

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

CHRONIQUE D'UN CERTAIN TEMPS PRÉSENT :
DÉVELOPPEMENT D'UNE APPROCHE PICTURALE
MICROCONTEXTUELLE ET SÉQUENTIELLE

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

PAR
ISABELLE GUIMOND

AOÛT 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier sincèrement mes codirectrices de recherche Christine Major et Monique Régimbald-Zeiber qui ont cru en moi et qui m'ont soutenue, écoutée et encouragée à aller toujours plus loin. Je remercie également Gisèle Trudel qui m'aura permis, au bon moment et de la bonne manière, de me faire voir ma pratique sous un angle nouveau. Je remercie la Galerie de l'UQAM et son équipe généreuse et rigoureuse d'avoir rendu possible *Rêve, Baby, Rêve!* Merci également à Carole Dubois pour son omniprésence nécessaire, sa patience et sa gentillesse, à Valérie Gobeil pour la psychologie et la motivation quotidienne, aux Tigresses (Catherine Béliveau, Alice Jary, Gabrielle Lajoie-Bergeron, Anne-Rennée Hotte) et à Carolyne Scenna pour leur soutien constant. Finalement, un merci particulier à Louis I. Boutin, premier lecteur, correcteur, cuisinier et amoureux extraordinaire.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	iv
RÉSUMÉ	v
EN GUISE D'INTRODUCTION, UNE DÉCLARATION	1
CHAPITRE I CE QUI A CHANGÉ DANS MON TRAVAIL	3
CHAPITRE II CE QUI A CHANGÉ MON TRAVAIL	7
CHAPITRE III COMMENT JE CHERCHE, COMMENT J'ERRE?	13
CHAPITRE IV COMMENT FONCTIONNENT MES IMAGES : VERS UNE MÉTHODE?	20
CHAPITRE V DE LA MÉTHODE	23
CONCLUSION	32
BIBLIOGRAPHIE	35

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1.1	Vue d'atelier : une séquence en construction. 2012	4
1.2	Vue d'atelier, la séquence se délie dans l'accumulation. 2012	5
2.1	Manifestation nocturne du 8 juin 2012	7
3.1	Errance du 29 avril 2013	17
3.2	Errance du 23 septembre 2013	18
3.3	Errance du 18 août 2013	18
5.1	Rothko de pauvres. 2013	26
5.2	En montage à la Galerie de l'UQAM. 2014	32

RÉSUMÉ

La peinture constitue pour moi la discipline idéale depuis laquelle j'interroge mon rapport aux images, au monde, avec *le monde*. À partir de ce que je nomme des microcontextes — mon cercle d'amis, mon quartier, mon appartement, mes objets, mes errances —, je construis une fiction s'incarnant dans la peinture.

Je me mets en mouvement. Mon travail est fait d'allers-retours entre la rue et l'atelier, entre le saisissement d'une représentation picturale par voie photographique et son dessaisissement dans l'acte de peindre, entre la nécessité de raconter le monde dans lequel je vis et les contingences inhérentes au travail de la matière.

J'ai choisi d'ouvrir ce texte par une déclaration sur les fondements de ma pratique : mon choix du médium peinture, et mon besoin de raconter le monde que j'habite. Le premier chapitre présente le cheminement, les changements qui se sont produits pendant le cursus de la maîtrise. À partir des séquences linéaires du début, à la conquête des espaces du tableau, en passant par les bouleversements au sein de mes dispositifs de l'image peinte. Le second chapitre viendra éclairer, quant à lui, ce qui a changé mon travail : le printemps érable et la volonté de puiser mes représentations à même mes expériences de la rue. Le troisième chapitre vient se pencher sur la façon dont je récolte mes images, par l'errance. Il exprime aussi ma volonté de souligner ce qui est en train de disparaître, ce qui est jeté, ce qui est en survivance. Au chapitre 4, nous verrons comment mes images sont travaillées et quels sont les liens possibles avec les pratiques d'autres artistes. Enfin, au cinquième chapitre, la méthode de travail sera vue plus en détail avec, en conclusion, une ouverture vers les prochains projets.

Ce mémoire-crédation accompagne l'exposition *Rêve, Baby, Rêve!* qui se tiendra du 9 janvier au 22 février 2014 à la Galerie de l'UQAM et qui présente huit tableaux de grandes dimensions.

Mots clefs : approche picturale, microcontexte, chronique, séquence, espace urbain, partage du sensible.

EN GUISE D'INTRODUCTION, UNE DÉCLARATION

LA PEINTURE, POURQUOI?

Je n'ai pas vraiment choisi la peinture, ça m'est venu, disons naturellement. En fait non, c'est par jalousie qu'elle m'est venue. Ma mère suivait des cours de peinture. Moi aussi, je voulais en suivre. J'avais huit ans.

Les couleurs se mélangent entre elles dans une danse sans chorégraphie. C'est un monde d'odeurs, de sensations. J'aime voir la pâte s'écraser sous mon pinceau. C'est sensuel. C'est pour ça que j'aime autant la peinture à l'huile. Elle m'est devenue une seconde nature.

La matière poudreuse et colorée que sont les pigments se transforme en se mélangeant au liant. Des émulsions, des jus, des pâtes. Comme pour la béchamel, il faut faire gare aux mottions! La peinture, c'est aussi de la cuisine.

La peinture, ça appelle le corps. Quand je peins, j'oublie le mien. Ça me plaît assez. Je deviens peinture, pinceau. Peindre, c'est assez métaphysique.

J'aime transformer des matières, des images. Ça me donne un sentiment d'accomplissement quand j'ai les mains sales, quand mon corps ressent la fatigue de l'action, une fatigue dénuée de stress, bien différente de la fatigue d'un travail aliénant. Je sais que c'est dégoûtant, mais j'aime ça quand je me savonne les mains, sentir que c'était le temps, que j'ai bien travaillé, que *ça parait*.

Je veux une peinture avec un haut coefficient de visibilité. Je n'ai pas peur des couleurs. J'aime l'insolence des fluorescentes. J'aime quand ça vibre.

Je n'ai pas vraiment choisi la peinture, elle était là. Au départ, ce n'était qu'un de mes moyens de l'image. Maintenant, je l'incarne et je la laisse m'habiter, de plus en plus...

LA CHRONIQUE, POURQUOI?

« Être chroniqueur, c'est regarder son temps avec l'esprit critique, en soulignant de la plume les faiblesses, les indignités, injustices et curiosités données à voir. » (Fargue, 2007)

Mes représentations picturales et mes idées proviennent de la rue, elles émergent du réel, elles en recueillent les faits. Est-ce suffisant pour créer du récit, de la chronique? Quelle place la chronique tient-elle dans ma pratique?

Je crois que chacun de mes tableaux est un lieu de récits. Lors du montage d'une exposition, la mise en espace, l'accumulation des tableaux et l'ordonnement révèlent la chronique, les séquences d'images ne sont pas une exclusivité du cinéma ou de la bande dessinée. « En ce qui concerne l'image, et surtout l'image fixe, ce sera donc le critère de narrativité le plus puissant : l'image raconte avant tout en ordonnant des événements représentés, que cette représentation soit faite sur le mode de l'instantané photographique, ou sur un mode plus fabriqué et plus synthétique. » (Aumont, 2011)

CHAPITRE I CE QUI A CHANGÉ DANS MON TRAVAIL

Travailler des tableaux de grandes dimensions est pour moi, quelque chose de nouveau. Je ne m'y étais jamais aventurée avant les études de maîtrise. Lorsque je *faisais* grand, d'abord je morcelais et ensuite, j'assemblais. Les surfaces à peindre étaient donc, somme toute, petites.

Travailler en grand, c'est accepter de n'avoir pas le contrôle sur toutes les zones du tableau en même temps. Travailler en grand, c'est être dominée physiquement par l'ampleur du travail à faire. Travailler en grand, c'est avoir la liberté de se jouer des tours à soi-même, la liberté des espaces ressentis comme absolu, des folies gestuelles, petites et grandes, des imperfections pleinement assumées comme posture esthétique. Travailler en grand oblige le corps et la tête à travailler plus fort ensemble et différemment.

D'abord on travaille tout proche une matière sur une surface, sans recul. On perd l'ensemble de vue. Sans recul, on ne sait plus trop bien ce que l'on fait. Travailler ainsi nous amène à comprendre clairement que la distinction entre figuration et abstraction est caduque.

