

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ENTRE CHAOS ET STRUCTURE :
LA PEINTURE COMME CHANTIER D'INTERVENTION QUANT AUX
ENJEUX POÏÉTIQUES DE LA MÉCANOLOGIE.

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

PAR
PHILIPPE CHABOT

NOVEMBRE 2015

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.07-2011). 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

J'aimerais profiter de l'occasion qui m'est donnée pour remercier mon directeur de recherche Jean-Pierre Gilbert qui a su, au fil de mon parcours, trouver une approche me permettant de pousser continuellement mes questionnements. Merci également aux nombreux professeurs, chargés de cours, techniciens et collègues étudiants avec qui j'ai pu discuter durant ces dernières années. Votre compagnie a grandement enrichi mon expérience. Mes pensées vont aussi à ma famille, à Sarah, Charles, Jérôme, Jérôme, Fabien, Simon et Antoine pour leurs appuis inconditionnels et leurs judicieux conseils.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
SITUATION DE LA DÉMARCHE À TRAVERS L'HISTOIRE DE L'ART	3
1.1 Introduction	3
1.2 L'esprit moderne	6
1.3 Le processus: sur les traces d'une route incertaine	12
1.4 Inscrire le temps dans l'objet	13
1.5 Mécanologie: entre industrie et artisanat	15
1.6 Murray Favro: l'expression de la machine, la beauté du fait main	18
CHAPITRE II (interlude)	
L'ARCHE SOLAIRE.....	20

CHAPITRE III

AU DELÀ DU CHAOS	25
3.1 L'écran	25
3.2 La joie de peindre	27
3.3 Démystification du sensible	29
3.3.1 Le sentiment esthétique chez Guyau	30
3.3.2 Les moteurs RAMS	31
3.4 L'incertitude (entre structure et chaos)	34

CHAPITRE IV

CAHIER DE PROCÉDURE.....	39
4.1 Croquis préparatoires I et II	39
4.2 PW4000	41
4.3 <i>The Lord Works In Mysterious Ways</i>	44
4.4 <i>H's Paradox</i>	46
CONCLUSION	48
BIBLIOGRAPHIE.....	50

LISTE DES FIGURES

Figure	Description	Page
1.1	<i>Getting Comfy</i> , Philippe Chabot, 2011, acrylique sur toile	4
1.2	<i>Construction #2</i> (face et dos), Philippe Chabot, 2013, acrylique sur bois, bois, brique et étaux	7
1.3	<i>Dynamisme d'une automobile</i> , Luigi Russolo, 1912-1913, huile sur toile	10
2.1	<i>Sans titre</i> , Philippe Chabot, 2009, photographie numérique	20
3.2	The Joy of Painting with Bob Ross, PBS, 1982, image tirée de l'émission	28
3.3.2	<i>Les Moteurs RAMS</i> , Philippe Chabot, 2014, image numérique	31
4.1	<i>Croquis préparatoires I et II</i> , Philippe Chabot, 2013 et 2014, acrylique et médiums mixtes sur bois	39
4.2	<i>PW4000</i> , Philippe Chabot, 2013-2014, acrylique sur bois, bois et étaux	41
4.2.2	<i>La mer de glace</i> , Caspar David Freidrich, 1823-1824, huile sur toile	43
4.3	<i>The Lord Works In Mysterious Ways</i> (extrait), Philippe Chabot, 2014, fichier numérique	44
4.4	<i>H's Paradox</i> , Philippe Chabot, 2014, acrylique sur bois, bois, moteurs électriques et système de détection sonar	46

RÉSUMÉ

La peinture est analogue à la figure du carré de sable. Le canevas et un lieu où tout est à construire et tout est à détruire. C'est un lieu d'expression et de retenue où je prends l'habitude de faire de multiples allers et retours sur un même tableau. Là où je ne comprends pas trop ce qui se passe, certaines choses apparaissent. Comme si à travers le chaos de mes propres gestes et idées pouvait résider une harmonie qui ne semble pas obéir à des lois fixes ou précises. C'est au rythme de ma propre familiarisation avec la technologie que je m'aventure dans le terrain moins connu du langage électronique et analogique de la mécanologie¹. Ceci afin de produire des images qui renvoient à la machine — celle qui les a fait naître (le processus) et celle qui nous entoure (la société industrialisée) — mais aussi afin de produire des machines qui en font image.

Ma démarche est un espace d'indécision paradoxal qui demande un repositionnement régulier. Je chéris cet espace, il me permet un certain recul et laisse vivre un scepticisme prudent par rapport à notre attachement face à la tradition et au progrès.

Cet espace, c'est celui de l'imaginaire et de l'exploration, celui de l'instant présent. À la limite du choix, de ce qui est prédéterminé. C'est en multipliant les degrés de liberté que j'invite le chaos à se manifester. L'activité de décryptage du chaos, si l'on peut l'appeler ainsi, se manifeste non seulement dans le processus de création, mais elle fait aussi partie intégrante du processus de réception de l'œuvre. J'ai une pratique qui se dissémine entre peinture, sculpture et dessin, une pratique plurielle où la mécanique se lie à mon langage pour fabriquer des images qui expriment l'étrange équilibre du monde.

¹ G. Simondon (1968, p.145) énonce la nécessité de développer la mécanologie, une discipline dans laquelle le mécanologue n'appréhende pas les objets techniques suivant leur logique utilitaire mais prend en considération leur genèse et leur fonctionnement.

INTRODUCTION

Le texte qui suit a été rédigé dans le but d'accompagner les œuvres qui feront partie de l'exposition de fin de maîtrise intitulée *Mécanismes* (titre provisoire), en mars 2015 à la Galerie B-312 à Montréal. Pendant plus de deux années, j'ai eu la chance de consacrer la majeure partie de mon temps à la création d'un nouveau corpus artistique ainsi qu'à son analyse. Celui-ci se définit d'abord par un intérêt marqué pour le langage de la peinture et les différentes étapes de construction de l'image qui s'y rattache. Plus récemment, les notions de structure et de chaos ont fortement influencé mes explorations plastiques. Mon travail s'inspire de la machine « moderne » et vise à provoquer une réflexion sur l'incertitude et le déterminisme relativement à la question du progrès technique. Dans l'atelier, il s'est produit plusieurs remaniements de l'image, mais aussi de son support. Ceci a conduit les projets dans une variété de dimensions allant parfois au-delà de la peinture sous sa forme traditionnelle. Les pages qui suivent tentent de rendre intelligibles le parcours, les influences et les différents processus techniques et conceptuels qui ont mené aux œuvres en question. Pour ce faire, j'ai cru bon d'adopter diverses approches d'écriture, ceci dans le but de multiplier les moyens d'exposer ma démarche artistique.

Le premier chapitre vise à situer ma démarche à travers l'histoire de l'art en présentant quelques artistes influents. Le second agit à titre d'interlude sous la forme d'un court récit. Dans un troisième temps, je reviendrai à une forme plus classique et tenterai d'exposer les préoccupations qui ont fait surface lors du travail d'atelier. La quatrième et dernière partie, quant à elle, présente les œuvres de l'exposition finale et leurs étapes de réalisation de manière formelle, à la façon d'un cahier de procédures.

Si l'utilité de ce document est de favoriser la lecture du corpus d'œuvres qu'il accompagne, il permettra également, je l'espère, de mieux comprendre les motivations profondes qui ont guidé ma pratique. Dans cette optique, il servira également à soulever de nouveaux questionnements par rapport à la définition de mon travail artistique comme tel, mais il pourra aussi suggérer de nouvelles pistes de recherche et d'exploration pour les projets à venir.

CHAPITRE I

SITUATION DE LA DÉMARCHE À TRAVERS L'HISTOIRE DE L'ART

1.1 Introduction

À mon entrée au programme de la maîtrise à l'École des arts visuels et médiatiques mon projet artistique s'est orienté vers une imbrication des procédés picturaux, sculpturaux et même vidéographiques. C'était alors une façon d'interroger les frontières de la discipline de la peinture, mais aussi un moyen d'étudier les différents réflexes qui lui donnaient lieu. Le point de départ du travail à cette époque gravitait autour de la question de la déchéance culturelle. J'utilisais comme matière première les journaux à potins québécois ou américains que l'on trouve dans les supermarchés, tout juste avant les caisses enregistreuses. Face à la quantité impressionnante de ce genre de magazines, le culte de la stupidité m'apparaissait comme un sujet inépuisable. Bien que les résultats ne ressemblaient en rien aux magazines, on y retrouvait des figures anonymes aux regards livides et schématisés. Ces peintures étaient pour moi des portraits des démons de notre époque. Les seuls indices nous permettant de retracer leurs origines apparaissaient dans les titres des œuvres qui reprenaient textuellement les manchettes des publications populaires (*Our family is truly blessed, This is how we do it, Le pacte secret, Getting comfy, etc.*).

Je me rappelle avoir eu une fascination pour le travail de Georges Bellows et plus particulièrement pour sa série sur la boxe où les spectateurs étaient peints de façon encore plus grossière que le spectacle qu'ils regardaient. C'est cette vulgarité, cette grossièreté que je tentais de m'approprier pour les portraits anonymes. Après un certain temps, l'importance du sujet s'est progressivement dissipée. J'étais bien plus

intéressé par l'application de la peinture et sa métamorphose qu'à ce qu'elle pouvait représenter. Le travail d'Allison Schulnik a été particulièrement important dans la mesure où l'on retrouve dans ses animations faites de peinture et de pâte à modeler, une mutation constante des formes et des couleurs. Il faut aussi dire qu'à force de s'intéresser à l'abrutissement en tant que thématique, à force de se nourrir de revues insipides, on se sent soi-même un peu stupide et grossier. Une fascination un peu morbide en somme.



Fig. 1.1: *Getting Comfy*, Philippe Chabot, 2011

C'est donc par nécessité psychologique que les visages monstrueux se sont progressivement effacés pour laisser place à des propositions plus abstraites qui s'intéressent davantage au processus de fabrication qu'à des enjeux de représentation. Les images produites renvoient maintenant à des espaces, des systèmes, des architectures ou encore à des mécanismes. C'est une approche différente, mais qui a comme origine un même sentiment existentialiste. À défaut d'imaginer le vide intellectuel, j'imagine le vide cosmique, celui qui est alimenté par les sciences naturelles et qui est incarné dans les réalisations technologiques. Cet angle nouveau fournit, en quelque sorte, la qualité de rendre l'approche moins amère. Les questionnements philosophiques que permettent les sciences sont plus près, selon moi, du sentiment romantique. C'est un vide flottant qui peut être sublime, c'est un regard vers l'extérieur, vers ce qui nous unit au reste du monde, vers la nature même. C'est résolument différent d'une posture critique face à la culture du divertissement actuelle. Cette dernière me vouait à affronter un vide envahissant et déprimant, cultivé par la vulgarité d'une industrie basée massivement sur le culte de la célébrité.

Ainsi, je me suis progressivement intéressé à la science et plus spécialement à l'imaginaire du langage de la physique contemporaine. Éventuellement, la géométrie des compositions s'est renforcée et soudainement je construisais des espaces et des paysages improbables où l'on retrouvait des jeux optiques, basés sur diverses perspectives, aussi bien réelles que figurées. C'est d'ailleurs dans cet esprit que les dessins de M. C. Escher se sont avérés inspirants. Ce qui m'intéresse dans son travail c'est la construction d'espaces illogiques, voire impossibles. Ces illusions visuelles produisent un effet optique qui impose une relecture constante de la logique architecturale de l'élément dessiné. Il y a dans cette lecture cyclique un mouvement perpétuel qui fait vivre l'image au-delà de son état statique.

