UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA MISE À L'ÉPREUVE DE LA PEINTURE DANS UNE PRATIQUE DE L'INSTALLATION AUTOUR DE LA FIGURE DU PEINTRE COMME PERFORMEUR

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR NICOLAS FLEMING

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.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

Nicolas Fleming remercie tous ceux et celles qui l'ont assisté directement au développement et à l'élaboration de son projet lors de ses études dans le programme de Maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal :

Thomas Corriveau – Direction de recherche
John Fleming – Soutien technique
Caroline Foley – Élaboration et confection des uniformes
Stéphane Gilot – Montage de l'exposition
Michelle Kasprzak – Soutien technique, tournage et montage vidéo
Virginie Laganière – Soutien technique, tournage et montage vidéo
Nelly-Ève Rajotte – Soutien technique, tournage et montage vidéo
Claudine Roy – Soutien technique

Il tient à offrir ses remerciements à Thomas Corriveau, directeur de recherche, aux membres du jury, Thomas Corriveau, Mario Côté et Richard-Max Tremblay, de même qu'à nombre d'individus qui l'ont supporté lors de ses recherches, Stéphane Bureau, Dan Brault, Annie Descôteaux, Jean-Pierre Demers, France Guérin, Nicolas Grenier, David Lafrance, Benoît Ricard, Marie-Noëlle Rosso, Barbara Wall, et, finalement, le personnel de la Galerie de l'UQAM.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
Définition du projet	1
L'actualité de la peinture	3
Acte, vidéo, uniforme, tableau	8
CHAPITRE 1 : LA CONCEPTUALISATION	12
1.1 Le début	13
1.2 Se traîner	16
1.3 L'histoire d'un vieux sac	22
CHAPITRE 2 : LES ÉTAPES	25
2.1 L'acte performatif	25
2.2 Le tableau	29
2.3 L'installation	31
CONCLUSION	33
ANNEXE : IMAGES DE L'EXPOSITION	35
BIBLIOGRAPHIE	37

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1	Graphique expliquant l'organisation du processus de création	9
2	Images de l'exposition « à ras le paysage » présentée à la Galerie de	33
3	l'UQAM, mai - juin 2006	34
	l'UQAM, mai - juin 2006	

RÉSUMÉ

La mise à l'épreuve de la peinture dans une pratique de l'installation autour de la figure du peintre comme performeur.

Point de départ : une série d'actions performatives. Je pose des actions qui reprennent à un niveau symbolique ou métaphorique les gestes habituels du peintre. Je revêts un uniforme qui me permet de jouer le rôle du peintre et je me mets en scène dans différentes situations d'exploration et d'expérience, en tentant de prendre conscience des mouvements que j'exécute dans ce contexte.

Chaque action performative laisse des traces et des vestiges : un objet utilisé et altéré lors de la performance, une vidéo documentant la performance et un « tableau/réflexion », réalisé par la suite. Le tableau propose une réflexion, décalée dans le temps, sur le geste présenté lors de l'acte performatif. Les éléments (objet, vidéo et tableau) sont mis en espace dans une installation et chacun d'eux, issu d'un médium différent, propose une vision qui lui est propre, ce qui mène à un questionnement sur les interactions potentielles ainsi engendrées. Je cherche à trouver de quelle façon différentes pratiques peuvent se rejoindre et se questionner les unes aux autres dans un même espace. Comment la peinture permet-elle de réfléchir sur d'autres pratiques et vice versa?

Je cherche à mieux cerner l'actualité de la peinture. Le principal questionnement se retrouve dans la prise de position de cette pratique par rapport à d'autres formes de création dans le milieu des arts visuels. Qu'est-ce qui, de la peinture et de l'acte de peindre, résiste à l'épreuve de la performance et de l'installation? Comment sa subjectivité varie-t-elle selon le médium employé? Mon approche multidisciplinaire positionne la peinture face à d'autres formes d'art visuel contemporain.

Une série d'installations sera produite à partir d'actes performatifs captés en vidéo. Je ferai une analyse comparative des gestes posés par le peintre/performeur et des composantes de l'installation. Je questionnerai l'actualité, la validité, qu'on peut ainsi donner à la peinture.

INTRODUCTION

Je débuterai ce texte d'accompagnement par une brève définition du projet, suivie d'une mise en contexte de mon travail dans son évolution et de ma recherche dans le cadre du programme de Maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal. Par la suite, j'expliquerai l'objectif et la raison d'être du corpus de travail présenté lors de l'exposition finale. Tout au long du texte, je ferai des liens entre certaines de mes préoccupations et celles d'autres créateurs, modernes et contemporains. L'intention de ce texte est de mettre en contexte, de positionner, de tenter une compréhension de ma pratique en arts visuels en tenant compte de plusieurs courants de pensée et d'artistes qui m'ont influencé.

Définition du projet

Voici un aperçu des thèmes principaux que ce texte développera de façon plus exhaustive, par la suite :

La conceptualisation

Ce texte est une réflexion sur l'actualité de la peinture. Lorsque le peintre agit, il réfléchit non seulement à la peinture, mais aussi à d'autres mises en forme dans le milieu des arts visuels.

La mise en scène

Je revêts un uniforme confectionné à partir de toile vierge couvrant entièrement mon corps, incluant ma tête, dans l'intention d'accentuer la raison et les possibilités de la peinture. Je m'impose un certain retrait face au sens de la vue, sens premier en peinture, et cela en niant délibérément l'acte d'observation. Une fois l'uniforme revêtu, l'assistant entre en jeu. Il a comme consigne de me mener à un lieu extérieur qu'il a préalablement choisi et dont il ne m'a pas révélé l'emplacement. Je suis aveuglé volontairement. Aux indications de l'assistant

et à celles du caméraman qui filmera l'action, je m'investis dans l'acte exploratoire et tactile de cet environnement étranger. Je rampe en tâtant le terrain avec mon corps, plus particulièrement avec mes mains, mes genoux et mes coudes, et cela à travers l'uniforme de toile. Je prête aussi une oreille attentive aux sons provenant de l'extérieur de mon uniforme. Plusieurs facteurs peuvent déterminer la durée de l'acte : l'épuisement physique extrême de mon corps, la présence d'un obstacle incontournable ou d'un danger imminent signalé par mon assistant, une collecte suffisante d'informations tactiles et auditives. Au moment où je me dresse en position verticale, mon assistant a reçu l'ordre de reprendre mon bras pour me ramener loin du site d'exploration. J'ai alors exploré le site à travers les sens du toucher et de l'ouïe. Je suis prêt à passer à l'étape suivante.

La réflexion

Je laisse se construire une image mentale du lieu exploré, basée sur l'information que j'ai recueillie lors de l'acte performatif. Par la suite, j'entreprends le travail d'atelier dans lequel je tente de reconstituer le paysage que j'ai ressenti à partir du toucher et de l'ouïe. De manière schématisée, les faits marquants, les obstacles surmontés et les sons captés sont représentés sur le tableau. Celui-ci prend la forme d'un paysage traditionnel; le tableau est horizontal; la terre et le ciel y sont représentés, séparés par une ligne d'horizon. Je complète le tableau en une seule séance, soit en une seule journée, dans le but de favoriser une approche plutôt spontanée, comme celle exercée lors de l'acte exploratoire. L'ambiance dans laquelle l'acte exploratoire s'est déroulé est sous forme d'une inscription picturale ponctuée des quelques événements les plus marquants de l'acte.

Le résultat

Je regroupe ensuite les éléments de cette suite d'actions en une installation. Elle est composée d'une vidéo diffusée sur un moniteur, de l'uniforme et du tableau. La vidéo est un montage de scènes enregistrées par un assistant lors de l'action performative. L'uniforme est celui que j'ai porté lors de cette performance. Les traces laissées sur la toile sont des informations supplémentaires du lieu. Finalement, le tableau agît comme l'interprétation visuelle d'une exploration d'un lieu inconnu par le biais du toucher et de l'ouïe actifs lors de l'acte initial. Autrement dit, je tente de rejouer les enjeux de la peinture sur toile à travers une

exploration basée sur l'acte performatif, la documentation vidéo et les artefacts de cet acte performatif. Ce regroupement prend la forme d'une installation composée de plusieurs éléments témoignant d'une variété d'approches basées sur un geste partiellement aveugle et où le tactile et l'auditif permettent de repenser la primauté de la vision en peinture.

L'actualité de la peinture

Une exigence chez le peintre contemporain est de comprendre ce qu'implique l'utilisation de son médium dans le contexte précis de sa pratique actuelle.

En ce qui me concerne, cette préoccupation s'est accentuée d'autant plus lors de mon admission à la Maîtrise en arts visuels et médiatiques où la plupart des étudiants pratiquaient d'autres formes d'expression. Cette situation m'a plutôt motivé. Je cherche à contextualiser ma pratique en peinture dans les arts visuels contemporains. Je choisis de revisiter la tradition de la peinture avec cet objectif d'actualiser un médium qui a été abondamment exploré au cours de l'Histoire de l'art. Aujourd'hui les peintres doivent se positionner par rapport à cette question. Les raisons qui les motivent à poursuivre une démarche picturale varient énormément. Il est possible pour un peintre d'aborder la peinture en cherchant à développer une œuvre unique, un travail qui lui est propre et qui ne pourrait être dupliqué, visant ainsi à donner à sa pratique une certaine authenticité et une validité. De cette façon, le peintre s'accorde une liberté de création. Il se détache momentanément de l'histoire de la peinture et se permet de croire que le fait qu'il peint un certain sujet, d'une certaine manière et à ce moment présent, est une raison suffisante qui justifie ce geste de création. Par contre, lors de l'évolution du travail, le questionnement initial d'un positionnement de la peinture en art actuel revient inévitablement. C'est souvent à ce moment que la question de la motivation à peindre se pose.