J'ai longtemps aimé faire de petits tableaux, les saisir comme des objets curieux. J'ai longtemps aimé faire des tableaux que l'on peut tenir entre les mains, regarder sur nos genoux, prendre dans nos bras.

Mes premières stratégies de peinture s'opéraient dans le foisonnement, la frénésie et la démultiplication de tableautins. Pour faciliter l'expérimentation et la rapidité de l'exécution, je travaillais dans des dimensions n'excédant que très rarement 30x40

cm. Je disposais les tableaux en séquences ordonnées, linéaires, littéraires. Dans chaque séquence, les tableaux avaient la même hauteur. Chaque tableau était modulable. Par le montage, je cherchais à faire travailler les images ensemble, les unes par rapport aux autres. Leur position pouvait changer le sens de la lecture. Je cherchais ainsi à faire émerger du récit.

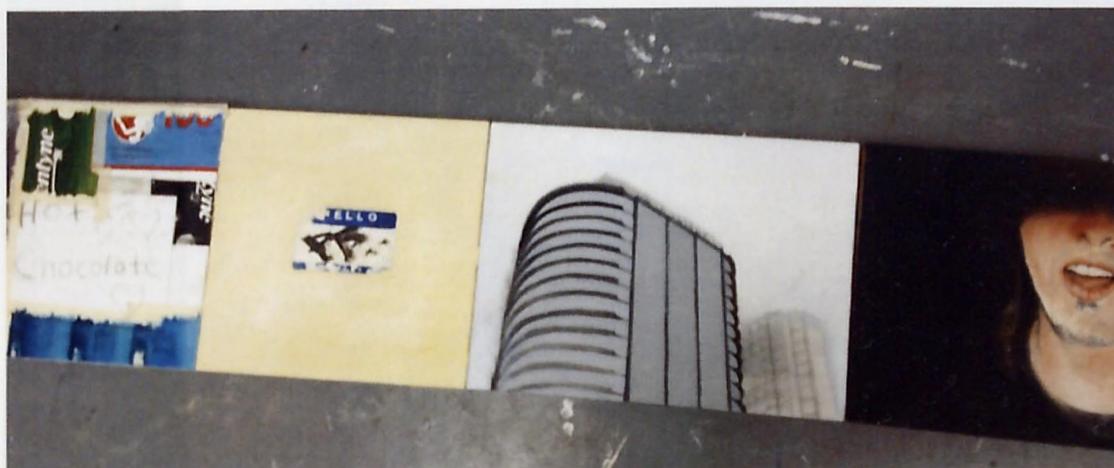


Figure 1.1. Vue d'atelier, une séquence en construction. 2012

Pourtant rapidement cette manière de faire en séquence linéaire m'a semblé trop contrôlée. J'ai donc essayé de la délier. Pour ce faire, j'ai commencé à varier dimensions et formats.

Alors, le travail de spatialisation a commencé. En prenant plus de liberté dans la disposition spatiale de mes tableaux, je me donnais plus de liberté dans la composition même du tableau. Cette double conquête de l'espace, dans les tableaux comme sur les murs, m'animait. C'est en reconnaissant et en déjouant cette tendance à vouloir tout contrôler que j'ai pris conscience que la manière de peindre est bien plus qu'un ensemble de techniques. Elle est une attitude. Cette révélation a décroisé et ouvert ma pratique.



Figure 1.2. Vue d'atelier, la séquence se délie dans l'accumulation. 2012

La peinture me permet de prendre en charge l'imprévu comme structuration du réel. Les dispositifs de l'image peinte que je mets en place : accumulation, spatialisation, séquence, montage, mettent en lumière la capacité de la peinture à se repenser constamment dans et à travers la circulation des images. Plutôt que d'opposer, séparer et classer, je cherche à « tout mettre ensemble », à métisser, je cherche d'autres voies pour faire image. Tout mettre ensemble, cela revient à dire que tout pouvait être peint.

En voulant travailler rapidement, j'ai aussi expérimenté avec des photos trouvées sur internet. Jusqu'alors, pour construire mes toiles, je ne m'étais servie que de mes propres clichés. Au départ, cela me plaisait. Dans le confort du foyer, un monde

s'ouvrait à moi au bout de quelques clics. Il me semblait qu'internet était infini. Mais les moteurs de recherches et les sites de partages et de recommandation de contenus sont vite devenus des vases clos. Les mêmes images revenaient sans cesse. Mais surtout, elles étaient déjà médiatisées, prémâchées, commentées. Finalement, ce n'était pas ce que je cherchais.

J'ai compris qu'avant j'avais l'impression que la peinture était perpétuellement à se repenser. Face à son histoire d'abord, puis face à la photographie, au cinéma, aux révolutions technologiques, à l'internet. En changeant un peu l'angle d'approche, je me suis rendu compte qu'il était beaucoup plus riche et productif de se questionner sur ces dispositifs par la peinture. Elle agit comme le filtre de l'impact des médias de masse, sur notre sentiment d'identité à la fois individuel et collectif. La peinture me permet donc d'affronter la complexité du monde en me mettant en action.

À trop vouloir simplifier et faire le ménage, on devient aveugle à certaines réalités. La complexité se définirait ici, pour moi, comme un tissu de constituants hétérogènes inséparablement associés. Elle pose le paradoxe de l'unique et du multiple. « Il nous faut affronter la complexité anthroposociale, et non plus la dissoudre ou l'occulter. » (Morin, 2005) Se mettre en action donne parfois l'impression de simplifier les choses parce qu'on est appelé à prendre rapidement un ensemble de décisions. Mais en fait se mettre en action c'est surtout prendre un pari, avoir pleine conscience des risques et de l'incertitude que cela implique. Se mettre en action c'est mettre en place un ensemble de stratégies qui échappent au programme prédéterminé. Comme le dit Morin « Le domaine de l'action est très aléatoire, très incertain. Il nous impose une conscience très aiguë des aléas, dérives, bifurcations, et il nous impose la réflexion sur sa complexité même. » (2005)

CHAPITRE II

CE QUI A CHANGÉ MON TRAVAIL

Ma peinture interroge non seulement les espaces picturaux, mais la distribution des espaces et la façon dont nous les occupons.

Après le choc social du printemps érable, après être sortie dans la rue et avoir vécu des expériences qui ont transformé mon rapport au monde, aux images, surtout les images médiatisées, j'ai eu besoin que mes images répondent d'un contact direct avec le monde.

Mes images viennent donc de la rue. Mes idées s'y retrouvent aussi. Ce constat m'a fait prendre conscience et me garde dans la certitude que ma fonction d'artiste et ma position citoyenne entrent en résonance et ont une motivation commune. Il faut sortir de la logique de l'homogénéisation, créer un monde et une peinture hétérogène, réfractaire aux classifications et aux esthétiques totalisantes, voilà mon but.

Se gaver d'Hannah Arendt, aller manifester, revenir à la maison, rentrer à l'atelier, transformée. Désormais, ce que je lis, je le comprends affectivement.



Figure 2.1 Manifestation nocturne du 8 juin 2012

Prendre conscience de tout cela m'a sommée de m'attarder plus particulièrement et attentivement à ce qui m'entourait, à mon milieu direct et d'avoir, dans l'élaboration de mes tableaux une approche documentaire de ce que je nomme à partir d'ici mes microcontextes (que je décrirai plus loin en page 13). Je dirais que c'est une approche documentaire au sens où c'est en allant au contact des choses que je tire mes représentations picturales. C'est ce qui me permet d'échapper aux discours autoritaires rassurants dans ce qu'ils sont préalablement formatés ou historisés, de penser autrement, de réfléchir à d'autres mondes possibles, de mettre en mots et en images ce désir et cette urgence.

Je crois que cela pourrait ressembler à un début de réponse.

Dans l'ouvrage collectif : « Qu'est-ce qu'un peuple », Georges Didi-Huberman signe le texte « Rendre sensible » qui croise plusieurs questionnements qui m'habitent, que j'ai retrouvés et reconnus dans la rue. Il pose d'emblée que l'idée de peuple comme unité homogène et unique n'existe tout simplement pas et que de chercher à le représenter nous place devant une double aporie puisqu'il n'y a pas plus de représentation unique et homogène qu'il n'y a de peuple homogène. Il y a *des* images et *des* hommes. Le peuple et le monde sont des données plurielles et complexes.

