1665) de Vermeer. Par la disposition idéale des yeux par rapport à la bouche et à la perle, cette peinture permet au regard de circuler de manière ininterrompue, activant de ce fait l'activité cérébrale (Hamel, 2024). Cette interaction spécifique entre le spectateur et l'œuvre se produit uniquement devant l'œuvre originale, pas devant les reproductions ni devant les versions numériques, soulevant les réflexions sur l'apport de la matérialité de la peinture dans le pouvoir des images (Hamel, 2024; Dork, 2014). La question de la matérialité de la peinture entre ainsi dans l'équation de saisi de l'attention, soulignant l'importance du va-et-vient entre l'univers

de la peinture et celui du numérique, deux réalités indissociables...mais plus sur ce sujet dans le chapitre 2.

Nous sommes des voyeuses et des voyeurs derrière l'écran, et ce, au-delà notre geste d'épier les autres, au-delà la surveillance des algorithmes. Nous le sommes au-delà la définition pécheresse et sexuelle qu'évoque une de ces premières mentions écrites, le récit de *Suzanne et les vieillards* dans l'Ancien Testament. Il raconte une scène où deux patriarches se délectent en zieutant la nudité d'une jeune femme en train de prendre son bain (Debrabant, 2022). Tandis qu'un voyeur épie, qu'il ou elle « assiste pour sa satisfaction et sans être vue à une scène érotique » (Le Robert, 2024), notre voyeurisme contemporain et numérique se résume simplement à se satisfaire dans « l'observation des autres sans participer » (Larousse, 2024). Pas seulement dans ce qui a trait à l'érotisme. Pas seulement ce qui est vu en retrait, à l'abri. Malgré la fausseté de ce « voir sans être vu » derrière l'écran, malgré la définition du voyeur qui agit en cachette, nous sommes voyeurs dans notre semblant de refuge, dans notre passivité et notre plaisir à voir. Nous sommes voyeurs dans la surconsommation d'images et de vidéos et l'inaction qui en découle. Et bien que je reconnais notre regard voyeur au-delà son érotisme habituel – c'est-à-dire au-delà l'action d'« observer la nudité ou le comportement sexuel d'autrui, et d'en éprouver une excitation sexuelle » (gouvernement du Canada, 2021) – il est essentiel que j'interroge l'impact de la circulation exponentielle d'images pornographiques, érotiques et hypersexualisées sur notre voyeurisme numérique. L'omniprésence des corps, des peaux, des seins, des fesses, des vulves et des érections exerce une influence marquée sur la représentation des corps et les attentes de la perception envers les corps (Lavigne, 2014). L'abondance des scènes sexuellement explicites monopolise le regard sous l'effet des moteurs de recherche web financés pour afficher des plateformes comme *Pornhub* au haut de la colonne des résultats (Hillinger, 2023). Propulsée par Internet et l'invention de l'appareil photographique, l'abondance des représentations érotisées du corps nourrit l'imaginaire collectif depuis des siècles (Debrabant, 2020).

En tant que peintre, je sais pertinemment que le nu pullule dans l'histoire de la peinture : tandis que, durant l'Antiquité, le nu typiquement masculin domine la sculpture comme la peinture, le nu féminin s'affirme durant le XVe et XVIe siècle précisément avec la Renaissance italienne où sa classe dominante (les Médicis de Florence) redécouvre la Grèce antique et la Rome classique

(Schlessner, 2010). À cette époque, dans une quête de beauté suprême, l'art et la science s'unissent afin de déterminer les proportions idéales du corps incarnant la grâce et la sensualité. Les Académies justifiaient les représentations idéalisées du corps nu par un désir « de capter la vérité humaine » (Schlessner, 2010, p.10) pas par objectivité ni par réalisme, mais plutôt en termes d'interprétation du sens de la vie, de modèles à suivre. En plus de leur fonction allégorique (symbole de pureté, de fécondité, de dévotion et de sagesse), les nus féminins endossent une fonction érotique pour l'aristocratie grandissante, fortunée et masculine, qui en faisait la commande (Schlessner, 2010). Images admirables et désirables, les nus devinrent une catégorie à part entière au XIXe siècle (Lavigne, 2014). La pornographie commerciale actuelle découle ultimement de cette tradition (Lavigne 2014; Géré, 2020). Il est de notre intérêt d'interroger les images pornos par l'entremise d'une pratique en peinture afin de comprendre la pérennité de vieilles mœurs au XXIe siècle.

1.4 Les images pornos : vulgaires ou banales?

Au fil des siècles, la tradition européenne en peinture du nu omettait consciemment de représenter « le principal protagoniste dans le tableau, à savoir le spectateur qui est devant le tableau et qui est censé être un homme. [...] C'est pour lui que les personnages sont nus. » (Berger, 1976, p.54) C'est cette posture de spectateur-voyeur debout devant le tableau (désormais assis devant l'écran), communément supposée masculine, qu'interpelle la pornographie occidentale *mainstream* actuelle. C'est cette même posture que tout notre univers numérique en ligne interpelle et entretient. En ce qui concerne les images pornos, ce n'est pas seulement leur abondance, mais aussi ce qu'elles construisent et perpétuent dans les mœurs contemporaines que j'interroge. Les mêmes biais eurocentrés, hétéronormatifs, patriarcaux et sexistes structurent les images numériques les plus consommées, assurant leur hégémonie sur nos regards et nos manières de voir (Géré, 2020). Leur consommation devient banale, car elles sont la norme. Leur catégorie est classée au bas de la hiérarchie culturelle, et ce, même si elles caractérisent une proportion majeure des images consommées tous les jours sur le web (Ovidie, 2017). Notons que cette basse valeur résulte de l'héritage chrétien que véhicule notre société occidentale : l'Église associait chair, désir, érotisme et sexualité avec luxure, immoralité, péché (Lavigne, 2014; Foucault, 1976). Dans l'espace public, la sexualité se limitait (et se limite largement encore) à la biologie de la reproduction (Ashton,

2019; Foucault, 1976). Une scission morale existait (et existe toujours) entre le nu dans les beaux-arts, considéré noble, richissime, preuve d'expertise chez l'artiste, versus l'obscénité et le vulgaire généralement associé à la nudité explicitement sexuelle et érotique dans les normes sociales quotidiennes (Schlessler, 2010; Lavigne, 2014, Géré, 2020).

L'accessibilité extrême et gratuite des images pornos à l'ère d'Internet transforme leur caractéristique vulgaire en une caractéristique banale. Cette banalité associée à l'image porno nous neutralise, puisque notre regard subit, entretient et propulse ces images. Nous assurons ainsi leur statu quo. Nous reproduisons les normes à travers notre regard : pratiques sexuelles dominantes masculines, blanches, hétérosexuelles, corps soumis et désarticulé de la femme.

À l'ère du partage de contenu instantané, les images sont diffusées à une vitesse fulgurante : le consommateur, le producteur et le diffuseur s'entremêlent; le globe et ses frontières culturelles se brouillent à force d'être connectés en permanence. L'affirmation d'une hégémonie hétéronormative, masculine et sexiste me semble trop simple, trop réductrice de la réalité. Quelles forces agissent réellement sur notre posture de voyeur-spectateur? Comment les intégrer dans une pratique de la peinture afin de les questionner et les utiliser à des fins de réflexions critiques plutôt que des fins économiques?

1.5 Les *porn studies* pour repenser les rapports de pouvoir

Tenant de démystifier le contexte actuel, je découvre les études pornographiques (*porn studies*) par l'analyse de textes sur les représentations de la sexualité, tels ceux de George Bataille, Michel Foucault et Linda Williams. Reconnue et institutionnalisée comme discipline académique féministe depuis les années 2000 (Vörös, 2015), l'analyse de la pornographie comme objet culturel et social se déploie en réponse à des questions concernant la pornographie et la santé publique, le pouvoir subversif de la pornographie, ou le dilemme éthique de dénonciation vs célébration de la pornographie.

Par conséquent :

« Le geste fondateur des *porn studies* est de se détourner des binarismes fatigués du débat public, ainsi que du débat féministe dans sa tendance à reconduire cette conception de la pornographie comme entité homogène et historique, pour envisager les pornographies, dans leur pluralité, par rapport aux contextes historiques qui les produisent et dans lesquels elles interviennent. »

(Vörös, 2015, p.15)

À l'ère d'Internet et des réseaux sociaux, où l'expression de soi, de ses désirs et de ses débats est célébrée, les images pornographiques dites commerciales ne font plus l'unanimité. Porno queer, porno gay, porno lesbienne, auto-masturbation, sexe anal, trip à trois, orgie, porno gériatrique (*blue pill men*), éjaculation masculine (bien sûr), mais aussi éjaculation féminine, etc., toutes ces pornos sur une même plateforme numérique! Peau blanche, noire, jaune, rouge, tachetée; corps minces, gros, atypiques, musclés, jeunes, vieux... La diversité de contenu est là. Il suffit de cliquer pour entrer.

Post et pré-Internet, la compréhension de la pornographie et ce qu'elle provoque chez le consommateur et la société passe par les pensées critiques de Bataille, Foucault et Williams (Lavigne, 2014). La relation entre pornographie, société et arts visuels montre le rôle qu'endossent les représentations de la sexualité et l'influence de la peinture au XXI^e siècle. En m'appuyant sur leurs écrits, j'insère des constatations décisives à même mes tableaux : l'érotisme de Bataille se traduit sous forme de fusion des corps peints et, comme le montre *Foule verte* (figure 1.1), la distinction entre les êtres devient floue, négligeable. Un sentiment de collectivité contrecarre l'individualité. L'appel au corps généré par la sensualité des fluides de Williams devient la consistance, la viscosité et la touche de la peinture, similaire à ce que propose le geste expressif de « *Qu'est-ce que tu r'gardes? – Rien, toi?* » (figure 1.3).

Figure 1.3 « *Qu'est-ce que tu r'gardes? - Rien, toi?* », 2023, huile et acrylique sur toile, 91.4x121.9 cm.



George Bataille décrit l'érotisme telle une solution vis-à-vis la solitude inhérente à la condition humaine. Définissant l'humain comme un être discontinu, distinct, isolé des autres, allant jusqu'à dire qu'entre « un être et un autre, il y a un abîme » (Bataille, 1957, p.19), il comprend l'érotisme comme le principal véhicule de ce désir de continuité. En perpétuant l'érotisme et le désir de faire-corps avec l'autre, l'humain nourrit son rêve de continuité. Cet écrivain précise que l'ultime potentiel de continuum se situe dans la mort, car l'individu cesse d'exister au profit du flux du vivant, mais ce paradoxe de vie dans la mort est moins alléchant... Par conséquent, Bataille se concentre sur sa compréhension de l'érotisme : un sentiment pressant de continuité profonde entre les corps, une quête de prolongation de soi, une pulsion de vie où il peut y avoir fusion de cellules reproductrices. Ce continuum m'intéresse particulièrement en contexte de fragmentation et d'isolation, en société de contrôle capitaliste, individualiste, rationaliste. Dans *Foule verte*, j'explore la tension entre la solitude actuelle des individus – leur expression indifférente, leurs visages rivés à l'écran – et une force fluctuante poussant leurs corps nus à vouloir s'amalgamer de manière inconsciente. À l'orée d'une fusion presque monstrueuse, la disposition des corps dans le tableau fait écho à la conception de l'érotisme chez Bataille comme besoin de continuité avec l'autre. Contrairement à sa théorie, où l'érotisme pousse l'humain vers la sexualité comme façon principale d'assouvir le besoin de continuité, la peinture me permet de représenter une continuité, érotique certes, mais plus matérielle et psychique que sexuelle.

Justement, Bataille souligne l'importance d'entretenir l'érotisme, le désir de s'unir à l'autre, afin de maintenir une meilleure vie sociale. C'est là qu'intervient la pornographie, telle une solution *band-aid* comblant artificiellement le besoin de continuité des êtres. Ces représentations graphiques diffusées dans le but d'exciter sexuellement le spectateur présentent une illusion de prolongation de soi, où le spectateur se projette. Bataille utilise la représentation écrite pour arriver à cette fin, avec son roman *Histoire de l'œil* (1928) présentant les expériences sexuelles fictives et perverses de deux adolescents. L'imaginaire entre en jeu, poussant à l'extrême l'idée de l'érotisme que réduit une simple image numérique. Pourtant, un médium autre que l'écriture a la possibilité infinie de véhiculer une réelle fusion des corps : la peinture.

1.6 L'érotisme de la peinture

Physiquement, deux corps sont incapables de fusionner, bien qu'ils se collent, s'entremêlent et échangent des fluides. La fluidité de la matière peinte permet une telle représentation de ce désir, une telle incorporation de la chair à une autre. Le travail des peintres Cecily Brown et Ambera Wellmann présente une telle fusion des chairs, puisqu'il réduit les limites entre les peaux, fusionne les muscles, incorpore le corps de l'un dans celui de l'autre. D'un côté, Brown travaille « *alla prima* » dans une gestualité très affirmée qu'elle exécute d'un premier coup, dans une sorte d'urgence d'unir les corps et les objets les uns aux autres. De l'autre côté, Wellmann fusionne les corps d'une tout autre manière, plus déposée et léchée, telle une réflexion en continu entre le passé et le présent. Toutes deux utilisent des représentations de corps nus pour repenser les références à l'histoire de l'art et les rapports aux structures au pouvoir. Leurs œuvres incarnent les mots de Ferrari (2002, p.75) : « Le nu est non seulement une esthétique – cela vaut pour l'art en général – mais une érotique de la matière et de la forme. Toucher à l'érotisme de la matière, c'est sentir le sens du nu. »

Ambera Wellmann est une peintre canadienne née en 1982 en Nouvelle-Écosse. Elle développe une pratique cherchant à assembler les corps de manière impossible (désarticulé, mou, dissous, rocheux, scintillant, transparent, etc.) afin de “créer un diagramme des possibilités infinies que le

corps peut déployer.”³ (Hauser & Wirth, 2024). Dans son tableau *To A Girl in A Garden* (2023), Wellmann recontextualise la célèbre scène biblique d’Ève dans le jardin d’Eden, succombant à la tentation du fruit du désir (figure 1.4). Cependant, elle revendique une posture qui s’oppose à la tradition européenne, dans laquelle les peintres attisent habituellement le spectateur-voyeur en représentant un idéal de beauté puriste chez Ève, hantée par l’innocence, la pudeur et la culpabilité, le regard fuyant, véritable objet du désir masculin prêt à être dérobé par un regard. Je pense ici aux représentations de Jan van Eyck (1432), le Dominiquin (1623), Rubens (1628), Bosch (1505), Michel-Ange (1510), Lucas Cranach L’Ancien (1528) et le Tintoret (1553).

La peintre canadienne propose une Ève qui assume son péché, défiant le spectateur du regard, révélant avec force les imperfections de sa condition humaine. Son corps en mutation reflète une ambiguïté à la fois alarmante et sensuelle : des membres jaillissent, se rétractent, coulent vers l’extérieur, se dédoublent. Ce n’est pas une, mais plusieurs pommes qu’elle a récoltées, tel un écho de l’assaut des désirs fabriqués en société capitaliste. La protagoniste sait qu’elle est regardée et dévisage le spectateur lui faisant face : elle voit et ne s’abstient pas de regarder, quitte à devenir elle-même voyeuse... Est-ce qu’une voyeuse observant un voyeur annule le voyeurisme en jeu ou cela permet-il de faire-corps avec lui? Chaque forme peinte présente une viscosité qui semble s’ouvrir à la forme adjacente. À la manière de Bataille, une réelle quête de continuité s’établit entre les corps, mais aussi avec l’environnement : l’orgie de couleurs et de textures fait vibrer l’œuvre d’érotisme.