En 2006, j'ai demandé à quelques peintres actifs dans le milieu montréalais de se prononcer sur cette question concernant l'actualité de la peinture. Voici quelques extraits que j'ai retenus¹:

En somme, j'utilise la peinture presque exclusivement pour ses qualités physiques; puisqu'une imprimante ne permettra jamais la même richesse plastique, je préfère utiliser la peinture à l'huile, qui me permet de rendre une image photographique, avec le maximum d'intensité.

- Nicolas Grenier

Qui aurait pu penser que quelqu'un pouvait encore écrire une chanson pop après les Beatles il y a 40 ans? À chaque jour, des chanteurs sortent leurs albums en espérant apporter quelque chose de nouveau en 2006! Et il y en a qui réussissent, c'est extraordinaire. Dire que tout a été fait en peinture, c'est de voir ça comme la mode et c'est le suicide de toute création.

- David Lafrance

Au contraire, cette nouvelle image peut être reprise à nouveau par la peinture et ainsi créer de nouvelle entité visuelle. Tout comme c'est arrivé avec la photographie : les peintres se sont intéressés à l'image photographique et, plutôt que de s'anéantir, ont réussi à nous proposer de nouvelles réflexions visuelles (Gerhard Richter, Bridget Riley, Chuck Close, etc.).

- Dan Brault

J'ai été formé philosophiquement par une pensée postmoderne où tout est en désordre, tout se récupère et rien ne s'invente. Je suis conditionné à voir en désordre, à saisir des bribes du réel au travers d'immenses fictions. Dans ces conditions, penser la ligne, l'espace et le sujet d'un tableau reste à mes yeux un défi légitime par sa nature complexe et intangible.

Réinventer la peinture? J'ai toujours eu l'impression que la peinture se « dés-inventait » avec les modernes. La mort de la peinture? J'ai simplement l'impression que ce concept nous pousse à regarder en dehors de la peinture pour faire de la peinture. Si je fais de la peinture, c'est pour son aspect arrêté, figé, trouble et inquiétant.

- Benoît Ricard

L'intuition fait partie de l'acte de peindre. Et donc, cet acte représente un pouvoir d'intériorité et de dépassement incomparable aux arts médiatiques, qui, selon moi, relèvent davantage de la raison. Un tableau c'est un objet, mais c'est également une création de la raison intuitive. Ma motivation se situe justement dans ce pouvoir de donner une voix à ce phénomène qui compose intuitivement avec les événements imprévisibles.

- France Guérin

Des courriels ont été envoyés à divers peintres montréalais entre janvier et février 2006, leur demandant de se prononcer sur l'actualité de la peinture et sur l'inclusion de la peinture dans leur pratique en arts visuels.

Ce recueil de points de vue de praticiens de ma génération confirme l'importance accordée à cette question. Bien que chacun possède une opinion qui lui est propre, tous défendent la légitimité de leur propre peinture et de la peinture en général en art actuel. Cette période de recherche en début de carrière incite celui qui y prend part à comprendre sur quel terrain il choisit de s'aventurer. Le médium de la peinture s'adapte au temps.

Matthew Collins, critique d'art et peintre, réfléchit sur l'état de la peinture actuelle :

I'm working on my new book. It's called *Painting after Painting*. It's about the problem of painting not being connected to anything serious. I mean the type of painting that's in the critical spotlight now and gets high prices at auctions. This type of painting doesn't come out of a tradition. It only refers to contemporary art ideas. It's a discontinuous thing. That's why it tends to be weak. It's not profoundly connected to anything strong. It doesn't have the visual richness and sophistication of painting from the past. It doesn't even try to have it. That's what the book's title refers to: a contemporary sensibility that is interested in works of art that are paintings, but not particularly interested in painting as a type of art that has a history and a tradition.²

Inévitablement le travail des peintres d'aujourd'hui fait référence, volontairement ou non, à des moments et à des idées issus de l'histoire de la peinture. La tradition de la peinture n'est pas un sujet prioritairement abordé. Un effort posé vers la nouveauté nécessite d'avoir une liberté partiellement accessible par cette « ignorance volontaire ». Il importe au peintre d'être conscient qu'il n'est pas le premier à peindre lorsqu'il entame un nouveau tableau. Toutefois, afin de se permettre un détachement du passé chargé de son médium, il ne peut penser à ce qu'implique chacun de ses gestes et chacune de ses idées au moment où il passe à l'action. Une façon d'adapter la peinture à son époque est de revisiter sa tradition pour ensuite intégrer un élément d'actualité ou de personnalité au sujet développé.

Le peintre contemporain s'interroge sur une ouverture potentielle à d'autres pratiques. Notre époque est caractérisée par une liberté de création certaine. L'hybridité des pratiques donne naissance à de nouveaux termes. Parfois, les termes « sculpteur », « peintre », ou « photographe » sont trop précis, voire restrictifs. Personne ne soutient que le performeur se

² Matthew Collins. Février, 2006. « More on Painting ». Modern Painters, p. 26.

doit de pratiquer uniquement la performance. Les pratiques évoluent à travers les médiums. De plus en plus de praticiens croient que leurs idées peuvent s'exprimer plus clairement à travers un médium spécifique, parfois autre que celui dont ils usent régulièrement. Plusieurs créateurs n'ont même plus de médium de prédilection et définissent leur pratique plutôt comme étant multidisciplinaire. C'est la disparition des grandes écoles de pensée liées à des médiums particuliers qui a ouvert la voie à l'interdisciplinarité et à la multidisciplinarité.

Il n'y a plus de thématiques prédominantes. Plusieurs sujets tabous sont abordés en art. L'indignation d'un public devant une œuvre controversée est souvent basée sur des considérations culturelles. Par contre, la forme de l'œuvre d'art est peu questionnée. Par exemple, si un artiste choisit d'aborder la question du clonage dans sa pratique, il provoquera sans doute un débat éthique sur le sujet, d'abord et avant tout d'un point de vue social. Ce ne sera peut-être que par la suite que la question de la validité de cette pratique en art sera abordée. Dans le passé, l'artiste devait souvent faire usage de symboles pour faire passer un message controversé. Aujourd'hui, il peut aborder directement des sujets tabous.

Ainsi il n'y a pas si longtemps, Dana Schutz³ n'aurait possiblement pas envisagé créer et peindre un peuple asexué auto-cannibale dont les créatures humanoïdes recréent de nouvelles parties pour leur propre corps à partir de celles qu'elles ont digérées. Les Self-eaters s'autosuffisent et, par le fait même, Schutz pose possiblement un commentaire sur l'impression d'autosuffisance chez les humains créée par l'accès facile à l'information via les récentes technologies de communication. L'être humain développe rapidement l'impression que tous ses besoins sont comblés devant un écran et un clavier. Elle rend même les Self-eaters séduisants par son utilisation des couleurs. Sans doute, nous acceptons mieux la notion d'auto-cannibalisme que celle de cannibalisme. Nous acceptons la vie en vase clos car dans ce mode de vie, il n'y a pas d'interaction directe avec le voisin.

³ Née à Livonia, Michigan en 1976. Vit et travaille à New York. 1999, résidence à Skowheagan Shool of Painting and Sculpture, Skowheagan, Maine. 2000, Baccalauréat à Cleveland Institute of Art, Cleveland, Ohio. 2002, Maîtrise à Columbia University, New York. Images d'œuvres: http://www.saatchigallery.co.uk/artists/dana_schutz.htm

Le Musée d'art contemporain de Montréal présentait récemment (2005-06) la vidéo WGG (Wild Gone Girls), 2003, de Paul McCarthy. Un tournage vidéo amateur présente un épisode de violence extrême sur un bateau. Un groupe de jeunes femmes vêtues de bikinis hachent la cuisse d'un homme qui semble souffrir mais tout de même « apprécier » la torture puisqu'il n'offre aucune résistance. Enduites de sang, elles se déhanchent dans cette ambiance festive. Cette vidéo fait référence à la désormais célèbre série Girls Gone Wild produite et popularisée par le rappeur américain Snoop Dogg, mettant en vedette des étudiantes universitaires se livrant à des actes sexuels devant la caméra, encouragées par des beuveries lors de soirées festives. McCarthy aborde la question de la limite dans la débauche chez les jeunes s'adonnant à des actes pervers pouvant sembler dérisoires à un certain auditoire. Il pose la question du seuil de tolérance. Dans ce cas-ci, l'auditoire est certainement bouleversé. Du même coup, il nous fait prendre conscience qu'en général le public avait autrefois la même perception de la série Girls Gone Wild. Les limites sont repoussées. Un scandale devient acceptable lorsqu'un scandale de plus grande envergure le remplace, et ainsi de suite. Du même coup, le public peut se questionner sur la limite de l'acceptable dans un contexte muséal.

Cette ouverture d'esprit accorde une plus grande place à la liberté de création.

Usant d'une pratique hybride qui découle de cette liberté de création, Matthew Barney crée une œuvre étonnante : *The Cremaster Cycle*.

Matthew Barney's five-part Cremaster cycle is a self-enclosed aesthetic system. Born out of performative practice in which the human body – with its psychic drives and physical thresholds – symbolizes the potential of sheer creative force, the cycle explodes this body into the particles of a contemporary creation myth. Since it's inception in 1994, the Cremaster cycle has unfolded in time as well as space to render visible some of the processes by which form – in it's biological, psychological, and geological states – comes to be. Barney's visual language is protean: drawing and film unite to engender photography and sculpture, which, in turn, produces more drawing and film, in an incestuous intermingling of materials that defy any hierarchy of artistic mediums.⁴

⁴ Nancy Spector. 2002. Mathew Barney: The CREMASTER Cycle: Only the Perverse Fantasy Can Still Save Us. Préf. Thomas Krens. New York: The Guggenheim Museum Publications, 528 p.