Georges Didi-Huberman s'inscrit dans cette tradition qui s'efforce de lier l'historicité à la visibilité des corps, et ce dans la foulée de Warburg et de Benjamin. Il se base d'ailleurs sur les écrits de ce dernier pour affirmer que les émotions sont dialectiques et qu'elles entretiennent un rapport complexe avec les représentations. Un « rapport d'inhérence et de disjonction à la fois, rapport d'expression et de conflit à la fois. » (Didi-Huberman, 2013) Dialectiser serait donc, faire apparaître dans les fissures, les fragments de l'histoire : « l'image qui passe en un éclair, qui surgit et s'évanouit à l'instant même où elle s'offre à la connaissance. » (*Ibid.*, 2013)

Ces images « fragiles » en survivance ne sont pas sans rappeler les lucioles d'un précédent ouvrage de Georges Didi-Huberman, *La survivance des lucioles* (2009), qui aura aussi beaucoup marqué ma pensée.

L'ouvrage fait valoir que *les lucioles* participent à l'émancipation en ce qu'elles engagent la mémoire et le désir des peuples. Elles forcent aussi l'historien, l'auteur, l'artiste à réactualiser leur regard et à porter une attention à ce qui scintille, ce qui est passager, en marge, ce qui n'est presque plus là. Chercher ces images dialectiques, affectives, qui démontrent la fragilité des peuples, c'est déjà faire acte de résistante.

Les auteurs qui m'intéressent ont tous été marqués par les écrits de Karl Marx. Par contre lorsque Benjamin parle des opprimés, il y va de son expérience, il va plus loin. À la notion de lutte des classes, il incorpore les notions de refoulé et de répression. L'enjeu y est donc double, touchant à la fois la conscience et l'inconscient.

Après avoir reconnu cet état de fait, comment agir?

Georges Didi-Huberman nous invite à « soulever les couvercles de la répression ». Il cite trois philosophes qui ont agi ainsi de manière exemplaire. Michel de Certeau a exploré les actes de résistance par une réhabilitation des absents de l'histoire dans ses histoires des solitudes. Michel Foucault, par ses recherches sur l'histoire des déviances, a mis au point le concept des hétérotopies (lors de la conférence : « des espaces autres » 1967 publiée en 1984). Enfin Jacques Rancière le fait avec sa proposition de partage du sensible.

À la lecture du « Rendre sensible » de Georges-Didi Huberman je me suis demandée si la rue en situation de manifestation ne pourrait pas être considérée comme une hétérotopie? Foucault n'incluait pas la rue dans sa définition première. Pourtant selon

lui une hétérotopie est : « une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons », mais surtout : « elles ont [le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles] ». (Didi-Huberman, 2013) Les hétérotopies, contrairement aux utopies, sont bien réelles, mais elles ne fonctionnent pas parfaitement. Elles se mettent en marche de façon bancalée, bricolée et en marge de la société. Un espace concret qui abrite de l'imaginaire.

Hétérotopie ou pas, la rue est mon terrain de recherche, d'actions affectives, c'est là et dans l'atelier que mon corps devient pensant, se situant dans le sillage ouvert par Benjamin et poursuivi par Jacques Rancière, le penseur des rapports entre esthétique et politique que je privilégie. Comme nous le rappelle Georges Didi-Huberman, cette position philosophique permet de retrouver les fonctionnements dialectiques à l'œuvre dans le domaine sensible. Dans toutes les manifestations politiques, c'est ce rapport de force qui serait mis de l'avant. La manifestation est la déclaration d'une douleur citoyenne où l'affectif et l'effectif se déploient *ensemble*.

Chez Jacques Rancière, l'émancipation passe par *le partage du sensible* qui se comprend comme un « système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives » (Rancière, 2000) et c'est par elle que le renversement du régime dominé/dominant peut s'effectuer. À ce sujet, et en revenant un peu plus près du domaine qui m'intéresse, Jacques Rancière affirme que : « L'art critique, dans sa formule la plus générale, se propose de donner conscience des mécanismes de la domination pour changer le spectateur en acteur conscient de la transformation du monde » alors que « ce n'est pas l'incompréhension de l'état de choses existant qui nourrit la soumission chez les dominés, mais le manque de confiance en leur propre capacité de le transformer. » (Rancière, 2004)

L'important est donc de prendre conscience que l'on peut agir dès maintenant, en effectuant des renversements dans le système, en visant l'émancipation, c'est-à-dire l'égalité. La liberté (Foucault) tout comme l'émancipation (Rancière) s'actualisent dans l'action, sont à l'œuvre dans le corps social là où il y a des relations de pouvoir.

La lecture de Jacques Rancière a transformé toute ma vision de l'histoire, surtout celle de l'histoire de l'art. Il a su mettre les bons mots sur des intuitions que j'avais, que je ne savais ni nommer ni exprimer. Jacques Rancière identifie trois régimes de l'art : éthique, représentatif et esthétique. Nous sommes aujourd'hui dans le régime esthétique des arts, et ce, depuis la seconde moitié du XVIIIe siècle. Pour parler esthétique avec lui, il est important de comprendre comment il l'a définie. Chez lui, l'esthétique est loin de la définition des critères de beauté et des jugements de goût, c'est plutôt un régime historique d'identification de l'art ayant des rapports analogiques avec le politique :

Esthétique, parce que l'identification de l'art ne s'y fait plus par une distinction au sein des manières de faire, mais par la distribution d'un mode d'être sensible propre aux produits de l'art. Le mot esthétique ne renvoie pas à une théorie de la sensibilité, du goût et du plaisir des amateurs d'art. Il renvoie proprement au mode d'être spécifique de ce qui appartient à l'art, au mode d'être de ses objets. Dans le régime esthétique des arts, les choses de l'art sont identifiées par leur appartenance à un régime spécifique du sensible. Ce sensible, soustrait à ses connexions ordinaires, est habité par une puissance hétérogène, la puissance d'une pensée qui est elle-même devenue étrangère à elle-même : produit identique à du non-produit, savoir transformé en non-savoir, logos identique à un pathos, intention de l'inintentionnel, etc. Cette idée d'un sensible devenu étranger à lui-même, siège d'une pensée elle-même devenue étrangère à elle-même, est le noyau invariable des identifications de l'art qui configurent originellement la pensée esthétique. (...) Le régime esthétique des arts n'a pas commencé avec des décisions de rupture artistique. Il a commencé avec des décisions de réinterprétation de ce que fait ou ce qui fait l'art. (Rancière, 2000)

Les deux autres régimes nous ayant précédés sont : le régime éthique (il n'y a pas de champ propre à l'art qui est subsumé sous la question de l'image, les pratiques sont subordonnées à l'usage social), le régime représentatif (l'art est identifié dans le couple poiesis/mimesis, il y a un tri hiérarchique entre les bonnes et les mauvaises images qui sont une imitation *vraie* du réel). Dans cette redéfinition, Rancière continue d'insister sur le caractère poreux de ces distinctions. Il fait remarquer par exemple le retour du régime éthique quand il est question de l'irreprésentable, des questions des droits de l'homme et des droits à l'image. En art contemporain, ce retour éthique se remarque aussi dans les pratiques relationnelles.

Pas de grandes césures historiques et conceptuelles. Nous exerçons plutôt des redéfinitions et des renversements dans les régimes de l'art, le projet moderniste s'inscrit dans une continuité. Je fais cette proposition mienne.

Pour moi, hétérogénéité, refus de la hiérarchisation et acceptation de la complexité du monde, sont dorénavant les grands principes qui fondent mon travail. Ils sont avec moi dans la rue, dans mes conversations et à l'atelier. Ils me nourrissent et me construisent. Ils sont mon bagage. Ils dynamisent mes errances et mes collectes. Je me balade toujours avec en poche, Jacques Rancière, Georges Didi-Huberman, Michel Foucault et Jean-Paul Sartre, je les traîne partout même si parfois, telle une *Bag Lady*, j'en ressens le poids et la lourdeur.

CHAPITRE III

COMMENT JE CHERCHE, COMMENT J'ERRE?

Cette figure de la clocharde trainant toutes ses possessions avec elle, je la croise dans mes déambulations. Je la chéris. Nous empruntons les mêmes ruelles, cherchons dans les mêmes sacs de poubelles. Est-elle mon alter ego? Je dirais plutôt, pour reprendre un concept deleuzien, qu'elle est mon devenir, un *devenir-Bag-Lady*.