1.2 L'esprit moderne

Ces jeux de géométries et de perspectives illusoires m'ont inévitablement mené au travail de Frank Stella et de Georges Rousse. C'est la monumentalité de leurs projets qui m'a d'abord fasciné, parce qu'elle semble renvoyer à une autre échelle. Les découvertes scientifiques dans le domaine de l'astronomie ou de la biochimie peuvent de manière encore plus marquante, nous aider à figurer une réalité ou l'humain n'a pas sa place. On se retrouve en face de quelque chose de plus grand que soi. On n'y interagit pas non plus de la même manière. Il se produit une réaction particulière quand l'œuvre atteint une certaine dimension, elle devient un paysage en soi, elle devient lieu. C'est dans cet esprit que j'ai réalisé deux installations qui m'apparaissent maintenant comme décisives pour l'orientation de mon exposition finale. La première est une réalisation *in situ* éphémère où j'ai eu pour but de construire dans un espace tridimensionnel un paysage impossible. L'installation comprenait un parcours où les spectateurs pouvaient circuler à travers des structures géométriques peintes. Toutefois, avant d'entrer, chacun pouvait observer le décor à partir d'un point précis, nommé point d'anamorphose. De ce point, les perspectives concordait. Le lieu semblait obéir à une structure cohérente et logique, mais du moment que l'on passait de spectateur passif à spectateur actif, on s'aventurait dans un lieu tout autre. Toutes les lignes et les couleurs semblaient arbitraires et confuses. Cette intervention s'est avérée être le projet où est apparue de manière la plus directe cette figure du chaos que j'allais explorer pour les projets à venir.

J'ai voulu ensuite tenter à nouveau l'expérience dans un objet plutôt que dans un espace immersif, mais dans lequel on retrouverait la même sorte de tension entre surface et objet. Avec *Construction #2*, j'ai voulu créer une proposition monumentale dans laquelle l'espace serait figuré dans la surface plutôt qu'une image anamorphique étirée dans l'espace.



Fig. 1.1 : *Construction #2* (face et dos), Philippe Chabot, 2013

Construction #2 fait décidément écho aux propositions de Frank Stella. Principalement parce qu'elle est un « shaped canvas » et que son imagerie est essentiellement abstraite et géométrique. Le projet est constitué de sept tableaux de formes différentes qui s'assemblent entre eux à la manière d'un puzzle. La structure, formée d'un assemblage de tableaux, fait approximativement trois mètres de hauteur par quatre mètres de largeur. Le tout est supporté par trois équerres et une dizaine de serre-joints qui maintiennent le panneau à la verticale. La silhouette du canevas a été posée en premier lieu grâce à des esquisses. Ce qui allait apparaître à l'intérieur de celle-ci fut établi par la suite dans une improvisation graphique qui tenait compte des vecteurs suggérés par le pourtour du canevas. Il en résulte un jeu optique qui alterne entre formes réelles et suggérées. Du rapport d'influence entre l'impossibilité de ce qui figure à l'intérieur du canevas et la structure indéniable de ce qui le maintient en place. Frank Stella semble lui aussi intéressé par ce rapport d'influence entre ce qui est, et ce qui est à venir. Autrement dit, ce qui est prédéterminé et ce qui ne l'est pas dans la réalisation d'une œuvre. Cette question déterministe en est une qui me suit depuis longtemps. Elle sera investie de différentes façons dans plusieurs projets, sous différentes formes.

Le travail de Stella propose une transformation dans notre rapport à la peinture, notamment en proposant l'éclatement de la peinture vers la troisième dimension, soit la forme sculpturale. Souvent dans son travail, il s'est intéressé à la question du déterminisme et c'est dans sa signature architecturale que cet intérêt se traduit peut-être de la façon la plus évidente.

«He (Stella) is not indifferent to the more practical side of architecture. Indeed, he is fascinated by the way in which the realities of structural engineering as well as the functional demands of a building program hover over all works of architecture, forcing a constant dialectic between art and the rest of life.» (Stella & Goldberger, 2007, p.15)

La construction d'œuvres et les jeux de matières nous engagent nécessairement dans une structure déterministe puisque nous ne pouvons pas ignorer les lois naturelles qui définissent les matériaux et leurs comportements. Notre relation empirique au monde physique nous mène inévitablement dans une logique newtonienne où la cause et l'effet sont généralement connus d'avance, ou du moins ils sont sujets à prévision. Cette mécanique nous permet de faire des prédictions sur le monde et de nous assurer d'un certain contrôle.

Le langage de l'architecture, du construit, m'apparaît comme un lexique très riche pour témoigner des limites entre l'intangible puissance de l'imaginaire et la merveilleuse, mais contraignante réalité physique du monde. *Construction #2* est un projet qui explore cette dualité. Ce qui y est peint est une représentation d'un paysage à géométrie improbable où pourrait exister une logique différente de celle de son support.

Après coup, *Construction #2* sera elle aussi réinvestie et déconstruite. Ces remaniements feront l'objet de maintes expérimentations, lesquelles seront documentées par la photographie. Les photos à leurs tours seront également soumises à d'autres explorations plastiques. C'est ainsi que ma recherche traverse différents

médiums et qu'il m'est possible de jouer avec leurs déploiements dans l'espace. C'est une sorte de confrontation perpétuelle entre différentes dimensions; entre le monde suggestif et illusoire de la peinture, celui plus concret de la sculpture; de par son déploiement dans la troisième dimension, et celui de la photographie plus étroitement lié au monde réel; de par les spécificités techniques de son processus mécanique.

Au courant de mes recherches plastiques, je me suis intéressé à certains courants de la modernité tels le Constructivisme soviétique et le Futurisme italien. Décidément politique dans leurs idéaux, pour le meilleur comme pour le pire, ces courants m'intéressent non pas spécifiquement pour leurs agendas idéologiques, mais pour les nouveaux thèmes qui ont été abordés sous leurs noms. Chez les futuristes, c'est la fascination pour la vitesse, le mouvement, le progrès et l'industrialisation.

Ces « obsessions » attirent mon attention puisqu'elles m'apparaissent comme prophétiques. Dans la mesure où ces thèmes ne semblent pas s'être épuisés au courant des dernières décennies. En fait, ils me semblent plus pertinents que jamais. Certaines œuvres futuristes, comme celle de Luigi Russolo, sont étrangement prémonitoires, et ce, autant dans sa peinture aux allures vectorielles que dans sa musique qui précède de plusieurs décennies l'ère de la musique électronique. L'artiste s'inspire des nouveaux bruits et des nouvelles formes, ceux provenant de la machine.



Fig. 1.2 : *Dynamisme d'une automobile*, Luigi Russolo, 1912-1913

Dans *Dynamisme d'une automobile*, la composition du tableau où apparaît un bolide renvoie bien évidemment à la vitesse, mais on retrouve également une structure graphique évoquant le mur du son, et ce, plus de trente ans avant la découverte scientifique du phénomène. Comme pour les futuristes, la machine est devenue pour moi un symbole important. Elle fait figure d'une réalité physique à laquelle nous obéissons tous. Pourtant, cette mécanique logique et déterministe ne me satisfait pas entièrement, elle me semble parfois incomplète et limitée. En tant qu'artiste, j'ai l'impression que l'essence de l'acte de création se situe dans des zones beaucoup moins certaines et rationnelles. Lorsque par exemple je ne saisis plus trop bien ce qui se passe, quand je me perds dans mon plan d'action, dans l'exploration et l'improvisation. Comme si à travers le chaos de mes propres gestes et idées pouvait résider une harmonie qui ne semble pas obéir à des lois fixes ou précises.

Ces préoccupations m'ont mené à m'intéresser à l'expressionnisme abstrait et plus spécialement aux propositions de ses successeurs. La célèbre déclaration de Stella « *What you see is what you see* » (Stella, 1964) suggère l'idée de l'œuvre autonome, où l'intention et l'analyse passent par ses caractéristiques formelles. Cette position réaliste est selon moi la critique la plus constructive qui soit sortie de l'expressionnisme abstrait américain. Si je la trouve encore pertinente de nos jours, c'est principalement parce qu'elle touche le paradigme contemporain actuel dans lequel la valeur de l'art est passée de ce qu'il y a à voir à ce qu'il y a à énoncer. Dans la mesure où j'adhère au propos de Stella, cette ambiance fait naître en moi un sentiment d'imposture face au milieu culturel dont je fais partie. Ceci est principalement dû à un nombre répété de déceptions face à des textes d'expositions et d'articles de magazines où le discours est non seulement très éloigné de ce qu'il y a à voir, mais aussi souvent incompréhensible pour les non-initiés. Ce qui produit la plupart du temps chez le spectateur un obstacle potentiel à la saisie de l'œuvre.

Je ne cherche pas à dire que tout discours est indésirable. Un texte écrit dans l'intention de nourrir des idées et d'être compris par une majorité peut constituer un outil extraordinaire pour réduire l'écart entre l'art et le public. Cependant à mes yeux, l'outil de communication le plus évocateur et le plus sensible après l'œuvre est le processus qui l'a fait naître. Le principal défi de ma pratique est celui d'intégrer le processus à même la proposition artistique. Ici, le travail de Jean-Jules Soucy fait figure de pratique exemplaire. Son processus créatif est toujours mis de l'avant, que ce soit dans ses bricolages, ses installations ou ses performances. L'artiste parvient à aborder des thématiques à la fois incarnées au sein du tissu social tout en proposant une réflexion singulière et poétique face à l'univers qui l'anime.

1.3 Le processus : sur les traces d'une route incertaine

La peinture est analogue à la figure du carré de sable. Le canevas est un lieu où tout est à construire ou à détruire. C'est un lieu d'expression et de retenue où je prends l'habitude de faire de multiples allers et retours sur un même tableau. À bien y repenser, cette méthodologie remonte au début de ma pratique en peinture. C'est ainsi qu'on me l'a présentée et c'est ainsi qu'elle continue à avoir du sens à mes yeux.

À force de superposer de nouvelles couches de peinture les unes par-dessus les autres, on cherche à se perdre dans les couleurs et les formes avant même de comprendre ce qui en sortira. C'est une forme d'improvisation. Rien n'est absolument fixe, tout est incertain. Les impressionnistes et leurs successeurs l'auront aussi très bien compris. La fameuse archive filmographique de Hans Namuth où l'on peut voir Jackson Pollock à l'œuvre, est certainement une des plus connues. De nos jours, dans la culture *street-art*, il est courant de documenter son travail à l'aide de la vidéo. Avec l'arrivée d'internet, on assiste également à une réelle démocratisation des moyens de transmission des connaissances techniques et artistiques. Sur le site Youtube, on retrouve par milliers des artistes peintres présentant leurs techniques respectives. On est en mesure de comprendre un peu comment l'œuvre a vu le jour et quelles étapes ont été importantes, quelles erreurs ont été effacées. Le spectateur et le créateur sont en terrain commun. Ils partagent le même carré de sable l'espace d'un instant. En ce qui me concerne, ces vidéos aux allures didactiques ont joué un rôle significatif dans mon attachement à la peinture. La documentation du processus est pour moi une source de connaissances et d'affection puisqu'elle inscrit l'objet dans le temps.