Ce travail consiste en un échange continuel d'une variété de pratiques dont la finalité est la série de films, émanant à la base d'un acte performatif. C'est une méthode pour Barney de regrouper plusieurs idées et de les présenter visuellement sous forme condensée. Sa mythologie présente des idées sous plusieurs formes, passant de la sculpture à la vidéo, au dessin, à la performance, etc. La variété des médiums utilisés par Barney lui permet de préciser son propos. Une œuvre réalisée sous forme de film permet une plus vaste diffusion de son travail, ouvrant même la possibilité de le faire de façon simultanée dans plusieurs endroits différents. Barney utilise aussi certains objets de ses films pour présenter des expositions plus traditionnelles dans des musées. L'importance de l'un ou de l'autre de ces types de diffusion n'est pas définie. Bien que les films permettent de joindre plusieurs éléments afin de les mettre en contexte, ils pourraient aussi être vus, jusqu'à un certain point, comme des outils promotionnels pour ses expositions. Les films peuvent inciter à aller voir les objets et les dessins en exposition puisque leur représentation à l'écran ne peut remplacer leur représence réelle. La présence des objets et des dessins ne peut remplacer leur représentation à l'écran.

Acte, vidéo, uniforme, tableau.

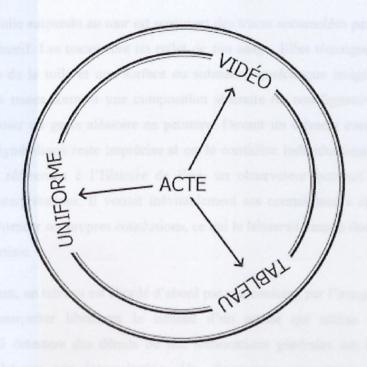
« Performance : Manifestation publique de ses capacités. »5

« In the arts, « to perform » is to put on a show, a play, a dance, a concert. »

Mon point de départ dans ce projet est une action performative. L'acte sert d'abord et avant tout de point de départ qui mène à l'élaboration d'un tableau. Ce dernier fera ensuite partie d'une installation dans laquelle seront également intégrés la documentation vidéo de l'action et un artefact, l'uniforme que j'ai porté lors de l'action. Je ne pose pas ce geste avec l'intention d'en faire une activité artistique en elle-même, mais plutôt comme un moyen qui me guide vers une fin.

⁵ Dictionnaire Lexilogos sur internet: http://www.lexilogos.com/francais_langue_dictionnaires.htm

⁶ Richard Schechner. 2002. Performance Studies. Routhledge, 288 p.



Le tableau, l'uniforme et la vidéo sont trois éléments bien distincts de l'installation. Chacun d'entre eux découle de l'acte performatif. La vidéo documente, l'uniforme participe et le tableau interprète. Les trois sont en interaction. Ils permettent à l'observateur de parcourir le processus de création qui a mené à l'élaboration du tableau. Mon intention est de faire comprendre à l'observateur, qui visionne la vidéo et observe les traces sur l'uniforme, de quelle façon les différents éléments de l'installation sont tous liés à la peinture.

Seule, la documentation de l'acte performatif pourrait être sujette à un questionnement sur le pourquoi et les enjeux de l'acte. Les situations performatives extraites des vidéos sont curieuses, et mêmes drôles. Le port de l'uniforme efface les détails et les particularités du corps humain pour se simplifier en une masse articulée d'une seule couleur. C'est ce qui lui donne une présence dans l'image. Celui ou celle qui visionne la documentation de l'acte performatif suivra inévitablement ce corps étrange qui se déplace en position horizontale et qui interagit curieusement avec son environnement. L'observateur se questionne sur la progression, la direction que le corps aveugle entreprendra et le danger potentiel de sa situation. L'inclusion des extraits de l'acte performatif est justifiée par l'interaction que les extraits entretiennent avec l'uniforme et le tableau.

L'uniforme de toile suspendu au mur est recouvert des traces accumulées par frottement lors de l'acte performatif. Les traces sont un reflet de son usage. Elles témoignent d'un contact entre la surface de la toile et une surface ou substance quelconque imaginable mais non identifiable. Les traces forment une composition abstraite ou non-figurative et réfèrent à l'intention de poser un geste aléatoire en peinture. Devant un élément comme l'uniforme, dont la charge symbolique reste imprécise si on le considère individuellement, mais qu'on sent chargé de références à l'Histoire de l'art, un observateur pourrait se livrer à de nombreuses d'interprétations. Il verrait inévitablement ses connaissances et ses références personnelles influencer ses propres conclusions, ce qui le laisserait dans le doute vis-à-vis des intentions de l'artiste.

Traditionnellement, un tableau est abordé d'abord par son contenu, par l'image qu'il propose. Chacun peut interpréter librement le tableau d'un artiste qui utilise une forme de représentation. Il détectera des détails ou des informations générales sur le sujet qui lui permettront d'élaborer son interprétation. Un observateur remarquera une technique admirable ou une lacune de technique. En ce qui concerne mes tableaux, tout observateur est libre de juger par lui-même de la raison justifiant le manque de rigueur technique que je m'impose dans la représentation des éléments composant le paysage. En réalité, la rapidité avec laquelle je peins les tableaux est attribuable au fait que je tente de rester fidèle autant que possible au souvenir récent de l'exploration, en tentant de compléter le tableau le jour même ou le lendemain lorsque c'est possible. Le tableau, à lui seul, pourrait sembler dénué de tout sens pour l'observateur, en l'absence de l'uniforme et de la vidéo. Un coup de pinceau peut attirer une certaine attention, un contraste peut saisir un intérêt, mais ce n'est pas suffisant pour expliquer un tableau. Le paysage plutôt vague pourrait guider l'observateur vers la perception que je pose un commentaire critique sur l'obsession de notre société occidentale pour le spectaculaire. L'ordinaire, le banal, sont des thématiques abondamment explorées de nos jours. Afin de ne pas induire l'observateur en erreur sur mes intentions de présenter un tel tableau, les éléments de l'installation soutiennent mon propos. C'est de cette union que chacune des composantes prend son sens.

Un objectif essentiel de l'installation est de montrer une suite logique d'idées qui la rend plus facilement abordable à un plus large public. Certes, un observateur ne peut déduire par lui

même mes intentions spécifiques en ce qui concerne l'origine de l'œuvre mais il comprend de quelle façon elle a été conçue. Il comprend les différentes étapes qui constituent la dernière phase de l'élaboration de l'œuvre, soit la réalisation du tableau. Ce projet, bien qu'il mène à l'élaboration de tableaux, est caractérisé par un processus singulier de création, qui me pousse à vouloir le révéler partiellement au public. Je considère que je fais partie intégrante de la société et je me dois d'agir en conséquence, en accordant une part d'accessibilité à mon travail pour un public plus large que celui du milieu des arts.

CHAPITRE 1

LA CONCEPTUALISATION

Lorsque je me suis inscrit au programme de maîtrise, je savais plus ou moins ce que cet engagement impliquait. Je savais seulement que je voulais poursuivre mes études à un niveau plus avancé que le baccalauréat. J'avais le sentiment que j'aurais beaucoup à retirer de ces études. Dès le début, surpris et peut-être aussi un peu déçu, je me suis rendu compte que j'étais le seul peintre dans un programme d'arts visuels regroupant 18 étudiants. À la fin de mes études au baccalauréat, j'avais quitté en croyant que la peinture était en pleine santé et tenait une place importante en arts visuels. Me trompais-je? Est-ce que la peinture était si dépassée, ou était-ce la direction que le programme de maîtrise voulait prendre qui ne correspondait pas nécessairement à mon engagement dans la discipline picturale? Pourquoi si peu de peintres étaient-ils motivés à poursuivre leurs études et leurs recherches à ce niveau dans une institution? Ce questionnement initial m'a par la suite poussé à répondre à ces questions à travers ma pratique.

C'est souvent en période d'inconfort, de déstabilisation, de bouleversement, que l'on remet en question notre position par rapport aux autres et, par conséquent, par rapport à soi-même. C'est sans doute pour cette raison qu'un voyageur ressort toujours grandi d'une exploration en territoire inconnu. Il découvre un peuple qui adopte un mode de vie qui lui est particulier. Pour moi, c'était le début d'une aventure et, jusqu'à la fin, j'ai eu l'impression de jouer le rôle de l'aventurier, constamment à l'affût de l'inconnu. Une telle situation m'a forcé à réfléchir davantage au pourquoi de ma pratique. J'ai été exposé à une variété de perceptions à propos de mon travail, particulièrement lors des activités de critique en groupe. De plus, certaines des différentes pratiques dans ce groupe m'ont influencé, élargissant les horizons que j'envisageais pour ma peinture.

Tout au long de ces années de recherche, j'ai été attentif à l'évolution de mon travail par rapport à mon environnement, à mes relations avec les autres étudiants et leur travail. J'ai

laissé mon travail se faire guider par des sources d'informations que je n'avais jamais envisagées.