Devenir, ce n'est jamais imiter, ni faire comme, ni se conformer à un modèle, fût-il de justice ou de vérité. [...] Les devenirs ne sont pas des phénomènes d'imitation, ni d'assimilation, mais de double capture, d'évolution non parallèle, des noces entre deux règnes. [...] Les gens pensent toujours à un avenir majoritaire (quand je serai grand, quand j'aurai le pouvoir...) Alors que le problème est celui d'un devenir-minoritaire : non-pas faire semblant, non pas faire ou imiter l'enfant, le fou, la femme, l'animal, le bègue ou l'étranger, mais de devenir tout cela, pour inventer de nouvelles forces ou de nouvelles armes. (Deleuze, Parnet, 2008)

Quand je parle de *Bag Lady*, il ne s'agit pas de se prendre pour cette autre, ou de s'en servir, mais bien d'avoir quelque chose à agencer avec elle. Agencer, c'est se placer au centre, « sur la ligne de rencontre d'un monde intérieur et d'un monde extérieur » (*Ibid.*, 2008). Elle me permet un *devenir-folie*, un *devenir-colère*, un *devenir-déraisonnable*. Ce *devenir*, nous le construisons ensemble. Le *devenir*, c'est avant tout de garder sa pensée en mouvement.

L'errance mène à la déraison, entretient le déraisonnable, n'est ni rentable, ni productive. Choisir d'errer c'est accepter de ne pas savoir, accepter de se mettre dans une disposition du corps et de l'esprit où tout peut arriver. Le plus grand risque est que rien ne se produise. Errer c'est marcher avec la conscience aiguë de son corps, de sa place dans le monde, dans un microcontexte. Un microcontexte est un contexte devenu intime un télescopage dans les sensations. Je suis là. C'est expérientiel dans

un « maintenant » qualitatif qui crée mon saisissement, ce *je ne sais quoi* qui trouble et qui fait image. Tout cela me pousse à un nouveau regard, punctum, piqûre de *vraie* vie, cette *lumière-là*.

Qu'est-ce que cela signifie se fondre dans les choses? Être sur place, sans aucun doute. Voir en se sachant regardé, concerné, impliqué. Et plus encore : rester, demeurer, habiter un certain temps ce regard-là, dans cette implication. Faire de cette durée une expérience. (Didi-Huberman, 2006)

Une fois un projet entamé, mes errances changent. Elles deviennent collecte et le bagage que je traîne s'alourdit à chaque sortie. Dans mes « sacs », les récoltes de la dernière errance orientent un peu la suivante. Dans mon *devenir-Bag-Lady*, je collectionne, je cherche ce que je ne possède pas encore : de l'inédit. Mon regard s'affine, devient plus critique, plus exigeant. Je commence à avoir mes coins de prédilection qui reflètent l'impermanence des choses. Il n'y a pas que mes découvertes qui changent. Le quartier change. De nouveaux graffitis, de la brique abîmée, un carreau brisé et encore. Très souvent ces *spots* sont situés à proximité des HLM, vulgaires blocs d'habitations grouillants de pauvre monde, subdivisés en une pièce et demie.

Le lundi, les ruelles adjacentes aux HLM se transforment en petits dépotoirs. Les détritiques ont été abandonnés et accumulés durant le cours de la semaine, mais ça, il ne faut pas le dire, sinon gare aux amendes. La police sanitaire fouille les contenus, elle attribue les sacs délinquants aux propriétaires fautifs. Dans Hochelaga, la collecte des ordures ne se fait qu'une fois par semaine et ce fait saute aux yeux là où la densité de population est plus importante.

Mes errances ne sont ni des dérives situationnistes, ni des promenades rousseauistes. Elles ont cependant en commun avec les dérives débordantes la volonté de voir la ville comme un réseau narratif. Elles ont sur le monde le regard sensible qui permet

de reconsidérer la façon dont on vit l'espace. Cependant, je ne cherche pas de vérité dans le réel. Je ne souhaite pas poser un regard objectif sur mon quartier, mon regard je le veux personnel, assumé dans sa subjectivité. C'est pour cela que j'erre seule. Et si mes errances sont résolument urbaines, elles ne sont pas pour autant sans méditation intérieure. C'est après coup que le partage se fera, dans et par ma peinture.

La collecte d'images constitue un fonds d'archives inépuisable, une mosaïque à partir desquels se tissent la trame de l'autofiction, ma pensée picturale. Le processus qui fait qu'une image est « choisie » pour devenir tableau est, il faut l'avouer, souvent assez nébuleux. De façon générale, j'ai deux méthodes de classement : par date et par thématique. Les photos classées par thématiques sont celles qui ont semblées les plus intéressantes au premier coup d'œil, au premier tri. Quand je regarde un instantané d'errance, il doit se passer quelque chose de suffisamment fort pour que ça me donne une idée de peinture, pour déclencher un désir de peindre.

Parfois, l'utilisation sera immédiate. J'avais besoin d'une image pour compléter une séquence, je la trouve enfin. D'autre fois, c'est tout en latence. Il peut se passer des semaines, des mois avant que l'idée que j'ai eue dans la rue ne trouve place dans un tableau.

Le rythme et le nombre de mes errances sont le plus souvent inversement proportionnels aux nombres d'heures passées en atelier. Quand j'entre dans la période de production intensive d'un projet plus spécifique, les errances s'interrompent. Même dans ces moments, il m'arrive de me faire prendre au jeu, d'être saisie alors que je ne m'étais pas mise dans une prédisposition particulière. Alors le téléphone cellulaire remplace l'habituel appareil photo numérique et je cueille ces « trésors » pareillement, à la dérobee.

Se mettre en action, c'est échapper à la dictature des écrans, s'en éloigner, chercher à les défoncer. Je ne parle pas ici que des écrans de téléviseurs et d'ordinateurs, mais aussi bien de tout ce qui fait écran, de tout ce qui bloque la vue et le corps. Être dans l'action c'est aussi se mettre à risque, explorer des coins inhabités, des *cours à scrap*, sauter des clôtures pour arriver dans des terrains vagues... Agir seule se révèle un exercice périlleux. « D'aucuns disent que quand les femmes sont dans la rue, c'est pour faire quelque chose ou aller quelque part. Que contrairement aux hommes, elles n'ont pas le "droit" de séjourner dans l'espace public! Du moins, le faire est risqué (...) parce que la rue, au fond, est le territoire des hommes. » (Delvaux, 2013) Je reste consciente des possibles dangers ou désagréments. Je ne céderai pas à la peur qui paralyse et empêche d'agir. Je choisis de résister. On ne me refusera pas la rue, surtout pas sous le prétexte du danger qu'elle représente, qu'il soit réel ou non.

Au fil des errances, certains *motifs* se sont dégagés : matelas, clôture « *frost* » et déchets qui sont devenus des images récurrentes. Elles répondent à une double fonction : conceptuelle et formelle.

Un matelas abandonné évoque à la fois un fait divers, l'invasion de punaises qui frappe les centres urbains tout en étant une référence au motif du lit très fréquemment utilisé dans l'histoire de la peinture et en art contemporain. C'est le lieu d'intimité par excellence qui est jeté au chemin dans l'espace public. Dans mes peintures, il devient un pan, une surface structurant l'espace, un tableau dans le tableau.

Dans le réel la clôture « *frost* » sépare, divise, emprisonne. Elle est partout. Elle balise les terrains, les propriétés. Dans mes peintures, c'est la grille ou alors ce n'est que l'entrelacement de deux lignes sinueuses, de la dentelle, presque! Elle m'est utile puisqu'elle divise tout en laissant entrevoir les couches précédentes. Peut-être a-t-elle la même fonction dans le monde, diviser en laissant voir ce à quoi on n'a pas accès.

Enfin pour ce qui est des déchets, ils sont pour moi réellement intéressants. Travailler à partir de ce qui est jeté, sans valeur, me stimule beaucoup. Par leur accumulation, les empilades de vidanges deviennent des monuments sculpturaux qui autorisent des agencements formels riches. Différentes matières se transformeront en différents effets de peinture. Dans les sacs luisants les formes devinées au travers des parois fines et étirées à l'extrême. Les objets négligés, à peine ou pas emballés : un cadre dont la vitre est éclatée, un drapeau du Québec, un laminage du Che, un bol de toilette, une étagère chambranlante, une lampe torchère sortie des années quatre-vingt-dix, une boîte de livres abîmés. Les poubelles sont des natures mortes, *deux fois mortes*, des assemblages, des installations, des séries involontaires qui en disent long sur mon monde.



