

1243245
A CL

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA MÉTAPHORE DE LA TEMPÊTE:
CONSTRUCTION DE PAYSAGES FICTIFS
PAR LE BIAIS DE LA PEINTURE INSTALLATIVE

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

PAR
PAMÉLA LEPAGE

AOÛT 2014

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.»

A painting that is an act is inseparable from the biography of the artist. The painting itself is a "moment" in the adulterated mixture of his life- whether moment means, in one case, the actual minutes taken up by spotting the canvas or, in another, the entire duration of a lucid drama conducted in sign language. The act-painting is of the same metaphysical substance as the artist's existence.

Harold Rosenberg

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	iv
RÉSUMÉ.....	5
INTRODUCTION	6
CHAPITRE I	
L'ORIGINE	8
1.1 Le travail antérieur.....	8
1.2 Les fondements d'une pratique en peinture	10
1.3 L'évolution vers le travail actuel	12
CHAPITRE II	
LA TEMPÊTE DU CORPS.....	14
2.1 La tempête	14
2.2 Un corps, le mien	17
2.3 Le corps, outil de travail	18
2.4 Le médium.....	19
2.5 Le processus créatif.....	25
2.6 L'image	28
CHAPITRE III	
LE PAYSAGE.....	30
3.1 L'installation	30
3.2 Le paysage	33
CONCLUSION.....	38
BIBLIOGRAPHIE.....	40

LISTE DES FIGURES

1.1	Sans titre, acrylique sur toile, 76 cm X 102 cm (2010)	7
1.2	Sans titre, encre sur papier, 28 cm X 51 cm (2011).....	8
1.3	Sans titre, encre sur papier, 244 cm X 244 cm X 305 cm (2011)	9
1.4	Sans titre, acrylique sur toile, 122 cm X 183 (2010)	11
2.1	Sans titre, acrylique sur toile, 20 cm X 25 cm (2013).....	21
2.2	Sans titre, acrylique sur toile, 121 cm X 95 cm (2012)	22
2.3	Sans titre, acrylique sur toile, 152 cm X 213 cm (2013)	24
2.4	Sans Titre, acrylique sur toile, 121 cm X 95 cm (2012)	24

RÉSUMÉ

Dans le cadre de mon mémoire-création en arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec    Montréal, je présente une exposition de peinture installative à la galerie de la Maison de la culture Côtes-des-Neiges du 6 février au 16 mars 2014. L'exposition porte le titre *Intermittence* et regroupe neuf tableaux dans un espace reconfiguré. Le paysage qui parcourt l'exposition est de nature fictive et prend forme par un traitement gestuel de la peinture. Afin de refléter le caractère subjectif de ce paysage, les œuvres ont été nommées selon la liste de prénoms masculins et féminins du système de nomenclature des ouragans. Afin aussi de traduire l'activité de peindre chez le regardant, les tableaux ont été disposés en cloisons formant des espaces restreints. Il devient ainsi impossible d'observer tous les tableaux simultanément, générant un acte performatif de visionnement. Enfin, à l'image du processus créateur qui lui a donné lieu, *Intermittence* se veut une expérience sensorielle active et spontanée où le paysage ne se dévoile que partiellement à travers la matière picturale marquée par le geste.

Le texte d'accompagnement du mémoire-création relate les fondements et la réflexion produite à partir de ma pratique artistique par le biais de la métaphore de la tempête. Analogie entre un corps affecté par des crises motrices et le phénomène naturel de la tempête, elle constitue le contexte conceptuel de mon travail. Comparaison aussi entre la tempête et l'acte de peindre, elle informe mon processus créatif en lui conférant le cadre référentiel qui donne sens aux actions que je pose en peignant. Cette métaphore fait également du processus créateur un   v  nement actif où les mouvements du corps transforment la matière, processus au terme duquel le paysage émerge. C'est à elle aussi qu'incombe la responsabilité de définir le type de paysage qui émerge, soit un paysage fictif. Bref, cette notion est le point de départ de l'ensemble des prémisses desquelles découle ma pratique artistique en peinture paysagère installative.

Mots-clefs : peinture, paysage, peinture installative, image, corps, action, geste pictural.

INTRODUCTION

These materials-the memories, the anguish, the imprisoned heroism, the awareness of the body and its functions, the evidences of perception-all contribute to the character of the work and its philosophical premises.

William Seitz

Il m'arrive de sentir la crise venir. Le fourmillement commence au bout de mes membres et tranquillement, gagne le reste de mon corps. Je souffre de choréo-athétose kinésigénique. Ce fourmillement est l'annonce d'un moment turbulent, de la crise en formation. Puis, la perte de contrôle me gagne, parfois pendant quelques secondes, d'autres fois pendant plusieurs minutes. Pendant ce déferlement de mouvements involontaires, toute tentative de reprise de contrôle est vaine, car plus il y a volonté de bouger, plus les spasmes s'aggravent. Il me faut m'abandonner, accepter et attendre la fin. Et lorsque cette fin arrive enfin, elle me laisse le plus souvent épuisée et haletante. C'est l'accalmie.

Il fait soleil, il fait beau et soudainement, des nuages noirs couvrent le ciel. Le vent se lève, la température baisse légèrement. Les conditions météorologiques se mettent en place, la tempête est en formation. C'est à ce moment que l'on chercherait à se mettre à l'abri afin d'éviter la foudre des éléments. Puis, en un craquement, tout se déchaîne. Le vent s'intensifie, la pluie tombe et gicle tout sur son passage, les vagues déferlent. C'est le moment d'attente, d'abandon. Finalement, aussi rapidement qu'elle est venue, la tempête se retire, laissant débris et flétrissement derrière elle. C'est l'accalmie.