³ “I am often just looking for an arrangement with the bodies that actually feels impossible, in order to create a diagram for what kind of infinite possibilities the body can have.” (Hauser & Wirth, 2024).

Figure 1.4 Ambera Wellmann, *To A Girl in A Garden*, 2023, huile sur lin, 68" x 70".



Par A. Wellmann, 2023. (<https://www.amberawellmann.com/>)

S'activant à faire la satire de la notion de virilité associée à l'expressionnisme abstrait, la recherche picturale de la peintre britannique Cecily Brown déconstruit également les structures narratives standardisant le corps de la femme auxquels Linda Williams fait référence (Guggenheim, 2023). Féministe constructiviste et pionnière dans la discipline des *Porn Studies*, Williams considère la pornographie comme une représentation omniprésente de la sexualité reflétant d'abord et avant tout les normes culturelles, puis les normes sexuelles dominantes de la société (Williams, 2019). Bien avant l'invention de l'imprimerie, de l'appareil photographique et, plus tard, d'Internet, la peinture, la sculpture et la littérature endossaient le rôle de représenter la sexualité (Coutié, 2024). De Botticelli à Michelangelo, du siècle des Lumières au réalisme du XIX^e siècle, des adeptes de pureté jusqu'aux épicuriens matérialistes et à la libération du plaisir, la femme devient l'objet de tous les fantasmes (Pelletier, 2023; Schlessner, 2010).

Fluidement fragmentées, les peintures de Cecily Brown font activement référence aux canons de l'histoire de l'art européenne dans un désir d'interroger les représentations du corps (Gagosian,

2023). De connivence au propos de Williams, le travail de Brown ouvre le dialogue sur la pornographie *mainstream* en revendiquant différentes façons d’imaginer et d’exprimer le plaisir féminin en dehors de l’économie dominante du plaisir masculin (Williams, 1989).

Pour Williams, la manière actuelle dont nos regards voient fut grandement influencée par le cinéma et sa machine captant le visible. Devant les écrans géants, le regard du public cherche « la confession de « vérités » auparavant invisible du corps et des plaisirs » (Williams, 1989, p.7). Ces vérités ne sont autre que l’orgasme, le spasme soudain des muscles, les gros plans sur une bouche, une vulve, un pénis ou un anus, ou encore la grande visibilité des liquides sécrétés (Vörös, 2015). Ce type de pornographie, aussi connue sous le nom de *hard-core*, devient la norme cinématographique dès les années 1980 (Williams, 1989). Dans ce contexte précis, Williams montre en quoi ce genre, incluant la pornographie *mainstream*, oblitère la confession du corps de la femme. La norme phallogocentrique priorise l’éjaculation de l’homme-cis, lui donnant toute la place à l’écran. Écho du désir masculin véhiculé par la peinture occidentale, cette norme est critiquée par plusieurs peintres contemporains.

Fidèle à son geste expressif brouillant la frontière entre le figuratif et l’abstrait, *Seven Brides for Seven Brothers* de Cecily Brown expose la chair par des traits saccadés. Elle fragmente les corps et joue avec la matérialité de la peinture : ça fusionne, ça se pénètre, ça colle, ça s’éloigne puis se rapproche. La sexualité règne, les pénis se multiplient, et l’orgie est presque tangible dû à l’aspect fluide et visqueux de la peinture de Brown. Son traitement pictural ajoute un sentiment humide aux corps pratiquant des échanges menant au coït. Sa peinture tactile appelle l’érotisme, car elle invite le corps du spectateur à toucher la matière. Les courbes et les masses de chairs peintes sont alléchantes pour le regard et pour les mains. Cette qualité est un aspect récurrent dans les représentations du nu en peinture (Schlesser, 2010). Dans son analyse des canons de la peinture européenne représentant des femmes nues, Berger décrit l’habileté de certains peintres à donner l’illusion que « chaque centimètre carré de la toile s’adresse au toucher, l’interpelle sans cesse. » (1976, p.92). Or, plutôt que de viser un lissage magnifié et détaillé, Brown active sa peinture d’un érotisme marqué par l’affirmation de la matérialité : l’intense vitesse des coups de pinceau jumelée à l’empatement fait appel au corps en plus de le représenter.

Les théories de Williams entrent en jeu là où la peinture de Brown entre en relation avec l'univers cinématographique des « body genre » (Williams, 2019). Ces films se spécialisent dans l'excès et dans la convocation des réactions incarnées, corporelles, physiques, que ce soit un film d'horreur, un mélodrame ou un film pornographique (Williams, 2019). Selon Williams, cette combinaison d'excès visuel et émotionnel, incarné entre autres par le jeu des acteurs et la trame sonore, provoque la réaction de peur, de sanglots ou d'excitation sexuelle chez le spectateur. L'auteure poursuit : « ces trois émotions semblent être accompagnées par des réponses viscérales et indécentement liquides : les larmes dans les mélodrames, le sang dans l'horreur, et les diverses excréctions (sperme, [lubrifiant et salive]) dans la pornographie.⁴ » (Williams, 2019, p.103) Ces liquides projetés à l'écran, intangibles, prennent littéralement forme dans la liquidité de la peinture de Brown. Son geste témoigne de la matérialité de la peinture à l'huile, sa viscosité, son empâtement et sa fluidité. Sa peinture tire profit des liquides corporels sécrétés aux moments des interactions sexuelles représentées. Sa peinture embrasse et embrase. Sa peinture fait corps. À juste titre, nulle ne peut nier l'influence de l'expressionnisme abstrait sur la peinture de Brown, en opposition aux techniques réalistes traditionnelles léchant chaque coup de pinceau dans un désir de vérité lisse, de précision photographique (Gagosian, 2023). Son exploration vigoureuse de la sensualité de la peinture excite les sens à la manière des « body genres », c'est-à-dire dans l'excès. Je cherche à matérialiser l'excès visuel issu de l'ère du numérique, à rendre visible la fatigue des corps résultant d'une dépendance accrue aux écrans, à contrecarrer cette surstimulation des sens en contexte d'hyperconnectivité par l'érotisme incarné de la peinture.

Après les « body genre », Williams et Brown explorent le concept de la frénésie du visible. Chez Williams, la frénésie du visible est le phénomène de la pornographie devenant photographies, puis films, puis vidéos, dans lequel prédomine « la compulsion moderne à discuter incessamment de sexe⁵ » (Williams, 1989, p.2). Williams s'appuie sur les théories de Foucault pour décrire la machine du pouvoir et sa frénésie du visible, précisément à l'ère moderne de l'image et l'invention de la caméra. Cette machine engendre et renforce les constructions sociales et culturelles de la sexualité en multipliant les représentations faites par et pour les hommes. L'accumulation massive de ce visuel efface le plaisir féminin au profit du plaisir masculin (Williams, 1989). À l'ère actuelle

⁴ “[...] these three emotions seemed to be accompanied by excessively visceral responses and unseemly liquids: tears in melodrama, blood in horror and the various excretions (semen included) of pornography.” Linda Williams (2019, p.103).

⁵ “[...] the modern compulsion to speak incessantly about sex.” (Williams, 1989, p.2)

du numérique, cette frénésie du visible est encore plus marquée. Brown peint en réponse à cette ère de l'image numérique, incarnant un flux continu d'images dans sa façon d'alterner, ou plutôt d'hybrider, l'abstraction et la figuration (Gagosian, 2023). Grâce à sa critique de la pornographie phallogocentrique, Brown aborde l'érotisme masculin et viril associé à l'expressionnisme abstrait des années 1950, en reprenant de manière satirique leur savoir-faire et en le recontextualisant d'un point de vue féministe (Guggenheim, 2023).

1.7 Peinture, porno et environnement numérique

Mon travail de recherche-création a la (mal)chance de prendre place dans la même métropole hébergeant le géant de l'industrie pornographique *Mindgeek*, nouvellement nommé Aylo (Radio-Canada, 2019). Je cherche à comprendre le rôle de son réseau hégémonique sur les consommateurs et l'impact de son omniprésence sur le trafic Internet, telle l'ubiquité de contenus pornographiques *mainstream*. Aylo est propriétaire de la plateforme *Pornhub*, dont le vaste réseau inclut, entre autres, *Youporn*, *Brazzers*, *Redtube* et *Xtube*. Selon les statistiques que *Pornhub* divulgue avec fierté, il s'agit du site de *diffusion en continu* pornographique le plus visité par les États-Unis, la Grande-Bretagne, le Canada, la France, le Mexique, le Japon, l'Allemagne et les Philippines (Pornhub, 2023). Cet état de fait démontre le poids de l'influence de *Pornhub* sur les représentations sexuellement explicites les plus visionnées. La plateforme connaît de mieux en mieux ses consommateurs grâce à la récolte des données des navigateurs web. Dans son documentaire *Montréal XXX* réalisé en 2019, le journaliste Maxime Bergeron démontre en quoi l'essor des entreprises spécialisées en technologies numériques et multimédias à Montréal a attiré l'industrie pornographique au début des années 2000 (Bourque, 2019). Au même titre qu'Ubisoft, véritable moteur économique montréalais, Aylo se bat contre les géants du jeu vidéo pour acquérir les nouveaux talents : « l'industrie de la porno a une longueur d'avance en matière d'investissement technologique et elle attire ainsi les cerveaux les plus doués. » (Radio-Canada, 2019). Que l'employé soit concepteur web, développeur d'affaires, gestionnaire des opérations de données, comptable, graphiste, programmeur ou stratège marketing, il est un maillon essentiel pour une entreprise en technologie numérique, de jeu comme de porno. Les jeux vidéo et l'industrie porno

ont comme but premier d'attirer les consommateurs. Seuls les meilleurs pourront concevoir des applications capables de captiver l'attention et perpétuer leurs ressources.

Sachant que l'industrie technologique et l'industrie de la porno sont si grandement interreliées, je veux établir la relation entre l'écran et le tableau, entre l'économie de l'attention, le divertissement et les images pornos. Est-ce une relation de concomitance, une relation par opposition, une relation intime ? « Si l'écran d'ordinateur ouvre sur la pièce autour de lui, pourquoi la peinture n'en ferait-elle pas de même, à un moment historique où les écrans sont devenus plus importants que les fenêtres? » (Géré, 2020, p.93). Ici, Géré fait référence au concept de tableau-fenêtre provenant de Leon Battista Alberti (1435). En établissant la norme du point de fuite unique à l'aube de la Renaissance italienne, Alberti marqua un moment décisif dans la composition picturale : la règle de l'illusion de profondeur sur une surface plane et l'obstination du rectangle (Hurteau, 2020). La peinture décrite telle *une fenêtre ouverte sur le monde* provient de la perspective albertienne et son aspiration a créé un modèle pour raconter une histoire (Arasse, 1996). Déjà, on considérait le tableau comme une interface, un dispositif permettant l'articulation du visible et de l'invisible (Hurteau, 2020). L'écran numérique reproduit la fenêtre albertienne. Il dirige le regard vers un nombre infini d'illusions de profondeur, car ce n'est pas une, mais plusieurs fenêtres ayant la capacité de « s'empiler à l'infini sur un plan neutre » (Hurteau, 2020, p.72). En établissant une relation de coexistence entre l'écran et le tableau, je tisse le lien irréfutable entre les deux surfaces et les mondes qu'elles ouvrent : flux iconographique superposé de ressentis invisibles.

En plus de concrétiser nos postures de voyeurs-vus, la relation entre tableau, fenêtre et écran permet de comprendre une autre facette des normes visuelles occidentales dominant la culture visuelle contemporaine, soit l'influence des nouvelles technologies. De nombreux peintres abordent l'ère du numérique dans leur travail par l'intégration de symboles et d'objets représentant la technologie (ex. : les iPhone, les Mac et les PC, la fenêtre qu'est l'écran), par l'utilisation de la technologie comme outils de création et de délégation de procédés en peinture, ou encore par l'exploration des sujets précis que sont le « pouvoir de fascination et d'aliénation ainsi que la tentation du voyeurisme que l'emprise médiatique exerce sur l'individu » (Debrabant, 2020, p.10).

Dans le même ordre d'idées, les peintres ont traité de l'influence des technologies numériques sur la peinture comme médium, la peinture comme pratique, et sur les différentes approches à adopter face à leur travail et ce qu'il exprime. Je récupère ces questions à l'ère de l'économie de l'attention et je les hybride avec celles concernant l'abondance des images du nu. J'interroge la place qu'occupe la pornographie et les images du corps érotisé dans nos écrans, dans notre société. Puis, j'interroge la place qu'occupe l'écran dans notre besoin grandissant de continuité. Le débat doit se transférer vers la critique de la pornographie, son contexte de consommation et ses enjeux plutôt que son acceptation ou sa répression (Vörös, 2015). Le choix des images, du visionnement des vidéos, revient au consommateur et à l'algorithme dans son appareil, et c'est là que réside entre autres le problème (voir chapitre 2.6 sur les algorithmes). Le diffuseur exponentiel de contenu qu'est Internet diversifie rapidement ce qui circule sur le web, certes, mais que signifie réellement l'agentivité de l'utilisateur quand l'algorithme maintient ses préférences issues de constructions sociales et culturelles?

Quel rôle jouent ces préférences, c'est-à-dire ces standards, sur notre perception des corps, celui des autres et le nôtre? Je me familiarise avec le travail revendicateur de Marlene Dumas, celui critique et sensible de Nancy Spero, l'œuvre satirique de John Currin et celle recontextualisant une réalité queer de Louis Fratino, en passant par Nicolas Poussin, Ingres, Titien, Gustave Courbet et Egon Schiele. La recontextualisation des représentations du corps issues de l'histoire de la peinture européenne permet-elle de critiquer les biais eurocentrés, patriarcaux, masculins, hétéronormatifs et sexistes qui structurent encore aujourd'hui la culture visuelle? Comment faire bifurquer, voire parasiter ces manières de construire des images? Comment inviter le regard à ralentir et à critiquer ce qu'il voit par l'intermédiaire de la peinture? Par l'intermédiaire de la peinture de corps? Se voir dans les corps peints, se retrouver dans la touche du pinceau, écho de la touche à l'écran, ce lien avec le reste du monde connecté...

Les écrans prolifèrent et perpétuent la fétichisation de l'innovation technologique : le mystère s'installe, la pression de productivité s'accumule sur nos peaux, sous nos paupières, l'abstraction du corps se concrétise, et tout devient question de valeur sur une échelle de quantité échangeable. Comme si j'avais franchi un seuil, je vois pour la première fois l'écran dans ma main tel qu'il est réellement : un système de contrôle passant par le regard, un outil de dépendance nous permettant

de produire plus avec moins d'effort et moins de temps, l'incarnation même de la mission capitaliste. Un outil façonnant notre perception du temps, notre environnement et notre corps. J'approfondis mes réflexions à ce sujet dans le chapitre 2.

CHAPITRE 2 : EMPOUVOIREMENT D'UNE VOLEUSE AGITÉE

2.1 Le désir de voler

Sans dérober par force ni par ruse, ni même en me déplaçant dans les airs au moyen d'ailes, je vole. Ce rôle de voleuse que j'endosse consiste plutôt à de l'appropriation, mais sans tactique frauduleuse, sans enjeu immoral, sans question d'illégalité. Bien que de nombreuses connotations éthiques et judiciaires entourent le mot et le geste de s'approprier quelque chose, précisément en s'alliant aux pensées décoloniales, ma recherche tente de faire sien ce qui circule à grande échelle et à haute vitesse en société capitaliste numérique : les *datas* ou données numériques.