Figure 3.1 Errance du 29 avril 2013



Figure 3.2 Errance du 23 septembre 2013 (même lieu que figure 1.6)



Figure 3.3 Errance du 18 août 2012

Je vis dans un quartier stigmatisé depuis toujours et encore : fermeture des manufactures, chômage, pauvreté, faible taux de scolarisation, analphabétisme, tensions, réactions à l'embourgeoisement, et j'en passe. Tout cela mène directement à *Rêve, Baby, rêve!*

Dans ce projet qui est devenu celui de la maîtrise, j'ai choisi de travailler des problématiques inhérentes aux quartiers défavorisés, plus particulièrement le mien, Hochelaga-Maisonneuve, là où la quotidienneté se fait souvent violente et corrosive, là où loge une humanité colorée et singulière à la recherche du paroxysme de l'existence. Ce projet se veut un appel à la liberté, à un *devenir-autre*, une invitation à garder nos rêves brûlants, pour toujours rêves d'extrêmes face à des situations limites, douces délinquances pour se sentir vivant. Cette survivance, *malgré tout*, fait image, elle implique une forte dimension métamorphique. Les habitants de mon quartier, les personnages de mes tableaux, sont à la recherche d'espaces de liberté où subsisterait encore la conviction que quelque chose peut se produire. Être avec conviction dans cette persistance active le potentiel politique de mon approche en peinture.

CHAPITRE IV

COMMENT FONCTIONNENT MES IMAGES : VERS UNE MÉTHODE?

L'image traverse différentes disciplines et dans chaque sillon qu'elle creuse, la notion se complexifie. C'est ce qui m'attire. Mon but n'est pas ici de décortiquer la notion d'image, mais plutôt de me poser avec Sartre, Georges Didi-Huberman et Jacques Rancière quelques questions sur sa nature, ses fonctions et sur le type de connaissances auxquelles elle donne lieu.

Pour Sartre, la philosophie traditionnelle fait erreur en considérant l'image comme une quasi-chose, comme un double spectral ne se distinguant de la pleine réalité que par l'affaiblissement de ses qualités ontologiques. Pour lui, ce statut douteux serait surtout problématique du point de vue d'une théorie de la connaissance. Tout l'enjeu de la philosophie sartrienne de l'image sera la reformulation des problématiques de l'image en se basant sur la phénoménologie de Husserl. L'image, en ce sens, se doit d'être une forme de conscience, un rapport, une corrélation de la conscience à une chose. C'est dans son livre *L'imaginaire* (1940) que Sartre développe cette idée fondamentale. Il s'oppose à la « conception immanentiste » qui pose l'image *dans* la conscience par une relation de contenu à contenant. Il cherche donc à dégager la pensée de cette conception en ayant une « approche intentionnelle » où l'image serait action.

Sartre distingue le mode d'existence de la chose et celui de la conscience. L'un se définit comme pure inertie, comme ce qui est *en soi* indépendant de tout rapport à l'extériorité. L'autre apparaît comme pure spontanéité, comme ce qui a la capacité de se donner à soi-même des représentations, et qui a donc un mode d'être pour soi. (Lavaud, 2011)

Sartre souligne aussi que la conscience est de nature réflexive, elle se définit donc dans un rapport à soi et par cette préhension, elle permet ensuite un rapport au monde.

L'image, elle, n'est pas conscience pure, elle garde en elle une référence à l'extériorité. L'image est donc rapport, action qui synthétise.

Dans ses corrélations elle crée des écarts entre ce qui est présent et ce qui se pose comme absent, entre ce qui est vu et le travail de l'imagination. Elle nous permet de nous mettre en action, nous demande une certaine implication.

Mais ces rapports de conscience aux choses ne sont pas toujours du même ordre. Jacques Rancière définit la nature et la fonction de l'image en se demandant comment agit sa relation à l'extériorité, comment se lie justement au réel et au monde de l'art cette corrélation. Il distingue principalement trois types d'images : l'image nue, l'image ostensive et l'image métamorphique.

L'image nue est là pour documenter, sa présence est brute, elle ne fait pas art. Mes images d'errances qui sont en amont du travail d'atelier seraient, selon moi, de cet ordre. Elles sont des découpes, une peau détachée du réel. Elles m'informent, construisent mes archives. Pour qu'elles deviennent images ostensives, il faudrait qu'elles réclament, au nom de l'art, cette présence brute. Ce n'est pas le cas dans ma pratique.

Ensuite, il y a les images métamorphiques. Le travail de l'art étant de jouer sur le caractère ambigu des ressemblances et des dissemblances et d'opérer une redistribution des espaces et des images circulantes, c'est ce qui se produit dans mes tableaux.

Jacques Rancière rappelle toutefois que ces trois modes d'imagéité ne sont pas clos, pas plus que ne le sont les trois régimes de l'art décrits précédemment dans la section « ce qui a changé mon travail ». Chez lui les définitions sont mouvantes et

complexes. Ainsi, même l'image nue la plus « simple » et vouée au seul témoignage, porte plus loin que sa simple présentation. En effet elle peut être porteuse d'affects. « Une image peut produire sur moi un effet tel qu'elle me fera me comporter autrement que si je ne l'avais pas vue. L'image agit sur le sujet, et non pas seulement en nourrissant son imaginaire : elle le change, elle fait naître en lui de nouveaux possibles. » (Aumont, 2011)

L'image agit sur moi. Plus tard, dans le travail d'atelier, j'agis sur elle.

Mon intérêt pour le travail des images repose aussi sur le caractère crucial de la connaissance induite par ces dernières : « un caractère non-spécifique et non-clos, dû à sa nature même de carrefour, de croisée des chemins. » (Didi-Huberman, 2006). Ma difficulté d'explicitier ce qui fait image vient de ce caractère non-spécifique. Même en décrivant ce que je vois, ce que je ressens, l'image échappe toujours à ce que je dis. Comme nous l'avons vu dans le chapitre « ce qui a changé ma pratique », nous sommes dans le régime esthétique des arts.

[Dans ce registre] les mots, les formes, le dicible et l'indicible, le visible et l'invisible se rapportent les uns aux autres selon des procédures nouvelles (...) l'image n'est plus l'expression codifiée d'une pensée ou d'un sentiment. Elle n'est plus un double ou une traduction, mais une manière dont les choses mêmes parlent et se taisent. Elle vient, en quelque sorte, se loger au cœur des choses comme leur parole muette. (Rancière, 2003)

Je témoigne, par les images, du monde que j'habite et qui m'habite réciproquement. Je pointe les excès et contradictions de notre époque et je rends visibles ces survivances, ce qui y scintille encore. Je ne veux pas donner de réponses. Je veux plutôt exposer mes réflexions, les relations de ma conscience aux choses qui m'entourent et qui forment mon microcontexte.

CHAPITRE V DE LA MÉTHODE

Comment je m'y prends? Quels sont mes procédés?

Au départ, j'ai devant moi une toile blanche, pleine de ses possibilités. Je la regarde. Je ne sais pas encore de quoi ni comment elle sera habitée. Depuis que j'ai laissé tomber les tableautins, j'ai pris cette habitude du travail de la surface et des espaces picturaux avant même de savoir ce que sera *l'objet* de cette peinture. Tous mes tableaux débutent par le même rituel : choisir deux, trois couleurs parmi les aérosols qui occupent la petite table encombrée de l'atelier, exécuter ce que j'appelle affectueusement mes « Rothko de pauvres », ces champs irradiants de couleurs.

Rothko, peut-être, mais alors pourquoi de pauvres?

« De pauvres » est une connotation des techniques rapides et économiques que j'emploie. L'aérosol ne pulvérise qu'une très petite quantité de peinture sur la surface. Nous sommes loin de la chair de la peinture brossée. Il n'y a pas de contact direct avec la toile dont je dois me garder à une distance calculée et constante pour maintenir le flot uniforme de peinture.

