UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA MATÉRIALITÉ DU LANGAGE : LES ACRONYMES COMME INTERFACES ENTRE ÉCRITURE ET PICTURALITÉ, UNE STRATÉGIE DE CRÉATION DANS UNE PRATIQUE MULTIDICIPLINAIRE.

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
VÉRONIQUE SAVARD

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.»

TABLE DES MATIÈRES

V
1
2
2
5
6
6
8
9
2
2
5
0
1
4
5
7
0
4
6
8

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Jocelyn Jean, professeur à l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM, et directeur de recherche pour ce mémoire-création. Sa pertinence, son exigence, mais aussi son écoute et sa grande générosité m'ont permis de pousser plus loin ma recherche tant dans la pratique que dans la rédaction.

Je remercie aussi Barbara Wall, assistante à la gestion des études de la Maîtrise en arts visuels et médiatiques, qui s'est affairée à la révision du texte et qui a permis à ce mémoire de prendre une forme véritable.

Je souhaite remercier ma mère, qui m'a appris à aimer l'écriture dans toutes ses diversifications et qui m'a toujours appuyée.

Enfin, je dédie ce mémoire-création à mon tchum, pour sa compréhension, sa sensibilité et son immense soutien. Merci.

RÉSUMÉ

Le présent mémoire-création est en quelque sorte l'annexe de mon exposition *Priorie online* présentée à la salle 1 de la maison de la culture Frontenac, du 3 février au 9 mars 2009.

Traversée par des préoccupations qui relèvent de la peinture abstraite, ma pratique prend son essence à travers les écarts et déplacements de l'écriture. D'abord issue de ma propre poésie lyrique, puis inspirée par l'utilisation des acronymes, ma recherche s'est étendue à l'ensemble du système de langage propre aux communications par Internet. Mon travail interroge non seulement l'espace pictural et celui des technologies de communications actuelles en effectuant de nombreux aller-retour entre les deux espaces, mais cherche à ausculter la présence de l'érotisme dans le champ de l'art. En questionnant notre regard, celui par lequel se sont développées de nouvelles valeurs du corps et du désir, je tente de réactualiser, à ma façon, l'affirmation de Picasso : « L'art n'est pas chaste (...) Oui, l'art est dangereux. Ou s'il est chaste, ce n'est pas de l'art »,

MOTS CLÉS:

Peinture abstraite, écriture lyrique, SMS (acronyme), attitude-cinéma, extimité, érotisme, cybersexe, tableaux-écrans

INTRODUCTION

Ce mémoire-création a été élaboré de la même façon que je conçois mes tableaux. Mes réflexions se sont posées, lettre après lettre, pour finalement se structurer en fragments linéaires. Après, j'ai adapté toute cette écriture en un mode cohérent bien qu'elle tourne autour d'une pratique alimentée par divers systèmes contradictoires. Il en résulte un texte divisé en trois chapitres qui expliquent succinctement mes recherches-création sur autant d'années.

Dans le premier chapitre : L'écriture lyrique comme contenu de la composition picturale, il est question de l'origine de ma pratique en peinture, de ses fondements et comment ma problématique s'est développée. Mon rapport à l'écriture lyrique et à son passage dans l'espace pictural abstrait y est traité. Le deuxième chapitre : la mise en scène: un moyen de réfléchir sur l'attitude-cinéma, l'érotisme et les technologies de communications actuelles dans l'espace photographique et vidéographique, présente les différentes pistes explorées pendant la maîtrise. Il s'agit d'un questionnement sur l'érotisme et l'émergence de ce que Lipovetsky appelle l'attitude-cinéma à l'heure de l'hypermodernité. L'approche de la mise en scène, le téléphone cellulaire comme outil, l'intégration du système de langage des SMS (aussi appelé acronyme), les références à la froideur des communications actuelles via l'internet sont utilisés comme autant de moyens picturaux à l'élaboration d'œuvres photographiques et vidéographiques. Enfin, j'interroge l'espace pictural et celui des technologies de communications actuelles, notamment l'espace du tableau et de l'écran dans le dernier chapitre : Le tableau-écran (screen painting): du cybersexe comme matériau plastique. En élaborant un jeu d'échange entre la peinture abstraite, la cybersexualité et les SMS, je cherche à questionner, avec l'exposition Priorie online, les mécanismes d'individualisation contemporains insérés dans la vie quotidienne.

CHAPITRE I

L'ÉCRITURE LYRIQUE COMME CONTENU DE LA COMPOSITION PICTURALE

Dans ce chapitre, il sera question de l'origine de ma pratique en peinture, de ses fondements et comment ma problématique s'est développée. Dans un premier temps, je traiterai de mon rapport à l'écriture lyrique et de son passage dans l'espace pictural abstrait. Le deuxième point présentera les variations techniques et conceptuelles effectuées lors de la retranscription. Dans un aller-retour entre les modalités de l'écriture manuscrite, de l'écriture typographique et de la trace-tache, nous verrons brièvement comment s'est développé mon intérêt pour l'intime, le geste singulier et de ce qui a trait à la question du corps. Nous observerons sommairement mon attrait pour l'espace public, l'aspect formel de l'écriture typographique et la nécessité à passer par un intermédiaire mécanique ou technologique. Au troisième point, je distinguerai les déplacements sémantiques qui se sont opérés entre la création de mes poèmes lyriques et mon processus de création en peinture.

1.1 La genèse : de la poésie lyrique à l'espace pictural

Durant mon enfance, je préférais dessiner dans les journaux et les bottins téléphoniques plutôt que sur des feuilles blanches. Un jour, en guise de carnet de dessin, je me suis même servie du mémoire de maîtrise de ma mère, fraîchement dactylographié et prêt à être déposé. Toute cette écriture était pour moi irrésistible, j'y ai laissé ma trace. Cette anecdote préfigure d'une certaine façon ma démarche actuelle. Une fois que j'eus enfin appris à lire et à écrire, l'écriture n'a cessé d'être au centre de mes préoccupations. Après avoir réalisé de multiples écrits lyriques de longue haleine, l'écriture est devenue le contenu même de mes compositions picturales.

L'écriture lyrique, telle que je la compose, est basée tout autant sur des fragments de vie personnelle que sur le modèle de l'autofiction. Elle se conforme à la définition que l'on trouve dans le Quillet, la poésie lyrique :

(...) exprime le sentiment individuel dans ce qu'il y a de plus intime et de plus personnel. (...) Les sujets de la plus mince importance, les impressions les plus fugitives, le cri du cœur, les impressions rapides de la joie, toutes les nuances de la douleur, les troubles de l'âme, les aspirations et la mélancolie, tous les degrés de l'échelle du sentiment prennent leur place à leur tour. (p. 3504).

Bien que tous les sujets soient susceptibles d'éveiller le foisonnement de mes états d'âme, ils demeurent, le plus souvent, relatifs aux émotions que j'éprouve envers la peinture, sa matérialité et le langage. Mon lyrisme trouve son authenticité dans une façon contemporaine d'exprimer mes revendications et manifestes artistiques. Déceptions, réflexions et projections fantasmatiques se révèlent successivement pour dessiner les contours d'un univers paradoxal qui se joue entre le faux et le vraisemblable. Je ne cherche pas à témoigner de la réalité, ni à faire une rétrospection qui pourrait prétendre au récit autobiographique, mais j'aspire plutôt à faire apparaître par l'harmonie du langage le tréfonds de ma pensée. Au mieux, mon lyrisme véhicule « (...) l'épopée du désir humain aux prises avec l'adversité, mais aussi avec ses propres limites : une puissance à exister qui affirme sa passion pour la liberté, son goût de l'impossible et un inassouvissable besoin de bonheur et d'éternité ». (Biaisi, 2007, p.16). Il s'agit d'une écriture poétique à caractère tragique et dionysiaque, en filiation à l'écriture de Lautréamont, Nietzsche ou Bataille. Tout peut être utilisé pour évoquer la question du corps, de l'érotisme et de l'art. À titre d'exemple en voici un extrait :

Du deuxième geste la peinture s'est crucifiée croyante et s'est dispersée distante Elle avait l'allure d'un écrivain écorché par la figuration incarnée d'inanition

Elle avait la peau comme une pelure arrachée sanctionnée par le verdict préféré de ceux qui jurent lorsque s'est développée une incisure celle-ci se mit à couler puis à couler encore dilué par les regrets jusqu'à ce que l'hiver sur la forêt émane tout son liquide comme une femme accouchant par un temps humide

Souvent l'histoire ne dit pas qu'elle cria, qu'elle cria expansive dans l'isolement expié contre le cauchemar à l'histoire elle enfanta une image au repère teinté soulagé par le jaillissement de ses mots gravés

À côté, sur la pierre le tonnerre jalousait mon papier épair le menaçant grimpant tous les hasards du destin qui me liait à part, au tien

M'ayant à la fois permis d'exprimer les mouvements intérieurs de ma pensée et d'en explorer les frontières d'expression, la grande quantité de matière écrite m'a alors amenée, je l'ai déjà mentionné, à l'utiliser comme contenu de mes compositions picturales. J'estime, tout comme Mallarmé l'écrivait dans ses notes en 1869, que « La poésie est plus que la parole; elle est écriture. Matérialisme de la trace et de l'encre (...) des lettres et des blancs jusqu'à la rythmique de la ponctuation elle-même. » Aussi, faut-il ajouter qu'à mon écriture lyrique se greffait un jeu visuel configuré de séquences horizontales et verticales (communément appelées des strophes en poésie) me permettant de questionner les relations complexes et conflictuelles qu'entretiennent les structures poétiques avec les structures plastiques. J'ai non seulement entrepris de me concentrer sur la capacité spatiale et visuelle de mon écriture, mais aussi d'établir des liens directs avec la nature même de ses sujets. En d'autres termes, j'avais là assez de matière personnelle pour produire, à l'instar de certains artistes conceptuels, des structures et des formes géométriques, bref, des compositions picturales au moyen des mots.

L'espace pictural, sorte de lieu à tout abstraire, pouvait enfin donner un lieu à tous ces mots et tous ces sentiments, et être la source d'un langage plastique dont l'expression allait résider dans l'effondrement de cette écriture elle-même. En procédant au raccord de l'écriture lyrique à la peinture, je pouvais non seulement produire un rapport entre le visible, le lisible et l'illisible (nous le verrons plus loin), mais je créais également du vide. Non seulement un vide univoque ou simplement parcellaire, mais un vide qui se rapporte à l'intrication des mots eux-mêmes. Comme le dit si bien Roger Ballet dans une étude sur la poésie mallarméenne « Le langage est naturellement pouvoir d'abstraction et d'absence.» (1987, p.145)

C'est ainsi que je suis passée de la page blanche au tableau grand format, d'un espace personnel à un espace public, pour m'inscrire en tant qu'auteure de ma propre vie, de ses fictions et, par extension, auteure de ma propre histoire en peinture.