À l'atelier, je rassemble les matériaux : pinceaux, rouleaux, balais, supports et peinture. Je mélange l'acrylique, j'altère la matière, je crée des couleurs. La création est en formation. Sans avoir d'idée claire quant au résultat final, j'anticipe cette rencontre entre la matière et le support. Puis, lorsque vient le moment de peindre, la fébrilité est à son comble. Je couche la toile au sol ou l'incline contre un mur et, de mouvements brusques et vifs, je répands la peinture sur la surface. Je laisse ainsi la gravité et la vitesse manier la matière-

peinture. Tout se passe très rapidement, même si ce déferlement peut durer plusieurs heures. Pendant ce moment, j'abandonne mon corps à l'acte de peindre. Puis, je m'arrête. La peinture sèche et devient image. L'acte performatif de peindre devient paysage. C'est l'accalmie.

La source de mon travail est introspective. Tiré de la manière dont je vis et conçois les troubles du mouvement qui affligent mon corps, mon travail fait appel à l'une des principales fonctions de l'art : l'expression d'états de conscience intérieurs (Seitz, 1983). Par la métaphore de la tempête, je cherche à rendre ceux-ci intelligibles pour autrui. Cette métaphore est donc le liant entre les aspects théoriques et pratiques de mon travail et lui confère cohérence et signification. Conséquemment, ce texte d'accompagnement rend compte de ma pratique artistique par le biais de cette notion clé en abordant l'origine de mon travail, la tempête et le paysage.

CHAPITRE I

L'ORIGINE

1.1 Le travail antérieur

Peinture, dessin, installation; telles sont les formes d'expression privilégiées dans mon travail antérieur. Choisie pour leurs propriétés intrinsèques, chacune véhicule un aspect différent de ma pratique. La peinture, pouvant être retravaillée sans cesse, permet une rapidité d'exécution, un laisser-aller et un traitement plus rude et brusque de la matière. En retenant la touche, elle permet d'atteindre une certaine lourdeur au sein de l'image (voir figure 1.1).



Figure 1.1 *Sans titre*, acrylique sur toile, 76 cm X 102 cm (2010).

La peinture est le médium que je privilégie pour les moments où je recherche une intensité, voire même pour exprimer de la violence. Le dessin, plus fragile, par l'emploi de surfaces de papier et de matériaux plus délicats tel l'aquarelle, demande un temps de réflexion plus lent pour produire un résultat. Puisqu'il est souvent impossible de revenir en arrière lorsqu'un geste est posé, l'image est généralement composée de gestes épars bien placés. En dessin, il est aussi plus fréquent d'avoir recours aux espaces négatifs, aux espaces vides. L'aspect de mes dessins est plus fluide, plus paisible. Je choisis le dessin dans les moments de sérénité et de calme. (Voir figure 1.2)



Figure 1.2 *Sans titre*, encre sur papier, 28 cm X 51 cm (2011).

L'installation, quant à elle, favorise les idées de monumentalité et de plus grand déploiement. Puisque l'installation met l'accent sur le dispositif d'accrochage, elle se prête à l'une ou l'autre des disciplines, soit la peinture, soit le dessin. Toutefois, mes premières installations ont été réalisées à partir de dessins. Constituées de pièces entières couvertes de papier recouvert de dessins, ces installations camouflent, exploitent et dénaturent les espaces où elles se trouvent. C'est le mode d'accrochage que je choisis au moment où je souhaite créer un environnement fictif pour induire un effet de déplacement chez le spectateur. Bref, chacune de ces formes d'expression est approchée spécifiquement afin de répondre à des besoins particuliers, donnant lieu à une pratique éclatée où ses parties trouvent une complémentarité. Par ailleurs, le déploiement dans l'espace du travail trouve une incidence

certaines sur les contenus abordés. (Voir figure 1.3)



Figure 1.3 *Sans titre*, encre sur papier, 244 cm X 244 cm X 305 cm (2011).

Dans mon travail antérieur, la représentation en peinture et en dessin est plus présente et prend la forme d'un paysage. En dépit de ce fait, le processus de création des œuvres est tout de même basé sur le geste. Au début du processus de création, chaque œuvre est faite sans anticipation et le résultat final forme une surprise. Posant le canevas de toile à la verticale sur un chevalet ou au mur, il n'y a que quelques lignes qui sont esquissées. Puis, intuitivement, je remplis et rends actif visuellement l'espace entre les lignes. C'est de cette façon que la représentation du paysage émerge. Sans avoir encore une intention de départ claire et distincte quant à l'apparition d'une image de paysage, elle y surgit malgré moi.

1.2 Les fondements d'une pratique en peinture

Depuis l'arrivée de la photographie, la peinture s'est vue retirer l'une de ses fonctions principales, celle d'être un miroir de la réalité. Elle s'est tournée vers d'autres

avenues :

With photography in command of specificity, advanced painting seeks ambiguity. This offers a double appeal: on one hand offering the indeterminate space of fleeting visual registration, and of memory; on the other recognizing the autonomy and even arbitrariness of the painted surface itself. (Ferguson, 2004).

Pourtant, de nombreuses fois a-t-on prophétisé la mort de la peinture, celle-ci demeurant encore et toujours vivante (Ferguson, 2004). Cela est sans doute dû au fait que la peinture offre beaucoup plus que les moyens d'être une copie du réel : elle offre de conjuguer iconicité et plasticité pour donner lieu à d'innombrables combinaisons possibles. En effet, comme le mentionnait Russell Ferguson dans *The Undiscovered Country*, la peinture a trouvé refuge dans la capacité de transmettre de multiples concepts de manière visuelle et matérielle, ceux-ci changeant au gré des différents mouvements artistiques depuis le début de la modernité. Au fil du temps, il a entre autres été question de lumière, d'effet optique, de couleur, de mouvement et d'action, pour enfin en arriver à un sentiment généralisé que toutes les approches possibles ont été explorées. Pourtant, la peinture contemporaine est florissante. C'est que les concepts générant les œuvres ne sont plus originaires d'écoles rassemblant plusieurs artistes à une époque donnée, ils trouvent plutôt leur origine dans les intérêts et les expériences personnelles de chacun. Il y a autant de genres qu'il y a de peintres. Pour l'artiste en atelier, la question qui se pose maintenant porte sur les intentions et l'expérience à transmettre en peinture.