Chaque donnée numérique est associée à une valeur pouvant s'inscrire dans un calcul. Que ce soit un click, une navigation sur un site web ou un pixel, il s'agit d'une donnée s'accumulant dans une base de données. Variée et intégrée à chaque moteur de recherche, logiciel et site web, cette « *data base* » est un programme (créé par un concepteur web) stockant, organisant et interprétant les données afin de pouvoir les utiliser à des fins de protection (sécurité des authentifications), à des fins d'études comportementales des usagers ou à des fins marchandes (Daphné B, 2023). Les *Big datas* ou données massives sont un phénomène plus récent (impacts importants depuis 2012) et en perpétuelle croissance donnant accès à un pouvoir statistique extrêmement vaste, entre autres dû à la numérisation de nos vies (intégration de politiques publiques « sans papier », d'assistant virtuel comme Alexa et Siri, de montres intelligentes captant sans cesse des données sur l'activité humaine, les *cloud* ou infonuagiques, les *cookies* sur chaque site web, chaque outil mesurant les conditions météorologiques, le développement des changements climatiques, la qualité de l'air et de l'eau, etc.) (Akam, 2018).

Tandis que les frontières entre le privé et le public s'embrouillent, s'enchevêtrent et deviennent futiles, l'ère du numérique et de l'information accélère le partage, la diffusion et la circulation des données très facilement accessible. Il devient donc aisé, voire accidentel, de faire sien ce qui flotte

dans le réseau et passe dans l'écran. Cet état de fait est à la fois choquant et excitant, me poussant à décoller ! Et je m'envole avec ces associations de données qui forment chaque image.

La peinture créée à partir d'images de références souligne l'omniprésence des images et leur circulation infinie à notre ère du numérique. L'acte de faire en peinture et la matérialité qu'il perpétue met en œuvre une décontextualisation des images, soit du numérique vers le matériel. Debrabant (2020) parle de recyclage, même d'écologie de l'image en société capitaliste, tandis que d'autres perçoivent plutôt une digestion de ce qui existe, de ce qui a été fait, par laquelle une transformation s'opère.

Dans cette « digestion » picturale, les images de références subissent un détournement, une distorsion par effets du hasard, une mutation par accumulation et densification. Comme le décrit la critique et historienne d'art Martha Schwendener, les peintres figuratifs travaillent présentement dans un contexte de réutilisation du vaste legs de l'histoire de l'art, ne cherchant plus nécessairement à innover, mais plutôt à revisiter de multiples questions anciennes (Schwendener, 2019). Dans l'abondance que propage le flux d'images numériques, j'endosse ce rôle de « digérer » ce qui existe en transformant des pixels de différents contextes vers la matière peinte. En tant que voleuse, je m'approprie les représentations du corps disponibles en ligne, que ce soient des photographies des canons de l'histoire de l'art, des publicités, des scènes de film ou des images pornographiques. Je les recontextualise afin d'interroger leurs constructions, mais aussi afin d'interroger nos regards les consommant trop passivement et de manière accélérée dans l'écran. De même, je revisite et je poursuis la quête des peintres cubistes futuristes du début du XX^e siècle désireux de faire l'éloge de la vitesse, du monde moderne et de la représentation du mouvement (Prendeville, 2001). J'incorpore toutefois cet éloge sous forme de critique dans ma peinture : là où la vitesse impressionnait, dans ma peinture, elle nous épuise; là où le dynamisme de composition était une célébration, je l'utilise à des fins de réflexions vis-à-vis les forces structurant notre mode de vie.

2.2 Voir, revoir

En voleuse chevronnée, je revisite d'abord l'apport du voyeurisme dans ma quête. Plus tôt, j'ai affirmé que ma posture de voyeuse-chercheuse débutait inévitablement avec le fait de voir et son plaisir associé. Désormais voleuse-chercheuse, je me situe surtout dans le désir de saisir nos regards par une récupération de l'influence des images sur ceux-ci. En récupérant et en revisitant ce qu'ils ont l'habitude de voir, je fais dévier les réflexions et j'en génère de nouvelles.

Mon point de départ est l'incarnation du terme voyeur dans l'histoire de la peinture occidentale. Je m'attarde aux transformations que subit le voyeurisme au fil des siècles afin de mieux l'interpréter à notre ère actuelle. En remontant à la Renaissance italienne, je découvre d'innombrables femmes représentées dans des scènes où un voyeur épie leur nudité. Prenons *Suzanne et les vieillards* (1555) de Tintoret, dans laquelle on remarque aisément les deux voyeurs se cachant derrière un muret afin d'observer le corps immaculé de Suzanne se préparant pour le bain (figure 2.1).

Figure 2.1 Le Tintoret, *Suzanne et les vieillards*, 1555.



Tiré de [Photographie de l'œuvre du Tintoret], par le Le Kunsthistorisches Museum de Vienne, 2024, Wikipédia. ([https://fr.wikipedia.org/wiki/Suzanne_et_les_Vieillards_\(le_Tintoret\)#/media/Fichier:Jacopo_Robusti,_called_Tintoretto_-_Susanna_and_the_Elders_-_Google_Art_Project.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Suzanne_et_les_Vieillards_(le_Tintoret)#/media/Fichier:Jacopo_Robusti,_called_Tintoretto_-_Susanna_and_the_Elders_-_Google_Art_Project.jpg))

La composition en triangle des trois personnages peints propose un équilibre pictural qui atténue le voyeurisme, l'exposant ainsi sous un voile de grâce. D'autant plus que le regard du spectateur se pose rapidement sur le miroir en face de la baigneuse, dans lequel elle s'observe, ignorante des regards qui la caressent. Quatre paires d'yeux se posent donc sur sa nudité : les deux vieillards, elle-même dans le miroir, et le spectateur devant la peinture. Sa nonchalance est-elle dupe ou consciente? Sait-elle qu'elle est observée et y prend-elle plaisir, comme le voudrait le regard androcentré qui la crée et la peint? Similaire à la *Vénus d'Urbain* de Titien (1538), à *La grande odalisque* de Ingres (1814), et à des centaines d'autres peintures de femmes nues, l'œuvre montre un corps fétichisé et fantasmé, telle une offrande au regard présumé masculin et hétérosexuel. À ces corps est accrochée une expression faciale inquisitrice, à la fois passive et pénétrante, désirant être désirée. Ces peintures du nu ont créé et perpétué la position de voyeur chez le spectateur dit masculin, tout comme la position dite féminine s'observant en train d'être observée (Berger, 1976). En tant que femme peintre, j'en retiens l'aspect structuré, divisé (homme vs femme) et normalisé du geste voyeur, qu'il soit extériorisé par le spectateur ou intériorisé par l'observée. En quoi l'ère des écrans le perpétue ou l'exacerbe et comment l'interroger dans mes peintures?

Courbet étale un autre type de voyeurisme. Dans son œuvre *Le rêve* (1844), je vois d'abord simplement une jeune femme endormie dans un hamac, seule en forêt, entourée d'un refuge de végétation luxuriante (figure 2.2). Mais la manière dont ses jeunes seins pointent doucement à la lisière de ces vêtements, que son bras se relève au-dessus de sa tête, étirant son corps de manière sensuelle, que son visage se détourne consciemment du regard du spectateur : tout indique une protagoniste qui sait qu'elle est observée. Tout dans sa posture invite le regard à se délecter de sa demi-nudité. Les grandes diagonales du tissu du hamac dirigent le regard vers le dévoilement de la poitrine. La lumière diffuse dans le tableau éclaire seulement son corps et ses joues fiévreuses, offrant une pénombre environnante rassurante. Si la femme peinte n'est pas réveillée et offre volontairement son corps au regard, Courbet nous incite à croire qu'elle rêve à quelque chose d'érotique avec ses mamelons durcis, ses joues roses et sa main droite reposant près de son pubis. Encore une fois, le désir est alimenté par tous les aspects formels de la peinture dans un but de plaire au regard voyeur du spectateur. Le dynamisme est construit afin de séduire avec douceur et sans ambiguïté. Le spectateur est conscient que la femme représentée sait qu'elle est observée.

Figure 2.2 Gustave Courbet, *Le rêve*, 1844.



Tiré de [Photographie de l'œuvre de Courbet], par le Musée Oskar Reinhart, 2024, Wikimedia Commons. ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Courbet,_1844,_Le_R%C3%AAve_\(The_Hammock\),_oil_on_canvas,_70.5_%C3%97_97_cm,_Museum_Oskar_Reinhart,_Switzerland.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Courbet,_1844,_Le_R%C3%AAve_(The_Hammock),_oil_on_canvas,_70.5_%C3%97_97_cm,_Museum_Oskar_Reinhart,_Switzerland.jpg))

Comment l'interpellation au regard voyeur du spectateur est-elle revisitée par les peintres actuels? Celeste Spencer-Dupuy, peintre états-unienne, s'intéresse à la représentation du banal. Dans *The Chiefest of Ten Thousand (Sarah 2)*, elle impose une posture voyeuriste au spectateur, sans subtilité, et amène le regard tout près d'une scène intime et explicitement sexuelle (figure 2.3). La différence entre cette peinture et les nus du 17^e, 18^e et 19^e siècle réside dans l'aspect explicite et dans l'interpellation d'un regard tout autant masculin que féminin que queer. Pas de sein ni de fesse en vue. Les corps ne sont pas idéalisés, mais plutôt réalistes : nous pouvons discerner l'ombre d'un bourrelet, la saleté en dessous des ongles, la tension incertaine des muscles. Ce qui différencie cette peinture d'une image pornographique est l'absence de l'objectif d'exciter sexuellement le regard qui l'enrobe, et le fait que les personnes représentées ne performant pas dans un désir d'être vue par un public (Lavigne, 2014). Le plan large de la scène peinte déjoue les gros plans sur les parties génitales habituellement associés aux codes de la pornographie (Lavigne, 2014). De ce fait, l'objectif est de représenter un souvenir, une scène fictive ou de montrer la beauté d'une scène quotidienne banale : entourant les deux corps qui se font plaisir, on voit une pièce habitée, des

meubles ordinaires, une propreté médiocre, une pomme à moitié mangée, des chats qui vaquent à leurs occupations, des objets tombés au sol et un tapis plissé, comme si l'action en déroulement avait eu lieu de manière spontanée. La matérialité de la peinture donne corps à la chair, l'alourdit. Elle rend visibles la force et la quiétude des muscles au travail. L'empâtement dans la peinture anime les corps de volume et de mouvement, chaque coup de pinceau visible renforçant l'aspect tactile et désirable de la scène. Le génie de Spencer-Dupuy réside dans son succès à démocratiser le plaisir féminin dans l'univers hautement masculin de la peinture (qui met toujours le désir masculin au premier plan dans la représentation du corps féminin), tout en incorporant l'acte sexuel au niveau des activités quotidiennes normales, évitant la censure de l'obscène.

Figure 2.3 Celeste Spencer-Dupuy, *The Chiefest of Ten Thousand (Sarah 2)*, 2018.



Par Nino Mier Gallery, 2018. (<https://www.miergallery.com/press/frieze5>)

The Chiefest of Ten Thousand (Sarah 2) désensibilise le regard avec douceur et ouverture. Malgré l'extrême accessibilité à la pornographie numérique, l'acceptabilité sociale de la pornographie, de surcroît lesbienne, polarise la société entre les antipornographies et ceux anti-censures (Vörös,

2015). La peinture de Spencer-Dupuy provoque un vent de fraîcheur : ni porno ni antiporno, son travail ouvre le dialogue en toute simplicité, en toute humilité, en voyeurisme assumé et actualisé.

2.3 Déjouer les automatismes du regard

Si, à la manière de Spencer-Dupuy, je désire déconditionner notre manière de voir les corps structurés par des décennies de peinture académique, la voleuse que je suis s’empare de la pensée du philosophe et sociologue allemand Harmut Rosa. Dans son livre *Rendre le monde indisponible* (2020), il explique en quoi les institutions fondatrices de la société moderne ont comme but premier de rendre visible, atteignable, maîtrisable, prévisible et utilisable le monde dans lequel nous existons. Ce monde construit est un vortex captant sans fin nos énergies. Nous sommes des usagers dans des sentiers balisés, sécurisés et optimisés pour nous contrôler. Le tableau est aussi un piège pour l’observateur, mais il peut différer de la machine de surveillance par différents traitements picturaux laissant apparaître un aspect irrésolu, indisponible pour le regard.

Dans ce contexte, je m’intéresse au travail de Christina Quarles pour son démantèlement des préjugés et des croyances inhérentes à la question de l’être humain comme entité sous contrôle. Dans sa peinture *For Whom Tha Sun Sets Free*, Quarles incarne positivement le sens du verbe « défigurer » (figure 2.4). Ses gestes peints altèrent nos attentes. Ils nous libèrent en quelque sorte des représentations redondantes en libres circulations sur le web.

Figure 2.4 Christina Quarles, *For Whom Tha Sun Sets Free*, 2019.



Tiré de [Hauser & Wirth Gallery], par Christina Quarles, 2019. (<https://www.hauserwirth.com/artists/33678-christina-quarles/#>)

La chair devient damier, la peau et les os s'étirent, les muscles fusionnent et les effets de la gravité sont perceptibles sans être compréhensibles. Les têtes disparaissent sous les coups de brosse, puis réapparaissent, partielles, sous forme de couleurs délavées ou dans le creux d'une main. L'artiste états-unienne applique ses couleurs par alternance entre transparences, aplats, fondus, utilisation de pochoirs et geste à main levée. Elle joue sur les limites de l'acrylique en simulant des repentirs normalement associés à la peinture à l'huile, de sorte qu'une main apparaît, fantomatique, à travers le biceps du personnage de gauche, par exemple.

L'hétérogénéité des textures et des rendus de Quarles apaise momentanément notre regard furtif et agité, lui permettant de décélérer sur la surface de la toile. Nous pouvons prendre le temps de suivre les modulations des nuances, les entrelacs de lignes et les surfaces traitées en aplats. Nous sommes indisponibles au monde le temps de se glisser dans ses espaces fictifs. Car Hartmut Rosa (2020) le décrit ainsi : la vitalité, le contact et l'expérience réelle de nos existences naissent de la rencontre avec l'indisponible, et nous avons besoin de résonance entre le disponible et l'indisponible pour nourrir l'imagination. Nos imaginaires ainsi nourris permettent par conséquent le déploiement du potentiel spéculatif de nos futurs. D'imaginer des réalités différentes que celles envisagées par les médias, par l'économie, par les structures du capitalisme global au pouvoir.

Ma peinture est une forme de spéculation sur les enjeux déterminants pour notre avenir. Je veux me surprendre par mes créations et être une voleuse doublée d'une voyante. L'ancrage de la peinture à la fois dans le réel et dans l'imaginaire générera-t-il un don de seconde vue chez moi? Chez le spectateur?

2.4 Doublement voyeuse

Par ma recherche-crédation en peinture, j'applique mon plaisir de voir et j'expose le plaisir de voir des autres. Je vole les regards passivement fixés dans l'univers intangible et les transpose aux yeux voyeurs des spectateurs.

Généralement, le voyeur agit en secret. Caché des regards, il n'interagit pas directement avec le sujet qu'il ou elle observe avec satisfaction. Le Code criminel canadien se limite aux actes explicitement sexuels, définissant le voyeurisme comme symptôme d'un trouble sexuel lié à l'exhibitionnisme ou la pédophilie (gouvernement du Canada, 2021). Limitée, la loi s'adapte tant bien que mal aux accélérations de la réalité numérique, à l'ère d'Internet et des réseaux sociaux, où vie privée rime avec vie publique : « Outre les dispositions du *Code criminel* touchant la surveillance électronique, le droit pénal n'incrimine pas, à proprement parler, l'atteinte à la vie privée. » (Gouvernement du Canada, 2021) Que se passe-t-il quand l'espace public devient numérique et brouille la frontière avec le privé, entre le tangible et l'immatériel? Qu'en est-il de la tendance à s'enregistrer et à publier sa vie privée sur les plateformes de réseaux sociaux? Est-ce que le fait de voir passivement la vie déployée d'une personne sur le web est du registre du voyeurisme ?