J'ai depuis peu pris l'habitude de photographier l'évolution de chacune de mes peintures de façon arbitraire. Lorsque la documentation photographique est devenue plus constante, elle me permettait de revenir en arrière pour mieux comprendre ce qui fonctionnait ou non dans mes compositions. Au départ, j'ai conservé ces documents

dans mes carnets, pour ma propre curiosité, puis j'ai décidé de les présenter au public, conjointement à l'œuvre finale. L'animation de ces photos prises tout au long du processus de création me permet de revoir l'évolution de chaque tableau. J'ai jugé bon de partager cette expérience puisqu'elle rapproche le spectateur de l'action. Elle enrichit l'expérience visuelle, qui ne se trouve plus seulement dans l'objet, mais aussi dans le geste, dans le temps. L'expérience n'est plus uniquement sensorielle, elle devient une expérience cognitive. Le public prend conscience du parcours de l'œuvre. Généralement, il s'agissait d'une vidéo frontale qui jouait en boucle les images prises lors de la réalisation de l'œuvre juxtaposée. La toute petite vidéo était présentée au centre d'un cadre blanc de la même taille que l'œuvre. Après quelques essais du même type, il m'a semblé important d'explorer des présentations où le processus pourrait être plus harmonieusement intégré à l'œuvre.

1.4 Inscrire le temps dans l'objet

La transformation, la métamorphose, c'est une affaire de temporalité. C'est ce changement de forme à travers le temps qui nourrit ma production. Dans l'œuvre *in situ* mentionnée plus haut, ce changement de forme s'opère à travers le déplacement du spectateur dans l'installation.

Dans le cas de *Construction #2*, on a affaire à une proposition fixe. Pourtant, le projet réalisé en plusieurs morceaux (en partie pour des raisons de logistique de transport) a par la suite fait l'objet de nombreux remaniements expérimentaux. Ces expériences et leurs documentations ont influencé les idées qui ont donné naissance au présent corpus d'œuvres. L'une d'entre elles étant que l'œuvre peut être considérée comme une particule divisible dans le temps et dans l'espace. De chacune de ses parties peut

naître une autre œuvre qui ne sera ni totalement nouvelle ni totalement finale. L'évolution de la poïétique est progressive et subtile, elle surgit d'elle-même. Ses mutations se retrouvent entre chacune des propositions exposées au public. C'est cet entre-deux que je tente d'explorer. En investissant les divisions, j'en crée forcément des nouvelles. Ainsi, je génère moi-même de nouveaux champs d'exploration, de nouveaux interstices.

De cette réflexion, j'ai réalisé le potentiel des œuvres multidimensionnelles et je me suis intéressé de plus près à l'œuvre de El Lissitzky. Grâce à ses propositions appelées *Prouns*, déployant la peinture dans l'espace réel, l'artiste rejette la perspective illusoire de la Renaissance, et avec elle, la perception fixe, frontale et limitée de la représentation de l'espace en peinture. La peinture s'impose au-delà de l'espace bidimensionnel. En suivant cette logique, je crois qu'il est souhaitable d'explorer la présentation de la peinture sous une quatrième dimension, celle du temps. Pour inscrire l'objet dans le temps, on peut lui imposer un mouvement, ou du moins, une suggestion de mouvement. L'animation vidéo apparaît alors comme un excellent moyen d'aborder la question du temps en peinture. Par contre, elle change considérablement la nature de la proposition puisqu'elle transforme sa matérialité (généralement, on passe du pigment au pixel).

Une des solutions envisagées serait alors non pas d'inscrire l'objet dans le temps de sa réalisation, mais plutôt d'inscrire le temps de la réalisation à même l'objet afin de préserver ses qualités matérielles. L'aller et le retour entre ces différentes dimensions est pour moi une expérience indissociable. Ce type d'approche s'inscrit à mes yeux dans une complexité éclairante. Dans le sens que les projets deviennent un réseau presque organique où la fin d'un projet correspond aussi au début d'un autre. Une pratique cyclique, qui s'autogénère. Appelée à subir des mutations, à changer de forme. Ceci se traduit plus concrètement dans l'alternance de disciplines.

Plusieurs théoriciens ont souligné l'importance de cette alternance de disciplines. Yves Michaud l'a fait pour le domaine des arts, mais en science, c'est Carl Sagan, un astronome et vulgarisateur scientifique de renom qui le résume avec justesse.

Suppose you are a linguist. You are interested in the nature and the evolution of language. But unfortunately you know only one language. No matter how clever you are, no matter how complete your dictionary of whatever the language is, you will be fundamentally limited in your ability to generate a broad, interdisciplinary, predictive theory of language. If Newton were restricted, in working through the theory of gravitation, to apples and forbidden to look at the motion of the Moon or the Earth, it is clear he would not have made much progress. It is precisely being able to look at the effects down here, look at the effects up there, comparing the two, which permits, encourage, the development of a broad and general theory. (Sagan, 2006, p. 220 et 221)

Si j'aspire à m'exprimer de manière sensible sur la mécanique du monde et son fonctionnement, il semble logique de profiter de la multiplicité des langages que fournissent la multidisciplinarité et l'interdisciplinarité. J'ai entrepris depuis peu d'élaborer une pratique qui s'étend à travers différents média et différentes techniques. De là, la nature des propositions présentées dans le cadre de l'exposition de fin de maîtrise est variée. Elles entremêlent les disciplines de la peinture, de la sculpture, de la photographie numérique et ultimement celle de la mécanologie.

1.5 Mécanologie: entre industrie et artisanat

Mes plus récents projets se démarquent des autres par l'intégration de procédés plus techniques, que ce soit par la présentation via des écrans numériques ou encore par l'animation au moyen de mécanismes motorisés et de circuits électroniques. Cette nouvelle signature se démarque considérablement du langage traditionnel de la

peinture. Je trouve intéressant de les faire cohabiter, car c'est un moyen pour moi de questionner mon rapport à la société technologique et mon attachement à une pratique artistique traditionnelle.

Faisant partie intégrante du paysage visuel contemporain, l'utilisation des technologies peut être un moyen de communication efficace capable de rejoindre un auditoire potentiellement plus large et avide de nouveauté. La pratique de la peinture est quant à elle associée plus généralement à une discipline s'inscrivant dans un long héritage historique. Je la perçois moi-même comme d'un autre temps, sa fonction étant maintenant incertaine, mais d'une force encore bien reconnue. Cette force réside selon moi en grande partie dans la simplicité des moyens qu'elle nécessite.

Ce qui est fait à la main est aussi une affirmation du pouvoir du singulier. C'est un témoignage des limites du pouvoir d'action de l'individu sur la matière qui contraste le modèle de production industrielle. De plus, l'individu qui cherche à s'inscrire dans un circuit culturel peut considérer des stratégies différentes, comme celle par exemple de la récupération des matériaux. Dans cet esprit, la production à une échelle artisanale permet une responsabilisation du créateur sur son environnement immédiat. Sa pratique renvoie pour moi à une forme de culture, plus locale, plus écologique, plus nécessaire. La méthodologie de David Ellis, artiste américain nous sert ici d'exemple. Dans son projet intitulé « *The Owl* » (WalrusTV, 2008), l'artiste fabrique, à l'aide des rebuts et de déchets du montage du reste de l'exposition, une sculpture mécanique impressionnante, animée par un système de soufflerie récupéré d'un ancien piano mécanique.

Le rapport de proximité avec la matière et ses attributs respectifs (dessins, peinture sculpture, collage, etc.) mène nécessairement à la maîtrise de techniques variées. Cette forme de débrouillardise qui se développe avec les années peut donner l'impression d'un travail instinctif. Pourtant, je me questionne sur la nature de cette

notion d'instinct qui est selon moi davantage liée à une connaissance intériorisée qu'à une réelle exploration de l'inconnu.

À ce titre, un nouveau moyen d'expression et l'exploration de nouvelles contraintes constitueraient une stratégie plus favorable pour quiconque souhaite explorer l'inconnu, le chaos. Les procédés moins familiers comme ceux de la robotique et de l'imagerie digitale m'attirent pour cette raison. Même s'ils sont à priori plus « programmés », mon manque d'intérêt face à ces nouvelles techniques permet une exploration dans un monde où je suis moins expérimenté et où les résultats semblent moins prévisibles.

Cette dualité dans ma démarche entre médias traditionnels et modernes a son lot de paradoxes et de problèmes irrésolus. Elle est à la fois une forme de résistance envers le salut technologique et la preuve du pouvoir d'influence de ce même salut. Lorsque j'envisage avec excitation l'exploration de ces nouveaux procédés, il m'arrive de mettre de côté l'idéologie artistique, où l'on fait plus avec moins, l'instant de tester mes idées sur un logiciel de traitement de l'image ou le temps d'installer un moteur électrique. Ces avenues procurent étrangement un vent de fraîcheur dans ma pratique, dans lequel de nouvelles idées peuvent apparaître. Ceci constitue cependant un piège important pour ma certitude face à la force des arts dits traditionnels. Peut-être est-ce l'exploration alternative entre ces deux types de pratiques qui me permet à la fois d'être critique de mon temps, mais aussi d'en faire partie. Je ne saurais dire.

À vrai dire, cette dualité technique s'inscrit depuis plus longtemps que l'insertion de nouveaux médias dans ma pratique. Même lorsqu'il s'agissait purement de dessin ou de peinture, l'outil et la machine ont été des sujets investis figurativement depuis un certain temps. Le travail plastique accompagnant ce texte se veut l'aboutissement de l'investigation de ce paradigme.

1.6 Murray Favro : l'expression de la machine, la beauté du fait main.

Ma démarche est intuitive vis-à-vis la science et l'art - c'est à la fin ou pendant l'exécution que je vois un jugement artistique se dessiner. Pour éviter de tomber du «artistique», esthétisant, je (Favro) travaille sur une «chose» qui a elle-même à définir son statut. Je ne souhaite pas que la dimension d'art, d'artisanat, de finition ou de beauté de l'objet prenne le dessus. La mécanique est donc un instrument qui me sert à voir cette machine qu'il y a quelque part en moi, en nous. (Gilbert et Smith, p.41)

Ma relation avec les nouveaux médias est différente, probablement parce qu'ils nécessitent une compréhension plus spécialisée et, disons-le, plus complexe. Je me retrouve une fois de plus entre deux zones; celle d'une certaine simplicité et de l'autre côté, celle de la complexité et de la connaissance technique. Ceci afin de trouver un lieu intermédiaire où pourrait exister une poésie visuelle, à la fois primitive et progressiste; dans un espace mental instinctif où résident des connaissances inconscientes et un espace rationnel conscient qui réfléchit, calcule et raisonne. Je ne pense pas non plus que la technologie doive être forcément perçue comme un ennemi de l'expression pour autant qu'il suffise de la maîtriser.