1.1 Le début

Lors des cinq années précédant mon arrivée dans le programme, ma production était uniquement non-figurative. Motivé par le programme de maîtrise, dans lequel j'ai choisi d'accorder une place prédominante à l'expérimentation, j'ai mis de côté les idées que je développais précédemment. J'ai prêté une attention particulière à mon entourage et aussi, de façon imprévue, au slogan de l'institution « Prenez position »⁷. J'ai décidé de prendre une nouvelle direction, surtout par curiosité et par défi personnel, en effectuant un retour à la figuration dans mon travail. Un article de Barry Schwabsky résume bien mes idées à ce moment :

This past provides all-too-clear parallels with the present. Today again, abstraction is widely dismissed as outmoded. Documentary and 'relational practices', we are told, penetrate more deeply into the fabric of reality than the aesthetically distanced craft of painting could ever do; but if one must indulge in such an old-fashioned enterprise, then surely figurative painting, with it's more evident emotional charge, is more efficacious in engaging the beholder. (...) ⁸

Cette implication dans un environnement nouveau, dans lequel les autres étudiants ignoraient ma pratique antérieure, était le moment propice pour changer de direction et explorer une approche différente. L'absence d'attentes extérieures envers ma production m'a accordé une certaine liberté que je croyais perdue. Motivé par cette situation, j'ai choisi comme point de départ de mes recherches l'autoportrait qui, croyais-je à ce moment, me permettrait un auto-examen à travers la peinture. Cette grande tradition de l'autoportrait en peinture était un excellent moyen de me représenter dans un état et dans une situation en particulier. Comme le

Le slogan de l'Université du Québec à Montréal, « Prenez position » a fait l'objet d'une forte campagne publicitaire, en particulier en 2003 et 2004.

Barry Schwabsky. Septembre 2005. « Slow Time », Modern Painters. p. 58–59. Barry Schwabsky est l'auteur de The Widening Circle: Consequences of Modernism in Contemporary Art (Cambridge University Press), Opera: Poems 1981-2002 (San Francisco Meritage Press), et a contribué à des publications sur nombre d'artistes du 20^e siècle, notamment dans Vitamin P: New Perspectives in Painting (Phaidon).

duo de Gilbert & George⁹, j'étais à la recherche d'une approche franche, directe et claire qui présenterait des prises de positions définies face à des sujets ou des situations qui me préoccupaient. Gilbert & George ont constamment tenté de se montrer de façon authentique et sincère dans leur travail. Ils se sont mis à nu, au sens figuré autant qu'au sens propre. Dans leurs œuvres photographiques stylisées, ils se représentaient, flottant parmi des agrandissements de vues microscopiques de sécrétions produites par leurs corps : sueur, urine, sang, excréments. Le duo est parvenu à ce qui me semblait être une extrême sincérité que je ne croyais pas être en mesure d'atteindre ou de dépasser à ce moment.

Travailler la notion d'authenticité est un excellent auto-examen, pour voir jusqu'à quel point l'un serait prêt à accepter ce qu'il est et à le dévoiler publiquement. Peut-être que je ne me sentais pas prêt à m'assumer de façon aussi prononcée que Gilbert & George, ce qui a découragé la poursuite de cette réflexion sur l'autoportrait. Les idées s'en sont tout de même enrichies et ont continué de se développer rapidement.

Lors de cet exercice, j'ai pris conscience de la notion de temps, celui que j'ai investi dans la peinture pour tenter de donner un certain réalisme à cette figuration. Cette durée investie dans la réalisation du tableau n'était pas reflétée dans l'œuvre finalisée. Je n'ai pas éprouvé de satisfaction à peindre de cette façon. L'acte de peindre est devenu laborieux. J'ai jugé préférable de ne pas m'attarder à parfaire une technique, préférant exposer des idées. J'ai mis de côté l'idée d'une représentation approfondie de la réalité pour aller vers une réalité plus générique que spécifique. Un autre point que j'ai retenu de ce premier exercice de retour à la figuration était l'importance que j'ai accordée à la présence et au positionnement de mon corps dans le tableau. Cette implication de mon corps dans mon travail était un aspect que j'ai décidé de développer plus physiquement dans les projets qui suivirent.

Lorsque j'ai commencé à réfléchir à l'implication physique du peintre dans son travail, Jackson Pollock est la première référence qui m'est venue à l'esprit. En plus de faire circuler l'œil de l'observateur par des réseaux de *dripping* de peinture, comme dans *Autumn Rythm*

⁹ Gilbert and George. 1997. The words of Gilbert & George. Violette Editions, 312 p.

(1950), Pollock provoque une réflexion sur le processus de création de son œuvre. L'observateur peut se questionner sur la façon dont l'artiste a créé l'œuvre. Il s'interroge sur le processus de création, qui n'est pas présent dans le tableau. Pollock a tenté de transmettre l'énergie qu'il a investie lors de la création de l'œuvre, mais la peinture figée transmet difficilement la gestualité. Dans le courant de l'Action Painting, auquel Pollock est associé, les peintres s'investissaient physiquement dans le geste de peindre. Ils laissaient une impression énergétique du geste du peintre par les traces de peinture, par des agencements de couleur forts en contraste. C'était une façon pour la peinture de représenter un geste sous forme non-figurative. En fait, c'était le vestige d'un geste. L'observateur ne peut s'imaginer l'investissement d'un peintre actif dans son atelier, créant un tableau à grande surface, en projetant de la peinture par la pointe de son pinceau. Il n'y a pas d'autre façon pour un observateur de vivre pleinement l'expérience du splashing que de la pratiquer lui-même. Un observateur ne peut qu'observer et critiquer une œuvre. Il ne pourra jamais vivre l'implication du créateur dans celle-ci. La peinture a une façon propre à elle-même de transmettre une gestualité, mais elle ne présente que le vestige d'un geste qui sera utilisé à des fins de l'élaboration d'une composition picturale. Le geste lui-même demeure caché. Grâce à des enregistrements filmiques, le processus de création de Pollock a pu être documenté et d'autres personnes ont pu en témoigner. Elles ont pu voir la manière dont Pollock s'adonnait à sa pratique. L'observateur comprend mieux le mouvement de Pollock en le voyant en action plutôt qu'en voyant le tableau terminé. Il marche autour ou sur un tableau à grande surface qui repose sur le plancher, en guidant la peinture par des drippings qui construisent cette impression de all-over. Cet investissement physique dans la gestualité lui a permis de développer un style qui a donné les résultats que l'on connaît bien aujourd'hui, mais qui n'avaient jusqu'alors jamais été explorés. Pollock performait, pour lui-même, sans public. Il entrait en transe, pour un instant, avec la peinture et la surface sur laquelle il avait choisi de l'appliquer. À sa façon, il forçait une interaction entre deux éléments. Sa peinture avait définitivement une connotation performative, développée au moment du processus de création.

Cette pensée repose sur l'aspect physique de la production et c'est ce qui, avec le désir de m'impliquer corporellement dans mon travail, m'a poussé petit à petit vers une implication performative dans mon processus de création.

À ce moment, mes connaissances du milieu de la performance étaient minimes, mis à part quelques récits d'œuvres de Chris Burden, reconnues pour leur sens de l'extrême et du spectaculaire. C'était une opportunité de mettre en pratique un aspect performatif. Je savais que j'étais peu influencé par les performances d'autres artistes, dû à mes connaissances limitées. Je voulais certainement mettre l'accent sur l'effort demandé à mon corps pour réaliser certains gestes. Il était clair dès le départ que ma préoccupation n'était pas de poser ces gestes performatifs devant un public. Je savais que mon manque d'expérience pouvait me causer une certaine difficulté à performer publiquement avec assurance. Je ne voulais pas que la performance soit la finalité de l'œuvre mais plutôt le point de départ d'une réflexion sur le geste dans la peinture. L'actualité de la peinture demeurait ma préoccupation principale.

1.2 Se traîner

Le premier acte performatif que j'ai décidé de poser était sans prétention, peu réfléchi, uniquement dans l'objectif de me mettre dans la peau du performeur pour tenter de vivre la performance et de comprendre certains de ses enjeux.

Je sors de mon lit, déjà vêtu de mon uniforme, et je rampe vers l'extérieur de mon domicile. Mon trajet commence par le corridor intérieur de mon lieu de résidence, ensuite le corridor d'étage, puis le monte-charge, le garage, et je progresse jusqu'à l'extérieur du bâtiment.

En tant que peintre, je suis entré dans la peau du performeur et, peut-être pour me réconforter à l'emploi de ce nouveau mode de pensée, j'ai revêtu un uniforme d'une pièce, semblable à celui d'un travailleur. L'uniforme était confectionné de toile, le même matériau dont je me servais comme support pour peindre. Je voulais tout de même conserver un certain aspect de la peinture dans mes actes performatifs, le matériau de la toile agissant comme premier rapprochement formel à la tradition de la peinture. En me recouvrant de toile, j'étais

conscient que par l'acte, je recueillerais certaines traces sur la surface de l'uniforme. J'ai remarqué un rapprochement à la peinture qui laisse sa trace sur la toile dans le but de créer une image. J'avais l'impression que les traces seraient appliquées de façon plus ou moins volontaire. Volontaire dans le sens où je déterminerais, par le mouvement de mon corps, les points de friction entre le sol et mon corps. Je serais donc conscient de l'emplacement des traces. Moins volontaire, par contre, parce que je ne contrôlerais pas totalement la façon dont ces traces seraient appliquées. Je n'étais pas suffisamment familier avec l'acte de ramper. Je ne savais pas tout à fait quelles parties de l'uniforme seraient affectées et avec quelle intensité. Ce manque de pratique et de dextérité a laissé une part aléatoire dans le marquage de la toile. Je savais donc que je m'éloignais du contrôle que j'étais capable d'exercer en peinture lors de l'élaboration d'un tableau de forme plus traditionnelle.