Quand j'ai commencé à travailler avec l'aérosol, je plaçais mes tableaux par terre. J'aimais beaucoup les marques que cela laissait, les espaces négatifs, la trace du travail effectué à l'atelier. Pourtant quand les dimensions des toiles dépassent les 100 cm, je ne peux pas, physiquement, accomplir la tâche dans cette position. Impossible d'atteindre le centre de la toile. Je dois donc la relever et défier les lois de la gravité en procédant rapidement, par petits jets si je veux éviter les coulisses.

« De pauvres », parce que la rapidité d'exécution de mes *colorfields* dénuée, évacue même la dimension spirituelle normalement rattachée à l'exécution des toiles de Rothko. Pourtant j'ai un grand souci pour la forme et la spatialité de la couleur. Et ce, avant tout dessin, avant tout dessein. C'est donc la couleur qui vient briser l'autorité blanche de la toile vierge. Même s'il est très physique, ce moment de travail est probablement le plus méditatif de mon processus. Il s'accompagne de musique minimaliste ou électro-acoustique répétitive comme celles de Steve Reich, Klaus Schulze, Terry Riley, Jean Michel Jarre ou même certaines pièces de György Ligeti.

Je n'accorde d'importance qu'à « l'étendue » de la couleur, à ses limites, à ses rencontres avec les autres couleurs vaporisées. Je peins les bords en premier comme pour marquer mon territoire. Puis je reviens vers le centre. Les contours, les séparations entre les couleurs ne sont toutefois pas nets. Je m'efforce de les garder fuyants en fondant les couleurs. Il n'y a aucun jeu de perspective.

« De pauvres » avec une pointe d'ironie ou de pudeur peut-être, puisque pour moi, il ne s'agit pas de faire porter mes intensions *par*, mais *sur* ces couleurs. Elles ne sont pas le sujet même de mon tableau, elles me servent à *ouvrir* l'étendue des espaces picturaux, d'où mon intérêt à utiliser des couleurs vives, très vives même. Le jaune citron et le jaune fluo sont devenus des couleurs de prédilection vues leurs qualités vibrantes et irradiantes. Par sa seule force colorée, le jaune *se dépasse* lui même. Mes Rothko de pauvres, malgré le soin que je leur porte ne sont que des fonds ou parfois, des *inachevés-présentés* qui me servent à rythmer mes séquences lors de certains accrochages et à brouiller les possibles étiquettes et catégorisations de ma peinture.

Mes images prendront place sur ces « Rothko de pauvres ».



Figure 5.1 Rothko de pauvres. 2013

L'apparition récente des acryliques en aérosol avec leurs émissions à faibles odeurs a changé ma façon de travailler. Avant, effectuer ces mêmes dégradés me demandait énormément d'énergie et de temps. Maintenant, il m'est possible de faire des dégradés subtils, dans de grandes dimensions, et plus rapidement qu'avec la brosse. L'aérosol s'applique et sèche beaucoup plus rapidement que l'huile. Pendant l'application, à petits coups, tout le corps est sollicité, mais la tension ne se fait ressentir que dans l'avant-bras et surtout dans l'index. Je presse avec vigueur la bombonne, je la secoue, j'essaie de faire sortir tout ce qu'elle a dans le ventre jusqu'à

ce que mon doigt, engourdi et rigide, ne puisse plus plier. C'est là une implication différente du corps. J'aime ne pas pouvoir complètement contrôler l'outil, et que, en quelque sorte, l'outil *soit* la couleur.

Avec la peinture à l'huile, c'est tout autre chose. La matière m'impose un autre temps de travail, une autre façon de faire. L'huile c'est un médium capricieux, mais il donne plus qu'il ne demande! Quand j'ai le temps, je broie moi-même mes couleurs. Je peux ainsi mieux faire varier la viscosité et la saturation de la pâte. L'huile me permet tout ce que l'aérosol n'offre pas. Pour moi, c'est une combinaison gagnante. Quand on peint, il faut être en forme, dans une bonne disposition physique, surtout pour les tableaux de grandes dimensions. Fondre des couleurs à l'huile, demande qu'on retienne son souffle, qu'on effleure la surface avec une brosse douce, vite, très vite comme les ailes d'un oiseau-mouche.

À partir de là, il n'y aura plus de rituel. Chaque tableau se construit de manière unique dans une approche collagiste. Parfois, j'interviens sur les fonds, directement, sans attaquer aucune figure. J'organise les espaces, je prépare leur occupation. Je travaille les gammes de couleurs et de valeurs, je recherche des contrastes de luminosités. Parfois, la complexité des éléments du « fond » rend difficile l'intégration d'images. J'aime me compliquer la vie.

Je réalise mes « collages » à l'aide d'un projecteur numérique. Je ne fais jamais de maquette papier ou d'études préalables pour mes compositions. Comme je l'ai déjà mentionné, j'ai une propension au contrôle ce qui nuit à mes réalisations. Je dois donc, par tous les moyens possibles, libérer ma spontanéité, les effusions et la frénésie que l'on peut confondre avec de l'inspiration.

Le projecteur m'aide à accélérer le processus. Il me permet de lier les différents éléments, de changer leurs échelles et leurs cadrages. Je peux essayer plusieurs prises de vues d'un même motif pour trouver la meilleure dynamique avec les couleurs du fond ou les éléments déjà présents. De plus, avec les logiciels de traitement de l'image, je peux jouer de superpositions et de dédoublements. Je construis et déconstruis jusqu'à ce que l'envie, le besoin de peindre ce qui se passe virtuellement sur la toile prenne le dessus.

La plupart du temps, j'isole une seule composante qui sera le point de départ et, dans cette semi-obscureté que demande le travail au projecteur, j'esquisse rapidement une première *figure*. « La figure, c'est donc initialement le résultat d'une action toute matérielle, et même manuelle, exercée sur une matière inerte. » (Aumont, 2011) Je commence par les points les plus sombres et les plus clairs et trace au pinceau les principales lignes de construction. Puis je pose quelques couleurs en guise de sous-couches en débordant de la *figure* principale, en y joignant des éléments graphiques qui viendront situer cette première proposition picturale. Je ne me sers que très rarement des jeux de perspectives. J'aime que mes éléments flottent dans l'espace. Ce travail s'effectue normalement à l'intérieur d'une séance. L'huile demande un long temps de séchage, je reprends le lendemain ou le surlendemain dans la lumière.

La suite est plus complexe. Je mets, j'enlève. Je m'éloigne, je regarde.

Peindre, c'est savoir doser.

Parfois, ça va vite, ça va *tout seul*. Quelque chose se passe. Je ne suis pas certaine que c'est grâce à moi. J'arrive seulement à ne pas me mettre en travers du travail. Souvent, plus ça va vite, meilleur le tableau est, comme par magie. D'autres fois, tout me semble difficile. Le pinceau ne répond pas. Je me sens perdue. Je regarde et je sais que quelque chose ne va pas. Je n'arrive pas à mettre le doigt dessus. Je déplace des

éléments, je repeins des pans complets. Je maudis le fait de ne pouvoir utiliser mes aérosols acryliques sur l'huile pour repeindre mes tableaux et recommencer, mais je ne peux pas. La magie n'est pas toujours de mon bord!

Mettre en forme et composer un tableau, c'est mettre en place une structure de relations. C'est de la recherche, c'est quelque chose de complexe. « Il faut souvent abandonner les solutions qui remédiaient aux anciennes crises et élaborer des solutions nouvelles. » (Morin, 2004) C'est ainsi que ma pratique s'étoffe, en cherchant toujours de nouveaux procédés, de nouvelles cohabitations pour les formes et des signes.

À l'époque des avant-gardes, les artistes avaient la volonté de provoquer des liaisons subversives entre les divers éléments d'un collage, alors que pour moi « la rencontre des incompatibles [...] met en évidence le pouvoir d'une autre communauté imposant une autre mesure, elle impose la réalité absolue du désir et du rêve. » (Rancière, 2003) S'il y a choc, il se situe dans une étrangeté maintenant familière qui par les écarts qu'il crée tente de dévoiler ce qui est caché derrière les apparences.

[...] Il s'agit de faire apparaître un monde derrière un autre : le conflit lointain derrière le confort du *home*, les *homeless* expulsés par la rénovation urbaine derrière les buildings neufs, [...] la communauté du capital derrière toutes les séparations de domaines et la guerre des classes derrière toutes les communautés. (*Ibid*, 2003)

Cette méthode par collages est la mieux adaptée pour rapiécer la mosaïque constituée par mes archives, les chroniques qui en ressortent me permettent de déjouer le caractère parfois linéaire des phénomènes de la représentation dite figurative. C'est là que se jouent les écarts propres aux images de l'art.