C'est au rythme de ma propre familiarisation avec la technologie que je m'aventure sur le terrain moins connu du langage de la mécanique. Ceci afin de produire des images qui renvoient à la machine. Celle qui les a fait naître (processus) et celle qui nous entoure (la société industrialisée); pour finalement produire des systèmes et des machines qui font *image*. Dans cette perspective, j'établis un lien direct entre ma pratique et celle de l'artiste ontarien Murray Favro. À travers une variété considérable de propositions, Favro semble lui aussi s'intéresser aux systèmes dynamiques, tant ceux de la création elle-même que ceux des machines de notre époque. Ce qui me marque le plus chez l'artiste c'est peut-être l'aisance avec laquelle il assume l'inutilité de ses projets. Les objets obsolètes qu'il construit sont teintés d'une ironie déconcertante, propre à l'air du temps. La rencontre du travail de Favro est très

récente, mais les liens qui unissent nos démarches respectives sont forts et multiples. Imagerie mécanique et mécanique imagée. De plus, nos méthodologies sont influencées par le langage de la peinture. C'est pourtant dans son attachement pour le processus que j'apprécie le plus son travail. Dessins techniques et vues éclatées, la variété de ses propositions m'encourage à explorer davantage ma relation à la machine industrielle (qu'elle soit écran ou moteur) et aux possibilités de remaniement de ses fonctions. La même chose est vraie pour la pratique de David Ellis, mentionné plus tôt, plus spécialement pour ses installations où il fait cohabiter les éléments associés au langage de la peinture et ceux de la mécanique acoustique.

Enfin, ma pratique se situe dans un espace intermédiaire; entre science et subjectivité, entre matériaux artisanaux et industriels, entre construction et reconfiguration, entre figuration et abstraction, entre objets et idées, entre certitudes et doutes, entre structure et chaos.

Je suis dans un espace d'indécision. Ce n'est peut-être pas l'espace le plus confortable, ça demande un repositionnement régulier, mais je chéris cet espace paradoxal. Il me permet un certain recul et laisse vivre un scepticisme prudent par rapport à notre attachement face à la tradition et au progrès. Sans doute est-ce vrai pour tout art puisqu'il engage l'instant présent, parfaitement à mi-chemin entre les deux, et ce, dans l'immédiat de sa construction, mais aussi de sa réception.

Je peux affirmer que bien que ma démarche soit influencée par le travail de mes prédécesseurs aussi bien ceux des acteurs de la modernité artistique que ceux d'un temps plus récent, elle est issue d'un contexte artistique différent comme celui du mouvement *street-art* et de la culture télévisuelle.

CHAPITRE II

(interlude)

L'ARCHE SOLAIRE



Fig. 2.1 *Sans titre (l'arche solaire)*, Philippe Chabot, 2009

Vous y êtes arrivé une fois la nuit tombée. C'était au bout du monde ou peut-être en son centre, ce n'est plus clair dans vos souvenirs. La première rencontre fut expéditive et pragmatique; il se contenta de vous escorter à votre chambre, la visite des lieux et les présentations officielles iraient au lendemain matin. Il était déjà tard et vous comptiez une bonne dizaine d'heures de route depuis votre dernier arrêt.

À la levée du jour, Arvo Thomson se révéla être un homme particulier, mais c'est lors de la visite de la propriété que vous avez tout de suite compris que vous aviez affaire à quelqu'un d'exceptionnellement maniaque et obsessif. C'était compréhensible.

Après tout, il fallait bien être un minimum fou pour construire soi-même, depuis quinze ans, en plein cœur du désert, une habitation aussi ambitieuse.

Faite entièrement de matériaux recyclés, la maison se déployait tout en longueur. Dans chacune des pièces, côté sud, se trouvaient d'immenses serres qui lui procuraient fruits et légumes à longueur d'année. Une fois par mois, Arvo redescendait au village vendre une partie de sa récolte. Ceci lui fournissait juste assez d'argent pour s'acheter une quantité impressionnante de whisky et de bière qu'il s'empressait d'engloutir.

Ce qui vous étonna le plus c'était probablement la rigueur avec laquelle Arvo avait développé l'ensemble du système d'alimentation énergétique pour la maison; une combinaison ingénieuse entre différentes sources d'énergie qui nécessitait une attention régulière. Il vous faudrait veiller jour après jour à son bon fonctionnement. Ceci impliquait par exemple le ménage quotidien des différents panneaux solaires, la mise en place des panneaux d'isolation au lever et au coucher du soleil, sans oublier la collecte des excréments du poulailler pour alimenter le digesteur de méthane. La maison s'apparentait à une immense machine organique ajustée au quart de tour. C'était à vous de veiller à son rendement et à son efficacité.

Votre arrivée, somme toute assez imprévue, réjouissait votre hôte qui voyait dans votre présence la chance d'enfin s'engager dans d'autres projets d'expansion du domaine. Chaque repas était l'occasion pour M. Thomson de réunir ses invités afin de partager les développements et les anomalies des nombreux projets en cours.

La grande maison était sans aucun doute la plus chaotique de toutes les sections du bâtiment. Dans un coin se trouvait une petite pièce toujours mal éclairée dans laquelle Arvo Thomson s'incrustait tous les soirs pour dormir. Il vous fallut un certain temps pour vous acclimater au niveau d'hygiène de l'endroit. Pour lui la propreté n'était

certainement pas une priorité, ce qui comptait d'abord et avant tout c'était l'efficacité, et ce, sous toute ses formes.

À plus d'une reprise, Thomson vous surprit en comptant silencieusement le nombre de pas de vos allers et venues dans la maison. Il vous accostait ensuite pour vous questionner sur la manière dont vous auriez pu accomplir les mêmes tâches de façon plus efficiente. Arvo avait beau être du type militaire dans ses relations sociales, pourtant, chaque soir il vous invitait à prendre une pause de quelques minutes pour observer le coucher de soleil et inmanquablement il vous demandait de noter chacun des couchers du soleil sur une échelle de 10. Ceci vous agaçait profondément. L'exercice futile ne semblait pas respecter la logique générale du vieillard. De plus, les notes que vous osiez accorder semblaient toujours être trop élevées pour ses standards. Vos sentiments, même les plus subjectifs d'entre eux, devaient-ils eux aussi être systématiquement régis par une structure quantitative et une position critique? Pourtant, l'homme était sensible malgré tout. L'événement affectif le plus authentique dont vous auriez pu témoigner pendant votre séjour était certainement le retour tant attendu de son animal de compagnie après quelques semaines d'absence mystérieuse.

Le corbeau était le réel maître des lieux. Arvo avait adopté la bête dès son plus jeune âge et lui vouait une admiration divine. Même s'il lui avait appris une série de tours et de manigances, l'animal restait décidément sauvage et libre d'entrer et sortir dans toutes les pièces de la résidence. Arvo avait d'ailleurs conçu un système interactif qui permettait à l'oiseau d'ouvrir d'un simple coup de bec une toute petite porte tout en haut du salon. De nombreux perchoirs étaient disposés dans la demeure et vous étiez contraint d'éviter tout mouvement ou son brusque en sa présence.

Lors d'un souper silencieux sous le regard de l'animal, vous avez tenté de questionner votre hôte sur les sources de ses connaissances infinies. Arvo vous expliqua, sans trop comprendre votre admiration, que l'ensemble des technologies qui

vous entourait était pour la plupart bien documentée en plus d'être à portée de main pour quiconque possédait un minimum de curiosité et de débrouillardise, et ce depuis un temps relativement considérable. Ça se résumait concrètement chez lui à une petite poignée de livres et d'encyclopédies dans la bibliothèque juste en dessous des romans de science-fiction. Selon Arvo, le progrès humain allait se révéler dorénavant par notre capacité à comprendre que les outils et les techniques dont nous avons réellement besoin sont déjà en place; « l'homme n'a besoin que du courage de renoncer à quelques-unes des opulences matérielles et esthétiques auxquelles il s'est habitué depuis quelques générations ».

Vous restiez silencieux, son raisonnement vous apparaissait un peu simple, mais la qualité de vie exceptionnelle qu'offraient les lieux mis à part le caractère explosif du bonhomme lui donnait étrangement raison. Il enchaîna sans trop attendre de réponse de votre part : « Pour trop de gens, progrès et créativité rimaient avec profit et nouveauté. Dans tous les milieux, les gens deviennent obsédés par l'innovation. Les chercheurs se spécialisent sans cesse, on cherche de manière ultra locale sans pour autant trouver des réponses à des problèmes globaux. Ne me considère surtout pas comme un spécialiste, c'est la pire des insultes. Ce que je sais, je l'ai appris dans les livres et si les réalisations de cette maison sont aussi variées et intégrées entre elles, c'est qu'avec les années, j'ai réussi à garder une approche globale qui tient compte de tous les enjeux, aussi bien économiques, biologiques que philosophiques. Ma capacité à résoudre des problèmes, ma démarche créative comme tu dis, s'inscrit au quotidien. Elle avance à petits pas. Aujourd'hui, elle a pris forme dans le jardin et demain ce sera dans le moteur rafistolé de mon camion. C'est une science ordinaire, qui ratisse large, qui change constamment de forme et de direction, mais c'est selon moi la plus nécessaire ». D'un mouvement soudain, mais hésitant, Arvo visiblement énervé cogna son poing sur la table comme pour forcer la ponctuation de son monologue.

Vous n'écoutez plus depuis un bon moment déjà, c'est plutôt la réaction du corbeau

et son cri aride qui vous aura fait sursauter.

Les semaines passèrent et l'automne annonça sa fin. Ensemble vous avez prévu construire un immense abri pour protéger l'inventaire de bois laissé à l'abandon dans un champ non loin du poulailler. Au rythme soutenu d'une dizaine d'heures par jour, ensemble vous êtes arrivés à mettre en place une impressionnante structure imperméable. Et ce, à peine quelques heures avant la première tempête de neige de la saison, une coïncidence qui plaisait à tous. Un soir, sans aucune raison apparente, vous avez remarqué que malgré la variété de nourriture relativement limitée, vous mangiez exactement le même repas que la veille. C'était une première. Quand bien même qu'Arvo dressait méthodiquement la liste des ingrédients et des techniques de chacun des repas sur des bouts de papier, jamais il ne répétait les recettes. Au contraire, il semblait à son habitude ne jamais vouloir les reproduire.

Le lendemain matin, vous vous levez avec l'idée ferme de quitter les lieux, un sentiment indéniable, mais aux raisons incertaines. Vous avez décidé de l'annoncer à votre hôte en après-midi pendant une expédition sur les terres voisines. Sur le coup il tenta de feindre la surprise, comme si quelqu'un lui en avait déjà glissé un mot quelques instants auparavant. En moins de quatre heures, l'ensemble de vos possessions était déjà chargé dans la voiture et vous quittiez le ranch. Pour la première fois, vous aperceviez les canyons qui longeaient les routes vers la métropole. Le soleil d'un rouge aveuglant se couchait droit devant. Vous lui accordiez un 6.5.

CHAPITRE III

AU-DELÀ DU CHAOS

3.1 L'écran

Qu'on le veuille ou non, la technologie fait maintenant partie intégrante de notre ère. L'arrivée du moteur à explosion ou de la turbine a décidément changé notre perception du temps, des distances, elle nous a ouverts sur le monde. Pour la culture visuelle, l'arrivée de l'écran agit un peu de la même façon en accélération et en multipliant notre exposition aux images d'ici et d'ailleurs. On peut croire que l'esprit y est engagé différemment de notre relation aux « beaux-arts ». Certains décriraient même que la culture télévisuelle, et par extension la culture de masse encouragent une relation à l'image basée sur un principe de consommation rapide où le divertissement prime. Elle entrerait en conflit avec les valeurs réflexives et introspectives plus généralement associées au domaine des arts visuels. Aujourd'hui, la question de la télévision et sa culture, ou celle de l'écran est chère à ma pratique, d'abord en tant que symbole de la machine ultra moderne, mais aussi en tant que matériau à considérer, à étudier puis à expérimenter.