Cette action symbolique voulait aborder la notion de l'abandon du confort pour aller vers l'inconfort, du domicile vers l'extérieur, et, dans ce cas particulier de ma pratique, de la peinture vers l'acte performatif. Elle symbolisait certainement une période de transition d'un point de vue personnel. Par cet acte, un tableau composé de traces s'est élaboré sur un uniforme. Par la suite, j'ai rassemblé les éléments afin de créer une installation, basée sur l'acte performatif initial. Elle était composée d'un tableau, d'une vidéo et de l'uniforme en question. La vidéo est la documentation de l'acte performatif. L'uniforme est une documentation non-figurative de l'acte performatif, les traces représentant son parcours. La scène représentée sur le tableau est tirée d'une image fixe de la vidéo. Sur le tableau, la surface occupée par l'uniforme de toile a été laissée vierge. Cet espace vierge révèle que l'uniforme est fait de la même toile que celle que j'ai utilisée comme support pour ma peinture. L'uniforme, suspendu à proximité, semble avoir été retiré du tableau pour prendre sa propre place, de façon indépendante, tout en étant impliqué activement dans la totalité de l'installation.

Cette première tentative comportait certains aspects réussis et d'autres plus problématiques, en particulier en ce qui concerne la mise en forme de tous les éléments en une seule installation. Une certaine interaction s'est développée entre tous ces éléments, ce qui fait qu'ils composaient physiquement un seul ensemble. La notion d'installation était cohérente dans sa mise en espace. Le tableau était formellement lié à l'uniforme par la notion de

présence/absence. La vidéo expliquait le contexte de l'élaboration de l'œuvre. Par contre, au niveau du contenu, le tableau apportait peu à l'installation. Je me questionnais à savoir quelle était son importance. Le tableau ne semblait pas établir de lien de fond avec la vidéo. Afin de renforcer les liens entre les éléments, j'ai pensé que les trois éléments gagneraient à interagir, tout le moins, sous forme triangulaire de façon suivante : la vidéo mène à l'uniforme, celui-ci enchaîne vers le tableau et ce dernier referme la boucle en ramenant l'observateur à la vidéo. Je croyais que ce circuit renforcerait l'œuvre au niveau de son contenu et même au niveau de la forme. Idéalement, chacun des éléments devrait réagir aux deux autres. Je savais que dans ce cas-ci, la peinture ne présentait pas son plein potentiel de participation avec les autres éléments de l'installation. Le problème était de développer une plus grande cohérence au niveau conceptuel entre les composantes de l'installation.

De retour à l'acte performatif comme tel, j'ai découvert le travail de William Pope L. en assistant à sa conférence, présenté à l'UQAM en 2004¹⁰. Elle a semblé m'être en quelque sorte destinée, étant donné l'étape à laquelle je me trouvais dans mes recherches personnelles. J'ai découvert que certaines préoccupations de Pope L. rejoignaient des réflexions sur ma propre expérience.

Bien que lors de « se traîner », je n'ai pas rampé dans un lieu publiquement très fréquenté, Pope L. m'a fait prendre conscience de l'implication que nécessite le rabaissement au sol en position horizontale alors que les personnes nous entourant sont en position verticale pour marcher. Les portes me semblaient bien plus hautes qu'auparavant. J'ai dû aussi fournir un effort supplémentaire pour les ouvrir et activer la manivelle du monte-charge. J'étais volontairement à la merci d'un monde conçu en hauteur, en rapport avec la posture verticale plus fréquente des humains à l'extérieur de leur domicile ou de leur bureau. D'une certaine façon, je pourrais dire que ce changement de position, de la verticalité à l'horizontalité, m'a mis dans une position inférieure, presque de soumission. L'expression anglaise « look up to someone », illustrant l'admiration d'un individu pour un autre, traduit bien cette pensée de

William Pope L., 11 novembre 2004, conférence présentée à l'UQAM dans le cadre du programme de Conférences ICI (Intervenants Culturels Internationaux), en collaboration avec la galerie Liane et Danny Taran du Centre Saidye Bronfman de Montréal et le Doctorat en études et pratiques des arts de l'UQAM.

l'importance d'aller toujours plus haut. Je n'avais jamais pris conscience de façon aussi aiguë de l'importance de la verticalité dans mon environnement immédiat : le patron est en haut de la pyramide, c'est lui qui est en position de pouvoir. La hauteur est synonyme de la puissance dans notre hiérarchie sociale.

La confrontation entre horizontalité et verticalité se retrouvait aussi dans les installations. Comme dans la tradition du paysage en peinture, le tableau est orienté horizontalement. L'uniforme est suspendu verticalement, donnant peut-être une plus forte importance à la présence de mon corps dans l'œuvre, selon nos notions acquises de l'importance de la verticalité et de la hauteur. Quand à la vidéo, elle est présentée sur un téléviseur qui se trouve au sol, pour rappeler l'état inférieur et presque de soumission dans lequel je me suis trouvé lors de l'acte performatif. Il est plus difficile pour moi de me déplacer en rampant qu'en marchant. De même, il est plus difficile pour l'observateur de visionner la vidéo à une hauteur inférieure à la hauteur naturelle de son regard.

Le travail de Pope L. se veut beaucoup plus politisé que le mien, portant par exemple des commentaires sur la pauvreté chez les Afro-Américains aux États-Unis ou encore sur le déclin de l'empire Enron à Houston. Tout de même, il m'a ouvert les yeux et activé ma réflexion en ce qui concerne quelques notions de base que je n'avais pas considérées. Sans doute dû à mes expériences et connaissances restreintes de l'art performatif, je n'ai pas considéré pleinement la grande importance du lieu et, dans notre cas commun, du trajet parcouru. Les lieux possèdent des histoires personnelles, des histoires collectives, et parfois les deux. En effectuant un acte performatif dans un lieu public très fréquenté, par exemple Times Square, l'observateur de l'acte en question se souviendra inévitablement d'une aventure qui lui est arrivée ou un événement vu ou vécu à cet endroit en particulier (histoire personnelle) ou une référence à un événement important pour une collectivité lui viendra à l'esprit (histoire collective). Pour le performeur, plus le lieu est publiquement fréquenté, ou même encore plus précisément fréquenté par ceux qui témoigneront de l'acte performatif en question, plus il devra tenir compte du contexte dans lequel il propose son action ou son geste.

Autre nouvelle considération importante: l'intervention imprévue d'éléments externes lors des actes performatifs. Je fais référence à la rencontre d'autres individus, à un public dont l'intérêt pour l'acte est préalablement indéterminable. Il peut arriver qu'un public participe spontanément, de façon imprévisible. Il importe alors pour le performeur de réagir en conséquence. Si un geste est posé dans un lieu public, il incombe au performeur de considérer une participation extérieure éventuelle. Devant une situation, chaque individu fait le choix de réagir, d'observer, ou d'ignorer. Toutes ces options se doivent d'être considérées et même, à la limite, anticipées.

En ce qui concerne le projet que je propose, je crois que j'ai réussi à mettre de côté la complexité de plusieurs de ces facteurs de façon à m'approcher d'une part relative de neutralité. À partir du moment où j'entre dans mon uniforme, ma vision est bloquée. Mon assistant me mène vers un lieu dont j'ignore l'emplacement, que je ne reconnaîtrai presque certainement pas, mais surtout, que je n'ai pas choisi. Je remets entre ses mains la responsabilité de l'impact qu'aura ce lieu sur mon œuvre. Il revient à l'assistant de décider s'il voudra me mener dans un lieu reconnu publiquement ou s'il me mènera à un environnement dénué d'éléments qui pourraient permettre sa reconnaissance par le public sur la vidéo. La seule contrainte que j'impose à l'assistant en ce qui a trait au choix du lieu est que l'espace en question soit extérieur, de façon à ce que le résultat s'inscrive dans les conventions de la peinture paysagiste, établissant de ce fait un lien sans ambiguïté avec la tradition de la peinture. Dans un projet précédent réalisé à Toronto, « Fort York », similaire à mon projet final dans son fond, je ne pouvais prévoir que mon assistant filmerait l'acte performatif avec la Tour du CN en arrière-plan, rendant ce lieu facilement repérable géographiquement. Le public associe ce lieu à une connaissance ou à une expérience passée. À l'opposé, dans le projet « Don Valley Brickworks », réalisé lors du même séjour, la performance réalisée dans un stationnement extérieur plutôt éloigné du centre-ville de Toronto est très peu identifiable à la ville de Toronto.

De plus, en ce qui concerne l'interaction avec le public, étant donné que ma vue est bloquée et que le public en est conscient, sa réaction est souvent atténuée. Elle se limite presque toujours à quelques commentaires que je peux facilement ignorer pour poursuivre mon exploration du territoire. Je suis une masse sans vue et le public s'imagine que je suis

possiblement aussi sans ouïe, sans odorat, sans goût. Tout ce que le public peut déterminer avec certitude à ce moment est que je possède le sens du toucher puisque c'est visiblement en majeure partie grâce à lui que je m'oriente. Le public ne veut pas vraiment me déranger parce qu'il est conscient que je me retrouve dans une situation qui comporte des risques. Je crois que le public associe cette situation à la rencontre d'un non-voyant sur une rue achalandée ou dans le transport en commun. Quelques individus sont prêts à offrir leur aide à cette personne pour la guider dans la bonne direction mais la plupart des gens se tiennent à l'écart afin de ne pas confronter cette situation ou pour ne pas déconcentrer le non-voyant qui se déplace à travers les obstacles, aidé de sa mémoire et de son sens du toucher.

L'uniforme que Pope L. revêt lors de ses performances, est un commentaire politique. Par exemple il se transforme en Superman dans « *The Great White Way* » :

Cet écart est marqué dans cette œuvre en particulier par l'accoutrement revêtu par l'artiste, soit un costume de Superman acheté en magasin, dont il a symboliquement retiré la cape. Le sens de ce geste se trouve accentué du fait qu'une grande partie du parcours ait été complété après les événements du 11 septembre 2001, mettant en scène l'image d'un superman terrassé, incapable de marcher (encore moins de voler).