Dans mon travail, ce changement de direction qu'a connu ma pratique picturale par un abandon de l'idée que l'art se doit de représenter le monde extérieur est devenu essentiel. Bien que cette affirmation tende à généraliser ce qui régit et motive la création d'œuvres d'art aujourd'hui, il n'en reste pas moins qu'elle se situe à la base du contexte artistique qui entoure ma pratique. C'est ce qui me permet d'approcher le médium en sa qualité de matière et de laisser cours à mon imagination par le biais d'un processus axé sur le mouvement où le résultat ne peut pas être prévu. Bref, je recherche un mode d'expression où le médium et le processus travaillent de concert pour soutenir les motivations derrière la pratique artistique et générer la signification *a posteriori*.

1.3 L'évolution vers le travail actuel

Le travail accompli antérieurement à mon entrée à la maîtrise en arts visuels et médiatiques est à la fois près et distant de mon travail actuel. Les changements qui se sont opérés ont pris place en premier lieu dans les idées. Ayant en tête une pratique où le processus et le médium ont des affinités claires avec les idées véhiculées, j'ai ainsi identifié les aspects clefs de mon travail, ceux qui avaient à mon sens le plus d'importance. J'ai pris conscience de mon intérêt pour le dynamisme et l'imprévisibilité d'une pratique où le résultat est dicté par l'action d'étendre la couleur sur un support. En voulant maximiser cette simple approche, j'ai ainsi concentré tous mes efforts sur la peinture et abandonné le dessin. Forme d'expression à la fois résistante et malléable, la peinture permet d'inclure dans son processus une forme de réaménagement exhaustif de ses formes par la matière picturale. Le dessin, quant à lui, est beaucoup plus fragile et ne peut être retravaillé que très peu. Une fois cette première constatation établie, j'ai également pris conscience de l'importance du mouvement et du geste dans mon processus de création. Déjà, le travail antérieur laissait apparaître cette dimension de manière évidente. En effet, la représentation du paysage s'y faisait par une multitude de gestes et de touches convergeant en un point ou en un sens (voir figure 1.4).

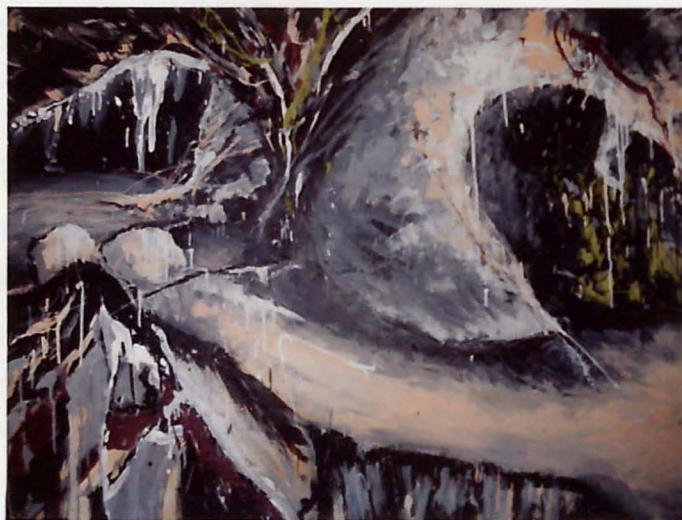


Figure 1.4 *Sans titre*, acrylique sur toile, 122 cm X 183 cm (2010).

Toutefois ces gestes peints sur un support placé à la verticale assujettissent la matière à la gravité, donnant lieu à des coulisses. J'ai cherché à amplifier davantage l'importance du mouvement lors du processus de création tout en minimisant les effets non désirés en couchant le support au sol. Cela permet d'appliquer la peinture dans tous les sens, en plus de pouvoir travailler continuellement en appliquant davantage de matière sans que celle-ci ne s'affaisse ou ne se déplace. Enfin, ce changement en a amené un autre, celui de travailler l'œuvre en une seule session d'atelier, peu importe le temps requis. Cela a pour conséquence de faire de l'acte de peindre un événement régi dans le temps par un début, un développement et une fin.

Ces changements au sein de mon processus créatif ont émergé à la suite d'une importance accordée à l'emphase mise sur le mouvement provenant de mon corps dysfonctionnel et des moments où je perds le contrôle de mes membres aux termes de crises spasmodiques. Cet aspect de mon expérience personnelle est devenu la base essentielle de mon travail. Bien que j'accorde une grande importance à l'expérience personnelle, il ne veut pas dire que je la présente à son état brut. En effet, l'expérience personnelle se doit d'être raffinée et étudiée avant d'être communiquée. Ce que je nomme raffinement est cette attitude affective qu'il est possible de créer entre la motivation du travail et le corpus d'œuvres à travers le processus créatif (Seitz, 1983). Cette idée de raffinement prend la forme de la métaphore de la tempête au sein de mon travail. La création est pour moi le moyen d'extérioriser les mouvements involontaires de mon corps en leur donnant raison d'être et signification par le biais de cette métaphore. Mouvements et imprévisibilité jouent un rôle important au sein de mon travail puisqu'ils font du processus créateur un événement décisif. La peinture est un espace où dans la création, la définition et la transcendance de soi prennent place par la manipulation constante de la matière (Seitz, 1983). Toutefois, je perçois mon travail, non pas comme une introspection de ma vie personnelle, mais comme l'expression d'une partie de moi-même, celle qui marque mon individualité, par le biais de cette matière-peinture. Cette approche ne vise pas la thérapie par l'art, mais recherche plutôt une forme d'expression qui puisse rejoindre autrui. C'est en comparant les crises spasmodiques de mon corps et le phénomène météorologique de la tempête que j'ai donné sens à mon acte de peindre.