La culture de l'écran c'est celle de la télé, d'internet, de la pub, du cinéma, du zapping, des téléphones intelligents. C'est celle qui enchaîne les contenus, qui nous divertit, nous informe et qui nous suit maintenant jusque dans tous les espaces publics.

On peut en dire bien du mal, pourtant la culture de l'écran a la qualité de s'intéresser aux attentes de son public. Cet intérêt particulier pour le point de vue du spectateur

est commun à ma démarche artistique. Sauf que dans mon cas, le but n'est pas d'y chercher une approbation ou un dialogue clair et précis, mais plutôt de considérer le média comme un canevas, dans sa capacité à devenir un objet à la fonction imprécise.

Dans la mesure où j'espère interpeller le public sur certaines idées, certains enjeux, il semble juste de lui fournir un minimum d'indices. La construction de ce langage visuel implique nécessairement une addition de procédés, mais elle m'apparaît bien plus près d'un exercice de réduction. L'objet d'art est une traduction matérielle condensée des préoccupations souvent bien plus larges et complexes qui lui ont donné vie. La pratique artistique, je l'apprécie aussi pour sa simplicité économique. Au niveau artisanal, les moyens de production sont généralement minces, nous apprenons à faire avec peu, on bricole. De plus, dans une logique minimaliste, je m'intéresse à la plus simple expression d'une idée, ce qui m'entraîne souvent à reconsidérer les projets, à les restreindre en quelque sorte. On emploie de nos jours, dans certains milieux artistiques l'expression « peinture augmentée ». Elle désignerait la catégorie des propositions artistiques liées au langage de la peinture, mais à la signature technique plus complexe. Toutefois, l'expression « écrans restreints », plus globale, m'apparaît plus précise. Elle a l'avantage de garder une certaine proportion de la réalité de la culture visuelle générale et elle représente mieux l'exercice de réduction et d'économie de moyens qui existe à travers ma recherche et mes idées. De plus, elle permet à l'objet d'art d'être considéré en tant qu'objet technique en soi, dans l'esprit de la mécanologie.

Ce chapitre tentera de présenter les idées qui m'ont suivi ces dernières années. Chacune d'elles semble avoir un point commun; elles nourrissent une conversation sur les mécanismes opérateurs en peinture; autant dans l'exécution que dans sa perception.

La section suivante présente un document télévisuel qui a influencé de manière

déterminante ma démarche artistique. C'est un style de télévision lent et instructif qui invite à la détente et à la contemplation. À travers ces documents du petit écran, j'ai été séduit pour une des premières fois de ma vie, de manière consciente, à la nature de la peinture et à son langage plastique.

3.2 La joie de peindre

Robert Norman Ross, dit Bob Ross, fut l'animateur d'une émission sur l'antenne de la chaîne publique américaine PBS. Bien que l'année de ma naissance corresponde à la dernière année de production de l'émission, j'ai eu la chance de profiter des nombreuses rediffusions. Dans son émission, Bob guide le spectateur à travers différentes techniques de peinture à l'huile. Malgré la variété somme toute assez banale des images produites, il encourage constamment son public à expérimenter avec la peinture et les outils de travail. La peinture est pour lui un terrain de jeu où la liberté de chacun est primordiale. L'animateur s'adresse directement au public, le considère, lui fait des blagues. Certaines de ses expressions amicales sont même devenues assez célèbres pour faire l'objet de nombreuses parodies sur le web. Mise à part la qualité des œuvres produites, Bob Ross a réussi selon moi à démystifier l'activité de la peinture et sa démarche est, à mes yeux, bien plus pertinente qu'elle ne le laisse paraître. Elle devient en quelque sorte une source d'inspiration parce qu'elle parvient, malgré un clivage générationnel et une mise en scène des plus modestes, à sensibiliser les gens à l'activité de la peinture, à son langage et même à ses enjeux philosophiques. Et ce, même en se présentant sous un format didactique, technique et stéréotypé de l'image du peintre du dimanche.

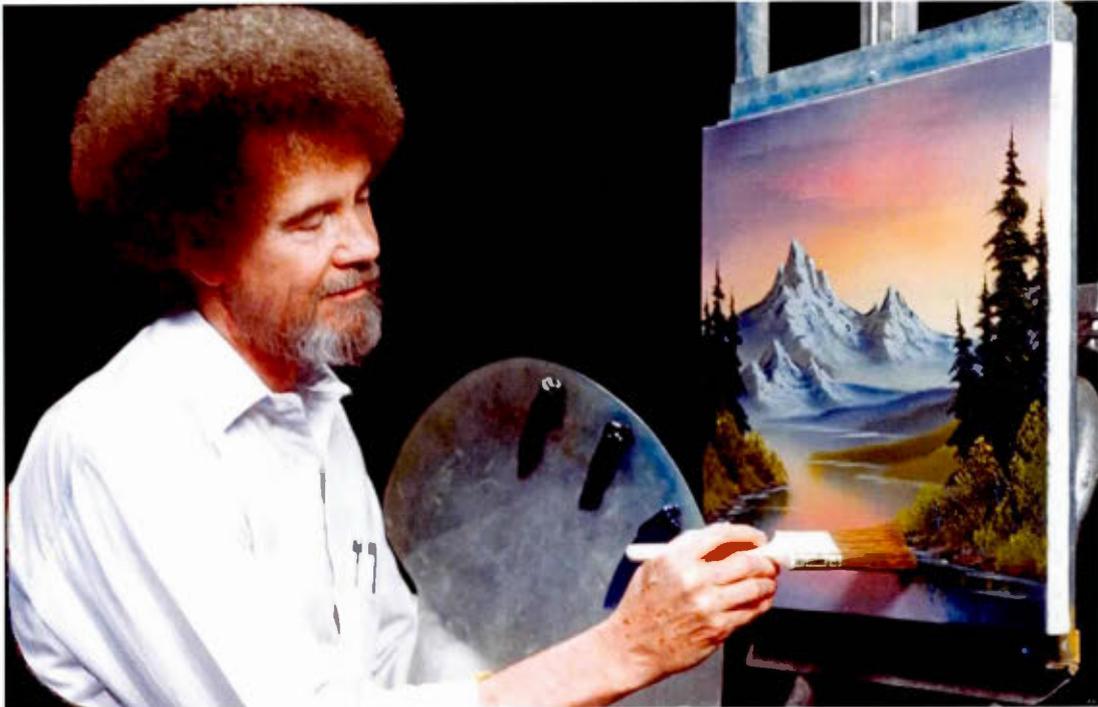


Fig. 3.2 : *The Joy of Painting with Bob Ross*, PBS, 1982

Au début de ma formation à la maîtrise, j'ai investi certains codes formels dans un projet particulier qui a pris la forme d'un laboratoire. Ceci dans le but de créer une version personnelle de l'émission en question. Pour ce faire, j'ai demandé à des gens de mon entourage de peindre un tableau en respectant une liste d'instructions que j'avais mises au point en analysant ma propre méthodologie. Les instructions allaient à peu près comme ceci : délimitation d'espaces, définition de perspectives, suggestions de volume, équilibre des contrastes, observation passive, etc.

Bien que l'exercice n'a pas mené instantanément à un résultat des plus satisfaisants, il m'a permis de comprendre plus clairement que le processus est en mesure de dévoiler une partie de l'œuvre qui n'est normalement pas accessible au public. C'est en quelque sorte délaissier une part de mystère au profit d'un échange plus intime; dans le sens où le partage des informations relatives à la réalisation d'un projet permet à l'autre de s'imaginer, pendant un bref instant, à la place de l'auteur.

Dans les projets plus récents, je cherche à présenter le processus en tentant d'inscrire le temps à même les œuvres. Les travaux préparatoires deviennent des œuvres à part entière et d'autres, plus imposantes, comme *H's Paradox* ont une finition imparfaite, voire inachevée. Le triptyque *PW4000*, lui, propose une lecture plus autoréférentielle qui inscrit la transformation de l'objet à travers sa propre imagerie.

La principale différence entre Bob et moi c'est qu'il suit une recette. Pourtant comme lui, je m'intéresse aux méthodes de ma production artistique. Étudier son propre processus c'est peut-être aussi courir le risque de prendre conscience d'une méthodologie systématique. Néanmoins, l'exercice me permet de mieux comprendre mon travail et du même coup de mieux l'expliquer. Cette relation empathique, d'un côté comme de l'autre de l'œuvre, contribue, je crois, à réduire l'écart intersubjectif entre les acteurs concernés, non pas dans le but de l'éliminer, mais dans l'espoir d'élargir l'instant où ces deux subjectivités pourraient coexister.

C'est dans cette perspective que je vois les dessins techniques en vues éclatées comme une figure connexe au principe d'explicitation. Ils ont pour objectif de permettre une plus grande compréhension d'objets relativement complexes. Avoir accès à la structure interne des choses, c'est aussi être en mesure de mieux comprendre leur fonctionnement. C'est ainsi que la vue éclatée a pour moi une résonance symbolique. Il semblerait que le principe de déconstruction puisse mener à une certaine forme de démystification.

3.3 Démystification du sensible

La présentation du processus peut être comprise comme un transmetteur d'informations, un outil relationnel. Pourtant, l'exercice que je pratique ne s'intéresse

pas à l'exactitude ou même à la compréhension précise de ces informations. Je m'intéresse plutôt à leurs pouvoirs sensibles, à leurs mécanismes mentaux, soit ceux de la perception et de la cognition.

3.3.1 Le sentiment esthétique chez Guyau

Le poète et philosophe français Jean-Marie Guyau relatait le caractère conscient du sentiment esthétique dans son livre *L'art au point de vue sociologique* :

Une sensation ou un sentiment simple ne saurait guère être esthétique, tandis qu'il est peu de sentiments et de sensations, quelle que soit leur humble origine, qui ne puissent prendre un sens esthétique en se combinant harmonieusement l'un avec l'autre dans la conscience, alors même que chacun pris à part est étranger au domaine de l'art. (Guyau, p. 10)

Guyau exprime de manière éloquente cette harmonie de la conscience et du ressenti en se servant de la musique comme exemple, mais on peut tout aussi bien transposer cette mécanique de l'esprit aux autres formes d'arts, le son n'y faisant pas exception :

Si, par exemple vous entendez de la musique sans l'écouter, en pensant à autre chose, ce ne sera guère pour vous qu'un bruit plus ou moins agréable (...) écoutez, le bruit agréable deviendra esthétique, parce qu'il éveillera des échos dans votre conscience entière; soyez distrait de nouveau, et la sensation, s'isolant, se fermant, redeviendra simplement agréable. (Idem)

La définition de Guyau nous sert ici de base pour aborder le caractère à la fois sensoriel et cognitif du sentiment esthétique. Les affirmations de Guyau portent cependant à confusion lorsqu'il affirme que « l'émotion esthétique est la plus immatérielle et la plus intellectuelle des émotions humaines » (idem p.5). Ceci implique en quelque sorte une hiérarchie des émotions selon leur niveau de matérialité. Comment une émotion peut-elle être moins ou plus matérielle qu'une autre? De nos jours, les neurones et le fonctionnement de leurs synapses fournissent une explication physique, chimique et électrique du fonctionnement de nos émotions.