1.2 L'écriture manuscrite, typographique et la tache-trace : trois éléments pour la composition picturale

Sur le plan technique, j'ai dû nécessairement en venir à trouver des moyens de livrer ma poésie lyrique en peinture. Le premier moyen fut la transcription selon les modalités de l'écriture manuscrite dans l'espace des tableaux; ensuite, d'y incorporer de l'écriture typographique. Cette dualité accentuait, de toute évidence, à la fois le clivage entre le singulier et le public et provoquait, du point de vue de la peinture, une tension entre le gestuel et le formel. Conséquemment, j'ai dû développer des modalités d'efficacité qui tenaient compte de la motricité corporelle requise dans le geste de retranscription sur des tableaux grand format. De là l'importance que je mémorise ma poésie de fonds en comble afin que la retranscription se fasse de façon fluide et constante, et qu'il n'y ait aucune hésitation dans mes déplacements pendant la réalisation du tableau. De cette façon, je parvenais au même mode de subjectivation que lors de la création de mes textes lyriques. Autrement dit, ce n'est pas tellement dans la distinction, mais dans l'imbrication du sens et de l'action que fonctionne ici mon processus de création.

1.2.1 L'écriture manuscrite

Dans un premier temps, lors de la retranscription, mon corps devient ainsi une sorte de véhicule à tout mon lyrisme, à la fois sujet, objet et outil. Comme si je cherchais à m'inscrire complètement dans mes tableaux, de tisser non seulement des liens intimes, mais aussi d'action. Pendant que les textes poétiques se déroulent dans ma mémoire, je me déplace continuellement de droite à gauche et de gauche à droite afin d'assurer la continuité du trait de l'écrit qui glisse et sillonne la toile. Du coup, l'écriture manuscrite est non seulement un moyen de transposer le plus rapidement possible le lyrisme en peinture, mais me permet aussi d'adopter un mécanisme gestuel étroitement lié à l'action painting. En 1969, Michel Butor écrivait :

Une bonne partie de la peinture gestuelle de l'action painting peut être interprétée comme un développement de la signature; l'artiste en effet prétend ne nous intéresser que par son graphisme c'est-à-dire la façon dont il manie son pinceau ou sa plume, ce qui l'identifie véritablement dans sa griffe, fait qu'elle est indubitablement sienne. (Michel Butor, p.101)

Dans cette perspective, les spécificités personnelles et singulières de l'écriture manuscrite reflètent, au niveau pictural, les relations sensibles et humaines que j'entretiens entre l'intuition de ma création poétique et le geste de l'expression picturale spontanée. L'écriture manuscrite sur le tableau fait partie de mon geste pictural, mon corps en train de peindre rapidement permute la forme lisible du texte en des bribes illisibles. Quelques fois, pendant la retranscription de mes créations lyriques à la peinture, je pousse encore plus loin le processus en utilisant l'inversion, la dissimulation et une codification dont je ne fournis pas la clef.

1.2.2 L'écriture typographique

Comme deuxième opération, dans ce régime textuel profondément ancré à l'intérieur de mon processus de création, j'introduis l'écriture typographique dans mes tableaux. Ceci m'offre un système de contrastes à plusieurs niveaux, car l'écriture typographique possède des propriétés formelles bien définies, qui la rendent

impersonnelle et en totale opposition aux caractéristiques gestuelles et identitaires de l'écriture manuscrite. Bien que chaque police de caractère ait sa spécificité et son créateur, ces détails se perdent quand elles sont utilisées massivement et c'est le cas de la police de caractère Times New Roman que j'ai choisie. Bien qu'Adobe offre plus de 2300 polices de caractère, le Times New Roman demeure le plus utilisé dans les livres et est offert par Microsoft comme le caractère par défaut dans Word depuis 1990. J'ai opté pour cette police de caractère dans mes tableaux, car on ne s'attarde plus à ses détails typographiques, elle fait partie de notre quotidienneté.

Il est intéressant de constater comment la présence d'un signe typographique a une influence sur la perception d'un tableau puisque, toujours selon Butor « Nous le reconnaissons et que nous avons l'impression que l'on s'adresse à nous » (Butor, p. 159). On le sait, des journaux à la publicité, en passant par l'ordinateur, l'écriture typographique a évolué au rythme de la technologie. On se souvient d'avoir tapé à la machine à écrire une copie unique qui ne devait être lue que plus tard comme un ensemble, mais les choses ont beaucoup changé, car aujourd'hui « (...) le langage dactylographié sur ordinateur est inséparable de l'idée d'une communauté de gens supposée participer aux mêmes projets, aux mêmes enthousiasmes et aux mêmes rêves que soi. » (Tisseron, 2001, p. 67-68). Comme l'écriture typographique est tributaire d'un intermédiaire mécanique ou technologique, le peintre doit trouver des movens manuels pour former ses lettres typographiques sur ses tableaux. Bien que l'on puisse procéder par collage, entre autres, avec des lettres de vinyle autocollant, je préfère de loin fabriquer mes propres pochoirs à l'aide de ruban à masquer que je peins ensuite avec le même médium que les autres inscriptions du tableau. Ce procédé long et ardu demande une bonne précision et plusieurs étapes successives, ce qui établit aussi une nette démarcation d'avec le geste fluide de la retranscription manuscrite.

Même si l'utilisation de la typographie peut être interprétée comme un moyen de communication plus précis et plus direct avec le spectateur, il n'en est rien, car le visiteur est plutôt convié à une expérience picturale sans *lecture* cohérente possible. Les lettres typographiques sont alignées au hasard; elles n'agissent plus comme des

lettres formulant des mots, mais comme des formes plastiques qui peuvent aussi être perçues comme de simples formes géométriques.

1.2.3 La tache-trace : autre phase de l'écriture manuscrite

Dans un troisième temps, c'est en voulant insister davantage sur le geste tracé par la main et plus spécialement par l'action du corps que j'introduis une variante de l'écriture manuscrite dans ce que je nomme la tache-trace. De prime abord, ce néologisme peut être perçu comme un simple jeu de mots construit à partir de la complémentarité de sens des deux mots, mais il n'en est rien. Je vais donc déterminer en quoi, dans ma recherche, la tache est différente de la trace et pourquoi elles relèvent toutes deux de l'écriture manuscrite.

Mon intention première est de me servir de la tache afin de transgresser les structures linéaires de mon écriture lyrique dans la composition picturale, car dans le Quillet, la tache se définit comme étant « Souillure, marque qui salit, qui gâte. *Une tache d'huile, d'encre, de sang.* » (p. 5589). De plus, la tache *en peinture* relève de l'expressivité du geste singulier et s'oppose par le fait même aux formes conventionnelles de l'écriture typographique. Bien qu'elle n'arrive qu'à la troisième étape du tableau, sa présence est prévue et fait partie intégrante de mon processus de conceptualisation. Bien que la tache soit imprévisible en raison de sa nature, elle sous-entend l'idée de la trace.

La trace se situe davantage dans l'action et témoigne d'un parcours, des mouvements effectués par mon corps au moment du geste pictural. Dans Les traces et l'art en question, Dominique Berther propose de définir en avant-propos la trace « en tant que marque, passage, piste, questionnement du lieu, de l'origine, regard sur le passé qui travaille le présent, effet de survivance, présence. » (2000). Dans ma pratique la trace relève d'un questionnement sur l'espace pictural. Sa présence découpe, délimite la surface et dénote une participation du corps individuel dans le faire, conviant ainsi le corps collectif à participer à l'action du regard.

La trace agit comme terminaison de l'écriture manuscrite et sert à en exalter le côté visuel. Car, si le tracé manuscrit devient une sorte de signature dans lequel les lettres sont rendues illisibles au profit de la rapidité, la trace contribue, dans un dernier essor, à amplifier une impression de mouvement.

Par ses bavures d'encre et de peinture, la tache-trace parcourt la toile comme on s'applique à raturer une page blanche. Salissant, transgressant les mouvements manuscrits et les lettres typographiées, comme pour mettre du désordre, de la *saloperie* sur tous ces mots vides ou peut-être trop pleins. Troppleins de vides et de structures linéaires tracées en regard d'un lyrisme qui suppose l'absence par la présence, qui propose du visible par l'illisible.

Bref, avec l'écriture manuscrite, la typographie et la tache-trace, mon travail témoigne d'une tension bien réelle entre le corporel, la mécanique et le technologique.

1.3 Entre mes poésies lyriques et mon processus de création en peinture : des déplacements sémantiques

Je crois qu'il importe de traiter plus en détail les rapports scripturaux qui se sont établis entre la poésie lyrique et la composition picturale. Ainsi, nous serons en mesure de mieux comprendre les bouleversements et déplacements sémantiques que je cherche à produire lors de la transcription picturale.

Quand je considère mon travail de création comme un tout, incluant l'écrit et la peinture, j'aime bien reprendre un concept d'Alain Joséphine dans un texte intitulé Ce que trace l'écriture : « L'écriture manifeste ici sa particularité d'être à la fois objet d'intellection et objet de perception. » (2000, p. 81). Selon moi, l'objet d'intellection représente la poésie, puisque ces compositions résultent d'un travail d'abstraction et que les sujets ne sont pas matériellement visibles pour le lecteur même s'il peut se faire ses propres images mentales. Lorsque retranscrite sur le tableau, l'écriture devient alors objet de perception, car elle prend une nouvelle visibilité et une matérialité autre, tout en mettant à l'écart les sujets poétiques ou narratifs.

Quand Joséphine parle de la trace en poésie, il la place du côté de *l'objet d'intellection* et la définit ainsi : « La trace que laisse l'écriture poétique est une trace abstraite non seulement du fait même de l'abstraction de l'écriture, mais aussi du fait que la perception du sujet ne s'établit que dans l'exercice de sa conception » (Joséphine, 2002, p.87). Même si le poète lyrique puise dans des sentiments vifs et profonds, il a l'impression que son écriture est fugitive. C'est certainement pourquoi il ne se préoccupe pas de faire de longs développements. Comme principe, ce genre poétique permet que l'enchaînement des idées n'ait pas à obéir à une succession logique des faits.

Ma poésie lyrique répond à ces paramètres et se présente avec un certain désordre, l'essence même de la passion et de l'exaltation. Cependant, mon processus de création picturale s'effectue dans une logique plus structurée; pendant la retranscription du lyrique au pictural je me contrains volontairement à réduire mon langage plastique afin ne pas introduire de superflus. Je l'organise à l'intérieur d'un système fragmentaire et géométrique.