CHAPITRE II

LA TEMPÊTE DU CORPS

2.1 La tempête

La nature, le paysage et les phénomènes naturels font communément l'objet de métaphores afin d'exprimer sentiments ou théories. Ils le sont parce qu'ils sont vus et connus de tous. En effet, chacun est en mesure de se rappeler l'aspect visuel de ceux-ci de mémoire puisqu'ils nous entourent constamment. Certains sont périodiques et récurrents, telles les inondations, d'autres sont cycliques, telles les saisons. Ou bien, certains sont quasi permanents, tel l'écoulement des rivières. D'autres encore sont si sporadiques qu'ils ne se présentent qu'une seule fois dans l'espace d'une vie, telles certaines comètes. Bref, ceux-ci sont si nombreux et variés qu'il est aisément possible de formuler une métaphore pour toute situation. L'objectif de recourir à ces phénomènes est de fournir au destinataire, d'une part une image qui puisse illustrer des concepts autrement abstraits ou, d'autre part, susciter un rapport émotionnel empathique. Robert Smithson, par exemple, utilise le paysage afin de décrire le fonctionnement de la pensée humaine :

One's mind and the earth are in a constant state of erosion, mental rivers wear away abstract banks, brain waves undermine cliffs of thought, ideas decompose into stones of unknowing, and conceptual crystallizations break apart into deposits of gritty reason. Vast moving faculties occur in this geological miasma, and they move in the most physical way. This movement seems motionless, yet it crushes the landscape of logic under glacial reveries. This slow flowage makes one conscious of the turbidity of thinking. Slump, debris slides, avalanches all take place within the cracking limits of the brain. (Smithson, 1968)

Dans cet extrait, l'auteur réfère au développement du raisonnement logique en termes de mouvements, qu'il compare à la décomposition, à la sédimentation, à la contagion ou encore aux avalanches. À la manière de Smithson, j'ai recours à un phénomène naturel, celui de la tempête, pour décrire et raccorder les aspects de mon travail.

La tempête au sens propre est une violente perturbation atmosphérique consistant en de très forts vents généralement accompagnés de précipitations (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, 2013). Certes, cette définition est importante au sein de mon travail, car elle fournit une image mentale des éléments en mouvement. Elle donne un point de repère quant à l'aspect visuel de ce phénomène naturel actif ayant un début, un développement et une fin. C'est le déroulement de la tempête et le caractère agité de celle-ci qui importe lorsqu'il est question de la métaphore de la tempête; une tempête qui se lève, qui souffle, qui se déchaîne, qui fait rage (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, 2013). Je m'intéresse à tous ces mots qui décrivent l'activité de la tempête, à ces mots qui, au sens figuré sont synonymes de la tempête : affairement, affolement, agitation, bouillonnement, désordre, désorganisation, effervescence, fourmillement, incohérence, suractivité, tourmente, turbulence et va-et-vient. Ces synonymes associés à différentes définitions de la tempête permettent d'établir un lien entre mon corps et l'acte de peindre. La métaphore de la tempête est le point de rencontre entre mes expériences personnelles et le monde extérieur; elle est ce qui formule mes idées en peinture. Comme le dit l'auteur William Seitz (1983): (...) the study of vision has focused on the point at which, for the painter, the inner and outer worlds meet ». La métaphore de la tempête établit une forme d'analogie entre ma perception des crises spasmodiques vécue dans mon corps et le déroulement du phénomène naturel qu'est la tempête.

Bien sur, lorsqu'il est question de tempête en peinture, il est presque incontournable de mentionner J.M. William Turner. Effectivement, celui-ci se démarque notamment pour sa traduction du mouvement de l'eau et de l'air en peinture par des mouvements analogues à ceux des mouvements réels de ces éléments. En utilisant le geste, Turner inscrit la force des éléments dans la matière elle-même et privilégie l'impression du phénomène à l'aspect visuel réel de la tempête. C'est par le processus créateur qu'il transmet un vif intérêt pour l'intensité

et la force de ces éléments naturels et qu'il communique la frayeur et l'impuissance que ceux-ci inspirent. La peinture de Turner a donné lieu à une vision de la tempête comme symbole du sublime et pouvant être communiqué par un traitement gestuel de la peinture. Mon recours au concept de la tempête s'inspire de son approche. Plutôt que de chercher à représenter la tempête, « je fais tempête ». J'accueille et je provoque les accidents. Tout comme Turner, je cherche à transmettre autant la puissance du mouvement que l'impuissance devant le tumulte. Toutefois, la source de mon travail n'est pas une fascination pour le phénomène lui-même, mais un glissement d'une expérience personnelle vers le concept de la tempête. J'utilise le modèle des étapes de développement d'une tempête identifié par la formation, le déferlement et l'accalmie pour lier conceptuellement aux actions que je pose dans mon processus de création.

Mon processus de création est régi par des étapes semblables et distinctes. En premier lieu, je dois préparer les matériaux. Ce faisant, j'imagine une forme de performativité des gestes qui mèneront vers l'œuvre. Cette étape en est une de bouillonnement intellectuel. Elle annonce l'imminence du moment créatif. Ce moment est similaire à celui qui annonce une tempête, lorsque les conditions météorologiques se mettent en place. Je nomme cette étape préliminaire la formation. Puis, je dépose la surface au sol et laisse couler sur celle-ci une certaine quantité de couleur. J'étends cette matière rapidement afin de pouvoir mélanger les couleurs entre elles sur la toile. C'est un moment de véritable déferlement, d'agitation et de suractivité. Cela ne dure généralement que peu de temps et demande beaucoup d'énergie, car les mouvements doivent être vifs afin que la peinture ne sèche pas avant que l'œuvre soit complétée. Ce moment d'agitation créative est similaire au moment où la tempête se déchaîne et que le vent s'intensifie, que la pluie gicle tout sur son passage, que les vagues déferlent. C'est l'étape intermédiaire que je nomme le déferlement. Enfin, je laisse la peinture sécher et replace la toile à la verticale. C'est la fin du tumulte. La peinture devient image, elle se sépare de moi. Ce moment de finitude est similaire au moment où la tempête se retire, laissant débris et flétrissement derrière elle. C'est l'étape finale que je nomme l'accalmie.