Il serait donc peu prudent d'affirmer qu'elles sont immatérielles. Néanmoins, le sublime fait encore partie de nous et sa dimension spirituelle ne se trouve pas amoindrie par une nouvelle définition physique. Je dirais même qu'elle en est renforcée. La nature de la conscience et la sensibilité de l'individu deviennent indissociables de la nature du monde externe.

3.3.2 Les moteurs RAMS:

Si l'émotion esthétique et la question du sublime peuvent être considérées comme le résultat d'une série complexe de décharges électriques dans des zones plus ou moins précises du cerveau, serait-il possible qu'on puisse trouver la recette physiologique du sublime? Pourrait-on du même coup la contrôler? La provoquer? Probablement pas de manière parfaitement unilatérale, mais depuis peu, on réalise que certains stimuli mènent à un état de bien-être semblable à celui décrit par Guyau. La Réponse Automatique des Méridiens Sensoriels (RAMS), « est un néologisme qui décrit une sensation distincte, agréable de picotements ou frissons au niveau du crâne, du cuir chevelu, de la nuque allant jusqu'au corps entier » (Cheadle, 2012), en réponse à des stimuli visuels, auditifs et olfactifs. La nature et la classification scientifique du phénomène font encore l'objet de controverse, mais elles fournissent des pistes de recherche intéressantes dans le champ de la création artistique.



Fig. 3.3.2 : Les moteurs RAMS

Même si on peut éprouver le phénomène dans la vie de tous les jours, on constate

qu'il se manifeste également par entremise médiatique et certains arrivent même à provoquer le phénomène artificiellement au moyen de vidéos mis en ligne sur internet. Ce qui est curieux, c'est que la majorité de ces documents ont les mêmes caractéristiques formelles. On y retrouve un interlocuteur qui décrit des actions ou des événements, généralement à voix basse et posée. La plupart du temps on peut voir cette personne manipuler des objets et des surfaces diverses. Le son y est d'une grande importance. À l'aide d'un microphone 3D pour un effet plus réussi, on reproduit par exemple le bruit des pages d'un livre qu'on tourne, le vrombissement d'une ventilation et une quantité d'autres types d'enregistrements. La RAMS est une harmonisation du corps à des stimuli externes, visuels et auditifs, mais elle peut aussi être intimement liée au langage processuel. Les avancées scientifiques de ce domaine de recherche seront peut-être en mesure de nous fournir de nouvelles explications sur nos mécanismes de construction du sentiment esthétique. Pour l'instant, le phénomène me semble inspirant parce qu'il représente une preuve physiologique du pouvoir de l'harmonisation entre les apports sensitifs et cognitifs. Et c'est justement dans ce lieu d'harmonisation que je cherche à opérer.

Essayons de comprendre les implications concrètes de ces enjeux dans une recherche artistique. Premièrement, Guyau nous aide à comprendre que le sentiment esthétique implique une forme de gymnastique mentale consciente chez le spectateur. Il faudrait alors relativiser sa passivité, mais aussi, par extension, la nouveauté si populaire des systèmes dits interactifs en art actuel. À bien y penser, tout art est une activité interactive, du moins sur le plan de notre attention cérébrale et c'est cette dernière forme d'interactivité qui m'intéresse bien plus qu'une interaction corporelle au sens plus commun du terme.

Deuxièmement, même si la construction du sentiment esthétique et du sublime est propre à chacun, il semble tout de même possible de la provoquer de manière artificielle à l'aide d'un intermédiaire médiatique chez une portion importante de la

population, et ce, de manière assez précise. Il revient donc à l'artiste désireux de faire vivre une expérience esthétique à son public de trouver les stratégies nécessaires pour capter son attention. La RAMS confirme qu'une approche processuelle ainsi que des propositions multi médiatiques constituent des stratégies au potentiel non négligeable. Certaines des caractéristiques propres à ce phénomène influenceront directement la réalisation de l'œuvre *H's Paradox*. Dans cette œuvre, une des visées principales est de générer un fort effet visuel. Une forme d'hypnose qui rejoindrait les phénomènes décrits par Guyau et la RAMS.

3.4 L'incertitude (entre structure et chaos)

Un philosophe allemand, ne croyant pas à l'histoire, était mort en 1860; persuadé que si l'Univers est en apparence un jeu sans buts, il est en réalité, comme chose en soi, volonté absolument libre. Les concepts qu'il avait mis en place pouvaient encore se reconnaître dans la trame de la vie moderne. Ils avaient toutefois subi de telles métamorphoses, qu'on pouvait s'interroger de leur validité. (Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, 1994)

La figure du moteur, utilisée fréquemment dans mon plus récent travail, est analogue à un système déterministe. Selon une logique newtonienne, l'Univers peut être perçu comme un lieu ordonné, obéissant à des lois précises. Grâce à ces lois, on est en mesure de faire des prédictions sur les événements à venir. C'est un système stable, presque rassurant où rien n'est laissé au hasard.

Pourtant, cette vision bien rangée de l'Univers est fondamentalement remise en question par la science depuis le début du XX^e siècle par l'étude des comportements subatomiques. La mécanique quantique, même si elle est spécifique à une infime échelle de la réalité, a des répercussions philosophiques sur notre compréhension du monde et de sa structure. Depuis maintenant quelques générations, l'imaginaire quantique nourrit la culture populaire et inévitablement le travail de nombreux artistes visuels. Ceci s'explique d'une part parce qu'elle réfère à la frontière des connaissances humaines et qu'une réflexion de cette science engage presque inévitablement une réflexion sur les progrès technologiques et de leurs limites. Sa vulgarisation et ses interprétations philosophiques fournissent également un nouveau vocabulaire pour qualifier certains événements du quotidien qui semble échapper à une logique fixe et ordonnée. La figure du chaos, elle aussi investie dans mon travail plastique fait référence à cette *mécanique* complémentaire de la nature.

Personnellement, j'y retrouve un langage qui par moment semble mieux correspondre avec la logique du travail artistique. En tant que plasticien, je m'intéresse résolument à la matière, à sa structure et bien que mes pouvoirs d'action soient limités à l'échelle humaine, c'est à très petit pas que j'essaie de comprendre les enjeux relatifs aux autres échelles. D'ailleurs, la proximité entre art et science a déjà été soulignée par les scientifiques, notamment dans le champ de la physique moderne :

« Cubism directly helped Niels Bohr discover the principle of complementarity in quantum theory, which says that something can be a particle and a wave at the same time, but it will always be measured to be either one or the other. In analytic cubism, artists tried to represent a scene from all possible viewpoints on one canvas. An observer picks out one particular viewpoint. How you view the painting, that's the way it is. Bohr read the book by Jean Metzinger and Albert Gleizes on cubist theory, Du cubisme. It inspired him to postulate that the totality of an electron is both a particule and a wave, but when you observe it you pick out one particular viewpoint. (Miller, 2005. p.44)

Si l'art est en mesure de stimuler l'imaginaire de la science, le contraire est tout aussi vrai.

Les récentes théories sur la masse du boson de Higgs ont alimenté deux types de croyances populaires; la supersymétrie, une théorie à l'allure plus ordonnée et celle des univers multiples, plus chaotique et irrégulière. « La masse du boson de Higgs s'avéra être à mi-chemin entre ce que laissaient prédire ces théories » (Levinson, 2013). Même si les lois de la physique classique ont fourni d'innombrables explications quant aux engrenages des phénomènes naturels, il subsiste à l'échelle quantique une incertitude, un mystère, quant à notre capacité à saisir la réalité telle qu'elle est et non pas telle que nous la percevons. L'intuition newtonienne ne suffit pas dans le monde subatomique; les observations sur l'électron ne semblent pas l'inscrire dans la même logique que les objets du quotidien. La mécanique quantique nous force à reconstruire notre propre portrait de la réalité qui, au fil du temps, s'est complexifié. Et le tableau ne fait que s'agrandir...

Nous sommes de nouveau confrontés à l'inexplicable, à un monde ambigu, aux coïncidences incomprises dans lesquelles on ne semble pas être en mesure de faire des prédictions simultanées sur la position et la dynamique des éléments observables à une très petite échelle, la plus petite qu'on connaisse en fait. C'est philosophiquement une forme de retour à un âge pré-newtonien, où la mécanique du monde n'apparaît plus aussi systématique et consistante.

Cette incertitude, cette ambiguïté qui semble inévitable même au cœur des sciences naturelles se traduit dans mon travail par un intérêt pour le hasard et (paradoxalement ou complémentaiement) par une réflexion sur la structure dans laquelle il apparaît. Le but de ma pratique est en quelque sorte d'exprimer cette caractéristique imprévisible du monde. En déconstruisant puis en reconstruisant la figure du moteur par la peinture, le collage, le dessin, la sculpture, je m'aventure dans l'inconnu, dans la poursuite d'une complexité grandissante où surgissent des mutations de formes et d'idées. Cet espace, c'est celui de l'imaginaire et de l'exploration, celui de l'instant présent; à la limite du choix et de ce qui est prédéterminé. C'est en multipliant les degrés de liberté que j'invite le chaos à se manifester.

L'allure générale de mes projets est devenue avec les années plus construite, comme si pour parler de hasard et de chaos, il me fallait d'abord traiter de structure et d'ordre. Ainsi, la part de hasard est passée du geste corporel, celui de l'expression, à un geste processuel, plus conceptuel. La recherche du chaos ne passe plus nécessairement que par le pinceau, mais plutôt par l'ensemble de l'outillage indispensable pour construire et transformer la surface et l'objet. Il semble toutefois se dessiner progressivement une contradiction; plus je tente d'exprimer l'idée du chaos, moins le langage formel me semble y faire directement référence.

L'investigation du chaos est de nature paradoxale et relève d'un paradoxe pragmatique. Le contrôle ou la connaissance de ses variables nous éloigne de sa

nature même. En effet, aussitôt que l'on comprend ou qu'on saurait expliquer en partie un phénomène chaotique, aussitôt cette partie n'est plus de nature chaotique, puisqu'elle s'inscrit dans une logique et donc une structure. De ce fait, le chaos m'apparaît tel un concept insaisissable, et cette impossibilité nourrit mon appétit pour le sujet. Ce qui est formidable avec les paradoxes c'est la boucle infinie dans laquelle ils nous plongent. C'est un défi qui ne connaît pas de fin, à l'image du ruban de Moebius.

Cette contradiction m'est apparue de manière concrète lors de la réalisation du projet *PW4000*. Un des buts de l'exercice était de partir d'un premier tableau à la composition logique et structurée pour finalement arriver, après plusieurs remaniements, à un résultat plus chaotique, où la composition d'un troisième tableau ne serait pas déterminée d'avance. La composition de l'image produite renvoie à l'idée du chaos; pourtant son obtention est issue d'un processus logique et prévisible. Impossible de dire si le chaos produit en est un vrai ou bien s'il s'agit d'une simple simulation. Pour le visiteur qui ne voit que l'image du dernier tableau, il lui est difficile de comprendre sa structure; ce n'est qu'au moment où il prend conscience de tous les procédés inscrits dans les deux autres qu'elle lui apparaît comme logique.