Mon uniforme de toile me permet une transformation momentanée en tableau vivant. Un tableau vierge qui cherche à se faire marquer, à raconter une histoire. Il sert la peinture. Je dirais qu'il a deux particularités pratiques principales autres que son rapprochement à la peinture. Premièrement, il me permet de *voir* mon environnement sous une perspective différente, lors de l'acte et en observant les traces par la suite. Deuxièmement, il me sert de bouclier et me permet de me déplacer sans avoir à confronter l'extérieur, en particulier les gens. Si je rampais sans uniforme, je serais constamment confronté aux regards et aux commentaires du public. Grâce à lui, je peux me concentrer plus facilement sur l'objectif de l'acte performatif, soit de recueillir des données tactiles et auditives qui me permettront d'élaborer le paysage en peinture par la suite.

Mark Lanctôt, Printemps/été 2005. « Lève-toi et rampe ». Esse arts et opinions #54, p.42 – p.45.

C'est de cette façon que Pope L. a aidé au développement de mon projet, en me faisant prendre conscience d'éléments essentiels à ma compréhension de l'implication que demande le geste performatif.

1.3 L'histoire d'un vieux sac

Le projet suivant, «*l'histoire d'un vieux sac* », a eu un impact important sur le développement de mes recherches. Par la pratique, je tente toujours d'arriver à une réponse concernant mon questionnement sur la relation entre les trois éléments de l'installation, qui n'était pas encore *résolue* à ce moment.

Dans un parc de sculptures sur le Mont-Royal (Montréal), je suis entré dans un sac de toile et j'ai rampé, roulé, marché, tâté le terrain afin de tenter de découvrir le site tactilement après en avoir déjà pris conscience visuellement, dans un effort pour déterminer si un sens peut en influencer un autre de la même façon qu'une pratique en arts visuels peut en remettre une autre en question. De retour à l'atelier, j'ai essayé d'être un peu plus libre dans la peinture en ce qui concerne la représentation et la plasticité du médium. Je n'ai pas atteint mon objectif avec ce projet. Par contre, il m'a permis de revisiter la notion de présence du corps. Dans ce nouveau projet, mon corps entier était dissimulé dans le sac de toile. On pouvait deviner qu'un corps humain provoquait le déplacement du sac. Tout de même, mon corps a subi une perte d'identité puisque les traits physiques qui lui sont propres étaient effacés par la forme rectangulaire du sac de toile. J'ai cru me diriger vers l'impersonnalité. Je considérais que j'étais, à ce moment, loin de l'autoportrait, mon idée initiale du projet. Mon corps était impliqué directement dans mon travail. Il était plus engageant pour moi de participer physiquement que de me représenter visuellement, dans une situation figée dans le temps.

Même si, pour cet acte performatif, j'étais dans un environnement familier (le Mont-Royal), j'ai tenté d'accorder plus d'importance à l'imagination lorsque je me suis retrouvé dans le sac et que j'ai fait des efforts conscients pour ne pas être en contact visuel avec l'extérieur. J'affirmerais même que c'est à ce moment que j'aurais pu trouver la solution à mon problème. J'ai été distrait par la nouveauté de ce type d'acte performatif. Je me concentrais

surtout sur l'aspect physique de cette expérience. Au moment même de l'acte, je ne pensais pas vraiment à la direction que je pourrais faire prendre à cette expérience pour en créer un produit fini, répondant à mes objectifs. J'étais plutôt en période d'essai et d'erreur afin d'explorer la notion d'acte performatif en soi et non celle de l'intégration de l'acte à une installation, dans laquelle la documentation vidéo de l'acte interagirait avec d'autres éléments.

Il était important pour moi de déterminer comment la peinture et la performance pouvaient se rejoindre. Comment ces actes performatifs pourraient-ils activement participer à la conception prochaine d'un tableau? Il m'est revenu en tête le travail d'Yves Klein, en particulier son processus de création des « Anthropométries 12 ». Dans ce projet, Klein enduisait des femmes de peinture, le *International Klein Blue*, couleur dont il s'était approprié. Il les guidait ensuite sur un support qui recouvrait le plancher et le mur. Ses modèles ont posé une série de gestes de façon à laisser l'empreinte de leur corps sur cette surface, une trace de la performance. Les femmes ont été traînées au sol ou se sont pressées contre le mur. Le contact direct entre le corps et l'œuvre a jumelé performance et peinture. J'ai remarqué un certain lien avec ma propre idée de trace. En portant l'uniforme, qui finalement est le support, et en me frottant au sol, j'ai laissé certaines traces sur celui-ci. Elles sont les traces de l'acte performatif. Le corps a appliqué une pression sur le sol afin de les recueillir. Le processus n'était pas tout à fait le même, mais l'objectif est semblable.

Plus récemment, mais toujours avec l'objectif de produire un résultat pictural bidimensionnel basé sur des gestes qui ne sont pas traditionnellement rattachés à la technique du dessin, Matthew Barney, dans son travail précédant le cycle *Cremaster*, a tenté de lier directement dessin et performance. Dans ce cas-ci la performance étant sportive et très physique :

In his obstacle course of a studio – which resembled some hybrid version of Gold's Gym and an S/M fetish club – Barney climbed ramps, swung from rings, strained against tethers, jumped on a minitrampoline, and pushed blocking sleds in an effort to record the lines of a sketch, a self-portrait, a diagram. Employing tools that further complicated the process by their unwieldiness

¹² Catherine Millet. 1983. Yves Klein. Art Press Flammarion, 79 p.

in scale, weight, or rigidity, he produced images that functioned both as indices of the energy expended to complete them and as representational markings. 13

Pour Klein, l'action performative était très présente dans le tableau. En fait, par la trace, il est clair et simple d'imaginer de quelle façon le tableau a été réalisé. Le tableau référait directement au geste posé. Par contre, dans le cas de Barney, l'action performative est uniquement impliquée dans le processus lui-même, le dessin ne reflétant pas nécessairement l'effort physique qu'il s'est imposé afin de le réaliser. L'intermédiaire, soit les appareils de son gymnase, accordait une distance entre le processus de création et l'œuvre finale. Il a laissé des indices abstraits de ce que son processus de création impliquait. Deux approches très différentes qui suscitent une certaine réflexion de ma part. Considérant mes projets précédents, je tente de déterminer de quelle façon je vais pouvoir adapter cette préoccupation pour l'acte performatif dans mon travail pictural.

¹³ Nancy Spector. 2002. Mathew Barney: The CREMASTER Cycle: Only the Perverse Fantasy Can Still Save Us. Préf. Thomas Krens. New York: The Guggenheim Museum Publications, 528 p.

CHAPITRE 2

LES ÉTAPES

Je fonctionne, plus souvent qu'autrement, en me fixant des étapes préparatoires à l'exécution du projet. Ces étapes permettent d'opérer de façon structurée dans le projet et sont au service d'une intention démonstrative spécifique en lien avec la peinture. Elles sont au nombre de trois : l'acte performatif, le tableau et l'installation.

2.1 L'acte performatif

Je choisis un assistant. Son rôle sera de sélectionner un lieu d'exploration sans m'informer de sa localisation et de m'y amener pour réaliser un acte performatif. Il me convoque à un point de rencontre. Je revêts un uniforme préalablement élaboré en fonction de mon projet, semblable à un uniforme de travail (*chienne de travail*). L'uniforme recouvre complètement mon corps, incluant les extrémités, soit les pieds, les mains et la tête. La fermeture-éclair monte jusqu'au haut de ma tête pour refermer le capuchon.

Afin de confondre mes sens et de m'assurer que je ne reconnaisse pas le lieu, il est préférable de se déplacer en voiture à une bonne distance de notre point de rencontre initial. Jusqu'à un certain degré, ce choix de lieu affectera la finalité de l'œuvre. Ce choix est hors de mon contrôle, car c'est l'assistant qui, avec comme seule directive de choisir un lieu extérieur, aura sélectionné l'environnement que je tenterai de rendre sous forme de paysage imaginé. Je tiens mon assistant par le bras jusqu'à ce qu'il m'indique que nous sommes arrivés à destination. Lorsqu'il m'indique que le moment est venu pour moi d'explorer le territoire qui m'entoure, je rampe sur le sol, en portant une attention particulière aux obstacles que je touche et aux sons que j'entends. L'assistant, ou un caméraman assigné au projet, est chargé de documenter en vidéo mes actions.

Je pars à la découverte de ce lieu que je ne vois pas. Je tente de mémoriser une certaine quantité d'informations qui me seront utiles à l'élaboration du tableau. À travers l'uniforme de toile, je sens un sol parfois rugueux, parfois poussiéreux. Il m'arrive d'être confronté à des obstacles que je reconnais, arbre, bosquet, poutre, banc, poubelle, etc. Plus rarement, je rencontre des structures qui ne me sont pas familières. Il m'est arrivé d'entrer en contact avec une partie d'un bâtiment. Le bâtiment étant évidemment trop grand pour que je puisse déterminer sa forme avec justesse, je ne peux récolter dans cette circonstance particulière qu'une partie de l'information dont j'ai besoin. Je ne sais évidemment jamais à l'avance ce que je rencontrerai. Lorsque je me retrouve dans un environnement habité, j'entends les commentaires d'un public confronté malgré lui à cette étrange masse qui se déplace à l'aveuglette dans un uniforme de toile, qui pourrait lui faire penser à un costume d'astronaute, rendant son expérience d'autant plus surréelle. J'entends les questionnements puis les hypothèses des gens sur cette scène bizarre qui se déroule sous leurs yeux. Ces commentaires font partie de ma collecte d'informations auditives. Il est possible pour moi de déterminer si une femme, un homme ou un enfant se situe dans mes alentours. Dans le cas d'un enfant, il peut être difficile pour moi de déterminer si la voix est masculine ou féminine, à ce moment, mon imagination entre en jeu.