Il y a neutralisation du voyeurisme par la naturalisation de l'exhibitionnisme sur les réseaux sociaux. Socialement parlant, l'industrie des médias a façonné les habitudes sociales vers l'exposition de soi, la divulgation, la confession, le spectaculaire et le fait de se vanter : une panoplie de comportements renforçant l'individualité et la surconsommation dans un désir de se distinguer des autres (Ozon, 2019). Cela dit, il devient fort difficile de cerner une atteinte à la vie privée non consentante si tout contenu publié sur Internet est accessible, absorbable, reproductible,

échangeable et manipulable. Si une personne veut porter plainte, à qui la faute? Le divulgateur, la voyeuse, l'exhibitionniste, l'algorithme, le pirate, le pacificateur? *C'est la faute du système*, comme diraient les féministes matérialistes (Williams, 2019).

Voyeurisme acquis, perpétué par les utilisateurs du web, non incriminable et pour la plupart du temps consentant, le paradoxe de protection de la vie privée des navigateurs est une marque de commerce que nous avons adoptée comme réalité. Encouragés par de faux sentiment de sécurité, nous naviguons sur le web, cachés derrière une illusion d'invisibilité, fouilleurs aguerris, *procrastineurs* par excellence. Des forces sociales (mais réellement économiques) nous poussent à tout dévoiler, à rendre visible, à être transparent pour la reconnaissance par les paires, pour l'accumulation des *likes*, pour l'espoir d'un *repost*, la possibilité de devenir quelqu'un d'important en succombant à l'économie de l'attention... C'est étourdissant, absurde. Et je sais que je participe moi-même à ce schème : fixé aux écrans, mon regard engourdit mon être; je suis parasitée par la répétition, paralysée par une insouciance coupable, palpable; je nourris un besoin de procrastiner quand tout va trop vite, quand l'impuissance me submerge. Ce besoin endosse une profitabilité nouvelle sur les plateformes de réseaux sociaux où chaque touche est une donnée commercialisable. L'économie a triomphé là où le loisir trônait : le « procrastinage » est maintenant rentable.

Par la peinture, je dé-commercialise mon procrastinage et je lui insuffle une dose d'empouvoirement nécessaire. Je m'attarde à la surface de la toile, contemple le pinceau qui glisse au bout de ma main. Je m'amuse avec les couleurs, parfois dissonantes, puis je ralentis sur un détail par manque d'attention. Sous l'influence des mélodies entre mes oreilles, je déroge du plan initial dans un élan presque stupide. Mes pieds reculent mon corps loin du tableau et j'observe. Mon geste procrastinant devient analytique, espion de son propre travail, tel un voyeur sortant de sa cachette au gré des regards qui se multiplient à la surface de la toile.

2.5 Voler quand tout est disponible

Similaire à l'extraction massive des données de navigation sur Internet, telle que la fameuse apparition nous demandant d'accepter les *cookies*, ces « petits fichiers collecteurs » de données sur nos activités en ligne, je prends afin de mieux « prédire » :

« L'extraction des données à la base des *big data* est, du point de vue temporel, un processus de rétention, d'enregistrement, par lequel les données de l'expérience du passé sont stockées, traitées, par des technologies algorithmiques, et ce, afin de générer des prédictions comportementales. » (Martineau, 2023, p.61)

Je suis une prédicatrice avec une mémoire de travail surstimulée par les nombreux appareils technologiques, le bombardement publicitaire et le conditionnement capitaliste. Je produis, consomme, accumule sans m'interroger, car mon attention se fragmente. Mon regard et ma pensée sont réquisitionnés par différentes sources simultanément, en plus d'être structurés par des valeurs d'innovation, de consommation et de confort (Crary, 2016). Je laisse mes yeux de peintre s'indigner devant nos corps dans l'espace public et devant l'abondance des images circulant sur les différentes plateformes qu'Internet propulse. En compétition les unes contre les autres, que communiquent-elles? Comment coexistent-elles sur la surface des écrans, tout comme celle de nos rétines? Qu'est-ce que nos yeux retiennent s'ils saisissent les images en moins de cinq secondes?

Dans ma pratique, mes yeux fixent les écrans (le téléviseur, le bureau de travail, la tablette, et le téléphone intelligent) et absorbent l'information à toute vitesse. Pop-up, nouveau message, courriel d'offre exclusive; une notification apparaît à gauche, une personne m'envoie un vidéo, puis une autre me transmet un hyperlien vers une actualité : je me régale. Je fais des mise-à-jour en continu et les fenêtres web sur lesquels je navigue se multiplient. Que ce soit au travail, à la maison, en transition ou en transport, entouré d'amis et en famille, en faisant du sport, en cuisinant, en mangeant, en patientant sur le bol de toilette... Partout, l'hyperconnectivité et le capitalisme algorithmique ancrés dans nos appareils numériques sollicitent notre regard, notre attention, nos pensées, notre manière d'être.

Je suis une peintre de mon temps en manque de temps. Je conteste l'hyperconnectivité et l'accès illimité au marché qu'elle impose à nos mains et à nos consciences. Selon Durand et Martineau (2023), outre son assaut continu sur notre attention, le capitalisme algorithmique fait pression sur notre expérience du temps et nous fait vivre un sentiment d'accélération, de manque de temps :

« [...] les nouvelles technologies algorithmiques affectent le temps de travail en l'intensifiant, et le temps de loisir en le désorganisant, l'entrecoupant de sollicitations et de pressions sociales et marchandes. Les nouvelles technologies algorithmiques diminuent l'occurrence de ce que les sociologues du temps appellent le temps de « loisir pur », un temps pleinement libre et dont l'usage est à la discrétion de l'individu. Plus fondamentalement, la montée d'une nouvelle catégorie de temps social, le temps d'attention captif, ou temps d'écran, qui chevauche temps de travail et temps de loisir, accentue la présence du capital dans nos vies, et aggrave l'expérience d'accélération. »
[Durand et Martineau, 2023, p.60]

Mon temps de travail et mon temps d'arrêt se mêlent; les frontières entre mes espaces physiques de travail et ceux de loisir s'effondrent (Goyer, 2024). À l'ère de l'hyperconnectivité, mon corps se retrouve dans l'entre-deux, un pied dans le tangible, l'autre dans le virtuel. Ce sentiment passe par mon regard : « [il] se situe désormais dans un espace commun hybride, entre deux couches de réalités qui se superposent comme deux calques : l'espace physique – l'atmosphère, où le corps demeure et respire – et la sphère numérique imaginaire, où la conscience peut basculer et circuler. » (Hurteau, 2020, p.69) Les réalités hors ligne et en ligne sont indissociables, tel un continuum où l'une a besoin de l'autre.

Les structures sociétales alimentant la culture de la performance et de la productivité poussent plusieurs d'entre nous à s'identifier largement à notre travail (Goyer, 2024). Il en résulte un comportement conditionné où l'individu parle constamment de son travail, ses pensées y baignent en continu, la prise de courriel n'arrête jamais, il sent qu'il participe au roulement de la société par son dur labeur. Le fait de s'identifier à son travail, son savoir-faire principal, ne date pas d'hier. Depuis la fin du XIXe siècle, au début de l'époque moderne avec l'industrialisation et l'arrivée du facteur de production, la valeur accordée au travail est devenue centrale en société occidentale (Méda & Vendramin, 2013). Bien que le travail soit souvent considéré comme trait « naturel » ou même comme spécificité de l'animal social que nous sommes depuis l'Antiquité, sa valorisation

intensive est récente et non universelle (Méda & Vendramin, 2013; Ingold, 2017). Même sa définition orbitant autour de la productivité n'est à peine plus que centenaire (Ingold, 2017).

Sachant que l'aliénation que nos corps subissent dus aux pressions de production, de travail et de consommation s'échelonne sur un siècle et demi, on comprend l'aspect pervers et mutant de ces forces pour qu'elles passent d'une main-d'œuvre ouvrière en usine à des têtes penchées vers des écrans. Voilà pourquoi il faut l'interroger et comprendre ce qu'elle fait subir à nos corps. À juste titre, en plus de l'excès de connexion, l'absence de limite au travail et le producteur perpétuel de données que nous sommes devenus, l'accélération se ressent bien évidemment au niveau du corps : accumulation du stress, tension dans les muscles, insomnie, impuissance ou sentiment de perte de contrôle et de manque de temps, hypertension et intensification de l'individualité (Goyer, 2024; Martineau, 2023; Crary, 2016).

Le travail créateur met à profit les aspects proprioceptifs pour ancrer mon expérience dans la présence et le ressenti. Mes rituels à l'atelier, mes montages d'expositions, mes rencontres avec d'autres artistes contribuent à me positionner dans la mouvance du monde et de prendre une part active au contre-courant du flot numérique. Mon processus de recherche fait ralentir mon corps par le feuilletage de livres imprimés, le dessin, l'écriture manuscrite, l'exploration de lieux publics, l'expérimentation d'œuvres tangibles dans des espaces d'expositions. Puis, je ralentis davantage en préparant mon atelier : j'enfile la chienne de travail, je sors les tubes de peinture, je mélange les pigments et j'applique la peinture à la surface de la toile. Je peins debout, pliée en squat, assise ou à même le sol. Mon corps se déplace et s'étire au fil des élans de mes coups de pinceau. Je me réapproprie mon corps aliéné tout en travaillant. Je décélère mon regard sur le grain de la toile, les différentes pressions appliquées sur les poils des pinceaux, les diverses distances que je mets entre mon corps et la toile. Le simple fait de travailler une surface tangible n'émettant pas de lumière artificielle, pas de son, pas de data, procure un grand bien à mon regard. Ma pratique me permet d'épargner momentanément mon corps aux incitations à consommer, à *streamer*, à *liker*, à *scroller*, à partager, à télécharger, et surtout, à produire continuellement des données (Martineau, 2023).

En tant que peintre, pourquoi vouloir voler une attention déjà captive? Pourquoi faire-corps avec un flux infini de contenu numérique et le transposer sur une surface sensible, sans électricité ni

magnétisme? La plupart des images produites et diffusées sur le web le sont au service d'une maximisation du temps passé devant les outils de consommation et de production, c'est-à-dire nos appareils technologiques (Crary, 2016). Je veux démontrer que parasiter un système omniprésent à des fins non capitalistes permet de nourrir la réflexion critique à propos de structures invisibles oppressantes. En réutilisant les stratégies amplifiées par les technologies numériques, tels les stimuli visuels, la rhétorique, l'émotion forte, l'humour, la répétition et la vitesse (Durand et Martineau, 2023), je transpose le familier en insensé dans la matérialité mes compositions picturales. Je réitère des parties de l'histoire encore pertinente pour nous. Je souhaite débanaliser l'emprise du rationnel sur nos quotidiens. Je rends absurde l'ère de l'instantanéité en prenant des heures et des heures à produire une image, partageant mon désir de ralentir aux spectateurs.

Comment captiver l'attention par l'expérience de l'art? Comment décélérer l'attention surexcitée, la sevrée de son hyperstimulation, l'aider à sortir de l'océan d'informations qui la submerge, au moyen de la peinture? Crary reprend les mots du cinéaste français Jean-Luc Godard en disant :

« [...] dans l'amnésie de masse qu'entretient la culture du capitalisme global, nous échouons à voir le monde. Nous sommes inondés d'images appauvries et jetables - ainsi que d'information au sujet du passé et des catastrophes récentes – mais il y a une incapacité grandissante à se confronter à ces traces de manière à pouvoir les dépasser en direction d'un avenir commun. » (Crary, 2016, p.47)

Notre vision fait certainement défaut, mais un potentiel d'espoir réside dans la possibilité de produire des images qui seraient complètement inutiles pour le capitalisme (Crary, 2016). Je pense au potentiel de ma peinture, mon imaginaire, mes fictions et la matérialité de mes tableaux sont la preuve de cette capacité de résistance. Cela dit, plutôt que de chercher à innover en créant de nouvelles images peintes, du jamais-vu, de la nouveauté stimulant le regard le temps d'une consommation rapide, mon travail s'applique à prendre ce qui existe, à le recontextualiser et à le faire sien.

2.6 Exposer à nouveau les effets du rationalisme

Tout est disponible à travers l'hyperconnectivité. Et cet acharnement à isoler l'information pour mieux la saisir, ce processus de fragmentation, est perpétué de manière inconsciente :

« Que nous le sachions ou non, notre façon de penser et toute notre attitude envers la réalité sont déterminées par les principes de la science. L'abstraction, qui éloigne progressivement les sujets de la réalité vécue collectivement, est l'une des conséquences marquantes de l'accélération scientifique. Les horizons communs disparaissent et la foi en la machine ou la technique se substitue aux désirs collectifs. La réalité accessible à l'individu est de plus en plus fractale et de plus en plus différenciée. » (Vassort, 2012, p.114)

Désormais banale pour nous, cette mise à distance, cet individualisme et ce besoin de nouveauté se doivent d'être remis en question. D'autant plus que cette salade capitaliste est accompagnée de son lot de superfluité : l'obsolescence programmée connue, reconnue et perpétuée, est un exemple de taille de la banalisation du superflu (Vassort, 2012). La compréhension du temps aussi devient dérisoire : qui a toujours l'impression de manquer de temps? Qui fantasme sur la réduction du temps de travail dans sa vie? Que tout travail ou production se déroule plus rapidement, afin de pouvoir en faire toujours plus? Qui nourrit l'illusion qu'avoir plus de temps pour ci, passer moins de temps sur ça, aiderait son emploi du temps? Et qui finit toujours par adopter la pensée rationnelle, la sous-division en catégorie, en fragments plus faciles à digérer, à dépasser? Chaque chose en son temps... Un jour à la fois... Demain est un autre jour... En société capitaliste, « la productivité, le rendement, on le sait, sont intimement liés à la quantité de temps nécessaire à la production des objets. » (Vassort, 2012, p.122) En termes de production et de consommation, il faut constamment que le temps à produire diminue, afin que la quantité de choses sur le marché et le temps passé à consommer augmente. Les fondements du capitalisme sont la vitesse, l'accélération et la performance : le temps, tel qu'établi par le cycle solaire, devient inutile (Vassort, 2012). L'être vivant que nous sommes en souffre évidemment, tout comme le monde dans lequel nous existons, et c'est ce que démontre l'œuvre de George Tooker, *The Subway* (1950) (figure 2.5). Ces personnages au teint gris ont les sens en alerte. La répétition est étourdissante et les points de fuite divergents confinent le regard. On peut ressentir l'anxiété, la résignation et l'aliénation des corps raides aux épaules tombantes.

Figure 2.5 George Tooker, *The Subway*, 1950.



Tiré de [Whitney Museum of American Art], par Estate of George Tooker - Courtesy DC Moore Gallery, 2024.
(<https://whitney.org/collection/works/3052>)

Bien que sa peinture discute d'un pessimisme aliénant issu du contexte moderne états-unien précédent la Deuxième Guerre mondiale, notre ère actuelle génère des enjeux très similaires à son labyrinthe. C'est ce qui explique l'étrange familiarité des trois points de fuite qui isolent les personnages et fragmentent le regard du spectateur (Whitney Museum of American Art, 2024). Son travail évoque la société de contrôle où l'idéologie individualiste prévaut, où des structures incitent l'individu « à se focaliser exclusivement sur sa soif d'acquiescer, d'avoir, de gagner [parallèlement] lié aux mécanismes de contrôle qui plongent dans un sentiment d'inutilité et d'impuissance un sujet soumis à de telles exigences. » (Crary, 2016, p.44) Sachant que ce type de composition picturale digne d'un processus de bureaucratisation avancé fonctionne encore aujourd'hui, je veux la reprendre dans mes tableaux et l'ouvrir aux dimensions de l'économie de l'attention. Je fais mien ces corps figés, cet étourdissement, et je critique un rationalisme normalisé au nom du développement.