2.2 Un corps, le mien

De manière analogue à celle par laquelle je compare la tempête à l'acte de peindre, je compare l'affliction de mon corps à la tempête. Lorsque je sens la crise venir et que le fourmillement gagne mon corps, je choisis de percevoir ce moment comme celui où les conditions météorologiques se mettent en place pour donner lieu à la tempête, l'étape que je nomme la formation. Puis, je perds toute maîtrise de mes membres, subsiste que désorganisation, détraquement et désordre. Mes muscles se contractent involontairement de façon spasmodique, encore là, je ne peux pas m'empêcher de comparer cet état à la tempête. Je trouve des similitudes avec l'étape intermédiaire du déferlement, où les éléments, comme la pluie, l'eau et le vent se déchaînent. Pendant ce déferlement de mouvements involontaires, toute tentative de reprise de contrôle est vaine, car plus il y a volonté de bouger, plus les spasmes s'aggravent. Tout comme lors du déferlement de la tempête, lorsque l'on cherche à se mettre à l'abri afin d'éviter la foudre, il me faut accepter mon impuissance face à cette force incontrôlable. Finalement, lorsque la crise achève, une fois de plus, la tempête apporte lucidité. C'est le moment que je compare à l'accalmie, moment où la tempête se retire, laissant débris et flétrissement derrière elle. Après son passage, je suis moi-même flétrie.

En somme, mon corps est comme la tempête:

[...] la catastrophe naturelle, c'est-à-dire l'irruption du hasard, de l'imprévisible, de l'accident, élevé ici à l'échelle hyperbolique, fonctionne comme une sorte de trahison ontologique, une rupture de contrat entre l'homme et la Nature, cet accord qui les fait se comprendre (aux deux sens du terme) l'un l'autre mutuellement. » (Egana, 2000).

Tout comme il y a rupture de contrat entre l'homme et la nature lors de catastrophes naturelles, il y a rupture de contrat entre moi-même et mon corps lors de ces crises spasmodiques. C'est par le biais de la peinture que je réconcilie ce bris. La peinture me permet de reproduire ces mouvements involontaires en leur donnant une fonction, celle de faire tempête. Le mécanisme de création est pour moi une série d'événements : mon corps fait tempête sur moi puis, je fais tempête en peinture et, subséquemment, cette peinture

conserve et transmet les vestiges de la tempête créatrice.

2.3 Le corps, outil de travail

Le corps est un véhicule perceptif, tout autant émetteur que transmetteur de sensations. Il est également moyen de transport et d'analyse. Seule véritable possession de quiconque, le corps est l'unique moyen de naviguer à travers le monde dans lequel nous vivons (Zdebik, 2011). Bref, le corps tient le rôle de liant entre l'esprit et le monde extérieur et ce lien peut être démontré par l'art. C'est ce lien qui confère au corps une si grande importance au sein de mon travail.

Tout comme l'entière des éléments qui composent notre monde, le corps est soumis aux lois physiques qui le composent. Ce sont ces lois, en conjonction avec l'anatomie du corps, qui dictent l'expérience du monde extérieur. Le corps a ses limites, autant extérieures qu'intérieures. Je m'intéresse à celles-ci et à la manière dont elles informent l'expérience du monde extérieur et ma capacité à le modifier.

Le corps est mon principal outil de travail. Sans lui, il me serait impossible d'aborder la peinture en termes d'actions subjectives. Lors de la création en atelier, je pousse mon corps vers ses limites en traitant la peinture en tant qu'évènement et mettant en scène le corps en mouvement. L'acte de peindre est pour moi une forme d'acte performatif où le corps est amené à exécuter une série de mouvements et d'acrobaties la plupart du temps improvisée. Confrontée à des composantes telles que la force, la vitesse, ou encore l'espace nécessaire pour peindre, les limites de mon corps font en sorte que certains effets peints resteront toujours impossibles à atteindre tandis que d'autres me seront toujours uniques¹. C'est à ce moment que fusionnent corps, intellect et environnement extérieur. Alors que chez les autres, se mouvoir est naturel, pour moi c'est un défi perpétuel. Je profite des moments créatifs afin

¹ Par exemple, Philip Monk écrit : « Dans une œuvre comme 'human behaviour' (comportement humain), plusieurs coordonnées sont en cause: la nature des matériaux, les restrictions de la gravité, la mobilité limitée du corps au cours d'actions réciproques avec les deux. » (Monk, 1988)

de me réapproprier ces mouvements². En effet, l'énergie que je puise pour peindre provient de mon corps et est extériorisée par lui; il est à la fois source et outil; sujet et objet. Bref, le corps est le moyen par lequel il est possible de ressentir. Il est également le moyen par lequel il est possible d'exprimer ce qui est ressenti. Le corps possède un aspect privé et un aspect public. L'esprit, intérieur, reste inaccessible à autrui. Cet aspect est celui qui reçoit l'information, analyse, ressent. L'aspect public est celui de l'enveloppe corporelle, ce qui est donné à voir pour autrui. C'est aussi cet aspect qui permet d'exprimer, de manier, d'altérer le monde environnant. Ces deux aspects possèdent des caractéristiques particulières et pourtant universelles. À titre d'exemple, la capacité de réfléchir est inhérente à tous, mais la manière dont chacun le fait est individuelle. Ou encore, tous possèdent la même anatomie, mais des spécificités nous individualisent. Lorsque j'aborde la création, j'exprime ces caractéristiques qui me sont propres, c'est-à-dire que je puise le contenu de mes œuvres dans l'une de ces caractéristiques qui marquent mon individualité et l'extériorise par des gestes picturaux eux aussi spécifiques et singuliers.