Le filtre de l'uniforme impose des contraintes. Il propose nécessairement une vision altérée de la réalité. Dans son travail, Francis Alÿs utilise aussi des éléments qui altèrent sa perception, de façon à témoigner d'un lieu en se basant sur la notion de tourisme, liée à la notion d'exploration. Le touriste-explorateur, qui visite un lieu pour la première fois, le découvre à travers son œil, sa culture, qui diffère souvent de celle de la population locale. Le passé du touriste-explorateur constitue déjà un filtre à sa perception des situations qu'il rencontrera en terrain nouveau. C'est pourquoi le touriste-explorateur se doit d'avoir une certaine capacité d'accepter un différent mode de vie du sien. Alice Motard décrit une série de performances de Francis Alÿs en ces termes :

À Copenhague, en 1997, l'artiste se déplace dans la ville pendant une semaine, chaque jour sous l'emprise d'une drogue différente. Cette performance, intitulée *Narcotourism*, met en branle les aptitudes de déplacement propres au touriste et teste la résistance de l'artiste à toutes sortes de substances illicites. On peut voir, en cet acte ambigu, la critique d'un certain mode de tourisme expérimenté à l'étranger, car peu ou moins envisageable dans le pays de résidence (la drogue dans le cas précis, mais il pourrait tout aussi bien s'agir de tourisme sexuel), une remise en

question de la notion d'hyperactivité liée au tourisme culturel en général ou bien une sorte de sublimation de la condition du touriste en proie à différents types d'états hallucinatoires, loin donc de son quotidien banal. 14

Alÿs explore Copenhague en s'imposant la contrainte de soumettre son corps à l'influence d'une variété de substances illicites. Ces substances affectent sa perception de la réalité. Elles agissent comme un filtre qui joue aussi sur la résistance de son corps dans cette situation. À la fin de chacune de ses journées de tourisme, il produit un compte rendu de son état déambulatoire. Cette démarche est très proche de la mienne. Le filtre de l'uniforme et ma position imposent une résistance certaine à mon corps, et le compte rendu de mes actes performatifs est réalisé sous forme de tableau, avec des informations limitées sur mon exploration. Il n'est pas possible, ni pour Alÿs, ni pour moi, de rendre compte de l'expérience en totalité, puisqu'elle doit être vécue. C'est pourquoi je considère un certain rapprochement entre mes tableaux et le résumé d'une journée de « Narcotourism » :

(7) Ecstasy. Visual brightening and erotic impulses. My shoes move and I feel the urge to walk out. Everything I turn to moves, not physically but conceptually. I feel like the epicentre of the world.¹⁵

À un certain moment, je dois cesser mon acte exploratoire. Plusieurs facteurs peuvent causer un arrêt. Par exemple, il arrive que la chaleur ou le froid rende l'acte de ramper physiquement trop difficile. Un tel facteur peut dépasser ma motivation à poursuivre. Quand il n'y a pas d'objectif défini, il peut sembler souvent plus simple de mettre un terme à l'action posée que de puiser une motivation indéterminée, injustifiée. Contrairement au sport, par exemple, je ne peux me fixer comme objectif d'escalader la montagne jusqu'à son sommet avant de me permettre de redescendre. Dans l'uniforme, je ne peux me dire que mon objectif est de me rendre au sommet puisque je n'ai aucune idée de la distance que j'aurai à parcourir, ni aucun repère en ce qui concerne mes capacités physiques d'accomplir cette action. Il peut aussi arriver que mes genoux ne puissent plus supporter cet acte. Alors je dois cesser, les genoux

¹⁴ Alice Motard. Printemps/Été 2005. « Portrait de l'artiste en touriste ». Esse Arts et opinions #54, pp. 36-40.

Extrait de Narcotourism de Francis Alÿs, 1996. Le chiffre « 7 » indique qu'il s'agit de la septième journée de « Narcotourism ».

écorchés par le frottement, avec la satisfaction d'avoir accompli une mission, dont la fin était initialement indéterminée. Parfois, je sens que la situation devient particulièrement dangereuse, par exemple après l'ascension d'un terrain, je me retrouve au bord d'un précipice. Il est impossible pour moi de déterminer si cet espace représente un trou d'un mètre dans lequel je pourrais me laisser tomber ou un vide de dix mètres qui causerait potentiellement des blessures graves. Dans une telle situation, l'assistant est chargé d'intervenir pour ma sécurité et de me rediriger dans une autre direction. Il m'est aussi arrivé de sentir que j'étais à proximité de véhicules, de routes, alors à ce moment, ayant plutôt perdu mon sens de l'orientation, je décide qu'il vaudrait mieux cesser l'acte performatif. Autrement dit, plus souvent qu'autrement, un facteur me pousse à m'arrêter.

Une certaine relation de confiance doit exister entre mon assistant et moi. Il m'est arrivé de me retrouver « seul » dans mon uniforme à plusieurs minutes de trajet de voiture à l'extérieur d'une ville qui ne m'était pas du tout familière. Il me semblait être dans un terrain au milieu de nulle part. Je n'entendais pas le bruit rassurant des voitures et de la civilisation. Un assistant avec de mauvaises intentions aurait pu facilement quitter les lieux et m'abandonner pendant que je rampais. Heureusement, pareil incident ne m'est jamais arrivé, mais la possibilité est toujours présente, et le doute aussi. Il m'est arrivé de penser que je ne connaissais pas mon assistant comme je le croyais. Dans une telle situation, l'isolement peut instaurer une certaine panique en moi. Lors de mes expériences, il fallait aussi que j'accorde une confiance aveugle à mon assistant dans des endroits qui pourraient s'avérer dangereux. Mon assistant doit aussi se fier à mon jugement lors de certaines situations. À certains moments, il doit se poser la question : « Est-ce que je le laisse continuer ou dois-je intervenir? » Je mentionne à mon assistant qu'à l'exception de cas extrêmes, je préfère qu'il n'intervienne pas, de façon à voir jusqu'où je suis capable de pousser mes limites, de m'abandonner à cet acte aveugle et incertain. Mon assistant ne peut déterminer les limites de ma collecte d'informations. Si aucun facteur ne me force à cesser, la question du moment de la fin de l'acte se pose. Pour l'avoir vécu préalablement en peinture, je me demande à certains moments quand le tableau est-il terminé. Suis-je satisfait par la situation présente ou dois-je tenter de l'améliorer? Quelle importance dois-je accorder à ce sentiment de satisfaction ou d'accomplissement? J'observe que la question peut se poser dans toutes les activités de

création. Il serait possible pour moi de pénétrer dans l'uniforme et de ne faire que quelques mouvements pour me forger une idée sur un environnement. Je n'ai pas besoin de beaucoup d'informations afin de visualiser un prochain tableau. Lors de sa confection, la peinture peut dévier seule de la direction que j'avais entreprise, simplement par ses qualités plastiques. Je ne peux reproduire exactement l'image que j'ai en tête, la peinture dans son application affecte toujours le rendu de l'imagerie. C'est pourquoi je laisse mes capacités physiques me dicter le moment où l'acte performatif doit cesser. De cette façon, la durée est préalablement indéterminée mais je sais *grosso modo* quels sont les facteurs qui détermineront sa fin.

Ce moment arrivé, je reprends une position verticale, ce qui indique à mon assistant que l'acte performatif est terminé. Il me ramène à mon univers visuel familier, loin de ce monde incertain et imprécis.

2.2 Le tableau

Aussitôt l'acte performatif complété, je commence à développer une image mentale de l'organisation les éléments dans le tableau à venir. Je me souviens de l'essentiel, je me suis imaginé un paysage basé sur la mémoire sélective suite à l'acte performatif. Je suis de retour à l'atelier et je tente de reconstituer dans un tableau la suite des événements et des obstacles auxquels j'ai été confronté précédemment. Je tente de rendre avec justesse le paysage que j'ai exploré. Parfois les objets sont déformés ou différents de ceux que j'ai tâtés mais je n'ai pas besoin de tâter un banc de parc au complet pour rendre en image l'idée d'un banc de parc. Il n'est pas important pour moi de savoir exactement où chacune des vis a été posée, c'est l'idée générale d'un banc de parc qui m'importe. Si je demande à une dizaine de personnes de dessiner un banc de parc, les bancs ne seront pas tous les mêmes, mais nous les reconnaîtrons tous comme étant des bancs de parc. Une certaine partie de la peinture est donc basée sur des images génériques que je me suis forgées dans le passé à partir des éléments rencontrés, que j'ai reconnus sans les voir lors des actes performatifs.

Dans ce projet, le rôle principal de la peinture est de véhiculer l'interprétation d'un acte performatif par le peintre. Je tente de transposer visuellement des sensations tactiles et parfois auditives. Il est difficile pour moi de représenter l'organisation spatiale des obstacles. En peu de temps, sans ma vue, je perds le sens de l'orientation. Souvent, j'ai l'impression d'avoir parcouru une ligne droite, quand finalement je me rends compte, en visionnant la vidéo documentaire, que le chemin parcouru est une courbe vers la droite. Ce phénomène pourrait être expliqué par le fait que je suis gaucher. La partie gauche de mon corps, qui pousse plus fort contre le sol, me fait bifurquer vers la droite. Inévitablement, la perception de mon parcours est altérée. Le tableau manque d'exactitude en ce qui concerne le positionnement des objets.