Les trois techniques scripturales décrites précédemment (l'écriture manuscrite, typographique et la tache-trace) sont les éléments majeurs de mon vocabulaire plastique volontairement restreint. À cela, s'ajoute une palette de couleurs limitée : le jaune et le rouge (si l'on exclut le noir et le blanc) toujours utilisés sur des tableaux du même format de 6 pieds par 9 pieds. Avec ces éléments, je parviens, puisque j'accorde une certaine importance à la rapidité d'exécution, à m'engager dans une suite d'œuvres picturales qui relèvent du sériel. Sans jamais peindre les mêmes compositions, je me concentre à mettre en évidence la matérialité de l'écriture en travaillant, à chaque fois, sa modification structurelle et spatiale. Comme on le sait, travailler en peinture en réduisant au maximum son langage plastique augmente la difficulté de la réalisation et rend, par le fait même, le travail d'autant plus complexe.

Bien que la contrainte existe aussi en écriture (on pourrait penser à Disparition de Georges Perec qui a été écrit sans la lettre e), elle est

particulièrement présente en poésie. Je m'accorde tout de même le droit de ne pas mesurer les pieds dans la construction de mes vers. C'est d'ailleurs là où se concrétise ma recherche en écriture lyrique contemporaine. En revanche, en peinture je dois tout mesurer si je veux distribuer de façon fragmentaire la part du manuscrit et de la typographie à l'intérieur d'un système géométrique cohérent. Cela me permet, en quelque sorte, de neutraliser le dynamisme de mon écriture lyrique, une fois rendue picturale. Afin de mieux comprendre ce processus, j'aimerais reprendre les mots de Michel Butor :

Toute inscription à l'intérieur du cadre, va attirer le regard, d'autant plus longtemps, donc d'autant plus fortement, qu'elle nous demandera plus d'effort pour la déchiffrer; le peintre, par sa géométrie, doit intégrer ou au moins compenser cette formidable attraction. (1969, p.33)

À l'intérieur d'un système pictural fragmentaire et géométrique, les lettres, les mots, chaque phrase, autrement dit, l'objet d'intellection de mes créations lyriques, subissent une multitude de transformations au niveau perceptif. En les employant comme texture, tache ou motif géométrique, mon travail s'éloigne donc du type de composition *all over* pour se rapprocher des œuvres minimalistes.

En somme, par ce système de contrainte qui définit en partie mon processus de création en peinture, je me détourne du contenu *bordélique* de mes créations lyriques. Je conserve une partie des structures linéaires, répétitives et rythmiques, mais j'évacue les sujets et les sentiments que j'éprouve lors de la composition poétique. Plusieurs tensions surgissent, s'exprimant autant par le réel/fiction, le lisible/illisible, le singulier/public, le corporel/technologique, l'ordre/désordre, la mesure/démesure.

CHAPITRE II

LA MISE EN SCÈNE : UN MOYEN DE RÉFLÉCHIR SUR L'ATTITUDE-CINÉMA, L'ÉROTISME ET LES TECHNOLOGIES DE COMMUNICATION ACTUELLES DANS L'ESPACE PHOTOGRAPHIQUE ET VIDÉOGRAPHIQUE

Dans ce chapitre, nous verrons différentes pistes explorées pendant ma maîtrise : soit un questionnement sur l'émergence, de ce que Lipovetsky appelle l'esprit-cinéma ou l'attitude-cinéma à l'heure de l'hypermodernité. Les tensions toujours plus marquées sur le web entre le vrai/faux, l'intimité/extimité, sont explorées à même les dispositifs qui reformulent certains aspects de notre vie personnelle et sociale. Ce n'est donc plus au moyen d'une écriture lyrique personnelle, mais par l'approche de la mise en scène que je cherche à questionner certaines de nos activités largement accessibles grâce aux récentes technologies numériques, et qui semblent participer au développement de nouvelles valeurs du corps et du désir. À partir d'un érotisme calculé, je me crée un double fictionnel afin d'élaborer un nouveau corpus d'œuvres qui renvoie le spectateur à ses propres comportements. Le téléphone cellulaire, l'intégration du système de langage des SMS, les références à la froideur des communications actuelles via l'Internet sont utilisés comme autant de moyens picturaux à l'élaboration d'œuvres photographiques et vidéographiques. L'érotisme n'est pas considéré ici comme le fruit défendu (espace de culpabilité), il est au contraire, pensé comme une façon de prendre le pouls de l'évolution morale de notre société et de voir les répercussions de la mise en marché d'une multitude de services et produits.

2.1 Le cinéma attitude : une tension entre réalité/fiction, intimité/extimité.

Depuis que les technologies de communications numériques sont une partie intégrante de notre quotidienneté, il s'est instauré de nouveaux rapports à soi, à l'autre et au monde. Dans son ouvrage intitulé *Mauvais genre(s)*, Dominique Baqué

avance que cela s'explique par le fait « qu'on assiste aujourd'hui à une mutation du régime de regard. » (Baqué, 2002, p.31). Communiquer et médiatiser ses expériences individuelles et collectives à travers le réseau mondial de l'Internet est non seulement devenu chose commune et facile, mais apparaît banalisé et intégré à un mode de vie contemporain. Ce phénomène du *self spectacle*, coïncide avec le fait que de plus en plus d'individus tentent à devenir par tous les moyens, les vedettes de leur propre cinéma, c'est-à-dire une réappropriation des modèles autobiographiques et autofictionnels du grand écran. Cette attitude nous place désormais dans ce que Lipovetsky constate comme étant une seconde modernité qu'il définit ainsi :

(...) la culture hypermoderne, ce qu'il faut appeler l'esprit cinéma (...) s'est emparé des goûts et des comportements quotidiens, les écrans du téléphone mobile et du caméscope ayant réussi à diffuser le geste cinéma à l'échelle du quidam. Filmer, cadrer, visionner, enregistrer les mouvements de la vie et de ma vie : nous sommes tous en passe de devenir des réalisateurs et acteurs de cinéma, au professionnalisme près. Le banal, l'anecdotique, les grands moments, les concerts, les violences mêmes se retrouvent filmés par les acteurs de leur propre vie. (2007, p.25-26)

Cette spirale de l'individualisme est exacerbée aussi par la fascination qu'ont les médias pour l'individu. On n'a qu'à penser à la multitude d'émissions à succès qui portent sur la glorification d'inconnus qui sont promus au rang de vedette pour une participation de quelques minutes. Pensons ici aux téléréalités telles que Loft Story. En parallèle, les moindres gestes et faits des vedettes et idoles consacrées, qui sont présentés dans leur monde à la fois inaccessible et intouchable, ont aussi intensifié les rêves narcissiques de célébrité et de gloire pour le spectateur. Ainsi, avec la démocratisation des nouveaux dispositifs filmiques et de communications qui s'interfacent si facilement pour une diffusion massive sur Internet, une forme de langage spécifique à ces technologies est non seulement apparue, mais a également fait naître une nouvelle culture de l'image.

Mon grand intérêt pour l'écrit, tel que je l'ai démontré dans le premier chapitre, m'a amenée à examiner les fondements et l'univers parfois étrange produits par cette attitude-cinéma, plus spécifiquement dans les communications interpersonnelles via des sites de rencontre ou sites de clavardage (chat en anglais).

Loin d'être le seul fait d'amateurs qui cherchent à s'exposer, Joanne Lalonde inclura aussi les artistes utilisant l'Internet comme médium :

L'art hypermédiatique est propice à la diffusion de leurres de toutes sortes : fantasmes du double et personnalités multiples et troubles, journaux et carnets intimes où fiction et réalité s'entrecroisent, vitrines personnelles, autopromotions et marchés du corps. » (2008, p.102).

J'ai rapidement constaté que ces comportements sont inséparables de l'importance accordée à la réalisation immédiate des désirs, à la séduction ou plus précisément à l'auto séduction. Ou alors, peut-être que ces comportements relèvent, comme l'affirme Patrick Beaudry dans *La pornographie et ses images*, « une relation trouble à la présence/absence de l'autre. » (2001, p. 92). Cette attitude, présente dans l'expression de l'internaute, réfère à la façon dont son regard insinue une distanciation entre le soi, l'image de soi, et par extension du corps : image d'un corps que l'on identifie non seulement à l'autre, mais à la collectivité.

Sur ces sites Web, on assiste non seulement à une cinémania qui ne cesse de mettre en tension le réel et le fictif, mais également à une surexposition de la sphère du privé dans la sphère du public. La multitude de photographies et de vidéos personnelles, l'usage constant de la webcam et les textes qui s'enchaînent en temps réel sur les forums de discussions en témoignent amplement. Cette tendance que Serge Tisseron nomme Extimité et qui consiste « dans le désir de communiquer à propos de son monde intérieur » (2001, p. 52) agit, selon lui, à l'intérieur de trois modalités complémentaires : « les gestes porteurs de sensations et d'émotions, les images aussi bien psychiques que matérielles, et les mots » (Tisseron, 2001, p. 55). Loin d'être étrangers aux concepts qui constituent ma pratique, ces trois facteurs par lesquels la cybermasse cherche à se réapproprier des espaces d'autonomie personnels correspondent à un ensemble de codes qui obéissent aux mêmes fonctions narcissiques que la poésie lyrique. Mais faisons quand même la part des choses, car si le système de langage du clavardage permet d'écrire en peu d'espace et surtout en peu de temps une infinité de sens et de contenus, comme en poésie lyrique, nous sommes très loin de l'esprit poétique qui cherchait dans un principe mallarméen à « dégager du monde un chant » pour « l'illuminer d'un rythme fondamental » (Ballet, 1987, p. 180).

L'internaute revendique, d'une part, les mêmes moyens afin de s'élever par toutes sortes de représentations et de fictions, et il tente, d'autre part, dans une expressivité personnelle, de remplir des besoins pulsionnels, émotionnels et affectifs. Les tabous tombent, tous les sujets y trouvent leurs places : Il se fera beau ou laid, jouera sur le vrai et le faux, énoncera son plaisir et ses déplaisirs, passera allègrement de l'érotisme à la pornographie sans pour autant que l'ensemble ait du sens. Désormais dans ce contexte des communications ouvertes, tout peut être dit et tout peut être montré. Comme les communications via l'Internet fonctionnent avec un pseudonyme assurant un certain anonymat, l'on passera assez rapidement d'un spleen convenu à de la vulgarité, des propos déplacés deviendront rapidement outranciers avant de passer à l'obscène 1. Qu'importe si l'intention ou la nature des images et des propos sont de l'ordre du fantasme, de la séduction, de l'exhibition, pour l'internaute, il apparaît primordial de se donner à voir, être vu et entendu.