2.7 Représenter ce que l'on voit, vit et ressent

En peignant ces corps indifférents malgré l'aliénation qu'ils expérimentent, je souligne la raison qui les habite et qui leur impose une impotence vis-à-vis l'ampleur du puissant système dans lequel ils existent.

En tant que peintre situant ma pratique dans la tradition du réalisme issu du XIX^e siècle, ma recherche est guidée par un désir de représenter la réalité humaine dans toute sa subjectivité liée au ressenti (Prendeville, 2001; Dean, 2019). À la suite de peintres comme Otto Dix, Leon Golub et José Clemente Orozco, ma recherche interroge tout autant l'aspect social de l'espace public que son aspect politique, économique et identitaire (Prendeville, 2001). Bien qu'issu de l'Occident des années 1930 et étroitement lié au marxisme et au socialisme de l'après-guerre, je souhaite renforcer le but social de l'art : je rends accessible au plus grand nombre et suscite l'envie chez le spectateur de s'impliquer dans les mouvements de transformation sociétale (Prendeville, 2001). Comme eux, je veux prendre une distance critique sur le quotidien devenu banal, pour faire naître le désir de voir autrement les structures économiques et sociales.

Une des stratégies empruntées par les peintres réalistes sociales était de « renvoyer les spectateurs au processus du changement historique » (Prendeville, 2001, p.92), afin d'inspirer le spectateur à initier un changement à son tour. Je vole cette stratégie optimiste, aussi névrosée soit-elle. Dans *City Building* (1930) du peintre états-unien Thomas Hart Benton, des individus sont à l'œuvre dans un chantier, leur posture dynamique donne l'impression d'une force brute tangible, tels un hommage à la main-d'œuvre et son savoir-faire (figure 2.6). Les mains au travail à l'avant-plan mettent en évidence la construction de la ville à l'arrière-plan, lieu d'effervescence et d'accélération. Le dynamisme entre les tissus, les muscles, la vapeur, la perspective atmosphérique, les violets près des jaunes, les regards concentrés, le crépuscule du matin ou du soir, tout inspire le monumental. Je me réapproprie l'essence de propagande cette image pour la faire mienne et l'amener ailleurs.

Figure 2.6 Thomas Hart Benton, *City Building*, 1930.



Tiré de [Met Museum], par AXA Equitable, 2012. (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/499559>)

Mis à part son désir d'attiser les foules, la peinture réaliste sociale se concentrait aussi sur la portraiture de la société :

« [...] les rituels façonnant la vie sociale et le portrait de divers types sociaux. [Les peintres] représentent la ville comme un espace dans lequel les groupes se définissent eux-mêmes dans le regard des autres. Tout comme l'art français du XIX^e siècle, la ville est un lieu du voir et de l'être vu, et les différences et les distances sociales s'expriment au moyen de la perception. »
(Prendeville, 2001, p.84)

Dans ma pratique, je reprends la représentation des rituels sociaux au quotidien : voir et être vu à travers l'appareil numérique, l'appareil comme extension de la main, la lumière des écrans sur les cornées, les têtes penchées, les corps rapprochés physiquement, éloignés mentalement, la dépendance à l'hyperconnexion. Pour les peintres du XX^e siècle témoignant de brusques changements urbains, des transformations accélérées issues de l'industrialisation, la ville et les espaces publics qu'elle offrait permettaient aux êtres de voir et d'être vus. Pour les peintres du XXI^e siècle, une transition importante a déplacé les changements sociaux, les attentes, les aspirations, les jugements, les déviances, les communications, les potinages, soit une quasi-totalité des interactions sociales, en ligne. Les peintres contemporains dits réalistes se penchent donc sur

la question de l'ère du numérique et sa connectivité où chaque utilisateur peut voir et être vu 24h sur 24, 7 jours sur 7 (Dean, 2019). Par la peinture, nous cherchons à rendre visibles ces interactions et l'absurdité de ce qu'elles appliquent aux corps, aux communautés, aux espaces publics, à la ville, au futur.

Le peintre états-unien d'origine pakistanaise Salman Toor s'y attaque avec brio. Par ses camaïeux émeraude revitalisant l'impressionnisme et bien d'autres legs de la peinture occidentale, il représente la déconnexion du monde réel qu'engendre les appareils technologiques. Dans *Bar Boy*, une vulnérabilité douce, à la fois accablante et savoureuse par sa familiarité, fait vibrer le seul corps dont l'attention est monopolisée par l'écran de son cellulaire (figure 2.7). Ce sentiment vibrant est largement renforcé par les petits coups frénétiques de pinceaux qui façonnent l'œuvre, mais aussi par la tension que génère la proximité intime des corps tout autour versus l'isolement du personnage central. Ce qui fascine dans le travail de Toor réside dans l'intégration des écrans numériques : leur luminosité hypnotisant les visages, aliénant les corps, offrant une connexion illimitée à des mondes invisibles (Deutsch, 2024). Sa peinture incarne le paradoxe de l'hyperconnectivité : à l'issue de ses expositions au Whitney Museum et au Baltimore Museum of Art, plusieurs critiques font référence « aux visages impassibles des figures de Toor, alors qu'elles sont illuminées de la lueur des cellulaires intelligents et des ordinateurs qui connectent et aliènent simultanément. »⁶

⁶ Traduction de Deutsch, D. (2024, p.115): “the “impassive faces” of Toor’s figures as they are “lit by the glow of the smartphone and laptops that incessantly connect and alienate them [...]”

Figure 2.7 Salman Toor, *Bar Boy*, 2017.



Tiré de [Whitney Museum of American Art], par Salman Toor, 2020. (<https://whitney.org/collection/works/63300>)

À propos de la nudité de personnages face à leurs écrans dans ses peintures, certains discutent de l'aspect voyeur qui en ressort, comme dans l'œuvre *Bedroom Boy* (Deutsch, 2024). Peindre des individus nus ou à moitié nus faisant l'usage de technologies numériques dans des scènes domestiques ajoute un niveau de voyeurisme, car, en plus de positionner le spectateur de la peinture dans une posture voyeuse, cela rappelle en quoi les appareils numériques permettent à quiconque de penser voir sans être vu derrière l'écran, comme discuté dans le chapitre 1.

Une autre facette du travail de Toor que j'admire et souhaite reprendre réside dans sa manière de peindre une lumière artificielle scintillante, tremblotante, vacillante. En effet, la gestuelle nerveuse de Toor rend visible l'aspect spécifique de cette lueur froide et rectangulaire émanant des écrans, c'est-à-dire la stimulation continue que provoque la circulation exponentielle d'informations et d'images. Par le clignotement, il montre, sans le montrer, le déroulement infini de contenu dans lequel « trop d'entre nous cherchent non seulement de l'information, mais aussi du bonheur,

de l'excitation et de la connexion dans nos vies. »⁷ (Deutsch, 2024, p.2). C'est entre autres dans la passivité avec laquelle nos yeux divaguent sur le web, la mollesse de nos corps et la distanciation avec le monde physique que l'aliénation s'enclenche.

2.8 Déconstruire le mythe de l'immatériel

En écho au recyclage impressionniste de Salman Toor, je considère le travail de Jean Édouard Vuillard (1868 – 1940), peintre français fondateur des nabis, afin de poursuivre sa quête. On y retrouve la même touche vibrante qui caractérise le travail des postimpressionnistes d'avant-garde, ou encore des réalistes intersubjectifs. Comme Paul Cézanne, sa recherche picturale tentait d'unir la compréhension du monde sous le large éventail qu'est la perception, se concentrant sur le désir de rendre visible les sensations du monde par les touches de peinture (Prendeville, 2001). Chaque touche ainsi juxtaposée fait appel aux réalités des sens, aux ressentis du corps, aux pulsations de la vie, tel « un refus de traiter la réalité comme « extérieure » [à soi] » (Prendeville, 2001, p.33).

Figure 2.8 Jean Édouard Vuillard, *La robe à ramage*, 1891.



Tiré de [Photographie de l'œuvre de Vuillard] par le Museu de Arte de Sao Paulo, 2022, Wikimedia Commons.
([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C3%89douard_Vuillard,_1891,_The_Flowered_Dress_\(O_vestido_estampado\),_oil_on_canvas,_38_x_46_cm,_Museu_de_Arte_de_S%C3%A3o_Paulo.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C3%89douard_Vuillard,_1891,_The_Flowered_Dress_(O_vestido_estampado),_oil_on_canvas,_38_x_46_cm,_Museu_de_Arte_de_S%C3%A3o_Paulo.jpg))

⁷ “[...] the quickly changing screens through which so many of us now search not only for information but also to find joy, excitement, and connection in our lives.” (Deutsch, 2024, p.2)

Dans *La robe à ramage* (1891), les coups de pinceau créent de la texture, certes, mais essentiellement du mouvement (figure 2.8). Vuillard met de l'avant le geste, les couleurs, la lumière et les formes, rendant presque abstraite la représentation des femmes au travail dans l'espace domestique. Il réaffirme la surface de la toile. Justement, en réaffirmant la matérialité de la peinture, le réalisme intersubjectif souligne la présence physique du spectateur faisant face au tableau : il fait appel à la tactilité, au désir de toucher, de vibrer et de faire-corps avec la matière (Prendeville, 2001).

Pour intensifier ce sentiment, une des stratégies que les peintres tels que Vuillard utilisaient était la prédominance des couleurs terres, les soi-disant couleurs de la matière : des bruns aux ocres, des gris aux verts et verts bleu, des noirs jusqu'aux bourgognes, une panoplie de nuances issues des sols sont apposées sur la surface des toiles (Kirichenko, 2023). Elles incarnent la définition de ce qui est naturel et invitent le regard avec familiarité pour qu'il observe le travail de la terre. Les couleurs terres rappellent l'aspect chimique de nos vies, où rien ne se perd, rien ne se crée et tout se transforme. Elles nous rappellent que nos corps ne sont que des composés chimiques qui vont éventuellement retourner à la terre, nourrir les générations à venir.

En plus de nos corps, les composés chimiques de la terre sont essentiels à la fabrication des technologies numériques soi-disant indispensables à nos vies contemporaines. Nommons le quartz, le cuivre, le zinc, le fer, l'aluminium, sans oublier le lithium et les terres rares pour la fabrication des écrans et des batteries (Gabrys, 2016). De retour à la question du regard happé par les algorithmes, on réalise que ces mécanismes autorégulateurs font partie d'une vaste infrastructure tangible nécessitant des quantités immenses d'électricité, de minerai, de systèmes de production, de main-d'œuvre, de satellites, de tours de télécommunication, les câbles souterrains et sous-marins, les ordinateurs de contrôle et les centres de données (Martineau, 2023). En quoi le fait de rendre visible, par la peinture et la couleur, le mythe de l'immatériel que perpétue le design alléchant de nos technologies numériques, permettrait de tisser le lien entre nos regards, nos corps et nos modes de vie ?

De nombreux artistes ont endossé le rôle de conscientiser l'aspect tangible qu'efface le mythe de l'immatériel associé aux nouvelles technologies numériques. Je m'intéresse au peintre allemand

Daniel Richter (1962 -) et à la peintre états-unienne Caitlin Cherry (1987 -). Richter, tout comme Cherry, joue sur les transparences, les textures et les sources de lumière irréaliste que permet la peinture pour matérialiser l'horreur sociale et écologique bien réelle que provoque l'industrie des appareils et médias numériques. Une accumulation éclectique et importante de la matière impose une certaine toxicité aux regards, jumelés à une palette de couleurs chaudes, acides et fluorescentes dans le cas de Richter, et froides, électriques et métalliques du côté de Cherry.

La question de la couleur dans la peinture réaliste est intimement liée au contexte social, économique et géographique dans lequel existe le ou la peintre. Durant les temps modernes en Europe, l'industrialisation, l'exode rural, l'ère de l'électricité et de la production de masse de l'acier, sans oublier l'arrivée du béton armé, remplaça l'utilisation du bois, des briques et des pierres dans le monde de la construction, transformant le paysage urbain avec l'arrivée des gratte-ciels, les chemins de fer surélevés et souterrains. Une réforme de l'éclairage des espaces publics, passant des réverbères au gaz à ceux à l'électricité, changea considérablement la luminosité et les couleurs auxquelles les gens étaient exposés dans leur vie de tous les jours (Ingold, 2017). En ramenant les couleurs terres dans leur composition, les peintres comme Paul Cézanne, Picasso, Juan Gris et même Marcel Duchamp avec *Nu descendant l'escalier*, défiaient les tendances de l'industrialisation et la popularité des couleurs artificielles et plastiques (Prendeville, 2001). Pastoreau (2017) parle des effets de la mondialisation sur les couleurs, quand l'Europe, puis les États-Unis exercent une influence de taille sur l'usage des couleurs, leur code, leur pratique, leur valeur associée : « Bien avant Internet et ses ravages culturels, l'Occident, par le biais de la guerre, de la diplomatie, de la science, de l'éducation, plus tard du sport, de la publicité et de la télévision, avait déjà imposé au reste du monde une bonne partie de ses connaissances, de ses usages et de ses systèmes en matière de couleurs. » (2017, p.14) L'auteur décrit ici tout autant les tendances vestimentaires que les modes architecturales, le système des drapeaux nationaux, les couleurs associées aux saisons, aux émotions, les couleurs que l'on retrouve dans l'assiette, etc. Il faut donc comprendre les systèmes de connaissance à l'œuvre et leur influence sur nos palettes de couleurs afin de les remettre en question. Daniel Richter et Caitlin Cherry sont deux exemples parmi de nombreux peintres exposant les impacts d'Internet, de l'ère des écrans, de l'hyperconnectivité et des réseaux sociaux sur la couleur, son utilisation et sa perception.

En m'appropriant certains principes du réalisme social, je considère les couleurs qui peuplent nos quotidiens entourés d'écrans. Les écrans à diodes électroluminescentes organiques (LEDO ou OLED, pour « *organic light-emitting diode* »), utilisés dans la majorité des appareils numériques récents, nous exposent à l'ensemble des couleurs du spectre lumineux (Nguyen, 2020). Avec les composantes trichromatiques de lumière (rouge, vert et bleu ou RVB), « tout rayonnement du spectre visible correspond à une couleur qui peut être obtenue par un mélange des trois couleurs primaires. » (Nguyen, 2020, p.8) Sans trop entrer dans les détails, il suffit de retenir que ce n'est pas nécessairement l'abondance des couleurs, mais plutôt le changement au niveau de l'exposition à la luminosité. Nous sommes constamment illuminés par les écrans (Crary, 2016). Nos yeux, plus sensibles à la lumière qu'à la couleur en soi, sont attirés par ces changements de luminosité, ces excès d'exposition à la lumière artificielle. En quoi un contraste drastique de représentation de la lumière dans la peinture (en comparaison avec l'illumination de l'écran), telles l'absence de contraste ou l'exploration d'un monochrome, permettrait-il de voir autrement? Comment entrer différemment en contact avec une surface par le choix des couleurs et la représentation variée de la source de lumière ? En quoi la couleur m'aiderait-elle à critiquer notre ère tout en établissant la relation en la surface de la toile, la surface de mon corps et celles des écrans?