Bien qu'aveugle à la naissance, Esref Armagan a choisi le métier de peintre. Il cherche à donner un rendu visuel à des choses qu'il n'a jamais vues. Il a mémorisé la couleur des choses à l'aide d'indications des gens qui l'entouraient. Bien qu'il n'ait jamais vu la lumière, il réussit à représenter des animaux, des personnages, des natures mortes et des paysages avec une certaine justesse, bien que naïve. Une grande partie de son travail consiste donc à toucher afin de se créer une image mentale qu'il va ensuite reproduire en peinture. La différence avec ma pratique est évidente, car je possède une certaine base visuelle, mais les tableaux d'Armagan sont aussi basés sur une expérience tactile et représentent des paysages imaginés. Bien entendu, il y a toujours une certaine part d'imagination puisque nous n'avons pas vu les objets que nous représentons. La notion d'exactitude ou de justesse est mise de côté pour plutôt faire place à l'interprétation. L'observateur d'un tableau fait inévitablement travailler son imagination. Il voit le tableau de la façon que l'artiste l'a peint, mais le sujet le renvoie souvent à des images personnelles. Par exemple, lorsque je regarde un tableau représentant des ballerines, je fais inévitablement référence à des ballerines que j'ai moi-même vues danser lors d'un spectacle, ou dans un film, ou sur d'autres supports visuels. Notre cerveau crée des liens basés sur des expériences personnelles.

Because if Armagan can represent images in the same way a sighted person can, it raises big questions not only about how our brains construct mental images, but also about the role those images play in seeing. Do we build up mental images using just our eyes or do other senses contribute too? How much can congenitally blind people really understand about space and the layout of objects within it? How much "seeing" does a blind person actually do?

Conventional wisdom suggests that a person can't have a "mind's eye" without ever having had vision. But Pascual-Leone thinks Armagan must have one. The researcher has long argued that

you could arrive at the same mental picture via different senses. In fact he thinks we all do this all the time, integrating all the sensations of an object into our mental picture of it. "When we see a cup," he says, "we're also feeling with our mind's hand. Seeing is as much touching as it is seeing." But because vision is so overwhelming, we are unaware of that, he says. But in Armagan, significantly, that is not the case. ¹⁶

2.3 L'installation

Par la forme de l'installation, je tente de faire comprendre à l'observateur l'évolution de ma pensée, le pourquoi de mon travail. Bien entendu, ce n'est pas toujours évident. Les mots sont compris seulement lorsque le récepteur comprend aussi le langage. Le langage est un système codé qui fait référence à des choses, des situations, ou des émotions réelles. Je ne crois pas que mes installations sont un langage universel. Elles parlent une langue, peut-être celle de l'installation en arts visuels. À travers mes installations, cette façon personnelle que j'ai de transmettre ma pensée, je tente d'exposer une partie de mon processus de création. L'installation comprend plusieurs étapes du développement du projet. La vidéo démystifie l'origine du tableau. L'uniforme, comme objet, crée le lien avec la technique de la peinture. J'emploie une approche qui me semble logique et compréhensible. Peut-être que je cherche même à forcer une compréhension de ma réflexion.

Par la présence de la vidéo documentant mes actions, je veux montrer à l'observateur le début du processus de création de l'installation. Contrairement à la peinture traditionnelle, ce ne sera pas seulement le tableau résultant de l'action de peindre qui sera présenté. L'observateur de l'installation peut, par conséquent, considérer que, jusqu'à un certain point, il est aussi observateur d'une partie de l'acte performatif comme tel, qui est un élément important du processus de création. L'acte fait référence au processus laborieux de la technique de la peinture et à l'effort et à l'engagement du peintre envers son médium pour des fins de représentation d'une idée. L'observateur peut aussi s'imaginer la situation dans laquelle je

¹⁶ Alison Motluk, 29 janvier 2005. « Senses special: The art of seeing without sight ». New Scientist, p. 37.

me retrouve couvert de mon uniforme, lorsque je rampe vers l'inconnu, sans repère visuel. L'observateur est témoin de l'initiation du projet.

Pour renforcer la présence de cette expérience, l'observateur peut témoigner des traces sur l'uniforme qui a servi à vivre cet acte performatif. Si ce vestige de l'acte performatif s'avère être très poussiéreux, crasseux, ou même moisi, l'observateur peut davantage se rapprocher des sensations que j'ai pu éprouver.

Chaque élément dans l'installation présente un point de vue qui lui est propre concernant un seul et même acte performatif. La vidéo documentaire est probablement celle qui semble révéler le plus d'information en notre époque médiatisée, où le rendu de l'image permet de se créer une image fidèlement représentative de l'acte. Les traces sur l'uniforme agissent à un autre niveau, évoquant par exemple le travail du géologue, capable d'imaginer le mouvement et le développement de la terre à partir de l'observation de la croûte terrestre par exemple. L'observateur ne peut pas s'imaginer uniquement à partir de l'uniforme comment le tout s'est déroulé avec exactitude car mes actes performatifs ne constituent pas un phénomène étudié, enseigné. Tout de même, dans cette éventualité, l'observateur pourrait potentiellement déterminer le type de mouvement exercé ainsi que les lieux parcourus grâce à la nature et à l'orientation des traces. Il pourrait alors se créer une image de cet événement. Les traces réfèrent aussi naturellement à la base de l'acte de la peinture, qui pourrait être considérée comme l'acte de marquer une surface à l'aide de peinture. C'est en marquant la toile de son médium que le peintre réussit à transmettre une idée ou à créer une représentation.

CONCLUSION

Mon tableau, au sens traditionnel du terme, présente sa propre interprétation de l'acte performatif, du geste. J'utilise le terme traditionnel pour plusieurs raisons : il fait référence à l'application de la peinture sur toile à l'aide d'un pinceau, à l'orientation horizontale d'un tableau pour représenter un paysage et, bien entendu, à la thématique, elle-même traditionnelle, du paysage en peinture. Le tableau représente le paysage imaginé, exploré tactilement et auditivement par l'entremise de l'acte performatif. Ce n'est pas la représentation traditionnelle d'un paysage observé dans la nature même pour être ensuite interprété par l'artiste. C'est une méthode décalée par d'autres sens. Dans mon travail, le toucher et l'ouïe participent activement à l'observation et à l'interprétation visuelle qui s'en suivra par la peinture. Par contre, lors de l'élaboration du tableau, je ne peux ignorer que l'utilisation de notions visuelles préalablement acquises interfère avec la représentation d'une texture, d'un objet ou d'un son. La représentation d'une texture n'est pas toujours fidèle à l'expérience même du toucher de cette texture. Elle combine expérience vécue et notion acquise. La couleur donne des indices visuels qui font référence à une vision imaginée de l'environnement.

Les praticiens en arts visuels ont aujourd'hui un grand nombre d'options en ce qui concerne le choix du médium par lequel ils traiteront les sujets qu'ils choisissent. Les multiples possibilités en ce qui a trait au choix du médium sont marquées par le développement de la technologie et par l'acceptation des pratiques multidisciplinaires, tandis que les options concernant le sujet abordé relèvent de l'accès sans cesse grandissant à l'information, autant dans le domaine des arts visuels que dans la vie en général. La peinture n'est plus nécessairement « que » peinture. Cette pratique peut se poursuivre au sens traditionnel du terme, qui est de marquer une surface à l'aide du médium de la peinture comme tel, mais elle peut aussi maintenant s'intégrer à d'autres formes d'expression, ce qui élargit ses horizons. En rapport avec mon projet et une approche de la peinture que je considère comme traditionnelle dans certains de ces aspects (en particulier l'horizontalité du tableau représentant le paysage) et comme non-traditionnelle dans d'autres (la démarche menant à

l'élaboration du tableau, l'usage de l'uniforme de toile comme surface à marquer etc.), je crois que ma définition de l'acte de peindre pourrait se résumer ainsi : marquer une surface quelconque à l'aide d'un médium quelconque avec l'intention de laisser la trace d'un geste qui, à son tour, représente, figurativement ou non, une action, une situation, une vision concrète ou imaginée. Certes, cette définition est extrêmement large et pourrait probablement s'appliquer également au dessin, mais il me semble problématique de chercher à être plus précis. Je tiens à éviter de figer ma pratique dans une définition trop stricte, considérant en dernière analyse cette pratique comme étant paradoxalement à la fois fortement picturale et ouverte aux éléments non-picturaux. Je ne veux pas non plus restreindre la peinture à une définition qui ne lui permettrait pas de se développer en concordance avec les éléments influents de son époque, tant au niveau de la forme que du contenu.

C'est de cette façon et pour ces raisons que j'ai tenté d'aborder la question de la mise à l'épreuve de la peinture dans une pratique de l'installation autour de la figure du peintre comme performeur. Par conséquent, dans ce projet, ma pratique se veut incontestablement multidisciplinaire, usant de composantes performatives, vidéographiques et picturales pour parvenir à ses fins.

ANNEXE:

IMAGES DE L'EXPOSITION

à ras le paysage », présentée à la Galerie de l'UQAM, mai – juin 2006.





« à ras le paysage », présentée à la Galerie de l'UQAM, mai – juin 2006.





BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

Gilbert and George. 1997. The words of Gilbert & George. Violette Editions, 312 p.

Millet, Catherine. 1983. Yves Klein. Art Press Flammarion, 79 p.

Schechner, Richard. 2002. Performance Studies. Routhledge, 288 p.

Spector, Nancy. 2002. Mathew Barney: The CREMASTER Cycle: Only the Perverse Fantasy Can Still Save Us. Préf. Thomas Krens. New York: The Guggenheim Museum Publications, 528 p.

ARTICLES

Collins, Matthew. Février, 2006. « More on Painting ». Modern Painters, p.26.

Lanctôt, Mark, Printemps/été 2005. « Lève-toi et rampe ». Esse arts et opinions #54, p. 42-45.

Motard, Alice. Printemps/Été 2005. « Portrait de l'artiste en touriste ». Esse Arts et opinions #54, p. 36 – p. 40.

Motluk, Alison. 29 janvier 2005. « Senses special: The art of seeing without sight ». New Scientist, p. 37.

Schwabsky, Barry. Septembre 2005. « Slow Time », Modern Painters. p. 58-59.