2.4 Le médium

Mon processus créateur se fonde sur les valeurs de plasticité de la peinture. De plus, je suis sensible aux propriétés propres de la peinture acrylique. J'approche celle-ci non pas comme un moyen de représenter, mais plutôt pour les qualités intrinsèques de la matière picturale. Au sens propre, la matière est une entité destinée à subir une transformation dans la production (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, 2013). Je l'approche pour ses potentialités. Elle est le médium, dans le sens de moyen d'expression et de sensation, qui permet cette fluidité de sens que le contenu du tableau, les matériaux et la facture entretiennent entre eux. Comme l'affirme William Seitz (1983) : « The medium must not be separated from the content it embraces (...) ».

L'idée principale qui traverse mon travail est le tumulte de la tempête. Transposant

² Rosenberg souligne que : « what gives the canvas its meaning is not psychological data but rôle, the way the artist organizes his emotional and intellectual energy as if he were in a living situation. » (Soussloff, 2004).

ce tumulte par des gestes brusques et vifs, la peinture acrylique me permet de retenir ceux-ci sur le support. La traduction de la métaphore de la tempête au sein de mon travail s'effectue par la réponse de la matière picturale aux mouvements de peindre. Hans Hofmann (tel que cité par Seitz, 1983), affirme aussi que : « In an analogous statement, Hofmann insists that an idea cannot be communicated until it is "converted into material terms." The ideas of the painter, like those of the choreographer, the composer, or the writer, are modified by his medium (...) ». Bref, l'idée façonne la matière autant que la matière la façonne. De plus, tout comme le corps comporte son lot de possibilités et de restrictions, le médium comporte les siennes. Je travaille de concert avec ces concepts. La texture, la viscosité, la couleur et le temps de séchage sont les principales caractéristiques de la peinture qui façonnent mon travail.

Je transforme la matière picturale en lui ajoutant d'autres composantes comme de l'eau ou encore du médium épaississant. Ce faisant, je cherche à trouver une ressemblance entre l'action de peindre et l'image représentée à travers cette matière altérée (Drathen, 2007). De manière similaire, Doris von Drathen décrit le processus par lequel le peintre Pat Steir utilise les lois de la physique pour établir un parallèle entre le geste de création et l'image qui en résulte. L'artiste, rendant la couleur très liquide, laisse celle-ci couler par la force gravitationnelle sur un support placé à la verticale. Par la gravité, la vélocité du geste ainsi que la texture du médium, Steir recrée les conditions nécessaires au phénomène naturel que sont les chutes, ce qui engendre comme résultat une étrange association avec l'image d'une chute. Bref, Drathen (2007) reconnaît que l'image de la chute ne prend pas source par l'observation du phénomène, mais surgit plutôt de la matière picturale elle-même. En altérant la matière de la peinture, je cherche aussi à la rendre propice à l'émergence d'une image. De la même façon dont Steir laisse la matière agir d'elle-même, je la laisse dicter la forme qu'elle prend. Ce sont la texture de la peinture en combinaison avec les gestes de mon corps qui créent l'image. Par exemple, si la peinture est liquide, elle se répandra rapidement et se mêlera aux autres couleurs (voir figure 2.1).

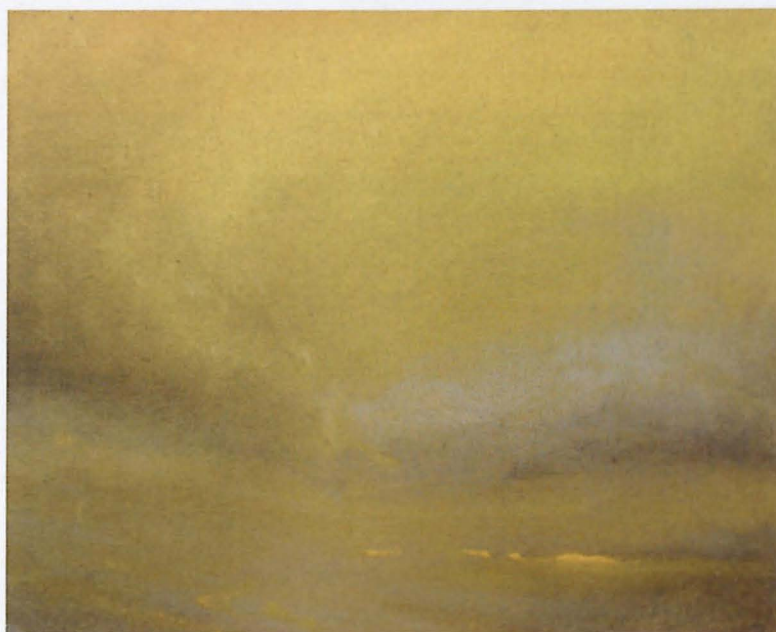


Figure 2.1 *Sans titre*, acrylique sur toile, 20 cm X 25 cm (2013).

Cependant, si sa texture est épaisse, elle retiendra le geste et restera en place (voir figure 2.2). En ce sens, peindre comporte une part de savoir-faire qui émerge de la capacité à prédire le comportement de la matière et une part de hasard, car bien que le comportement de la matière soit prévisible, la somme des transformations que subit la matière au terme du processus créateur donne un résultat imprévisible. Je nomme la somme de ces transformations « résidu ». Le résidu au sens propre est constitué de la matière qui reste d'une substance soumise à une opération physique ou chimique (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, 2013). En ce sens, les opérations physiques s'expriment par les gestes que je pose en peignant. Les opérations chimiques quant à elles, sont régies par les propriétés caractéristiques de la peinture acrylique. La viscosité et la texture sont certaines de ces caractéristiques. La couleur en est une autre.



Figure 2.2 *Sans titre*, acrylique sur toile, 121 cm X 95 cm (2012).