2.9 Attention fragmentée, composition hétérogène

Au-delà de la couleur, il y a la question de la composition et des lignes directrices dans le tableau guidant le regard. J'interroge mon désir de captiver l'attention tandis qu'elle se fragmente de manière accélérée. La fragmentation de l'attention est le résultat des algorithmes dans nos écrans, mais aussi de l'instantanéité, de l'accélération et, plus péjorativement, du culte du progrès et de la raison, que véhicule le XXI^e siècle :

« Dans un flux infini d'informations, le « nouveau » représente ce qui compte. Et quand le nouveau est continuellement réapprovisionné, la concentration devient superflue. Une personne n'a pas besoin de concentration quand la réalité flotte et s'effrite sans effort sous une série de fragments,

d'images, de stimuli, d'informations, d'épisodes de série télévisée et de slogans contagieux. »
(Paans, 2020, p.265)⁸

Pourtant, l'émergence de l'instantanéité comme norme temporelle n'a pas eu lieu du jour au lendemain. Non pas avec l'arrivée de l'appareil photographique et sa capture inédite de la lumière d'un instant précis, mais curieusement avec l'établissement du fuseau horaire international synchronisé avec le méridien de Greenwich (Young, 2015). En 1884, à l'issue d'une conférence internationale à Washington D.C., 25 nations réunies adoptèrent la division du globe en 24 segments égaux de 15 degrés, dans le but de faciliter et d'homogénéiser les coordonnées géographiques, la télécommunication et le transport de marchandises par voie ferroviaires et voies navigables (Wikipédia, 2023). En adoptant la division de la journée en 24 heures comme horloge universelle, ce fut une étape de plus vers la réalisation du souhait de contrôle, de maîtrise, de prédiction et de disponibilité des sociétés occidentales au pouvoir (Young, 2015; Rosa, 2020). Quand Crary (2016) affirme que le marché ne dort plus, il discute justement de ce ressenti temporel qui, par son activation 24/7, « désactive la vision en la soumettant à des processus d'homogénéisation, de redondance et d'accélération. » (Crary, 2016, p.45) Cette homogénéisation reconfigure notre perception et c'est là qu'intervient la peinture et sa capacité à matérialiser une hétérogénéité de rendus, d'idées et de réflexions.

Certains diront que l'hétérogénéité est une passion des artistes de l'avant-garde moderne et postmoderne, qu'il s'agisse des collages surréalistes de Max Ernst, des installations éclectiques de *ready-made* déhiérarchisant l'art ou même du « sampling » de musique funk et soul dans la musique hip-hop/rap des années 1970 (Gagnon, 1993). D'autres discuteront d'une tradition bien plus vieille provenant de la peinture, soit de découper le tableau en morceaux, en détails hétérogènes, disloquant la composition dans un rythme prédéterminé afin d'appeler « le regard à se poser successivement en divers endroits du tableau » (Arasse, 1996, p. 225). Telle une force irrégulière et harmonieuse, l'hétérogénéité en peinture est reprise par de nombreux peintres contemporains désirant répondre à la fragmentation du regard et de l'attention engendrée par l'ère

⁸ “In an endless stream of information, the “new” is what counts. And when the “new” is endlessly replenished, concentration is superfluous. One does not need concentration when reality effortlessly floats by like a series of fragments, images, stimuli, informational content, episodes of a TV series, or handy slogans.” (Paans, 2020, p.265)

du numérique et son abondance de stimuli. La peintre canadienne Carol Wainio, et les peintres états-uniennes Celeste Rapone et Nicole Eisenmann incarnent formidablement l'idée des rendus hétérogènes qui, dans l'incarnation paradoxale de la multiplication des stimuli, permet au regard de décélérer. Par ailleurs, dans leurs traitements picturaux variés suivant une logique postcartésienne, ces peintres vont au-delà du regard : il ne s'agit pas uniquement de décomposer le plan en fragments, telle une mosaïque du réel, mais plutôt de considérer les différents éléments dans leur ensemble, les uns en relation avec les autres, et de les traiter ainsi avec la matière dans un désir de surpasser la représentation du visible. L'expérience de la peinture dépasse alors la chaîne de stimulations hétérogènes et fait entrer l'interaction réflexif et imaginaire du spectateur en jeu.

Car dans l'encombrement visuel, l'accumulation tout autant dissociable qu'indissociable, l'œil ne peut faire autrement que s'égarer, se promener et détailler la surface de la toile afin de comprendre le récit qui s'y déploie à sa façon, avec imagination. Plutôt que d'imposer une lecture spécifique de l'œuvre, l'hétérogénéité fait appel à la subjectivité de celle ou celui qui pose le regard sur la peinture. Plutôt que de faire appel à un regard fixe, elle invite à la mobilité, à l'instabilité, voire le dépaysement du regard « par la destruction des repères logiques. » (Gagnon, 1993, p.69)

Par conséquent, pour dérouter les repères passifs de l'observateur, je cherche une hétérogénéité de rendus. Fondamentalement, l'hétérogène est familier pour le regard, car l'environnement est naturellement fait de matières et d'éléments hétérogènes (Zerbib, 2021). Ici intervient un paradoxe : une homogénéisation des images submerge nos écrans sous l'effet des algorithmes, mais une hétérogénéité et une variété de stimuli suivent la logique de la nature, volée par l'économie de l'attention (Crary, 2016). La tension entre naturel et artificiel, entre homogène et hétérogène me séduit : je la fais mienne. J'incorpore la stratégie visuelle de dissimilitude sur une même surface et je captive l'attention du spectateur à des fins de ralentissements, d'interrogations et de dépassement du visible.

Je fais un échantillonnage d'images de différentes sources et je les hybride, que ce soient mes propres dessins, des photographies captées avec la caméra de mon cellulaire, des atmosphères issues de l'univers cinématographique, des parties de publicités ou même des souvenirs refaisant

soudainement surface durant le processus. Je prends, je découpe, je gobe, je grignote du regard, et digère à la surface de la toile. Avec une variété de rendus, je fais bondir le regard sans le lasser d'une compréhension de lecture trop aisée qui le ferait fuir ou pire, accéléré. À la manière de Nicole Eisenman, je travaille à partir d'images sources et j'alterne entre les rendus de volume, les aplats de couleur, l'accumulation et la texture, les contrastes de luminosité, etc., dans un désir de faire un portrait critique de notre société. Comme dans son œuvre *Achilles Heel* (2014), Eisenman présente ce sentiment submergé que l'on vit en société d'accélération et d'hyperproductivité par une diversité des manières de peindre. Elle simule des volumes, puis gribouille des lignes, souligne les contours d'un personnage, propose un effet de profondeur réaliste, ramène un aplat, peint un ciel bleu presque naïf, puis harmonise la scène d'un éclairage en contre-jour. Sa peinture stimule le regard, le fait ralentir, puis l'amène à s'interroger.

Pour une peintre voyeuse-voleuse comme moi s'intéressant aux interactions sociales physiques de plus en plus déconnectées dues à la trop grande connexion sur les cellulaires, je ne cherche pas à représenter l'outil technologique en lui-même, mais plutôt cette discontinuité physique et virtuelle qui nous habite. Ce ressenti invisible que nous partageons et que nous nous efforçons de nier par manque de temps. Et la tension que génère une fragmentation hétérogène du tableau avec une fusion sensuelle des corps amène la discontinuité de tous les jours à un niveau de réflexion critique. Dans l'œuvre *Quand nos corps* (2023), je cherche à illustrer cet état de fait (figure 2.9). Au réalisme général des corps représentés, pour la plupart inspiré de photos que j'ai prises des passagers dans le métro de Montréal, j'ajoute une défiguration de certains visages, incarnat de leur aliénation quotidienne. À la manière des cubistes, plutôt que de représenter le réel tel qu'il apparaît, une analyse des formes entre en jeu. Il en résulte une interprétation fragmentant les formes et rompant les perspectives (Prendeville, 2001; Kirichenko, 2020). Ici, au lieu de réduire ma palette comme les cubistes, qui préféraient travailler la forme et moins la couleur, je m'entiché du mouvement fauviste qui, à l'opposé, privilégie la couleur avant la forme. J'alterne entre aplat de couleurs et rendu de volume. J'interroge le regard du spectateur par le maelstrom de couleurs.

Figure 2.9 Sarah Cloutier, *Quand nos corps*, 2023.



Je vois et je vole la fixation sur l'écran altérant notre manière de voir et de penser. Afin de mieux spéculer, je me laisse guider par l'influence de textes de science-fiction : j'emprunte l'idée d'une société sans genre ni sexe du roman *The Left Hand of Darkness* (1969) par Ursula K. Le Guin; je cherche la juxtaposition du passé, du présent et du futur à la manière de *Dune* (1965) par Frank Herbert; je matérialise un sentiment d'ambiguïté vis-à-vis les possibilités de la technologie, comme le décrit Philip K. Dick dans *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968) et *Ubik* (1969); j'envisage un environnement dystopique en réfléchissant au réalisme de *The Handmaid's Tale* (1985) de Margaret Atwood.

Haraway (1984; 2007) discute de la force de la fiction dans son *Manifeste cyborg*. Simplement dit, la fiction est plus facile à visualiser : elle ouvre la porte vers la concrétisation de l'imaginaire. Les hybrides de Haraway, ces cyborgs moitié humains, moitié machines, permettent de déconstruire les binarismes de contrôle et de catégorisation au moyen d'outils que nous possédons déjà. Le cyborg permet de flouer les frontières entre organisme et machine, entre vécu et fiction, entre réalité et illusion. Haraway plaide pour « le plaisir à prendre dans la confusion des frontières et pour la responsabilité à assumer quant à leur construction. » (2007, p.31) L'auteure s'éloigne de ce qui est

fini, complet, jugé idéal par le capitalisme patriarcal ou par l'*androcitocène* : « le cyborg est résolument de côté de la partialité, de l'ironie, de l'intimité et de la perversité. [...] Contrairement au monstre de Frankenstein, le cyborg n'attend pas de son père qu'il le sauve [...] en lui fabriquant une partenaire hétérosexuelle, en faisant de lui un tout fini, une cité, un cosmos. » (2007, p.33) Nul besoin de complétion, d'harmonie, de cohésion, de normalisation : Haraway fait l'éloge des tensions, des incomplets, des distorsions, des ambiguïtés, des transgressions... Elle célèbre toutes ces parties ne formant pas un tout, mais plutôt de « puissantes fusions, de dangereuses éventualités » (2007, p.37) nécessaires pour les réflexions politiques et la transformation des pratiques sociales. Comment ma pratique en peinture arrivera-t-elle à incarner de tels propos ?

CHAPITRE 3 : ACCEPTATION ET MUTATION

En deuil, la voyeuse était sous le choc de son époque, absorbant l'avidité desséchée des yeux mi-clos qu'elle rencontrait, prenant conscience du contrôle de l'économie de l'attention sur les corps. La voleuse protestait et, furieusement acharnée, tentait de faire avec ce qui est là, le détourner pour l'amener dans un ailleurs critique. Pour transgresser la forme, déjouer les attentes du regard et nourrir l'imaginaire des spectateurs-voyeurs en résonnant avec l'indisponible, j'endosse mon troisième et dernier rôle : la mutante.

Tel un prolongement de la figure du cyborg de Haraway, la figure de la mutante n'est pas seulement une fusion improbable résistant aux normes capitalistes, patriarcales et hétéronormatives, mais aussi une transformation en cours. Son ancrage dans les théories féministes queers post-pornos s'extirpe de la binarité et de la catégorisation des corps et fait référence à une figure en mutation, en perpétuelle transition, dont relève un certain érotisme (Péron-Douté, 2016). La mutante incarne la subversion des normes de genre, de sexualité, et d'identité en enlaçant le changement. Elle est un acte réflexif, transformatif et symbolique largement inclus au sein de la science-fiction, du champ artistique et de la sexualité (Péron-Douté, 2016). En arts visuels, elle est une figure corporelle qui résiste aux standards esthétiques traditionnels et qui explore de nouvelles formes d'expression sexuelle. L'identité fluctuante et le désir de transformation qu'incarne la mutante défient les cadres rigides de la société et ouvrent la voie à de nouvelles formes d'existence et d'expression, comme dans la peinture.

Ainsi, j'endosse cette posture mutante dans ma recherche-crédation afin d'activer notre manière de voir à la sortie de vieux débats opposants le naturel et l'artificiel, le familier et le déviant. Ce rétrofuturisme me permet d'activer le regard par une peinture ancrée tout autant dans le réel que la fiction, le passé, le présent et le futur. Comme le suggèrent Tim Ingold et ses écrits, j'ouvre la surface de l'écran à la surface de la toile et je fusionne leurs réalités en les transformant à travers la matière et mon corps. Je m'attaque au flot visuel numérique et, plutôt que de demander ce que

veulent toutes ces images, j'entreprends une recherche concrète sur la question de ce que *peuvent* les images au moment de les ouvrir à la matérialité de la peinture.

3.1 Défiguration et transformation

Afin d'ouvrir les surfaces et les faire muter, je m'entiché du concept de « défiguration » chez Deleuze qui, bien que discutant du travail de Francis Bacon, incarne les distorsions et les transgressions des frontières du cyborg d'Haraway. Défigurer amène la question de la matérialité : sortir de la figure, c'est aller dans le figural, c'est-à-dire « l'expression d'une réalité en excès, [...] cette idée de débordement du corps en dehors de lui-même et d'expansion des forces vitales qui irradiant autour de la figure. » (Girard, 2016, p.177). En donnant corps à la part aléatoire de la peinture, les effets du hasard à travers mon corps, je déforme et je défigure par le traitement de la matière. Je dépasse les limites de l'écran, les limites des discours préalablement discutés, les limites du visible, de mon voyeurisme et des corps.

Je cherche à représenter « les forces dynamiques, rythmiques et pulsionnelles qui déforment, distordent les figures, les individus. Les forces vitales, le vécu, le ressenti, la sensation qui grouillent et déforment le corps. » (Girard, 2016, p.177) Je fais passer les corps captés dans l'espace public physique et virtuel par la matière, les traversant de sensations nouvelles, fluctuantes et hasardeuses. Selon Deleuze, la souffrance agit comme moteur de défiguration pour « représenter les forces invisibles à l'œuvre chez l'[humain]. » (Girard, 2016, p.179) Autrement dit, l'intensité de l'émotion vécue, qu'elle soit tourment, extase ou colère, permet de voir au-delà des formes et de s'abandonner à la matière pour guider le geste.

Dans l'atelier, une des façons qui me permet de canaliser mon ressenti, de développer des liens uniques tout en conservant le geste intuitif et aléatoire de la main, est l'écoute intensive de musique. J'isole mon ouïe dans une bibliothèque musicale diversifiée et je puise dans les forces rythmiques qui ondulent entre mes oreilles pour déformer les figures à la surface de la toile. J'active les liens, me connecte à mon corps et improvise des formes. Bien que mon moteur de défiguration émerge initialement de la souffrance de notre société numérique, son économie de l'attention fragmentant nos consciences et aliénant nos corps, il mute avec force et panache sous l'effet du désir de

changement qu’incarne ma peinture. En véritable alliée, la musique explore, nourrit et atténue ces ressenties plutôt que de les laisser inhiber mon geste créateur et revendicateur.

3.2 Composer mes toiles et suggérer des mutations

Écouteurs aux oreilles, je m’abandonne au sentiment d’aliénation que subissent mes yeux en parcourant la banque d’images infinie et grossière qu’est *Pornhub* sur l’ordinateur. Je clique sur les vidéos qui attirent mon regard; en plissant les yeux, je vois déjà la transformation des corps nus qui s’opèrent dans mon imaginaire. Je fais des recherches en fonction des contenus les plus regardés cette année : milf (« Mom I’d Like to Fuck »), hentai (animé japonais sexuellement explicite), lesbien, anal, japonaise, latina, pinay (philippine) ou big ass (gros cul) (Pornhub, 2023). Je fais des captures d’écrans quand un placement des corps attire mon regard de peintre.