Le paradoxe visuel est pour moi un moyen d'inscrire la figure du chaos au sein d'un ensemble construit et structuré. Les techniques employant les notions de perspectives et autres stratégies d'ordre optique demeurent peut-être illusoire, mais elles sont si puissantes qu'elles font l'objet d'une exploration approfondie depuis quelques années.

D'autres moyens sont efficaces pour évoquer la figure du chaos. Pour certains projets, je choisis d'ajouter les procédés pour atteindre un niveau de complexité déstabilisant. Pour d'autres, je préfère minimiser la part de contrôle en misant sur l'accident comme dans le projet *The Lord Works In Mysterious Ways* (fig. 4.3). Les

stratégies pour investir les notions d'incertitude, de chaos et de hasard sont diverses, elles peuvent être figurées ou concrètes. Il m'arrive fréquemment de les superposer jusqu'à compromettre notre la capacité à les distinguer l'une de l'autre.

L'analogie que j'établis avec le langage des sciences subatomiques est qu'une œuvre peut être considérée comme une particule, d'abord en tant qu'objet défini et singulier, mais elle peut aussi être à l'image d'une fréquence, en tant que succession d'étapes d'une démarche exploratoire et sinueuse. Une succession de gestes à la fois planifiés et hasardeux culminant dans l'étape importante de l'observation par le spectateur. L'exercice de l'observateur en est un, je suppose, de construction. L'art se définit par le biais des propositions physiques et de leurs qualités formelles, mais aussi par la démarche, moins tangible, qui unit ces dernières. Ces définitions m'apparaissent complémentaires, chacune d'entre elles est nécessaire pour dresser un portrait adéquat, pourtant elles ne se prêtent pas à des analyses simultanées.

Ceci provoque une sorte de jeu où le public cherche à saisir l'intention de l'artiste et où l'artiste cherche à lui fournir des indices à travers des symboles plus ou moins familiers, abstraits et déconstruits, et ce, par les œuvres et par liens qui les unissent. L'activité de décryptage du chaos, si l'on peut l'appeler ainsi, se manifeste non seulement dans le processus de création, mais elle fait aussi partie intégrante du processus de réception de l'œuvre.

CHAPITRE III

CAHIER DE PROCÉDURE

4.1 Croquis préparatoire I et II

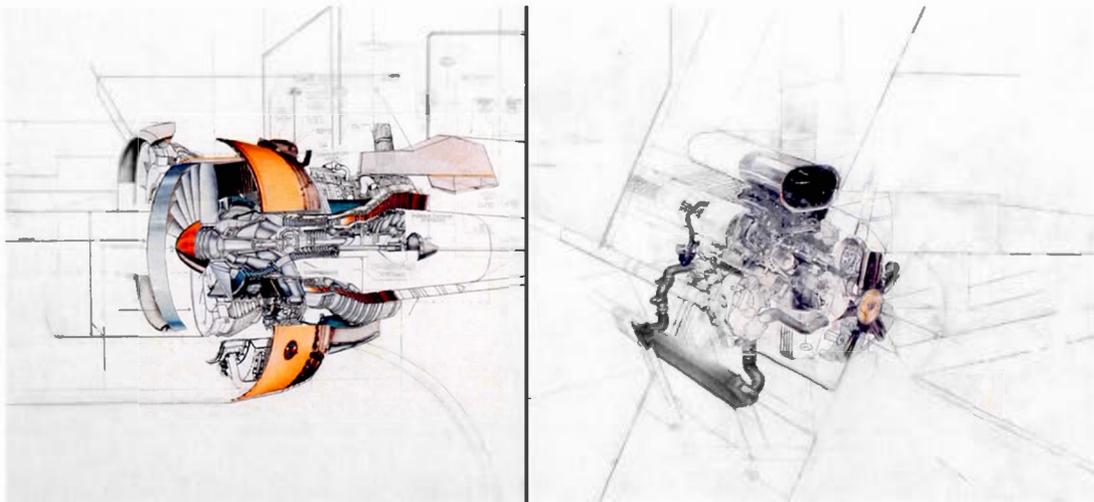


Fig. 4.1 : *Croquis préparatoire I et II*, Philippe Chabot, 2013-2014

Temps de préparation : 2 à 3 jours

Ingrédients : bois, scie, marteau, clous, colle, imprimante, internet, ordinateur, papier, encre, ciseaux, couteau à lame rétractable, pinceaux, peinture acrylique blanche, crayons graphite, stylo bille, règle, gomme à effacer et papier de verre.

Croquis préparatoire I est fait à partir de multiples vues éclatées et de dessins techniques d'un modèle particulier de turbine d'avion. Pour réaliser un *croquis préparatoire II*, il suffit de choisir un type de moteur différent (soit : un *supercharger* américain) et d'ignorer la spécificité du modèle.

Dans les deux cas, il vous faudra imprimer vos images de référence sur du papier que vous découperez en portions par la suite. Tentez de les réassembler en respectant la logique de la machine à reproduire. Ceci donnera lieu à une nouvelle vue, hyper éclatée, mais encore cohérente en apparence.

Collez le tout sur un tableau de bois. Considérez un tableau de grandeur supérieure au collage. Dessinez et peignez au goût.

4.2 PW4000



Fig. 4.2.1 : *PW4000* (phases I, II et III), Philippe Chabot, 2013-2014

Temps de préparation : 6 mois

Ingrédients: *croquis préparatoire I*, bois, rapporteur d'angles, crayon, scie à onglet, scie sauteuse, marteau, clous, colle, imprimante, papier, pinceaux, peinture acrylique, papier de verre et serre-joints.

Ce projet présente une série de trois tableaux peints à l'acrylique sur bois réalisée dans le but d'intégrer le processus à même la forme finale de l'œuvre. Chacune des trois parties se doit nécessairement d'être réalisée l'une à la suite de l'autre. L'intention principale est d'attirer l'attention sur le caractère imprévisible de la peinture en lui imposant une transformation, un changement d'état. Tout au long de ce projet, vous chercherez à provoquer le chaos en alternant vos interventions entre la bi et la tridimensionnalité. Dans la première intervention, il vous est fortement suggéré d'utiliser une image aux allures structurées et schématiques. Une fois le premier tableau réalisé à l'acrylique, découpez-le à l'aide d'une scie à chantourner en

respectant les lignes principales de la composition du tableau. Ensuite, chacune des sections doit être remontée sur cadre de bois fabriqué sur mesure, de manière à ce qu'elles puissent s'emboîter les unes dans les autres, à la manière d'un casse-tête.

Pour obtenir l'image qui définira la composition de la seconde peinture, vous mettrez au sol un amas de pièces où tous les morceaux de la première exécution se retrouveront au pied du mur de votre atelier. Le résultat constituera l'image à recopier. Une fois l'image recopiée, il vous faudra répéter les étapes de découpage et de remontage sur bois. En amalgamant dans un second amas les parties du premier et du second tableau, vous obtiendrez la structure à recopier pour le troisième et dernier tableau. Lui aussi devra être transformé.

Rappelez-vous que ce projet s'attaque directement à la question du processus et à la possibilité de son dévoilement à même l'objet investi. Si le travail semble autoréférentiel, il est né d'un esprit romantique et d'une fascination envers les forces de la nature et des technologies qui découlent de leur compréhension.

Il est suggéré pour réussir ce projet de vous nourrir abondamment de stimuli visuels provenant de la culture du *tuning* automobile, des garages aéronautiques ainsi que des chefs-d'œuvre de Caspar David Friedrich.

Le projet est conçu pour ne jamais être présenté de la même façon au public. Les trois tableaux sont modulables. Ils peuvent se présenter au sol ou au mur; désassemblés ou en équilibre, assemblés sur un seul plan ou à différentes profondeurs maintenues par des serre-joints à l'arrière de la surface peinte. Il peut devenir la rencontre de toutes les sections ou se diviser en de multiples amas, plus petits. Le but est de ne pas offrir la même mise en scène à chaque occasion d'exposition et ainsi inscrire la forme dans le temps.



Fig. 4.2.2 : *La mer de glace* (C. D. Friedrich, 1823-1824)

Le saviez-vous?

La famille de turboréacteur PW4000 à double flux et double corps à haut taux de dilution développée par la société américaine Pratt & Whitney dans les années 1980 sont à l'origine de nombreuses avancées technologiques telles que l'utilisation, pour la première fois au monde, d'un calculateur de régulation de moteur électronique.

Déclinées en trois générations dénommées PW4000-94, PW4000-100 et PW4000-112 et certifiées pour des poussées maximales à sec allant de 52 000 à 98 000 lbf (soit de 230 à 435 kN), les turbines PW4000 équipent entre autres les avions de lignes Airbus (A300, A310 et A330) et Boeing (Boeing 747, 767 et 777) ainsi que le MD-11 de McDonnell Douglas. (Pratt & Whitney, 2014)

4.3 *The Lord Works In Mysterious Ways*



Fig. 4.3 : Image tirée de la série *The Lord Works In Mysterious Ways*, Philippe Chabot, 2014

Temps de préparation : Plus ou moins 5 ans

Vous aurez besoin de : appareil photo, lecteur mp3, bogue informatique et cadre photo ACL

Ce projet, tout simple, sera essentiellement une exploration de l'imagerie digitale. Il vous faudra d'abord visiter votre père en Californie et prendre une quantité importante de photographies (plus de 1,000) que vous emmagasinerez éventuellement sur le disque dur de votre lecteur MP3. Il vous faudra ensuite utiliser votre lecteur MP3 jusqu'à ce qu'un bogue informatique se produise ce qui endommagera de manière permanente tous les fichiers enregistrés. Par chance ou par coïncidences, c'est selon, vous obtiendrez des versions altérées, mystérieuses et abstraites, mais tout

de même lisibles de vos photos. Il vous faudra alors investir ces images en prenant soin de ne pas dénaturer leur caractère hasardeux. Une présentation discrète et un minimum d'intervention sont nécessaires au succès de cette œuvre dont la beauté réside dans l'absence d'auteur officiel. Vous opterez pour un dispositif qui mettra en valeur l'aspect électronique du *glitch*. Un petit écran ACL bon marché fera l'affaire. Si possible, ne changez pas les réglages et laissez le défilement des images par défaut pour l'ensemble de la collection.

4.4 *H's Paradox*



Fig. 4.4 : *H's Paradox*, Philippe Chabot, 2014

Temps de préparation: Environ 8 mois

Vous aurez besoin de : Feuille de bois contreplaqué, moteur (AC, 5RPM), PVC, fils électriques, tige de laiton, aluminium massif, boulons, écrous, vis, clous, marteau, perceuse, scie à chantourner, tour parallèle, tour vertical, système électronique *arduino* et sonar

Pour débiter ce projet, il faudra d'abord avoir en main une feuille de contreplaqué. En vous aidant de *Croquis préparatoire II*, vous esquisserez les principales lignes de composition de l'image. Une fois les lignes de découpe tracées, vous découperez la feuille en sept morceaux à l'aide d'une scie à chantourner ou d'une scie à ruban. Ensuite, remontez chacune des parties sur un faux cadre de bois de 15 cm d'épaisseur. Assurez-vous de sabler soigneusement les pourtours de chacune des formes de manière à ce qu'elles aient entre elles, une fois réassemblées, un espace d'au moins

d'un demi centimètre. Il vous faudra maintenant construire les caissons intérieurs pour chacune des pièces. Assurez-vous de garder un espacement d'un demi pouce entre l'extérieur des caissons et l'intérieur du faux cadre. Ceci dans le but d'y installer des glissières de plastique que vous machinerez à l'aide d'un tour vertical.