Plusieurs peintres travaillent avec une approche collagiste. Dans un mouvement de déconstruction/reconstruction où l'on arrache du réel des fragments composites, des images que l'on insère ensuite dans une création. Une expérience qui prend forme dans les décalages.

La pratique du peintre Wilhelm Sasnal a trouvé un écho favorable au début de mes recherches. Il puise ses représentations de partout, de l'histoire de l'art, des propagandes du XXe siècle, des photo-reportages, d'internet, de son quotidien. Je crois que nous avons des affinités méthodologiques et en découvrant davantage son travail, j'ai eu envie d'affiner mon rapport aux images circulantes. Et même si je ne me reconnais pas dans la nostalgie qui imbibe sa pratique, pas plus que dans sa palette proche de celle de Luc Tuymans, je ressens exactement la même chose que lui face à l'expérientiel et à l'acte de peindre lorsqu'il dit : « La peinture est toujours un processus de transformation de quelque chose qui m'est arrivé – c'est comme percer un trou dans votre ventre et mixer les couleurs en vous. Quand je peins, j'entre simplement au plus profond de moi-même. » (Lavrador, 2008)

J'apprécie particulièrement le travail de Cynthia Girard. Pour elle la peinture c'est une fête, un carnaval où les hiérarchies cessent d'exister, ou alors, se déguise pour jouer un autre rôle. Elle arrive à croiser politique, littérature, histoire du Québec à sa peinture, avec humour, poésie et intelligence. Elle arrive à faire cohabiter dans le seul cadre d'une représentation picturale plusieurs *sortes* de peinture. Dans une entrevue avec Oliver Koerner von Gustorf et publiée originellement dans *Be Magazine* mais disponible sur le site de l'artiste elle déclare :

It's funny. I feel a bit like a weirdo. I love painting and I don't want to choose between different traditions; I would like to refer to all kinds of painterly traditions. I like the Lascaux cave paintings and Malevich and Guston and Picabia and Rubens and Velasquez and folk and naive and

Op Art and hard edge and so on. I want them all. I want to interact with all of them.

(<http://www.cynthiagirard.ca/index.php?/interview/the-artist-with-oliver-k-von-gustorf/>)

Je reconnais dans cette déclaration mon urgence, ma volonté de tout faire, tout voir, tout comprendre. Tout cela se passe par et dans ma peinture.

Être à l'atelier, c'est toujours particulier. Même lorsqu'il semble que rien ne se passe, les choses changent. Je change. Je regarde les tableaux. C'est un exercice difficile.

Certaines de mes toiles peuvent rester longtemps inachevées et dans certains cas, elles le demeurent. En fait, je m'habitue à leur *état* et je ne vois plus la nécessité de les poursuivre. Savoir quand un tableau est terminé me semble être une des décisions les plus difficiles en peinture. Quand je suis dans une impasse, je n'ai pas peur de tout recommencer, de détruire un tableau pour en faire un autre par-dessus.

Le processus qui mène à l'aboutissement d'un tableau est ardu à expliquer, même si ça sort de nous! Philip Guston, dans une entrevue faite par le SFMOMA va dans ce même sens :

Destruction of paintings is very interesting to me and almost crucial. Sometimes I find that what I destroyed five years ago I'll paint now, as if when the thing first appears you're not ready to accept it. There's some mysterious process here that I don't even want to understand. I know that if I stopped painting and became a psychologist of the process of making I would probably understand it more but it wouldn't do me any good. I don't want to understand it like that, analytically. But I know that there is some working out that takes place in time but it's not given to me to perfectly understand it; it's illegal.

The first thing always looks good, then you start doubting it. I started this painting a few days ago; it went alright. It was almost finished in a day. But I came in late that night and I liked the left part. I didn't like the right

part. I started changing the right part and something happened that felt better than the left part, so then I changed the left part and before I knew it, the whole painting vanished! The painting that was almost finished didn't look bad; it looked alright but it looked almost too good. It was as if I hadn't experienced anything with it. It was too much of a Painting. I don't mean that I need to struggle always with it... but it felt to me as if it were additions – this AND that AND this AND that. What I'm always seeking is some great simplicity where the whole thing is just there and can't be just this and that and this and that.

(<http://www.sfmoma.org/explore/multimedia/videos/178>)

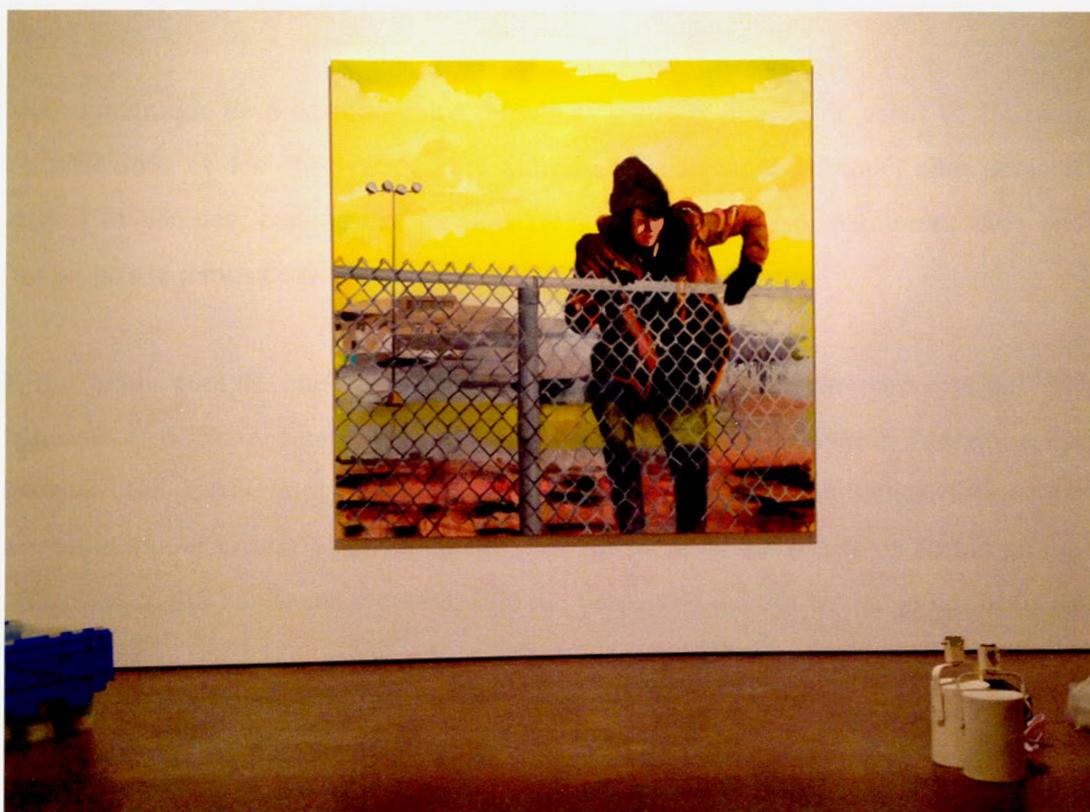


Figure 5.2 En montage à la Galerie de l'UQAM. 2014

CONCLUSION

L'écriture de ce texte s'est faite en même temps que la préparation de l'exposition *Rêve, Baby, Réve!* présentée à la Galerie de l'UQAM. À la fois bilan et accès privilégié à la pratique, l'exercice d'écriture me permet de consolider et de clarifier mes acquis théoriques en les reliant à ma pratique. Il est à la fois défi et obligation de formuler une nécessité intérieure qui normalement disparaît dans le travail quotidien de l'atelier. Il m'amène plus loin que je n'avais imaginé.

Cette dynamique de proximité entre théorie et pratique permet de saisir et d'arrêter des réflexions et des observations qui autrement m'auraient échappé, elles seraient passées inaperçues, comme ces *lucioles* (revoir page 9) qui disparaissent sans que l'on ait pris le temps de les observer.