Ensuite, tout en regardant ces images pornographiques, je réfléchis à une composition dynamique des corps en réponse à ce que j’observe sur le terrain. Je documente mes observations des personnes que je croise au quotidien: corps sédentaires, rationalisés, physiquement restreints à l’heure de pointe dans le métro, particulièrement éloignés quand l’espace le permet. Je fais une sélection basée sur la question du corps : le corps aliéné, le corps sédentarisé, le corps déconnecté, isolé, le corps sexualisé, le corps standardisé. Les premières figures qui heurtent mes yeux sont celles à mes côtés dans le métro. Je photographie ces corps absents, blasés, soumis, en simulant une interaction sur mon téléphone.

Puis, je les combine à mes recherches de la peinture historique. J’observe les différents traitements de la peau, de la chair, les différentes expressions faciales selon les époques. Je me laisse habiter par la répétition des corps, le classicisme et le drame qu’ils véhiculent. Je tente de comprendre toutes les nuances et les couleurs que les peintres utilisent pour peindre la peau : rose, brun, jaune, vert, bleu, gris, orange, violet, etc. La couleur peau, selon la peintre allemande Charline von Heyl, “est plus chargée [émotionnellement et physiquement] que n’importe quelle autre couleur ou

forme. » (Graw, 2018, p.119)⁹ Par conséquent, elle insère des bribes de peau dans ses tableaux comme outil d'attraction du regard, comme dans *Frenhoferin* (2009) et *Dial P for Painting* (2018). Sa manière de traiter la peau au-delà de son contenant, le corps, m'inspire à travailler les couleurs peaux jusque dans le paysage, l'architecture, et tout ce qui entoure les corps dans mes tableaux. D'autant plus que l'exploration d'un camaïeu de couleurs chair dans une peinture discutant des enjeux sociétaux à l'ère du numérique accentue l'idée d'interdépendance des matérialités, des temporalités, des ressentis; l'idée de continuité entre les surfaces, de connectivité et de réactivités, de répercussions pour chaque geste, de vibrations pour chaque mouvement. Il s'agit aussi d'expérimenter l'idée de contrastes moins frappants, d'un monochrome en opposition à la surstimulation des écrans comme discuté dans le sous-chapitre 2.8.

Après les peaux, ce sont les regards des nus que j'observe. Qu'ils soient soutenus, désireux, prudes, voire honteux, inactifs, détournés, mystérieux, souriants, féroces, les regards des nus infiltrent mon réservoir d'images. De Titien à Rubens, de Botticelli à Raphaël, de Ingres à Delacroix, de Courbet à Matisse jusqu'aux actrices pornos, les regards défilent, présages de notre voyeurisme actuel. Je ressens un besoin de les intégrer dans mes compositions afin de montrer le poids persistant de leur influence et de les incorporer dans des scènes les interrogeant. Pour ce faire, j'inhibe le disponible, le contrôle de perfection qui me guette, en faisant corps avec la musique et le focus qu'elle génère sur mon corps, à la fois libre et densifié. Je me libère des pressions du travail en remuant mes membres : je danse devant la toile aux rythmes des mélodies, des percussions, et je génère ainsi des mutations dans ces bribes existantes que je récupère. La danse vient certainement avec la musique, mais elle est surtout attribuable aux grands formats que j'explore et le déplacement du corps qu'ils requièrent. Je libère mon corps pour ensuite libérer les corps représentés de leur corporéité construite et numérique. En travaillant principalement debout, je revendique un emploi du temps s'éloignant de la sédentarisation, et ce, même en gardant un pied dans l'univers virtuel du flux d'images numériques.

⁹ "I deliberately placed small patches of "skin" in the paintings, which immediately catch the viewer's eye: skin is more charged than any other color or shape."

3.2 Mes manières hasardeuses

En cheminant dans le tableau, j'appose d'autres corps. Les têtes s'accumulent. J'accorde une grande importance aux mains et la manière dont elles tiennent les appareils numériques : une vaste proportion de l'économie de l'attention repose dans cette posture, cette torsion du poignet, cette pression des doigts. Je démultiplie les points focaux, fais traverser une ligne d'horizon dans un corps, coupe un visage à la hauteur des yeux. Je renonce momentanément aux figures et je suis le potentiel hasardeux des pinceaux et des couleurs entre mes mains. Afin d'ouvrir le flux des images numériques à des dimensions nouvelles et imprévisibles, je dois faire-corps avec la matérialité spéculative de la peinture. J'expérimente donc avec différentes viscosités : plus liquide, plus empâtée, plus sensuelle, plus sèche. Je sature les couleurs, puis je les dilue, les salis. Un lien se tisse incontestablement entre les effets du hasard dans la peinture et ceux dans les technologies numériques : il s'agit du *glitch*.

Dans le langage numérique, un *glitch* est une soudaine irrégularité et/ou défaillance dans l'équipement, une erreur temporaire et non souhaitée. Mais dans le manifeste de Legacy Russel, *Glitch Feminism* (2020), le *glitch* se déploie au-delà du monde numérique, jusque dans le monde tangible, social et politique.

Russell (2020) définit entre autres le *glitch* comme une distorsion dans le tissu numérique, mais aussi comme un espace de liberté, de perte de contrôle, de spéculation aléatoire. Cette distorsion de la matière, ce hasard bienvenu, s'incarne précisément dans la matérialité de la peinture et les jeux de matière, de relief, de lumière et de couleur qu'elle permet. Je me lance donc dans ce jeu de la matière en accueillant l'imprévu à bras ouverts.

Figure 3.1 Sarah Cloutier, *Détails sur différentes œuvres*, 2023-2024



Je lisse le coup de pinceau, puis je l'entrecoupe, je le brosse frénétiquement, le violente, puis l'adoucit (figure 3.1). Je me laisse bercer par les lignes et les courbes de mes images de référence. Je juxtapose spontanément un autre corps sur la surface du tableau, créant un déséquilibre. Ce débalancement me pousse à jouer avec la composition de manière complexe afin de trouver un nouvel équilibre. Dans *Foule verte* (2024), je recontextualise un corps peint de Courbet issu de *La femme au perroquet* (1866), transposant ce corps originalement couché en position debout (figure 1.1). Le simple geste de réactiver une bricbe d'œuvre existante dans un nouveau contexte fait naître des atmosphères imprévues. Introduite parmi d'autres corps et ainsi apposée à la verticale, la posture passive et molle de la femme au perroquet renforce le sentiment de lourdeur et d'aliénation que l'ensemble des corps évoque vis-à-vis leur dépendance aux écrans.

Alors que, pour Legacy Russell, le *glitch* est une forme de refus, une anti-performance en société de productivité et de contrôle, ce qui m'intéresse, c'est surtout sa manière de faire-corps avec l'erreur, l'inattendu, et le fait de comprendre l'aléatoire hasardeux et imparfait comme un espace idéal pour expérimenter. C'est pourquoi, dans ma quête d'espaces hasardeux, je m'aventure dans un logiciel générateur d'images, une forme d'I.A. accessible sur Internet. Je me crée un compte, je paie une somme modique, puis j'ai accès à une barre de recherches dans laquelle j'inscris les requêtes de mon choix. Ce peut être un mot ou une phrase, mais la censure programmée refuse l'obscène et la violence. Dans mes requêtes et sa compréhension limitée des mots, il en ressort des mutations des corps, des aberrations, des assemblages inusités qui retiennent grandement l'attention dans leur étrangeté. En plus de nourrir ma façon d'imaginer mes tableaux, cet outil fait

déraper mon regard qui, dans le même conditionnement rationnel que tout le monde en société capitaliste avancée, a tendance à vouloir tout contrôler.

Afin de voir différemment, de déprogrammer ma vision, mais surtout, afin de comprendre l'impact que peut avoir la circulation d'images libres de licence sur le web, je me restreins temporairement aux combinaisons offertes à partir de la poubelle du web. Or, à force de faire des requêtes de plus en plus précises, je réussis à détourner la censure limitant le logiciel. Je découvre que cette corruption de son système est réalisable simplement grâce au flux d'images numériques dans lequel il puise. À juste titre, tandis que le logiciel refuse les requêtes comportant le mot « nu », « nudité », et « pornographie », au moment de réclamer « une accumulation des représentations de la femme dans l'histoire de la peinture européenne », le nu apparaît malgré le contrôle implanté dans la plateforme. Muté, grossier et *glitché*, déformé par une (heureuse) juxtaposition involontaire de pixels; pourtant, la chair, les seins et les fesses sont bel et bien distinguables. Cet état de fait prouve l'abondance des représentations du corps nu, surtout féminin, circulant sur le web. Même le logiciel ne peut le nier. Je sautille nerveusement devant ma trouvaille, excitée et accablée. Je suis plus que jamais motivée à ouvrir ces images mutantes à de nouvelles dimensions par le passage dans la matière.

Collecte d'images de référence, dessins, esquisses par l'I.A., pochades... En fragmentant ainsi mon processus de création, je stimule une accumulation d'informations disparates et connectées à la fois, me donnant le défi d'unifier ces tensions sur la toile afin de nourrir les réflexions. Une manière d'introduire visuellement une tension réside dans la juxtaposition de différents rendus sur un même plan pictural, à la manière des peintres Nicole Eisenmann et Christina Quarles. Les exemples de la figure 3.2 montrent mes explorations de rendus, de textures et d'expressivité pour des visages sur différents tableaux. Bien qu'ils présentent tous une émotion blasée, la manière de les représenter transforme l'expérience du regard et ouvre les possibilités d'interprétations. L'ultime objectif est de réunir ces traitements distincts de la peinture sur une même surface.

Figure 3.2 Sarah Cloutier, détails de *Pour Stanley*, 2024, acrylique sur toile ; *Faire-corps*, 2023, huile sur toile ; *Touché.e*, 2024, acrylique sur toile.



3.3 Le déplacement des corps dans l'espace

Afin de véhiculer ma recherche sur une même surface tout en faisant appel au corps dans son entièreté, le grand format s'impose au déploiement de ma recherche. Je bâtis des faux cadres de 4x8 pieds (121.9 x 243.8 cm) et tends la toile avant de me lancer dans une peinture à échelle presque humaine. Je suis guidée par la frise, le bandeau, l'obstination du rectangle horizontal d'Alberti s'étalant comme un récit devant les spectateurs. Je reviens à la relation entre tableau, fenêtre et écran mentionné au point 1.4. Le dispositif qu'est le format véhicule une norme esthétique facilitant une certaine projection du regard issue de la peinture classique (Zerbib, 2021; Arasse, 1996).

En activant l'aspect linéaire et imposant du tableau, j'invite mon corps et les corps lui faisant face à se déplacer plutôt qu'à stagner passivement devant la surface. Une interaction s'active, différente de celle précipitée par les formats portables des écrans : au lieu de captiver seulement le regard et la conscience, je captive le corps. Sachant que « le format prescrit une forme précise d'opération » (Zerbib, 2021, p.11), je suis en quête d'une mise en relation à la fois déstabilisante et apaisante

entre la surface du corps et la surface du tableau. En faisant appel au corps, mes tableaux lui permettent de s'étirer et de bouger dans l'espace de spéculation qu'ils présentent, menant à la jonction entre le geste et la pensée. Autrement dit, de pair avec mon sujet de recherche, mes tableaux grand format contribuent à la remise en question de nos conditions de vie à l'ère du numérique.

3.4 Muter pour se défaire de la logique binaire

Dans ma quête de tensions, d'irrégularités et de pluralités de perspectives, je remets en question la logique binaire. Je sollicite donc les mutations et la fragmentation de la matière comme équivalence conceptuelle et visuelle à une remise en question de nos structures sociétales, où la logique binaire omniprésente nous pousse à percevoir le monde dans lequel nous vivons par opposition et par catégorisation: le public vs le privé, la beauté vs la laideur, l'acceptable vs l'outrageant, le désir vs la répulsion, l'intime vs l'extime, etc. (Neimanis, 2016). À force de poser un regard critique sur la société dans laquelle nous vivons, l'ubiquité des dualismes s'est imposée à moi, surtout dans ma pratique picturale et réflexive où les contrastes se répondent, se comparent. Rappelons que c'est aussi une logique que les féministes pornos tentent de déconstruire (Lavigne, 2014). Comment se défaire de la logique binaire dans ma manière de peindre? Mis à part le logiciel générateur d'images me permettant d'obtenir des résultats sortants d'un contrôle prémédité, je guide ma pratique vers l'hybridation, la diversification des représentations, le brouillage des catégories. Je matérialise une déconstruction de la binarité qui nous façonne et nous habite. Dans le contexte précis des images pornographiques et du nu, cette déconstruction se traduit dans l'ambiguïté visuelle et conceptuelle entre l'obscène et l'érotique, l'acceptable et l'inacceptable, le réel et l'irréel, le figuratif et l'abstrait. Ma peinture visqueuse et sensuelle devient géométrique, fragmentée, puis elle s'emmêle, s'emporte et mute. Je saute d'un traitement à l'autre dans le tableau et, sous l'effet de mes pinceaux, de mes déformations, un continuum prend place.

Ultimement, c'est ce continuum que je recherche. D'abord, car il fait référence au besoin de continuité entre les corps de Bataille, une réponse à la discontinuité des individus que nous sommes. Par la peinture, je fais fondre les corps les uns dans les autres. Ils ne font qu'un par le jeu

de la matière. Ensuite, je défigure leurs individualités en une seule entité, car je souligne l'aspect collectif des enjeux actuels qui m'habitent : notre dépendance aux appareils numériques, l'économie de l'attention, la prolifération des images pornos *mainstream*, l'aliénation de nos corps au profit d'un univers virtuel, les abus de pouvoir du système capitaliste, la crise sociale et écologique que génèrent l'utilisation et la production des technologies numériques... Tout est relié. Nous sommes les victimes, les coupables et nous pouvons être les mutants.

CONCLUSION

Je suis voyeuse, voleuse, mutante et, surplombant ces trois rôles, je suis peintre. La peinture est un réservoir iconographique inestimable, tel un miroir concave, géographique et historique du flux d'images numériques actuel. La peinture donne corps à l'intersubjectif : aux sens, à la pensée, aux biais sociaux, économiques, politiques et culturels, à la subjectivité de chaque regard qui chemine et se pose sur elle. Par sa matérialité et les gestes du corps qu'elle requière, qu'elle performe, la peinture répond à la quête du tangible en contexte où les vécus en ligne et hors ligne sont indissociables. Elle redonne une matérialité spécifique à des images formées de pixels en l'ouvrant à de nouvelles dimensions, c'est-à-dire en l'amenant dans de nouveaux contextes, lui associant de nouvelles significations.

Je fais corps avec l'abondance des images pornos circulant sur le web et je les fais muter en les fusionnant de manière ambiguë aux nus célébrés dans l'histoire de la peinture européenne. J'interroge les normes visuelles dominantes ancrées dans nos quotidiens en les remaniant dans l'espace de jeu hasardeux que propose l'I.A., puis dans l'espace de spéculation que permet la fiction. Par la peinture, j'illustre l'insensé devenu banal que représentent nos vies en contexte d'hyperconnectivité et d'économie de l'attention.