La couleur en peinture est un aspect important de mon processus créateur. Au moment d'altérer la matière, je porte attention aux couleurs. Celles-ci jouent un rôle déterminant afin de définir le paysage qui émerge au sein de l'image. Seitz (1983) explique ce rôle de la manière suivante: « Color and the conditions of its appearance are elements of content as well as of form (...). » En effet, la couleur tire son contenu soit de manière intrinsèque par les associations que nous faisons quotidiennement, soit par son contexte d'occurrence. Par exemple, le rouge peut évoquer le vin ou encore le sang et sera reconnu comme tel, peu importe le contexte dans lequel il se retrouve. Toutefois, ce contexte peut lui aussi informer

la perception que l'on aura de cette même couleur. Le travail d'Edward Burtynsky en est un exemple éloquent. Ses photographies présentent des paysages industriels, souvent ravagés et pourtant très esthétiques. La série *Nickel Tailings* le démontre de manière évidente : le ciel est gris, la terre est d'un noir goudron et les étendues sont vastes, presque sans végétation. En avant-plan se trouve une source d'eau ruisselante d'un rouge orangé vif. Scène désolante exposant les conséquences de l'exploitation minière, l'alarme est sonnée par le rouge du cours d'eau et le noir de la terre. Le caractère non naturel de ces couleurs dans leur contexte de paysage conduit le spectateur à des associations d'images comme le déversement de matières toxiques, le danger et le malsain. Dans mon travail, le contexte de référence est le paysage secoué par la tempête. J'utilise la couleur afin d'accentuer les effets de la tempête au sein de l'image. Par exemple, j'utilise les gris et les pourpres pour convier l'ambiance brumeuse qui caractérise la fin d'une tempête (voir figure 2.3), ou encore les noirs pour recréer l'allure sombre qui règne au cœur de celle-ci (voir figure 2.4). Toutefois, les associations que je recherche ne sont pas aussi précises qu'un rouge vin ou encore autant ancrées dans la réalité qu'un rouge sang, elles sont plutôt affectives. La couleur peut être menaçante, allègre, nostalgique, elle peut être étrange ou encore légère (Seitz, 1983). Alors, en utilisant les gris et les pourpres, je convie le calme après la tempête. En faisant usage du noir, je recrée l'aspect menaçant de la tempête à son plus fort. Bref, de multiples associations peuvent découler de la couleur et celles-ci sont porteuses de sens. La couleur et la texture représentent les éléments principaux de mon langage plastique. En effet, le dessin, qui donne une direction à mes tableaux, est issu de ces deux composantes. Bien qu'il ne s'y retrouve pas au sens plus conventionnel où il implique la ligne, il est présent par les traces du geste inscrites dans la texture de la peinture. Il est présent aussi par les masses délimitées par la couleur.



Figure 2.3 *Sans titre*, acrylique sur toile, 152 cm X 213 cm (2013).



Figure 2.4 *Sans Titre*, acrylique sur toile, 121 cm X 95 cm (2012).

2.5 Le processus créateur

Si mon processus créateur est sensible aux propriétés de la peinture que sont la texture et la couleur, le temps de séchage est ce qui vient conclure l'aspect compositionnel de mes tableaux. En effet, afin de couvrir l'entièreté d'un support de grand format et de travailler lorsque la peinture est toujours humide, cette étape demande une rapidité d'exécution essentielle. C'est pourquoi peindre est un évènement. Lorsque je couche la toile au sol, c'est le début de ce processus. Étant préoccupée par la question du mouvement et du moment en peinture, certains fondements de l'expressionnisme abstrait correspondent à ma vision du processus créateur. Harold Rosenberg, se référant aux peintres de ce mouvement, explique ce type d'approche en peinture de la manière suivante :

At a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act—rather than as a space in which to reproduce (...) an object, actual or imagined. What was to go on the canvas was not a picture but an event. (Rosenberg, 1961)

Lorsque je commence à peindre, je suis plutôt concernée par l'acte que par la représentation. Je commence et termine l'œuvre en une session d'atelier unique. De cette façon, la peinture n'a pas le temps de sécher entre deux séances de travail et il est possible de la manier comme je l'entends. C'est un moment de peu de réflexion. Mes gestes sont vifs et vigoureux, ils sont rapides et propices aux accidents. Peindre devient une discipline performative dont le résultat est un résidu peinture qui acquiert le statut d'œuvre une fois le séchage complet. Le processus créateur prend forme par le biais de mon corps, de la peinture et du mouvement. Ensemble, ceux-ci constituent l'évènement, ce moment où ils se rencontrent pour donner lieu à la création.

En plus de considérer la peinture comme un évènement, Rosenberg (1961) estime qu'une pratique basée sur l'action ne fait pas de distinction entre l'esquisse et l'œuvre. En effet, il considère ceux-ci comme équivalents, puisque tous deux sont issus des mêmes

gestes. Il n'est donc plus question de hiérarchie au sein du processus créateur, mais plutôt de diversité et de nuance. Cela est dû au fait que l'image n'est plus créée par un effort de représentation conscient et appliqué, mais par l'action. Lorsque je crée, je considère chacun de mes actes comme des composantes de l'œuvre et j'envisage le processus comme un élan ponctué de temps d'arrêt. La création est un flux continu interrompu par les changements de supports, par un temps d'arrêt entre les séances de travail. En effet, au lieu d'entretenir une relation entre travail préparatoire et œuvre, les moments de création sont équivalents et sans égard pour le résultat final. Le processus de sélection des œuvres se fait une fois le travail complété, plutôt que par une accumulation de travaux préparatoires. Action et inaction sont les seules prémices qui dictent l'aspect de l'œuvre. Par l'action, j'élabore des espaces picturaux. Par l'inaction, le séchage de la peinture survient et l'image émerge.