Ce phénomène d'écriture instantanée ponctuée d'images est presque exclusif à Internet, voilà pourquoi j'ai décidé d'utiliser cette voie afin d'en explorer les paradigmes. J'aimerais conclure en soulignant qu'avec l'attitude-cinéma « l'individu a conquis le droit, certes non total, mais effectif, d'afficher un goût personnel, d'innover, de surenchérir en audace et originalité. » (Lipovetsky, 1991 p. 53)

2.2 La mise en scène : un regard autofictionnel sur l'érotisme

Il suffit de dire le mot érotisme ou plus précisément le mot pornographie, qui réfère immédiatement à l'industrie du sexe, pour éveiller de la gêne ou même susciter de l'hostilité. Ces mots ne gênent pas seulement parce qu'ils évoquent

¹ « Qui sait ce qu'est l'obscène? (...) il est inclassable : s'il ne relève stricto sensu d'aucune catégorie, esthétique, philosophique, sociologique, ce n'est pas dire qu'il s'en abstrait. En fait, il traverse chacune d'entre elles, sans se laisser épuiser ou réduire. Le « spécialiste » n'est donc pas à la mesure de l'obscène, dont les seules constantes sont les notions de spectacle exhibé et de disconformité avec des règles morales ou des conventions esthétiques. (Maier, 2004, p.14).

quelque chose qui pourrait être perçue comme triviale, mais aussi parce qu'ils révèlent une partie de notre quotidien, soit en geste ou en pensée. Si l'on s'y intéresse en tant que praticien chercheur, il faut d'abord comprendre que « Celui à qui l'on parle de son étude ne peut pas se situer à côté d'un thème intéressant. Il se situe d'emblée « dans» l'objet. (...) d'où l'hostilité qu'on peut éveiller » (Beaudry, 2001 p.22). Or, le danger est d'autant plus grand quand il s'agit plus que de mots qui traitent de sexualité, et qu'on aborde aussi la mise en scène comportant de la nudité, d'un rapport au corps, à l'image et au récit.

Cependant, il faut rappeler que l'image à caractère érotique n'est pas née avec l'attitude-cinéma. Ses représentations ont traversé les arts visuels de toutes les époques, des premières cultures à aujourd'hui. On se souviendra de sculptures et de peintures telles que Léda et le cygne, L'origine du monde, La Vénus endormie, Le Déjeuner sur l'herbe, Dora et le Minotaure (œuvre moins connue de Picasso) et La poupée de Hans Bellemer. Il y a aussi toutes les gravures japonaises qui, depuis des siècles, représentent des scènes sexuelles explicites. Puis au début du 20^e siècle, on franchit un nouveau cap, comme le fait remarquer Pierre-Marc de Biasi dans son livre Histoire de l'érotisme de L'Olympe au cybersexe, « Dans le domaine des idées, l'image de la sexualité connaît un tournant radical avec les révélations de la psychanalyse freudienne, dont les succès contribuent fortement à érotiser la relation quotidienne au réel ». Un peu plus loin il ajoutera : « ouvre la voie d'une nouvelle curiosité pour l'univers du plaisir et de ses représentations » (2007 p.122).

Plus récemment, dans le domaine des arts visuels et avec l'évolution de techniques telles que la photographie, le cinéma et l'ordinateur, surviennent des pratiques à la Jeff Koon, Annie Sprinkle, Alberto Sorbelli, Tomas Ruff, Andrès Serrano et John Currin, que certains qualifient comme de l'érotico-pornographie. Sans parler de toute autre œuvre vidéographique, de performance ou d'art hypermédiatique. Nous constatons à quel point la mise en scène du corps érotisé répond et participe, de façon artistique et intellectuelle, à l'évolution morale de la collectivité, des époques et des sociétés.

Comme je l'ai mentionné dans le premier chapitre, dans ma poésie lyrique je traitais de mon rapport comme individu à la société sans m'imposer de véritables contraintes. Mais quand j'ai commencé à utiliser l'image de mon propre corps dans ma recherche, j'ai rapidement pris conscience qu'il ne pouvait pas être un véhicule à tout mon lyrisme. Il s'agissait d'utiliser mon corps comme objet à écriture tout en convenant que « le corps et le récit ne sont pas deux ordres disjoints et qui bien entendu pourraient se joindre, mais deux aspects d'un fonctionnement identique. Le corps « fait récit », et le récit se fait corps. » (Beaudry, 2001, p. 57). Avec le support de l'image photographique ou vidéographique, mon corps devient, encore une fois, objet, sujet et outil, et sert non seulement à poser un regard sur l'évolution morale de notre société hypermoderne, mais aussi permet de me positionner dans le vaste univers de l'érotisme. Bien sûr, faudra-t-il préciser plus loin les différences entre l'image érotique et l'image pornographique, puisque ces deux registres, bien qu'ils puissent se contaminer l'un l'autre, s'affichent d'après Dominique Baqué et Patrick Baudry selon différents codes ou écritures visuelles.

J'ai cherché, en parlant des représentations véhiculées par les arts médiatiques, à instituer à ma manière ce que Joanne Lalonde appelle « une relation particulière avec le spectateur, le renvoyant à sa propre condition de sujet existentiel, mais aussi à son statut de sujet culturel » (2007, p.107). De ce fait, les blogues, le cybersexe et les vidéo-musiques se sont présentés comme autant de structures servant à l'élaboration d'œuvres photographiques et vidéographiques dans lesquelles j'ai tenté de dresser un portrait de la culture populaire sur le Web.

Dans diverses mises en scène, j'ai falsifié mon identité personnelle tout en gardant une posture artistique, afin d'examiner l'effet d'avoir à son actif des personnalités multiples ou d'emprunt comme sur le Web. J'ai ensuite utilisé ces images pour des présentations dans le circuit artistique afin de vérifier l'effet qu'auraient ces représentations. Mon objectif était de reconstituer, un peu à la manière de *Cindy Sherman* avec *Untitled Film Still*, un espace fictif qui traite de « l'invasion des pensées, des émotions et des actions par les médias et les technologies de communications » (Greene, 2005, p.28). Cependant, contrairement

à Cindy Sherman ou comme dans certaines pratiques mentionnées précédemment, je ne veux pas, dans mes œuvres à caractères médiatiques, traiter de la fascination pour les images-modèles, notamment pour les icônes du cinéma et de l'univers musical. Bien que j'aie fait mes premières prises de vue avec un appareil de type professionnel, j'ai rapidement opté pour la fonction caméra de mon téléphone cellulaire afin de rendre le contexte culturel et esthétique amateur des communications actuelles qui utilisent justement tout un appareillage bas de gamme.

Afin d'adopter complètement l'attitude-cinéma sous l'angle des amateurs, je me suis fixé comme programme de me photographier chaque jour sur une période de huit mois à l'aide de mon téléphone cellulaire et d'utiliser la fonction vidéo comme alternative à une webcam. Je voulais m'assurer que les séquences vidéo demeurent strictement privées dans un premier temps et qu'elles ne se retrouvent pas accidentellement diffusées sur le Web. Les images à caractère érotico-pornographique sur les sites de clavardage s'adressent souvent, comme les conversations d'ailleurs, à de parfaits inconnus, tout comme les images qui prolifèrent ailleurs sur Internet ou qui envahissent même les espaces publicitaires grand public. Comme le dira Patrick Beaudry en citant Jean Baudrillard (2002, p. 59), « le problème, si l'on veut en voir un, n'est pas la prolifération des images, mais celle d'images qui ne livrent aucun message, du fait qu'elles sont habituellement simples ou massivement unitaires et qu'elles se refusent à être ambiguës ».

J'aspirais en quelque sorte à transgresser l'ordre traditionnel de la représentation en art tel que je l'ai appris et d'y inscrire mon corps érotisé (sexué) par des mises en scène. Mais après coup, je déduis qu'il s'agit plutôt d'un questionnement du regard : celui par lequel s'est créé « le nouveau paradigme d'un regard totalitaire et obscène, l'assomption pornographique et le paradoxal effacement du corps » (Baqué, 2002, p. 39).

Dans mes prises de vue, j'ai voulu m'éloigner de l'image qui renvoie, souvent de façon primaire, à des pulsions d'extimité ou de voyeurisme. J'ai cherché, en simulant la séduction, à capter des images qui n'allaient pas participer à ce qu'on

nomme l'économie du désir. Dans mes mises en scène, tantôt nue, tantôt habillée, je me suis cadrée comme si je me regardais à travers un miroir, laissant apparaître à l'intérieur de l'image mon espace de vie personnelle. Je voulais que l'atmosphère des images se négocie entre la fascination et la répulsion, et donne à voir quelque chose d'équivoque, d'ambigu et de pluriel. Quelque chose « qui montre en cachant, qui suggère l'accessibilité en le dérobant à l'accessibilité » (Beaudry, 2001, p.84). Bien que ces images érotiques font écho au narcissisme actuel et que j'aie utilisé les clichés propres à l'image pornographique : bouche entre-ouverte, yeux fermés ou à demi clos, etc., mon visage, quasi toujours présent, allait communiquer et démontrer plus qu'exhiber. C'est justement là que Dominique Baqué et Patrick Beaudry font la différence entre l'image érotique et l'image pornographique : « Le visage, porteur de l'érotisme, assure cette permanence de l'enchantement dans l'image la plus crue. Je vais des yeux au sexe, et du sexe aux yeux quand je regarde une photographie porno. Les yeux demeurent. Qui empêche la marchandisation totale du corps de l'autre, sa réduction bouchère » (Beaudry, 2002, p. 75).

Ces autofictions photographiques se présentent comme de simples affiches. Construites sur le même support et avec la même technologie que les affiches que nous retrouvons en milieu urbain, ces affiches une fois agrandies puis imprimées sur papier poster, servent non seulement à faire coexister deux réalités hétérogènes dans un même univers, mais questionnent ce qui appartient à la galerie et ce qui appartient à la rue. Dans une exposition, j'ai placé une affiche sur toute la surface de la vitrine de la galerie, interpellant ainsi directement les passants sur la rue tandis que le visiteur dans la galerie ne voyait que le verso blanc de l'image. En d'autres termes, le spectateur devait sortir sur la rue afin de voir l'image. Il se retrouvait face à un érotisme soft propre à l'image publicitaire, mais doublé d'une recherche sur la picturalité utilisant des moyens plastiques et scripturaux issus de l'utilisation d'une caméra-téléphone (image très pixellisée) avec une invitation propre au système de langage des Short message service : WAN2 :-* (want to kiss?).