Les limites de ma recherche-crédation se situent dans ma manière de voir. Le regard étant implicitement et explicitement biaisé – compromis par tout processus de socialisation où un individu intériorise des normes, des valeurs et des rôles (Edles & Appelrouth, 2021; Castra, 2013) – je m'éloigne de l'impossible objectivité et j'embrasse la subjectivité dans toute sa spécificité. Je reconnais mes biais de femme caucasienne issue d'une classe sociale élevée et francophone. Le privilège associé à des études supérieures me permet de remettre en question nos conditions de vie en société nord-américaine. Le cellulaire intelligent, l'ordinateur portable et la télévision ne sont pas présents dans le quotidien de tout le monde ni pour les mêmes utilités. Par conséquent, nous vivons des expériences diverses vis-à-vis les écrans, et je souhaite être sensible à la diversité des vécus. Je reconnais l'insuffisance de ma seule expérience visuelle à l'ère du numérique pour

représenter la réalité. Et je la célèbre, car elle « donne à penser le caractère fondamentalement partiel et insuffisant du regard. » (Pelletier, 2023, p.119) C'est dans l'irrésolu, l'inachevé et l'incomplet que je situe ma recherche.

L'aspect partiel de ma quête s'exprime dans la perte de contrôle qui, par le fait même, me sort de l'excès du disponible dans lequel nous vivons. Le besoin criant de vitalité et de contact autre que l'écran nous pousse à entrer en résonance, soutenue et imprévisible, avec le disponible et l'indisponible pour nourrir l'imagination, donc le potentiel spéculatif de nos futurs (Rosa, 2020). C'est pourquoi je spécule en peinture. Je libère mon imagination tout en ancrant mon processus dans des images tangibles. En entrelaçant la réalité et la fiction, je brouille les mêmes frontières qu'entre les réalités en ligne et hors ligne. J'entretiens une sensibilité vis-à-vis la sensualité des images et de la peinture tout en dénonçant sa norme phallogocentrique – je crois fermement que l'un n'empêche pas l'autre. Tout au long de ma recherche, je travaille dans le plaisir, je me libère des instances de productivité en me réappropriant le plaisir lié au travail. Malgré la gravité des enjeux, je prends plaisir à donner corps à la critique du monde qui nous façonne.

BIBLIOGRAPHIE

Alloa, E. (2010). *Penser l'image*. Les presses du réel.

Akam, N. (2018). *Comprendre le Big data – Notes de cours*. Département d'information et de communication, Université de Bordeaux-Montaigne.

<https://www.studocu.com/fr-ca/document/universite-bordeaux-montaigne/big-data/comprendre-le-big-data-cm/8053797?origin=search-results>

Ashton, S., McDonald, K., et M. Kirkman. (2019). *What does 'pornography' mean in the digital age? Revisiting a definition for social science researchers*, *Porn Studies*, vol. 6, no 2, p. 144-168.

<https://doi.org/10.1080/23268743.2018.1544096>

Arasse, D. (1996). *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*

Bataille, G. (1957). *L'érotisme*. Les Éditions de minuit.

Berger, J. (1976) *Voir le voir*. Éditions B42.

Bonny, Y. (2004). « Chapitre 3. La courte histoire du postmodernisme ». Dans *Sociologie du temps présents: Modernité avancée ou postmodernité?* pp. 57-86

Bourque, C. (2019). *Montréal XXX : la métropole première dans l'industrie de la porno sur le web*. Radio Canada. <https://ici.radio-canada.ca/tele/blogue/1167740/montreal-xxx-la-metropole-premiere-dans-lindustrie-de-la-porno-sur-le-web>

Castra, M. (2013). « Socialisation ». Dans *Les 100 mots de la sociologie*. p. 97-98.

<https://journals.openedition.org/sociologie/1992>

Coutié, M. (2024). *La pornographie à travers les époques*. Radio-Canada, Ohdio.

<https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/aujourd-hui-l-histoire/segments/entrevue/476343/pornographie-sexe-film-erotisme>

Cournoyer-Ouimet. (2014). *Code criminel annoté 2014 – Droit pénal Canada*. Éditions Yvon Blais.

Crary, J. (2016). *24/7 : Le capitalisme à l'assaut du sommeil*. La Découverte.

Daphnée B. (2023, 5 mai). « Big data troubadour » [balado]. Dans *Choses sérieuses*.

<https://podcasts.apple.com/ca/podcast/big-data-troubadour/id1551912479?i=1000611875944>

Dantzig, C. (2016). « Le secret professionnel du voyeurisme en art. » *France culture*. Dimanche 11 décembre 2016. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/secret-professionnel/le-secret-professionnel-du-voyeurisme-en-art-5785916>

- Dean, A. (2019) « Reality Crisis », dans *Unrealism: New Figurative Painting*.
- Debrabant, C. (2020). *Peinture : obsolescence déprogrammée / La peinture dans l'environnement numérique*. École supérieure d'art et design TALM-Angers.
- Debrabant, C. (2022). *Peinture : obsolescence déprogrammée – Licences libres*. École Supérieur d'Art et de Design TALM – Angers, musée de l'Hospice Saint-Roch.
- Deutsch, D. (2024). “3. Salman Toor’s Enrapturing Contacts: Communicating Joy and Sorrow Through the Technology of Everyday Interactions”. In *Everyday joys in twenty-first century queer American painting: ecstatic ordinarinesses*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003399919>
- Dork, Z. (2014). *Que peut une image? Les conditions d'une question*.
- Edles and Appelrouth. (2021). *Sociological Theory in the Classical Era*. SAGE Publications.
- Etienne, E. (2017). Pulsion scopique en peinture : l'alibi du voyeur, le paravent du mythe. *Imaginaire & Inconscient*, 40, 23-33. <https://doi.org/10.3917/imin.040.0023>
- Fajardo, C. (2021). *Mystified Alienation: A Discussion between Marx, Foucault and Federici*. Triple C, 12 (9). <https://doi.org/10.31269/triplec.v19i2.1277>
- Favieri, F. et al. (2024). « Validation of the Brief Screening of Social Network Addiction Risk ». Dans *Acta Psychologica*, 247. <https://doi.org/10.1016/j.actpsy.2024.104323>
- Ferrari, F. et Jean-Luc Nancy. (2002) *Nus sommes : la peau des images*.
- Federici, S. (2013). “Chapter 1. With Philosophy and Terror: Transforming Bodies into Labor Power”, in *Doing Psychology under New Conditions: Proceedings of the International Society for Theoretical Psychology Conference*. p.2-10. <https://oro.open.ac.uk/49149/>
- Foucault, M. (1976). « Chapitre 3 : La volonté de savoir ». Dans *Histoire de la sexualité. Vol. 1*. Paris, Gallimard. p. 69-98.
- Gabrys, J. (2016). *Digital Rubbish: A Natural History of Electronics*. University of Michigan Press. <https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/24019/1006114.pdf?seque>
- Gagnon, C.-M. (1993). *L'hétérogénéité : une passion « postmoderne » ?*. Tangence, (39), 62–75. <https://doi.org/10.7202/025753ar>
- Gagosian. (2023). *Cecily Brown*. <https://gagosian.com/artists/cecily-brown/>
- Géré, V. (2020). « La pornographe, la voyeuse et la cyborg : pratiques picturales féministes face à l'industrie de sexe mainstream et au sexisme numérique ». Dans *Peinture : obsolescence déprogrammée / la peinture dans l'environnement numérique*. p. 83-96

- Girard, M. (2016). « Forces et sensations dans la peinture de Francis Bacon ». Dans *Philosophique* [en ligne], 19. P.175-179. DOI : 10.4000/philosophique.948
- Gouvernement du Canada (2021). *Voyeurisme et Code criminel*. <https://canada.justice.gc.ca/fra/cons/voy/res-sum/code.html>
- Gouvernement du Canada (2021). *Voyeurisme – Une infraction criminelle : document de consultation*. https://www.justice.gc.ca/fra/cons/voy/part1_context.html,
- Goyer, M. (Juillet, 2024). « Les vacances au temps de l’hyperconnexion ». Dans *La Presse*, <https://www.lapresse.ca/affaires/2024-07-16/vie-au-travail/les-vacances-au-temps-de-l-hyperconnexion.php?sharing=true>
- Graw, I. (2018). *The Love of Painting: Genealogy of a Success Medium*. Sternberg Press.
- Guggenheim (2023). *Cecily Brown (b.1969, London)*. <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/cecily-brown>
- Hamel, S. (2024, 2 octobre). « Des scientifiques percent le secret de « la jeune fille à la perle » ». dans *Le Devoir*. <https://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/820968/scientifiques-percent-secret-jeune-fille-perle>
- Haraway, D. (2007). « Manifeste cyborg » p.267 à 433 dans Haraway, D. (2007). *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences – fictions – féminismes*.
- Hartmut, R. (2020). *Rendre le monde indisponible*. La Découverte.
- Hauser & Wirth. (2024). Ambera Wellmann. <https://www.hauserwirth.com/artists/ambera-wellmann/>
- Hillinger, S. (2023, prod). *Money Shot : The Pornhub Story/Pornhub : Gros plan sur le géant du sexe*. Netflix.
- Hurteau, P. (2020). « La peinture à l’âge de l’écran. » Dans *Peinture : obsolescence déprogrammée / La peinture dans l’environnement numérique*. p.69-81
- Ingold, T. (2024). *Conférence : Digitalization & Fingerwork*. École supérieure d’art et de design de Saint-Étienne, France.
- Ingold, T. (2017). *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*. Éditions Dehors.
- Kirichenko, E., Punhina, O., & Malezhyk, Y. (2020). Searching for Plastic Expressiveness in Alexander Osmerkin's Paintings: From "Cezannism" to "Silent Realism". *Journal of History Culture and Art Research*, 9(1), 209-224. doi: <http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v9i1.2354>
- Larousse. (2024). *Voyeurisme*. Dictionnaire en ligne. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/voyeurisme/82598>

Lavigne, J. (2014). *La traversée de la pornographie : politique et érotisme dans l'art féministe*. Les Éditions du remue-ménage.

Laurent, G. (2014). *Écrans plats et vidéoprojecteurs : principes, fonctionnement et maintenance*. 2^e édition.

https://books.google.ca/books?hl=fr&lr=&id=9WaAAgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP5&dq=fonctionnement+%C3%A9cran+lcd&ots=UQa951sVwj&sig=7xstZr8hB7yHYMC2-V5d5YpC5Xc&redir_esc=y#v=onepage&q=fonctionnement%20%C3%A9cran%20lcd&f=false

Le Robert. (2024). *Voyeur*. Dico en ligne. <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/voyeur>

Méda, D., Vendramin, P. (2013). *Réinventer le travail*. Presses Universitaires de France. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/puf.meda.2013.01>

Martineau, J. et Durand, J. (2023). « Thèse 3 : Les algorithmes accélèrent le temps et nous gardent rivés à nos écrans. » Dans *Le capital algorithmique : Accumulation, pouvoir et résistance à l'ère de l'intelligence artificielle*. P. 56-74

Neimanis, A. (2016). *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*. London Bloomsbury Academic. <http://dx.doi.org/10.5040/9781474275415>

Nguyen, T-P. (2020). *Introduction à l'électronique organique 2 : applications et commercialisation*. ISTE Éditions.

https://books.google.ca/books?hl=fr&lr=&id=PTEIEAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=fonctionnement+%C3%A9cran+oled&ots=t78P-Lyd4V&sig=TCq7DGH_Ho8WW9VZvfzcojnMM0g&redir_esc=y#v=onepage&q=fonctionnement%20%C3%A9cran%20oled&f=false

Ovidie (réalis.). (2017, 18 janvier). *Pornocratie, les nouvelles multinationales du sexe*. [Documentaire]. FilmRise. Prime Video. https://www.primevideo.com/detail/Pornocratie-les-nouvelles-multinationales-dusexe/0M2B8SAZ3YISVESEQHF78AB0NM/ref=atv_nb_lcl_fr_FR

Ozon, C. (2019). *Exposition de soi par l'écriture dans le contexte du voyeurisme des médias*. Université Paul Valéry de Montpellier 3, France. PDF.

Paans, O. (2020). *Postmodernity and the Politics of Fragmentation*. In *Borderless Philosophy*, 3. 264-310. PDF.

Pastoureau, M. (2017). Michel Pastoureau et l'imaginaire des couleurs. *La Géographie*, 1567, 12-15. <https://doi.org/10.3917/geo.1567.0012>

Péron-Douté, E. (2016, 14 décembre). « Mutantes/vampires, autour des oeuvres de Virginie Despentes et Paul Beatriz Preciado », dans *Paris8 bibliothèque*, UnivParis8. [Vidéo]. Canal-U. <https://www.canal-u.tv/chaines/univparis8/paris8-bibliotheque/mutantesvampires-autour-des-oeuvres-de-virginie-despentes-et>

Pornhub. (2023). *2023 Year in Review*. <https://www.pornhub.com/insights/2023-year-in-review#top-searches-pornstars>

Prendeville, B. (2001). *La peinture réaliste au XXe siècle*. Thames & Hudson.

Radio-Canada. (2019). *Doc-humanité : Montréal XXX*. Samedi le 4 mai à 22h30. <https://presse.radio-canada.ca/accueil/8867/DOC-HUMANITE-Montreal-XXX/>

Russell, L. (2020). *Glitch Feminism: A Manifesto*. Éditions Verso.

Schimmele, C. et al. (2021). *Canadians' assessments of social media in their lives*. Dans Statistiques Canada – Economic and Social Reports Catalogue, vol. 1 (3). DOI: <https://doi.org/10.25318/36280001202100300004-eng>

Schlesser, T. (2010). *Une histoire indiscrette du Nu féminin - Cinq siècles de beauté, de fantasmes et d'œuvres inédites*. Beaux-Arts / TTM Édition. 239 p.

Sorenson, O. (2012). « Frôler la mort : tombeaux ouverts sur le parcours de la peinture du 19^e au 21^e siècle ». *esse arts + opinions*. (76), 4-11.

Szendy, P., Alloa, E. et Ponsa, M. (2020). *Le supermarché des images*. Gallimard – Jeu de Paume.

The Met. (2023). *An Evening with Cecily Brown*. <https://www.youtube.com/watch?v=kR5Kj0FSlzo&t=793s>

Vassort, P. (2012). « La superfluité, catégorie centrale du capitalisme ». Dans *L'homme superflu : théorie politique de la crise en cours*. P.105-124

Vinck, D. (2016). « Les humanités numériques, c'est la dématérialisation du patrimoine culturel ». Dans *Humanités numériques : la culture face aux nouvelles technologies*. P.25-37 <https://shs-cairn-info.proxy.bibliotheques.uqam.ca/humanites-numeriques--9782846708883-page-25?lang=fr>

Vörös, F. (2020). *Cultures pornographiques : anthologies des porn studies*.

Whitney Museum of American Art. (2024). *George Tooker – The Subway, 1950*. <https://whitney.org/collection/works/3052>

Williams, L. (2019). *Motion and e-motion: lust and the frenzy of the visible*. SAGE Journal of Visual Culture. 18 (1). P.97-129 <https://doi.org/10.1177/1470412918811661>

Williams, L. (2014) *Pornography, porno, porn: thoughts on a weedy field*. Porn Studies, 1:1-2, 24-40, <https://doi.org/10.1080/23268743.2013.863662>

Williams, L. (1989). "Chapter 1: Speaking Sex - The Indiscreet Jewels". Dans *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. P.1-33

Wikipédia. (2023). *Conférence internationale de Washington de 1884*.
https://fr.wikipedia.org/wiki/Conf%C3%A9rence_internationale_de_Washington_de_1884

Young, M. (2015). *Realism in the Age of Impressionism: Painting and the Politics of Time*. Yale University Press. <https://doi.org/10.12987/9780300212853>

Zerbib, M. (2021). « Le format, principe d'une esthétique contemporaine. » *Interfaces*, 45.
<https://doi.org/10.4000/interfaces.3023>