Maintenant, il vous faut fixer les caissons sur une structure de bois en étant certain que les distances entre les caissons permettent aux pièces de glisser aisément. Dans le dos de cette structure de bois, vous installerez des moteurs électriques (AC, 5RPM) derrière le centre de chacune des pièces. À l'aide de systèmes bielle manivelle, vous joindrez la tige rotative du moteur avec le dos de la feuille de contreplaqué (maintenant montée sur bois) de façon à produire un mouvement de va et vient. Assurez-vous d'avoir le moins de friction possible sur les glissières. Une fois le système mécanique terminé, vous effectuerez les branchements nécessaires et construirez un cadre en bois pour dissimuler le tout.

Il vous faudra par la suite travailler sur un système de détection sonar qui arrêtera le mécanisme lorsqu'un spectateur s'approchera trop près de l'œuvre. Les sept moteurs de cette œuvre produiront un son ambiant qui servira de trame sonore pour l'ensemble de l'exposition. Les moteurs seront indépendants l'un de l'autre et ainsi les différences mineures entre chacun des systèmes mécaniques produiront une séquence impossible à analyser à l'œil nu. Vous obtiendrez ainsi une œuvre où le spectateur ne pourra connaître simultanément et avec précision la position de l'objet et son *momentum*.

CONCLUSION

À la conclusion de ces dernières années d'études, de rencontres et de productions artistiques, je constate à quel point la caractéristique principale de ma démarche artistique repose sur un processus de transformation. La peinture et son langage m'ont permis de m'intéresser de plus près aux mutations qui opéraient à même un seul tableau. Par la suite, j'ai compris que le support lui-même pouvait être transformé dans l'espace. Je comprends plus que jamais l'importance d'une pratique qui explore les différentes dimensions physiques.

Certains courants modernes influencent encore grandement ma pratique. Je crois fermement à l'autonomie de l'œuvre et à sa capacité à éveiller une forme de conscience. Je m'intéresse à sa structure, à son architecture, à sa mécanique. Une de mes intentions est d'intégrer ces préoccupations à même les objets présentés. Avec le temps, j'ai appris à considérer l'œuvre comme une particule et la démarche comme une fréquence; le tout divisible dans le temps et l'espace. Les tentatives de décryptage de mes explorations plastiques nourrissent et informent une démarche en constante reconstruction. Cette stratégie permet d'encourager l'exploration et tente du même coup d'éviter la répétition. La déconstruction des étapes de chacune des œuvres favorise selon moi une plus grande interaction avec le public. De plus, en identifiant les *recettes* de mes propres interventions, il devient plus facile pour moi de ne pas les reproduire. C'est un regard sur le passé afin d'enrichir la diversité des futures propositions.

La notion de progrès est importante dans ma propre démarche, mais aussi en tant que concept plus général. Ceci m'amène à réfléchir sur l'importance d'une pratique

artisanale dans un contexte marqué par l'abondance de la technologie où ce qui est à voir est largement dominé par la culture de l'écran. La machine elle-même devient un sujet d'investigation important.

À l'aide de la figure du moteur, de l'architecture, des notions de perspective, du dessin technique et de la figure quantique, j'ai trouvé un langage et une symbolique qui se prêtent à mes intérêts artistiques. Ma démarche cherche non seulement à étudier la mécanologie de l'objet technique pour en faire œuvre, mais elle cherche aussi à analyser la mécanologie de l'œuvre en tant qu'objet technique. Elle met en place des propositions visuelles diverses ainsi que des jeux de contradictions à la fois matériels et conceptuels.

Au cours des dernières années, j'ai eu l'occasion de me concentrer sur ma pratique et durant cette période, j'aurai eu la chance de mettre en place divers horizons de recherche. Maintenant, j'ai l'intention d'explorer ces nombreuses aires de jeu conceptuelles pour les années à venir, leurs richesses me semblent pour l'instant inépuisables.

La spécialisation semble être un phénomène qui n'échappe pas aux domaines de l'art. De plus en plus, je constate que les artistes sont encouragés à définir leurs expertises. L'importance grandissante du discours dans le domaine des arts visuels et médiatiques aurait, semble-t-il, pour effet de produire des artistes-chercheurs qui tentent de se définir par leurs spécialités respectives. Certains de ces acteurs construisent leurs recherches autour de problématiques très précises et singulières. L'attribut principal du travail artistique réside plutôt, selon moi dans sa capacité à se nourrir d'une variété de sujets. Il peut être compris comme un ensemble d'exercices de réduction et de vulgarisation d'idées. La démarche de l'artiste au moment de la création est incertaine, il est essentiel, selon moi, qu'elle demeure libre de changer de cap selon le gré du créateur.

BIBLIOGRAPHIE

- Ameisen, J. (2012). *Sur les épaules de Darwin, les battements du temps*. Paris: Les liens qui libèrent.
- Arnheim, R. (1974). *Art and visual perception: a psychology of the creative eye* (Nouvelle version). Berkeley: University of California Press.
- Aspord, E. (2012). *Les savanturiers: essai sur les chercheurs d'art du XXI^e siècle*. Dans J.P. Fourmenteaux (dir.), *Art et Science*, (p. 49-56). Paris: CNRS
- Bourriaud, Nicolas. (1999). *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*. Paris : Denoël.
- Bruno, G., & Leverageois, B. (2013). *L'infini, l'univers et les mondes* (4e édition). Paris: Berg International.
- Butor, M. (1957). *La Modification*, Paris: Éditions de minuit.
- Cheadle, H. (Éditeur associé). (31 juillet 2012). *ASMR, the Good Feeling No One Can Explain* [Article Web]. dans Castoro, R. (Éditeur en chef). *Vice*. New York: Vice Media LLC. Récupéré de <http://www.vice.com/read/asmr-the-good-feeling-no-one-can-explain>
- Crease, R., & Goldhaber, A. (2014). *The quantum moment: How Planck, Bohr, Einstein, and Heisenberg taught us to love uncertainty*. New York: W.W. Norton & Company.
- Danto, A. C. (2013). *What art is*. New Haven: Yale University Press.
- Damisch, H. (1994). *The origin of perspective*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Descartes, R., & Revel, J.-F. (1973). *Discours de la methode précédé de Descartes inutile et incertain*. Paris: Librairie Générale Française.
- Di Stasio, J. (2013). *Le carnet rouge : notes pour le temps des fêtes*. Québec: Flammarion
- Duchamp, M. (1987). *Le processus créatif*. Paris: L'Échoppe.
- Emmer, M. (1993). *The Visual mind: art and mathematics*. Cambridge: MIT Press.
- Émond, B. (2011). *Il y a trop d'images*. Montréal: Lux

- Feynman, R. (1998). *The meaning of it all: Thoughts of a citizen scientist*. Reading, Mass.: Addison-Wesley.
- Fourmentraux, J. (2012). *Art et science*. Paris: CNRS.
- Gilbert, J.-P et Smith, P. (printemps 1989) *Murray Favro : Art et mécanologie, ETC*, Numéro 7, p. 38-41. Récupéré de : <http://id.erudit.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/iderudit/36361ac>
- Goldberger, P. (2007). *Frank Stella: painting into architecture*. New-York : The Museum of Metropolitan Art / Yale University Press
- Greenberg, C. (1961). *Art and culture; critical essays*. Boston: Beacon Press.
- Guyau, J.-M. (1887). *L'art au point de vue sociologique*. Évreux: Fayard
- Harding, F. J. (1973). *Jean-Marie Guyau, 1854-1888, aesthéticien et sociologist: A study of his aesthetic theory and critical practice*. Genève: Droz.
- Heinich, N. (2014). *Le paradigme de l'art contemporain structures d'une révolution artistique*. Paris: Gallimard.
- Heisenberg, W. (1962). *La nature dans la physique contemporaine*. Paris: Gallimard.
- Heisenberg, W. (1962). *Physics and philosophy; the revolution in modern science*. New York: Harper & Row.
- Houellebecq, M. (1994). *Extension du domaine de la lutte*. Paris: M. Nadeau.
- Konrad, K. (1997). *La machine et moi, pourquoi je peins*. Paris: L'Échoppe.
- Kuhn, T. (1983). *La structure des révolutions scientifiques*. Paris: Flammarion.
- Larrivée, R. (2008). *Parce qu'on a tous de la visite : cuisiner en toutes circonstances*. Montréal: Les Éditions La Presse
- Lehr, G. (1964). *Les moteurs* (éd. Que sais-je?). Paris: Presse Universitaires de France
- Levinson, M. (Réalisateur). (2013) *Particule Fever* [Documentaire]. Kaplan, D.: Anthos Media, LLC
- Maturana, H. R., & Varela, F. J. (1980). *Autopoiesis and cognition: the realization of the living*. Dordrecht, Holland: D. Reidel Pub. Co.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Michaud, Y. (2004). *L'art à l'état gazeux: Essai sur le triomphe de l'esthétique*. Paris: Hachette Littératures.

- Miller, A. (29 octobre 2005). *Creativity special: One culture*. *New Scientist*. p.44.
Récupéré de : <http://www.arthurimiller.com/journalism/creativity-special-one-culture/>
- Picard, H. (Réalisateur). (2001). «*Et si Dieu jouait au Dés?*» *La théorie du chaos*. France: CNRS images.
- Pratt & Whitney PW4000. (12 juillet 2014). Dans *Wikipedia, l'encyclopédie libre*. pris le 2 octobre 2014, Récupéré de : http://fr.wikipedia.org/wiki/Pratt_%26_Whitney_PW4000
- Prigogine, I. (1984). *Order out of chaos: man's new dialogue with nature*. Toronto: Bantam Books.
- Sagan, C. (2006). *The varieties of scientific experiment: A personal view of the search for God*. New-York: The Penguin Press
- Saint-Martin, F. (1989). *Structures de l'espace pictural*. Montréal: Bibliothèque Québécoise.
- Seigel, A. (Chronique). (29 mars 2013). *A Tribe Called Rest* [Balado diffusion épisode 491]. dans I. Glass (Producteur), *This American Life*. Chicago, USA: Chicago Public Media. Récupéré de : <http://www.thisamericanlife.org/radio-archives/episode/491/tribes?act=2#play>
- Simondon, G. et Le Moyne, J. (1970) *Un entretien sur la mécanologie*. Jacques Parent; Office du film du Québec.
- Simondon, G. (1989). *Du mode d'existence des objets techniques*. [Troisième édition] Aubier, Paris.
- Stella, F. (1986). *Working space*. Cambridge: Harvard University Press.
- Stella, F. & Goldberger, P. (2007). *Frank Stella: painting into architecture*. New York: Metropolitan Museum of Art.
- Thomson, A. (n.d.) *The Solar Ark*. Récupéré de : <http://solarark.org/>
- WalrusTV, (29 janvier 2008), *David Ellis – The Owl* [fichier vidéo], pris de <https://www.youtube.com/watch?v=szZihBAuJts>
- Wright, R. (2005). *A short history of progress*. New York: Carroll & Graf Publishers.