2.3 Le téléphone cellulaire : un dispositif de captation

Si j'ai choisi le téléphone cellulaire comme dispositif à la captation pour les ceuvres photographiques et vidéographiques, c'est qu'il correspond parfaitement à notre époque individualiste et qu'il offre un résultat amateur tel que nous le retrouvons sur le Web. Toujours à portée de main et par son format réduit, le téléphone cellulaire devient presque une extension du corps. Il est intéressant de remarquer comment, grâce à la maniabilité du téléphone, la posture du corps filmeur est introduite à l'intérieur des images filmées. De plus, il donne une matérialité particulière à l'image qui témoigne de la froideur des technologies actuelles. La mauvaise qualité et la pixellisation de l'image due à la miniaturisation de ces appareils m'amenèrent à considérer autrement la picturalité. J'ai dû apprendre à finement évaluer le type d'images que pouvait produire cet outil d'enregistrement et travailler à partir des limites de captation. En mode vidéo, contrairement aux autres types de caméras vidéo à ruban, le téléphone portable affiche certaines difficultés d'encodage lorsqu'un geste est effectué trop rapidement, il en résulte une séquence très pixellisée. Mais loin d'être un handicap, cette pixellisation séduit.

Ceci offrait un contraste frappant avec les images en publicité qui sont retouchées afin de rendre les corps le plus lisse possible, sans la moindre imperfection. Afin d'être en mesure de retoucher les images, il faut que la prise de vue soit faite avec des appareils de très haute définition et non à partir d'un téléphone-caméra. Les limites du téléphone et l'agrandissement nécessaire afin d'obtenir des affiches de grand format amène une dissolution de l'image qui agit comme un filtre entre l'image proposée de mon corps et celle qu'on serait en mesure de réellement percevoir. Cette mauvaise résolution infligeait aux mises en scène un caractère tragique, mélancolique et angoissant qui se démarque des "autoportraits" érotiques que l'on retrouve sur les sites de clavardage. Mes autofictions photographiques et vidéographiques supposent une mutation du corps autant dans l'image que dans le récit et questionnent l'utilisation des moyens technologiques récents afin de se créer un univers virtuel personnel.

J'ai montré certaines photographies (affiches) et certaines vidéos dans le cadre d'activités et d'expositions reliées à la maîtrise, d'autres n'ont jamais été diffusées. Après coup, je suis en mesure d'établir plusieurs rapprochements entre ces explorations numériques et ma pratique picturale. Toutes participent à redéfinir, avec un certain décalage, le conflit entre le corporel et le technologique, ainsi que du conflit entre le gestuel et le formel.

2.4 Les SMS : la question du lisible et de l'incompréhensible

Les utilisateurs du clavardage sur le Web ont développé un système d'écriture où abondent les abréviations, les acronymes, les raccourcis ainsi que les émoticônes. Cette forme condensée d'écriture permet non seulement de communiquer rapidement, mais elle sert aussi à créer des liens d'appartenance au groupe où ils sont abonnés. La rapidité fait que les messages s'affichent en quasitemps réel et permet un dialogue interactif où la grammaire et la syntaxe n'ont plus aucune importance. Ce manque de rigueur au niveau de l'écrit s'explique aussi par le fait qu'en mode clavardage, le nombre de connexions simultanées est presque illimité et peut comprendre des utilisateurs des cinq continents donc de langues différentes. La langue anglaise étant nettement prédominante, elle possède le « jargon » le plus élaboré.

Les utilisateurs du téléphone cellulaire ont emprunté cette approche du texte comprimé pour leurs messageries textes envoyées par SMS (Short Message Service) car ils ne peuvent que transmettre des messages de taille maximale entre 70 et 818 caractères, selon la langue utilisée. En France, on utilise plutôt le système texto, marque déposée de la Société française du radiotéléphone (SFR). Il y a avantage à être bref puisqu'il faut taper son message sur le clavier miniaturisé du téléphone portable, que le temps de connexion est comptabilisé et que les messages sont facturés à la pièce. Ceci ne diminue pas sa popularité, car selon le Livre Guinness des records, 50 000 SMS sont envoyés chaque minute à travers le monde (Guiness World Records 2007 - Hachette - p. 91)

Par extension, un SMS désigne également un message transmis par ce système et plus récemment on a franchi le pas en nommant ce type d'écriture très condensée, du SMS. Plusieurs utilisateurs des sites de clavardage utilisent maintenant la forme du SMS dans leurs communications. Cette écriture codifiée commence à intéresser les linguistes et autres spécialistes comme le confirme Doyon : « Ni oral, ni écrit, mélange d'abréviations, de mots intacts, phonétiques ou tronqués, le clavardage dessine une forme de communication à part, dont les qualités linguistiques commencent à être étudiées». (2007). L'utilisation du SMS produit des textes qui exigent un apprentissage afin de devenir lisibles et compréhensibles, sinon nous sommes plongés dans un univers où nous avons l'impression de lire une langue étrangère.

La rapidité d'exécution des technologies récentes couplées aux aspirations individualistes à l'expression ont entraîné des nouveaux rapports dans les communications interpersonnelles. Avec ce que Lypovetsky nomme « le tout à portée de clic » (2007, p.329), les utilisateurs cherchent à comprimer le temps dans l'instant présent et deviennent, par le fait même, intolérants à la moindre lenteur. Ils ne répondent à leur interlocuteur que si ce dernier interagit avec une grande diligence tout en respectant les codes établis.

Comme mentionné au chapitre un, depuis plusieurs années, j'ai développé un intérêt marqué pour l'insertion de textes qui oscillent entre le compréhensible et l'incompréhensible, le lisible et l'illisible dans mes peintures. J'ai donc entrepris d'emprunter au clavardage son langage codé afin de l'insérer à l'intérieur de mes œuvres. Mon objectif demeure de créer des rapports inédits entre l'écrit et le visuel et d'explorer la perception que ces bribes de textes empruntées dans l'espace de mes œuvres photographiques (affiches) et vidéographiques ainsi que dans mes tableaux.

Dans les vidéos, réalisées à partir de mon téléphone cellulaire, j'utilise une multitude de signaux sonores et typographiques qui se succèdent à grande vitesse sur l'écran. Ces œuvres font autant référence aux nouvelles technologies qui nous

placent au cœur d'un univers où l'on envoie, on reçoit, on multiplie les signaux, les sons, les sonneries. En téléphonie cellulaire, on cherche souvent à utiliser une sonnerie nous servant de marqueur identitaire que l'on veut unique, même si elle a été téléchargée et qu'elle est disponible à l'ensemble des utilisateurs. Il est intéressant de noter que ces appareils ultramodernes sont souvent utilisés avec des imitations de sonneries d'anciens téléphones à cadran ou avec le son du déclencheur d'un appareil photo analogique lors de la prise de vue. Dans ces œuvres où tout semble nous échapper, je veux aussi faire référence à Roland Barthes qui a écrit, à une autre époque et dans d'autres circonstances, que « l'écriture n'est donc qu'un moment » (Barthes, 1972, p. 20).

Ces projets ont été concluants dans ma recherche, car autant les SMS que l'utilisation du téléphone caméra, m'ont ouvert de nouvelles perspectives, une sorte de réconciliation du verbal au visuel. J'ai été en mesure, non seulement de réfléchir sur certains types d'images qui circulent sur Internet, mais aussi de pousser plus loin l'examen du rapport entre l'attitude-cinéma, l'érotisme et la textualité.

CHAPITRE III

LE TABLEAU-ÉCRAN (SCREEN PAINTING) : DU CYBERSEXE COMME MATÉRIAU PLASTIQUE

Dans ce chapitre, j'interrogerai l'espace pictural de mes tableaux, ainsi que l'espace qui y est occupé par les technologies de communications actuelles, et l'examinerai la présence de la sexualité dans le champ de l'art. Comme mentionné au chapitre deux, ce dernier phénomène est loin d'être nouveau, au point que l'affirmation de Picasso est devenue pour plusieurs un cri de ralliement : « L'art n'est pas chaste, on devrait l'interdire aux ignorants innocents, ne jamais mettre en contact avec lui ceux qui y sont insuffisamment préparés. Oui, l'art est dangereux. Ou s'il est chaste, ce n'est pas de l'art. ». Bien que Picasso ait fait cette déclaration vers 1936, elle demeure d'actualité, car une simple recherche sur Google, nous informe que pas moins de 5300 sites hébergent cette citation en 2009. Picasso a fait cette déclaration après qu'il eut rencontré Dora Maar qui lui servit de modèle pour Dora et le Minotaure, (1936). Durant une longue période, la présence de la sexualité en art faisait référence à des personnes que l'on côtoyait, que l'on connaissait souvent intimement. Nous sommes bien loin du modèle anonyme; mais qu'en est-il aujourd'hui? De nos jours, l'artiste qui veut aborder la sexualité dans son travail n'est pas en manque de ressources, aux dires de Lipovetsky: « (...) l'industrie de la porno américaine produit quelque 10 000 films par an qui rapporte plus que la production hollywoodienne. Et plus seulement du X, mais du XXX hyperréaliste, hypertrophique, présentant les pratiques les plus extrêmes (...) » (Lipovetsky, 2007, p. 95). Ces derniers peuvent être téléchargés directement sur l'écran ainsi qu'une multitude d'images et de vidéos amateurs à caractère érotique ou pornographique. Ces sources trop multiples n'amènent-elles pas au contraire un effacement du corps? Où puiser si l'on veut seulement parler du corps dans une érotisation soft? Faut-il croire que la sexualité est devenue tributaire de l'écran? Quels rapports tout cela entretient-il avec ma peinture? Autant de questions auxquelles je tenterai de répondre par le biais de ce que je nomme être mes tableaux-écrans qui seront présentés dans l'exposition intitulée *Priorie online*.

3.1 Ce que je nomme tableaux-écrans ou screen painting

Dans ce que je nomme tableaux-écrans ou screen painting, je tente de définir et considérer différemment ce conflit esthétique entre les deux antagonismes que sont l'espace du tableau et celui de l'écran. Dans ma pratique, ils ne cessent de converger, de communiquer, de s'interconnecter, car mes tableaux ne s'inspirent pas que du contenu de ce qui se passe sur mon écran; c'est là qu'ils se pensent, qu'ils se conçoivent et qu'ils se construisent.

Définissons sommairement ce qu'on entend par écran. Vers 1900, on parlera d'abord du grand écran avec les premières projections cinématographiques, rapidement devenu un phénomène populaire suscitant l'engouement des foules. L'écran de ce septième art s'accaparait la scène qui avait été jusque-là réservée à l'écran du théâtre et à l'écran du tableau. Vers 1950 on passa au petit écran avec l'invention de la télévision. On se partageait cet écran en plus petits groupes, surtout en famille. À compter de 1975, l'on connaît une multiplication exponentielle des écrans avec l'invention de l'ordinateur. L'écran monochrome des premières heures passe rapidement à seize millions de couleurs, quelques années plus tard; cet écran devient portable et personnel. Maintenant, tout s'interface avec un écran : jeux vidéo, téléphones, agendas électroniques, GPS, appareils photo numériques, quichets automatiques et la plupart de nos appareils ménagers. En un siècle, nous sommes passés de l'écran que l'on partageait comme spectateur en silence, à l'écran strictement privé qui exige souvent un mot de passe personnel pour y accéder. Cet écran nous donne l'impression d'être branchés en direct sur le reste de la planète et son interactivité nous accorde un contrôle quasi absolu. Lipovetsky dira que nous nous retrouvons maintenant dans une nouvelle écranosphère².