Je me rends compte que cette pratique de l'écriture, justement parce qu'elle est exigeante et difficile, fera maintenant partie de mes outils de travail. L'écriture est devenue outil méthodologique pour lier pensée et image, rue et atelier. Elle m'est primordiale pour arriver à problématiser plus finement ce qui habite en amont de ma création et ce qui habite ma création. Elle me permet de valider ce que je déclarais en introduction :

Je n'ai pas vraiment choisi la peinture, elle était là. Au départ, ce n'était qu'un de mes moyens de l'image. Maintenant, je l'incarne et je la laisse m'habiter, de plus en plus... [...] Mes représentations picturales et mes idées proviennent de la rue, elles émergent du réel, elles en recueillent les faits. Est-ce suffisant pour créer du récit, de la chronique? Quelle place la chronique tient-elle dans ma pratique?

La peinture est donc là pour rester. C'est par elle que je tiens ma chronique, que je raconte mon expérience du monde.

Je disais également dans le chapitre « Ce qui a changé ma pratique » (p.7):

Ma peinture interroge non seulement les espaces picturaux, mais la distribution des espaces et la façon dont nous les occupons.

Après le choc social du printemps érable, après être sortie dans la rue et avoir vécu des expériences qui ont transformé mon rapport au monde, aux images, surtout les images médiatisées, j'ai eu besoin que mes images répondent d'un contact direct avec le monde.

Ces affirmations n'étaient pas gratuites. Je sais qu'elles portent à conséquence. Elles orientent la suite des choses.

Après avoir abordé les questions de choix, liberté individuelle et collective, rêve et survivance, j'aimerais pousser plus loin mes recherches sur les espaces communs et les territoires d'occupations à partir de mes expériences des quartiers défavorisés et des événements troubles qui s'y déroulent présentement.

J'aimerais partir de l'exemple de la place Valois, dans «HOMA» qui a été vandalisée une première fois le 2 mai dernier et plus récemment, le 27 novembre. Les événements qui bouleversent cet espace public, réaménagé « avec goût », sont emblématiques des intentions et de l'insensibilité des intérêts néolibéraux à l'œuvre dans ce quartier comme dans tant d'autres. Ces gestes posés montrent la peur qu'éprouvent certains résidents de se voir chasser par des nouveaux venus mieux nantis. Cette cohabitation pauvre/riche n'est pourtant pas nouvelle et surtout pas exclusive à Montréal. Kreuzberg à Berlin, Lavapiés à Madrid, El Raval à Barcelone ou plus près de nous à New York, entre la 14^e et la 16^e circonscription électorale où les géants richissimes de la finance voisinent (à dix minutes de métro) une population appauvrie, dominée par la peur et la violence. Partout, les mêmes problèmes, les mêmes insécurités, les mêmes tensions. Partout un tissu urbain déchiré, lacéré.

J'entends comprendre ces renversements et la redistribution qui s'y opèrent. Je veux pousser plus loin, au sortir d'Hochelaga, mon expérience de la rue, ma réflexion critique du néolibéralisme, mon travail de l'image.

La peinture m'autorise et m'invite à faire ces déplacements, à découvrir les quartiers de ces villes, toutes différentes et pourtant toute semblables dans l'actualité de leur souffrance. La position de chroniqueur m'oblige à aller au-devant de ces mondes qui fondent, à travers la peinture, mon rapport au monde.

BIBLIOGRAPHIE

- Aumont, J. (2011). *L'image* (3e éd. ed.). Paris : A. Colin.
- Badiou, Alain, Bourdieu, Pierre, Butler, Judith, Didi-Huberman, Georges, Khiari, Sadri, & Rancière, Jacques. (2013). *Qu'est-ce qu'un peuple?* Paris : La Fabrique éditions.
- Bayrle, Thomas. (2003). *Vitamine P : nouvelles perspectives en peinture* (1re éd. française ed.). Paris : Phaidon.
- Bélisle, Julie, Déry, Louise, & Galerie de l'UQAM. (2013). *Le projet peinture : un instantané de la peinture au Canada = The Painting Project : a Snapshot of Painting in Canada*. Montréal : Galerie de l'UQAM.
- Benjamin, Walter, Benjamin, Walter, Benjamin, Walter, Benjamin, Walter, & Cohen Skalli, Cédric. (2011). *Expérience et pauvreté ; suivi de Le conteur ; La tâche du traducteur*.
- Bosseur, Jean-Yves. (2010). *Le collage, d'un art à l'autre*. [Paris] : Minerve.
- Camilleri, MaryAnn, Wallace, Doug, & Magenta Foundation. (2006). *Carte blanche*. Toronto : Magenta Foundation.
- Côté, Mario, Déry, Louise, Régimbald-Zeiber, Monique, & Galerie de l'UQAM. (2005). *L'image manquante*. Montréal : Éditions les Petits carnets : Galerie de l'UQAM.
- Deleuze, Gilles, & Parnet, Claire. (2008). *Dialogues* ([Nouv. éd.] ed.). Paris : Flammarion.
- Déry, Louise, & Régimbald-Zeiber, Monique. (1996). *L'approche*. Montréal : Les petits carnets.
- Déry, Louise, & Régimbald-Zeiber, Monique. (1998). *L'engagement*. Montréal : Les petits carnets.
- Didi-Huberman, Georges. (2009). *Survivance des lucioles*. Paris : Éditions de Minuit.
- Farge, Arlette. (2007). *Effusion et tourment, le récit des corps : histoire du peuple au XVIIIe siècle*. Paris : O. Jacob.

- Garcia, Tristan. (2007). *L'image*. Neuilly : Atlande.
- Gingeras, Alison M., Folie, Sabine, Benson, Kate, Schirn Kunsthalle Frankfurt., Kunsthalle Wien., & Centre Georges Pompidou. (2002). *Cher peintre = Lieber maler = Dear Painter : peintures figuratives depuis l'ultime Picabia*. Paris : Éditions du Centre Pompidou.
- Hasting, Julia. (2011). *Vitamin P2 : New Perspectives in Painting*. London : Phaidon.
- Jimenez, Marc. (2009). *Regards sur l'image*. Paris : Klincksieck.
- Lavaud, Laurent. (2011). *L'image*. Paris : Flammarion.
- Lavrador, Judicaël. (2008). *Qu'est-ce que la peinture aujourd'hui?* Boulogne-Billancourt (Hauts-de-Seine) : Beaux-arts éditions.
- Lenain, Thierry. (1997). *L'image Deleuze, Foucault, Lyotard*. Paris : J. Vrin.
- Merleau-Ponty, Maurice. (2011). *L'oeil et l'esprit*. [Paris] : Gallimard.
- Morin, Edgar. (1997). *Amour, poésie, sagesse*. Paris : Éditions Seuil.
- Morin, Edgar. (2005). *Introduction à la pensée complexe* ([Nouv. éd.] ed.). Paris : Éditions du Seuil.
- Mullins, Charlotte. (2006). *Painting People : Figure Painting Today*. New York : D.A.P./Distributed Art Pubs.
- Nordmann, Charlotte. (2006). *Bourdieu, Rancière : la politique entre sociologie et philosophie*. Paris : Amsterdam.
- Peters Corbett, David, Bellows, George, Bourguignon, Katherine M., Riopelle, Christopher, & National Gallery (Grande-Bretagne). (2011). *An American experiment : George Bellows and the Ashcan Painters*. London : National Gallery Company.
- Rancière, Jacques. (2000). *Le partage du sensible : esthétique et politique*. Paris : Fabrique : Diffusion Les Belles lettres.
- Rancière, Jacques. (2001). *L'inconscient esthétique*. Paris : Galilée.
- Rancière, Jacques. (2003). *Le destin des images*. Paris : La Fabrique.

- Rancière, Jacques. (2004a). *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée.
- Rancière, Jacques. (2004b). *Aux bords du politique* ([Éd. remaniée et augm.]. ed.). [Paris] : Gallimard.
- Rancière, Jacques. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique éditions.
- Romano, Claude. (2010). *De la couleur : un cours* (1re éd. ed.). Chatou :
Transparence.
- Sartre, Jean-Paul, & Elkaïm-Sartre, Arlette. (1986). *L'imaginaire : psychologie
phénoménologique de l'imagination* (Éd. rev. / ed.). [Paris] : Gallimard.
- Schnell, Alexander, & Grasso, Elsa. (2007). *L'image*. Paris : Vrin.
- Triki, Rachida. (2008). *L'image : ce que l'on voit, ce que l'on crée*. [Paris] : Larousse.
- Zimmermann, Laurent, & Didi-Huberman, Georges. (2006). *Penser par les images :
autour des travaux de Georges Didi-Huberman*. Nantes : Éditions Cécile
Default.