² Avec l'âge de l'écran global, c'est bel et bien une immense mutation culturelle qui en est cours, affectant de plus en plus d'aspects de la création mais aussi de l'existence elle-même. (Lipovetsky, 2007, p. 11)

Tous ces écrans ont en commun une certaine picturalité afin de communiquer avec l'humain. Maintenant, avec la prolifération d'écrans, il y autant de designers et d'experts en communication qui s'affairent à nous offrir des écrans conviviaux, communicationnels, inusités, personnalisés, exprimant une tendance, etc., que d'amateurs qui y vont de leurs propres crus dans des créations qui se veulent personnelles.

Il est clair que cette prolifération d'écrans pose un ensemble de problèmes : on sait maintenant que cette surabondance d'écrans engendre un nouveau rapport à soi, aux autres, au monde, mais aussi au corps, au désir et aux sensations. Mais quel destin s'ouvre à la création en peinture et comment est-elle restructurée par ce nouveau rapport à l'écran? Pour Lipovetsky, les peintres font partie des créateurs qui sont en train de revoir leurs façons de faire leur art. L'écart avec le passé est net, aujourd'hui même « les peintres, les réalisateurs de clips, les vidéastes viennent eux aussi utiliser les technologies numériques et appliquer à leurs œuvres le traitement d'images, les incrustations, le contrôle numérique de la caméra. Mais ce travail reste confidentiel. » (2007, p. 319). La dernière phrase est particulièrement vraie pour les peintres, car peu admettent utiliser l'ordinateur dans l'élaboration de leurs œuvres. Cependant, on conviendra qu'il n'y a plus de raisons d'avoir honte à l'utiliser comme source d'inspiration, pour élaborer des croquis ou pour tenter des compositions. C'est précisément une des dynamiques que je cherche à rendre dans mes tableaux-écrans, autant dans la pratique que dans la conception.

J'ai d'abord abordé la création de cette série de tableaux-écrans comme un questionnement sur l'espace du tableau grand format et en continuité avec les références à l'attitude cinéma, à l'extimité, à l'image à caractère érotico-pornographique et à l'intégration du langage des SMS; autant de parties intégrantes de la nouvelle définition de l'écran. L'espace pictural deviendrait une sorte de lieu où tout abstraire ces références, pour reprendre une des idées développées dans le chapitre un. Un espace où cohabitent des notions propres à ma peinture (retranscription de l'écrit au pictural, abstraction, contrainte et géométrie) et où intégrer ce qui caractérise véritablement notre époque hypermoderne. En d'autres

mots, l'exposition toujours plus marquée de la sphère du privé, de l'aspect impersonnel qu'imposent les conversations via l'Internet et qui s'avèrent souvent des échanges de solitudes sexuelles. J'ai donc décidé d'explorer le potentiel des SMS comme écriture à retranscrire et qui fait référence au cybersexe ou plus précisément aux invitations textuelles à caractère sexuel. L'utilisation des SMS qui marquent notre époque sont introduits à travers plusieurs mises en tension qui s'effectuent par le déplacement du texte à la peinture.

Les textes puisés à même les sites de clavardage ou forums de discussion ont un caractère résolument éphémère. Ils font partie d'un univers virtuel où tout s'efface à la fin de la séance de branchement au réseau. Les échanges peuvent être archivés, mais cela demande des procédures spécifiques que très peu d'internautes utilisent. Bruce Benderson, dans *Sexe et solitude*, cerne très bien ce phénomène :

Quelle que soit la durée pendant laquelle les mots et les images s'attarderont sur l'écran, ils ne s'y graveront pas; tout restera réversible. L'être se tortille sur la miroitante page blanche de l'ordinateur, et à y regarder de plus près il ne s'agit que de motifs cathodiques clignotants, qui s'agitent sur un territoire temporaire. » (2001 p. 14-15)

Dans mes œuvres, les textes ne s'effaceront pas; ils y sont fixés comme autant de clichés photographiques d'un moment qui devait se perdre dans le temps. J'assure à ces textes une durée qui n'était pas prévue. C'est probablement là que j'établis le véritable jeu d'échange entre la peinture abstraite, la *cybersexualité* et le système de langage des SMS, propre aux communications via l'Internet.

3.2 Le cybersexe : un portrait de la culture web et populaire

Au début de mes explorations plus en profondeur des images faisant aussi parties de cet univers du cybersexe, j'ai constaté une cybersexualité narcissique qui présente tous les stéréotypes que constitue l'attitude-cinéma. Autrement dit, un cybersexe où l'on interagit, visuellement et textuellement, sans risquer de se mettre complètement à nu ni de menacer son équilibre intérieur. Comme le fait remarquer Dominique Baqué, le « cybersexe maintient la protection écranique. D'écran à écran,

on ne se dénude jamais, au sens sacral, presque sacrificiel, tel que Bataille a pu conférer à cet acte. Se dénuder, ce n'est pas seulement dévoiler sa chair sans vêtements ni artifices, c'est offrir à l'Autre sa propre vulnérabilité » (2002, p. 183). Avec le cybersexe, aucun des risques liés à l'échange charnel; on ne risque ni l'amour, ni la peur de perdre l'autre. On ne risque pas, non plus, de s'abandonner dans les bras d'un autre, de toucher la surface de sa peau, de sentir son odeur, ses caresses. Dans cette perspective, la réalité et le corps physique de l'autre n'importent pas; nous sommes dans un monde d'images, dans une relation intellectuelle à la sexualité.

L'identité devient multiple : on utilise des pseudonymes afin de demeurer anonyme et devenir sa propre représentation du fantasmatique. On se débarrasse du sens de l'existence, du vrai et de la limitation du récit. On se connecte à du sexetexte, des plaisirs bruts et simples. Il s'agit d'un univers d'amateurs à amateurs.

Mais qu'en est-il vraiment? On sait que les producteurs de pornographie roulent sur l'or grâce à un réseau de location et de vente bien établi de leurs produits en cassettes VHS et en DVD. Depuis quelques années ils ont pris d'assaut l'Internet où ils vendent leurs produits ou du temps de connexion. Selon les chiffres fournis dans Histoire de l'érotisme De l'Olympe au cybersexe de Pierre-Marc de Biaisi « (...) 35% des téléchargements sur Internet sont liés à des contenus pour adultes et ces transactions ont généré près de 3,5 milliards de dollars en 2007. Actuellement, 90 dollars sont dépensés chaque seconde ». (p. 138). Certains chercheurs avancent que les connexions aux sites pornographiques ne s'effectueraient pas seulement à domicile, mais au bureau également. Un tableau intitulé Cybersexe au bureau et qui sera présenté lors de l'exposition, est consacré à ce phénomène. Malgré ces profits faramineux, l'industrie du sexe est inquiète, car depuis quelque temps une concurrence s'est installée.

Avec la chute drastique du prix des dispositifs de captations numériques et l'accès à de plus grandes vitesses de connexions sur les blogues, les forums et les messageries instantanées,

...certains internautes passent de la situation de consommateurs à celle de créateurs, sans chercher de profit financier, en trouvant dans le réseau un moyen de satisfaire leur passion exhibitionniste ou leur imaginaire verbal auprès d'un public aussi large que non identifié. (Biaisi, 2007, p.138).

Est-ce que l'attitude-cinéma a franchi un nouveau cap en extimité et désir de s'exposer, en passant de quelques images érotiques de soi à une production rivalisant avec l'industrie du porno?

D'ailleurs, plusieurs amateurs, non contents de l'attention qu'ils obtenaient sur les forums et les sites de clavardage, se sont tournés vers YouPorn, un site Web d'hébergement gratuit de vidéos pornographiques où les utilisateurs peuvent envoyer, visualiser et partager des séquences vidéo. Flairant la bonne affaire, les sites pornographiques n'ont pas hésité à y placer des bandes-annonces, des extraits de films ou des montages vidéo afin de leurrer les utilisateurs et de les diriger vers leurs sites respectifs. Il ne serait pas étonnant que ces derniers utilisent la même stratégie pour envahir les grands réseaux de clavardage comme MSN, toujours sous le couvert de simples utilisateurs afin d'écouler leurs produits. Ceci a un double effet. Premièrement, nous ne sommes plus en face de réseaux où s'exprime une génération en manque de sensations et à la recherche de gratifications immédiates, mais devant une commercialisation du corps, où l'on vous offre l'échantillon afin de vous vendre le produit. En deuxième lieu, les amateurs ne sont pas toujours conscients qu'ils se trouvent devant un produit pornographique professionnel. Ils cherchent alors à se démarquer en offrant des images dénuées de tout érotisme au profit d'une pornographique pure et dure.

Le cybersexe sur les sites de clavardage, tel que nous l'entendions il y a quelque temps, est bien loin de l'érotisme qui a pour particularité d'être « spirituel et non pulsionnel : il relève d'un univers imaginaire où le désir devient créateur de ses propres représentations » (Biaisi, 2007, p. 14). Autrement dit, avec les éléments qui constituent l'image érotique, le regard doit inventer. Car l'image est allusive, elle utilise des codes esthétiques qui intriguent et on pourrait lui accorder certains mérites. L'image érotique relève du non-dit et suggère la séduction tandis que la

pornographie engendre une sidération, une exaspération. En fait, la pornographie n'a pas de suspense, elle montre tout, elle est immédiate, répétitive et vide de sens. En pornographie, dès le début on connaît la fin; tout semble se passer en direct bien que l'on sache que la scène a exigé plusieurs jours de tournage. Nous sommes bien loin du développement dans le temps d'une conversation en clavardage qui contient de l'imprévu, qui peut très bien finir en coït interrompu si l'élément de la séduction disparaît à cause d'un langage trop abusif, vulgaire ou répugnant. Cette surenchère langagière peut être autant le fait des femmes que des hommes.

Il faut mentionner que je fus particulièrement interpellée par ce constat en temps que femme. Sur les sites de clavardage « classiques », on y dénote une présence féminine assez élevée bien qu'il soit presque impossible de chiffrer les proportions. Cependant, il suffit d'ouvrir la première page de YouPorn, mentionné plus haut, pour se rendre compte que les vidéos proposées, autant par les amateurs que par les professionnels, visent à satisfaire les fantasmes d'un auditoire masculin. La femme y est présentée comme un simple objet à exciter les hommes.

3.3 Du cybersexe en peinture : tension entre forme et contenu

Dans un bref retour en arrière, j'aimerais rappeler qu'un de mes intérêts pour l'attitude-cinéma et le cyberlangage était d'explorer la possibilité de trouver une alternative à la poésie lyrique pour la retranscription dans l'espace de mes tableaux. Ce qui allait me pousser, par le fait même, à éliminer toute gestuelle apparente. L'effacement du corps et de sa trace s'est fait de façon graduelle dans mon travail en photographie et en vidéo, ayant pour effet de réaliser des œuvres vidéographiques où il n'y avait que du son et des textes qui défilaient. Au début de la réalisation de la série des tableaux-écrans, comme mentionné dans les paragraphes précédents, l'incursion dans l'univers du cybersexe m'a laissée plus que perplexe sur certains points, entre autres, sur l'image qui est faite de la femme. On n'agissait plus d'égal à égal. Au même moment, je lus ce texte de Dominique Baqué : « (...) il n'en est pas moins vrai que le cybersexe déréalise la chair et promeut un érotisme sans corps qui, sur les écrans, transforme le sexe en texte » (2002, p. 37). La

solution était là, il n'y aurait pas d'images proprement dites dans mes peintures; le texte allait être l'image, le texte allait faire image. De plus, je gardais l'esprit du cybersexe fait entre amateurs sur les sites de clavardage.

Comme la typographie se révèle être la technique la plus appropriée pour traiter de l'écran et de l'univers sexuel qui lui est attribuée, j'optai d'utiliser la police de caractère Arial Bold. Fournie par défaut par Microsoft, elle est une alternative populaire à la célèbre Helvetica des ordinateurs Macintosh. Sur Wikipédia, on nous informe qu'Arial a été calibrée en gardant à l'esprit qu'elle serait utilisée sur des écrans d'ordinateur (http://fr.wikipedia.org/wiki/Arial).

Certaines des œuvres de la série des tableaux-écrans sont exclusivement construites au moyen de l'écriture typographique, tandis que d'autres incluent aussi un travail sur la forme. Dans les deux cas, mon travail conjugue des préoccupations de surface et de planéité. Aucune gestuelle, aucune perspective ou jeux de volume n'apparaît : je reviens à l'essentiel. Toutes les compositions sont produites au rouleau avec des caches produites avec du ruban à masquer afin de produire des formes aux contours nettement définis.

L'impact produit relève principalement d'une tension entre la matérialité de la peinture en aplat et la typographie retranscrite. Cette tension est rehaussée quand on examine le rapport forme et contenu et que ce contenu est en partie livré par des textes à caractère érotico-pornographique. Car, même si le texte faisant référence au cybersexe est utilisé à la fois comme motif pictural et comme slogan, l'effet qu'il produit n'en est pas pour autant dilué. Je pense entre autres à un tableau dans lequel quatre fois y sont inscrits les mots *Lich me* pour former un carré. Bien que ce texte se présente dans un aspect formel, son caractère intime et sexuel, une fois déplacé dans l'espace public de la galerie et dans le champ de l'art, pourrait bien provoquer chez le spectateur des sentiments mixtes d'attirance/répulsion et d'embarras/hostilité.

Cette réaction serait certainement due au propos un peu cru et direct. Il n'en demeure pas moins que le principal enjeu de tout mon travail réside dans le fait que les textes retranscrits dans mes tableaux ne sont en réalité que de la peinture. Au même titre que la poésie, cette écriture est abstraite par rapport à la réalité des choses. Si nous reprenons un concept énoncé par Maurice Blanchot en parlant de l'abstraction de l'écriture, on n'a ni de la pornographie, ni une idée de pornographie, ni une image de pornographie, ni le souvenir de pornographie, mais on a le mot pornographie. Roger Ballet va dans le même sens, mais expliquera différemment ce phénomène : « Le mot désigne un objet certes, c'est habitude. Du même coup, il nous libère de l'objet; le nommant, il le détruit, ou le rend absent comme objet concret, réel. » (1987 p. 66) Ainsi, même si les mots dans mes tableaux renvoient au cybersexe, ils ne donnent pourtant aucune image concrète de la cybersexualité. En revanche, ils visent à faire réfléchir non seulement sur le type de langage qui circule sur le web, mais invite le spectateur à un questionnement sur la réalité des comportements d'une société qui trouve plus difficilement ses limites.

Le virtuel influe sur le réel : l'individu y trouve difficilement des bornes stables; il devient de plus en plus décorporéisé, désensualisé devant son écran et adopte une attitude-cinéma souvent excessive. Mes intentions sont donc d'interroger comment, pour les uns, l'espace public qu'est l'Internet représente-t-il un idéal pour la communication et la réalisation de fantasmes de toutes sortes? Et comment, pour les autres, représente-t-il une menace aux liens sociaux? La classe sociale que l'on définit souvent comme « mobile et urbaine » communique en permanence, mais ne sent plus le besoin de rencontrer l'autre physiquement.

Dans mes toiles, que le texte soit lisible ou codé en SMS, à l'endroit ou à l'envers, qu'il figure qu'une seule fois ou qu'il soit répété, la mise en forme des mots devient donc un moyen d'établir des rapports entre des codes propres à l'histoire de la peinture abstraite et ceux qui appartiennent à l'univers de la publicité et de l'écran. Dans la même perspective, le carré qui renvoie à l'un des trois éléments fondateurs du suprématisme de Malevitch, se présente dans mes peintures, soit comme un élément rappelant la signalisation, soit comme un motif géométrique faisant allusion

à la pixellisation. On pourra notamment observer ce dernier cas avec Free Porn (peinture qui figure sur le carton d'invitation). Puis, en faisant basculer ce même carré, je le fais permuter en signe qui nous réfère à l'écran, à l'action de cadrer, de (se) filmer. Trois tableaux évoquent particulièrement cette action : Érotik chat, dans lequel y sont tracés les contours d'un carré rouge basculé et auquel j'ai accolé un autre tableau où y est inscrit Je branche ma cam. Un autre tableau qui pourrait bien être son diptyque reprend les mêmes dimensions de ce carré. Plusieurs petits carrés noirs disposés en sorte de damier sont inclus à l'intérieur de ce tableau; ceux-ci renvoient à la pixellisation et par conséquent à l'écran. Enfin, dans un troisième tableau, le carré est formé par la disposition de quatre tableaux rectangulaires formant un cadre. Celui-ci n'est pas basculé et on peut y lire : Je suis nue devant mon ordi tu me vois? L'œil est attiré par le carré vide produit à l'intérieur de ce cadre où on aperçoit que le mur.

Avec l'objectif de réduire mon langage plastique au minimum, j'ai éliminé le jaune de ma palette de couleur, pour utiliser exclusivement du rouge, du noir et du blanc. Sans tomber dans le dogmatisme de la symbolique chromatique du Suprématisme, j'accorde néanmoins au rouge certaines propriétés que Malevitch lui avait attribuées. « Pourquoi le rouge? Parce qu'il est pour l'œil humain la couleur qui frappe le plus, qui s'approche le plus de la couleur comme telle, de l'idée de la couleur ». (1996, p. 226)

De surcroit, le rouge c'est la couleur qui renvoie au corps et qui représente dans la symbolique populaire, l'amour, la passion, l'érotisme, le désir et la luxure. C'est aussi la couleur de la révolution et du prolétariat; dans le cas de ma recherche, la révolution hypermoderne qui se caractérise par une logique de l'excès, définie par l'attitude cinéma qui s'incarne dans le cybersexe. Finalement, le rouge est la couleur de l'interdit : on ne passe pas sur la lumière rouge.

Mes tableaux-écran abordent de façon différente l'univers de la publicité que mes affiches décrites au chapitre deux. Ces dernières avaient délibérément un aspect techno trash dû à la mauvaise qualité de l'appareil de captation et de leur

agrandissement excessif par ordinateur. Tandis que les tableaux-écrans sont rendus avec un aspect léché. Mes tableaux cherchent à convaincre par la répétition, comme la publicité, et visent à *frapper vite et fort*. Un tableau de très grand format (16 pieds sur 12 pieds, 365cm par 487cm), nommé *12 Screens invitations* est divisé en 12 tableaux de 4 x 4 pieds. Les textes qui y sont inscrits sont puisés à même des titres de site Web ou d'acronymes invitant de façon parfois grossière au cybersexe. Par exemple, en tapant le simple mot sex pour lancer une recherche, j'ai trouvé des titres tels que *sexcam*, *harcor clip* (hardcore clip) ou *oral porn*. Les autres où figurent des acronymes, comme Mch plsr (Much pleasure), DWIM (do what I mean), ou YGLT (you're going to love that) sont soit issus de mes recherches sur les sites de clavardage, soit de dictionnaires SMS. Ce tableau de très grand format prend la même proportion de 4/3 que l'écran classique au cinéma ainsi que la pellicule 35mm. C'est aussi le même ratio que l'écran d'ordinateur avant l'arrivée des écrans panoramiques.

3.4 Priorie online: l'exposition

Quand j'ai commencé mes recherches sur les sites de clavardage, j'ai dû m'inventer un pseudonyme. J'ai choisi de nommer mon double *Priorie*. Bien entendu ce choix est tiré de l'expression: *A priori*. Ce pseudonyme fait référence à l'attitude que j'avais quand j'ai commencé cette recherche « Au premier abord, avant toute expérience. » (le Petit Robert, 2007 p. 126). J'arrivais sans idée préconçue et avec une certaine naïveté.

L'usage d'un pseudonyme sur les sites de clavardage est presque incontournable, car cela permet l'anonymat. C'est d'ailleurs pourquoi plusieurs utilisateurs se laissent aller complètement à leurs fantasmes. Bien sûr, j'aurais pu me fabriquer un pseudonyme qui aurait fait allusion à mes préoccupations artistiques, mais je ne voulais pas compromettre mes recherches sur le Web en dévoilant mes intentions. Afin d'être en mesure de demeurer plus facilement en marge des discussions comme un témoin, je ne désirais pas un pseudonyme à connotation sexuelle. C'est le cas, entre autres, de Marcel Duchamp qui se créa, en

1920, un double sous le nom de « Rrose Sélavy » et qui signifie comme l'explique Roger Dadoun dans son ouvrage qui traite sur *l'érotisme*, « Éros c'est la vie ». (2003, p. 65). Duchamp se servit de ce nom d'emprunt pour signer plusieurs œuvres ainsi qu'une série de calembours à caractère sexuel comme, par exemple : « Conseil d'hygiène intime : il faut mettre la moelle de l'épée dans le poil de l'aimée. »

En ce qui a trait au titre de l'exposition, *Priorie online*, il s'agit de placer Priorie dans le feu de l'action sur l'Internet pour témoigner de toutes les ramifications de l'attitude-cinéma qui mène à *l'extimité* et au cybersexe. Dans le jargon du clavardage, on dira que quelqu'un est *online* quand il est connecté au réseau, d'où le *Priorie online*.

Les tableaux qui composent l'exposition *Priorie online*, sont comme autant de « fenêtres intempestives » (pop-up) qui apparaissent l'une après l'autre sur une page Web sans qu'on puisse véritablement les contrôler. Sans suite narrative, le travail relève aussi d'une recherche sur le temps. Un temps si précieux pour certains, que même l'écriture doit répondre à des impératifs d'immédiateté. L'écriture est-elle sur le point de perdre son sens poétique et sa gestuelle manuscrite au profit d'une écriture froide, formatée par l'outil qu'est l'ordinateur?

« Allons-nous vraiment vers un tel monde désocialisé et dominé par la désincarnation des plaisirs? » (Lipovetsky, 2007, p. 289). Voilà les questions auxquelles *Priorie* tente de répondre par ses tableaux-écrans.

CONCLUSION

Je constate aujourd'hui l'écart entre ma problématique d'origine et sa finalité présentée en galerie. Bien que l'objectif ait été bien établi au départ, soit de trouver une source de référence picturale autre que ma propre poésie lyrique, après tous les aléas du parcours de recherche sur deux ans et demi, je perçois les changements majeurs dans ma pratique. De préoccupations autoréférentielles je suis passée à un regard presque analytique du comportement de toute une génération obnubilée par les communications interpersonnelles.

En ayant procédé ainsi par contraste, en plus de tous les autres paradoxes qui ont alimenté mon travail, tant au niveau conceptuel que pratique, j'estime avoir conjugué ce que Marcel Duchamp avait appelé la cointelligence des contraires. En cherchant à réconcilier un ensemble de faits opposés tels l'écriture lisible/codée, intime/publique, corporelle/technologique, la matérialité picturale/écriture qui provient du virtuel, attirance/répulsion, planéité/pixellisation, etc., ceux-ci m'ont non seulement amené à explorer des zones inconnues, mais aussi à réfléchir sur la création elle-même. Nous l'avons vu, au cours de cette traversée, j'ai tenté de déplacer, dans le domaine des arts visuels, ce qui appartient à la poésie, à l'attitude-cinéma et enfin au cybersexe. J'ai cherché à questionner certains codes qui affectent autant la création que les fondements qui constituent actuellement notre société hypermoderne.

Aujourd'hui, je voudrais pousser davantage mes recherches sur le langage issu des technologies de communication actuelle. Je voudrais avoir recours à un moyen simple de codifier moi-même ce langage trouvé sur le Web. N'oublions pas que les SMS sont en quelque sorte une codification du langage et que le Web a recours à un cryptage très complexe afin de protéger les communications privées et les transactions bancaires. En procédant par la substitution cryptographique, qui consiste à remplacer une lettre par une autre ou par un symbole, je pourrais ainsi

élaborer un véritable jeu d'échange entre le lisible et l'incompréhensible. Par exemple, si le mot- clé de mon alphabet était cybersexe, cela donnerait :

a b	C	d	е	f	g	h	i	j	k	1	m	n	0	р	q	r	S	t	u	٧	W	X	У	Z
су	b	е	r	s	x	а	d	f	g	h	i	j	k	1	m	n	0	р	q	t	u	٧	W	Z

La substitution du mot Internet donnerait ainsi : Djprnjrp

De la sorte, en fournissant la clé au visiteur, par le titre d'une nouvelle exposition, je pourrais non seulement créer une sorte d'interactivité avec le visiteur, mais aborder de façon différente la retranscription du texte dans mes tableaux. Il est certain que ce ne serait pas une exposition pour les passifs.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages citées

- Ballet, Roger.1987. Mallarmé, l'encre et le ciel. France, Éditions du Champs Vallon, 221p.
- Barthes, Roland. 1972. Le degré zéro de l'écriture. France, Éditions du Seuil, 179 p.
- Baqué, Dominique. 2002. *Mauvais genr(e). Érotisme, pornographie, art contemporain*. Paris, Éditions du Regard, 199 p.
- Baudry, Patrick. 2001. La pornographie et ses images. Paris, Éditions Armand Colin, 335 p.
- Benderson, Bruce. 2001. Sexe et solitude, Trad. de l'anglais de Thierry Marignac. Paris, Éditions Payot et Rivages, 108 p.
- Biaisi, Pierre-Marc. 2007. Histoire de l'érotisme. De l'Olympe au cybersexe. France, Éditions Gallimard, 144 p.
- Burtor, Michel. 1969. Les mots dans la peinture. Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 158 p.
- Dadoun, Roger. 2003. L'érotisme. France, Presse Universitaires de France, 127p.
- Greene, Rachel. 2005. L'art Internet. Paris, Éditions Thames et Hudson. 224 p.
- Joséphine, Alain, Dominique Berthet (dir. publ.) et Dominique Chateau. 2000. Les traces et l'art en question. Montréal, Éditions L'Harmattan. 184p.
- Lalonde, Joanne, Marie Frazer, Jean-Philippe Uzel, Patrice Lupien, Vincent Lavoie et Thérèse St-Gelais (dir. publ.). 2008. L'indécidable. Montréal, Éditions Esse. 278p.
- Le Nouveau Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Éd. 2007. Paris.
- Le Quillet et Grolier, Dictionnaire encyclopédique universel. éd1969. Paris, Vol. 6 et 9.
- Lipovetsky, Gilles. Serroy, Jean. 2007. L'écran global. Paris, Éditions du Seuil, 361p.
- Lipovetsky, Gilles. 1991. L'empire de l'éphémère. France, Éditions Gallimard. 337p.

- Maier, Corinne. 2004. L'obscène, la mort à l'œuvre. La Versanne, Éditions encre marine. 85 p.
- Malevitch, Kazimir. 1996. Écrits (présentés par Andreï Nakov). Paris, Éditions Ivrea, 524 p.
- Frédérique, Doyon. 2007. « Le clavardage, massacre de la langue ou reconnaissance linguistique? » Le Devoir (Montréal), Édition du jeudi 1 février.
- Tisseron, Serge. 2001. L'intimité surexposée. Paris, Éditions Ramsay. 179 p.

Ouvrages consultées

- Bégout, Bruce. 2005. La découverte du quotidien. Paris, Éditions Allia. 592 p.
- Foucault, Michel. 1966. Les mots et les choses. France, Éditions Gallimard. 400 p.
- Lamarche-Vadel, Bernard. 1986. Opalka 1965/1 à l'infini. Paris, Éditions La différence; Tour : Centre de création contemporaine. 119 p.
- Lypovetsky, Gilles. 1883. L'ère du vide. Paris, Éditions Gallimard. 327 p.
- Lipovetsky, Gilles. 1987. L'empire de l'éphémère. France, Éditions Gallimard. 337 p.
- Malevitch, Kasimir. Textes de 1918 à 1926. La lumière et la couleur. Lausanne1981, Éditions : L'Age d'Homme, 167 p.
- Morizot, Jaques. 2004. Interface : texte et image, pour prendre du recul vis à vis de la sémiotique. Renne, Presses Universitaires.
- Quéloz, Catherine. 1999. Christian Robert-Tissot. Catalogue d'exposition. Genève : Publication par les Centres d'art contemporains et Musées d'art moderne et contemporain, de Dijon, Genève, Grenoble, Locminé, Tour, Villeurbanne, Éditeurs : Mamco. 121 p. : ill. en couleur.
- Rey, J.-M. 1997, Le tableau et la page. Paris, Éditions : L'Harmattan. 89 p.
- Saint-Martin, F. 1958. La littérature et le « non-verbal ». Montréal : Éditions d'Orphée. 193 p.
- Saint-Martin, Fernande. 1968. Structures de l'espace Pictural. Montréal, Éditions HMLT, LTÉE.
- Singh, Simon. 1999. L'histoire des codes secrets De L'Égypte des pharaons à l'ordinateur quantique. Paris, Éditions Jean-Claude Lattès. 504 p.

- Maier, Corinne. 2004. L'obscène, la mort à l'œuvre. La Versanne, Éditions encre marine. 85 p.
- Malevitch, Kazimir. 1996. Écrits (présentés par Andreï Nakov). Paris, Éditions Ivrea, 524 p.
- Frédérique, Doyon. 2007. « Le clavardage, massacre de la langue ou reconnaissance linguistique? » Le Devoir (Montréal), Édition du jeudi 1 février.
- Tisseron, Serge. 2001. L'intimité surexposée. Paris, Éditions Ramsay. 179 p.

Ouvrages consultées

- Bégout, Bruce. 2005. La découverte du quotidien. Paris, Éditions Allia. 592 p.
- Foucault, Michel. 1966. Les mots et les choses. France, Éditions Gallimard. 400 p.
- Lamarche-Vadel, Bernard. 1986. Opalka 1965/1 à l'infini. Paris, Éditions La différence; Tour : Centre de création contemporaine. 119 p.
- Lypovetsky, Gilles. 1883. L'ère du vide. Paris, Éditions Gallimard. 327 p.
- Lipovetsky, Gilles. 1987. L'empire de l'éphémère. France, Éditions Gallimard. 337 p.
- Malevitch, Kasimir. Textes de 1918 à 1926. La lumière et la couleur. Lausanne1981, Éditions : L'Age d'Homme, 167 p.
- Morizot, Jaques. 2004. Interface: texte et image, pour prendre du recul vis à vis de la sémiotique. Renne, Presses Universitaires.
- Quéloz, Catherine. 1999. Christian Robert-Tissot. Catalogue d'exposition. Genève : Publication par les Centres d'art contemporains et Musées d'art moderne et contemporain, de Dijon, Genève, Grenoble, Locminé, Tour, Villeurbanne, Éditeurs : Mamco. 121 p. : ill. en couleur.
- Rey, J.-M. 1997, Le tableau et la page. Paris, Éditions : L'Harmattan. 89 p.
- Saint-Martin, F. 1958. La littérature et le « non-verbal ». Montréal : Éditions d'Orphée. 193 p.
- Saint-Martin, Fernande. 1968. Structures de l'espace Pictural. Montréal, Éditions HMLT, LTÉE.
- Singh, Simon. 1999. L'histoire des codes secrets De L'Égypte des pharaons à l'ordinateur quantique. Paris, Éditions Jean-Claude Lattès. 504 p.

PRIORIE ONLINE

Véronique Savard

Vernissage : le 3 février à 17 h L'exposition se poursuit jusqu'au 8 mars 2009

> Maison de la culture Frontenac 2550, rue Ontario Est

(derrière le métro Frontenac)

Du mardi au jeudi de 12 h à 19 h Du vendredi au dimanche de 12 h à 17 h 514 872-7882 ou www.montreal.gc.ca/culture

Montréal