Au sein de mon travail, ces actions qui créent proviennent de motivations intérieures, car elles découlent de mes expériences avec mon corps dysfonctionnel. L'expressionnisme abstrait reconnaît l'influence de ces expériences personnelles et du bagage qu'elles apportent à l'acte de peindre. L'expressionnisme abstrait reconnaît également que l'acte de peindre puisse devenir l'expérience elle-même (Rosenberg, 1961). Pour moi, cet acte est l'expérience qui me permet d'arriver à une forme de catharsis des mouvements corporels qui sont hors de mon contrôle. Elle me permet de transposer ceux-ci en peinture. Ce faisant, un phénomène se produit : un lien de ressemblance et de dissemblance émerge entre l'expérience qui est la source d'inspiration pour les mouvements de peindre et les mouvements de peindre eux-mêmes (Rosenberg, 1961). En effet, les mouvements incontrôlables de mon corps sont chaotiques, désorganisés et imprévisibles. Lorsque je peins, les mouvements que j'emploie le sont aussi. Par contre, ceux-ci ont un but, celui de déplacer de la matière. En ce sens, ils changent sensiblement pour remplir cette fonction et, ce faisant, donnent lieu à l'œuvre, qui constitue un signe autonome. Je la qualifie de signe autonome, car bien que créée par ces mouvements, ce qu'elle donne à voir n'est qu'une partie de ceux-ci. C'est ce que Rosenberg (1961) appelle la révélation, l'œuvre étant le signe que le spectateur se doit de décoder. Bref, à travers l'action, le processus créateur est le moyen par lequel la peinture gagne et transmet. L'action de peindre, en se substituant à la représentation, transfère les états psychiques, les motivations du peintre.

Lorsque je peins, je dois me conformer à certains paramètres spatiaux, lesquels sont imposés. L'espace dont je dispose en lien avec les outils que j'emploie est un des éléments principaux. En atelier, il m'arrive d'être confinée à un espace restreint. Cela est dû d'une part à l'étroitesse de l'espace et, de l'autre, aux grands formats de mes supports. La question de l'espace est d'autant plus pressante du fait que je peins le plus souvent au sol et que l'entièreté de la surface à peindre doit être humide afin de pouvoir travailler. Pour atteindre le centre de la toile, je dois utiliser des rallonges, faire des acrobaties. Pour réussir à couvrir toute la surface, je dois circuler rapidement autour de la toile, parfois ne disposant que de peu d'espace pour me tenir debout. Je dois m'accroupir, me redresser, enjamber les pots de peinture et les pinceaux qui traînent au plancher. Mon processus créateur est une séquence de mouvements qui, accomplis de manière consciente ou inconsciente, constitue l'acte performatif de peindre. En accomplissant cette performance, de concert avec les restrictions qui régissent l'acte de peindre, elle le ramène vers le monde où ces restrictions s'appliquent. Par exemple, le peintre fait l'expérience de la gravité et par la peinture, scelle ses effets sur toile dans l'image. Ce qui est donné à voir est tout à la fois semblable et différent de ce qui l'a amené à devenir un tableau.

Toutefois, ma pratique diverge de l'expressionnisme abstrait américain des années 1945-1960 lorsqu'il est question du résultat de l'action de peindre. En effet, en suivant un des raisonnements de ce mouvement artistique, l'acte de peindre semble être le moyen par lequel le peintre transpose ses états d'âme dans le monde matériel. Il le fait le plus souvent de manière inconsciente (en référence à l'automatisme surréaliste) et, en ce sens, le résultat ne peut qu'être généralement abstrait, puisque les efforts conscients de représentation n'ont lieu qu'après-coup. Une fois complétée, la toile est reléguée au statut de trace et, en tant que tel, ne se différencie pas des objets qui nous entourent quotidiennement. Ce qui fait office d'œuvre est le moment éphémère et totalement expérimental pendant lequel le peintre s'est activé à mouvoir la peinture sur le support.

Bien que je nomme résidu la résultante de l'acte de peindre, ce terme ne reste qu'une manière factuelle et technique de désigner le fait qu'au terme des opérations chimiques et

physiques, la peinture qui se trouvait dans les tubes se retrouve ensuite étendue sur un support. Il est vrai que l'action de peindre est le seul processus par lequel l'œuvre d'art vient à exister pour moi, sans aucune image de départ, ni d'esquisses préparatoires. Pourtant, le résidu qui en découle est tout aussi important. De plus, à l'opposé du concept que l'aspect du résidu issu d'un processus actif soit obligatoirement abstrait, ce qui est donné à voir au sein de ma pratique est indéniablement une image, celle du paysage.

2.6 L'image

On a vu au cours des dernières années une abondante littérature à propos du concept d'image. L'image est, selon de Littré, « ce qui imite, ce qui ressemble, ressemblance (sens propre du latin *imago*) ». L'image est, d'une part, une représentation visuelle et, d'autre part, l'absence de son référent, une forme d'abstraction de l'espace qu'elle représente.

Lorsque j'aborde la peinture en tant qu'action et lorsque je reconnais l'influence de l'expressionnisme abstrait au sein de mon processus créatif, la question du statut de l'œuvre devient inévitable. En effet, plusieurs théoriciens de ce mouvement ont véhiculé le concept de l'image comme trace du peintre en action. L'action même étant considérée comme œuvre, relègue l'objet physique créé par cette action vers un statut secondaire, vers le domaine de l'accessoire anecdotique (Robbins, 2012). Bref, en considérant le processus comme seul moyen de générer l'œuvre et en abordant la peinture en termes de matière et de résidu, je risque de subordonner l'œuvre à l'acte. Pourtant, l'acte reste pour moi le moyen d'arriver à une fin, celle de créer et de donner lieu à l'image. Cette image porte les traces du processus actif certes, mais c'est elle et elle seule que je considère œuvre. Il y a pour moi une séparation claire entre le moment où je m'active à étendre la peinture encore humide sur le support et le moment où celle-ci sèche.

Au sein de mon travail, le processus créateur est constitué du corps, de la matière et du mouvement. Le corps est l'outil de travail principal au travers duquel la matière connaît une transformation par le mouvement. Certes, je nomme résidu la matière restante de cette

transformation, mais non pas de la manière péjorative telle que Greenberg, ou encore Rosenberg, l'entendent. Le corps, de par le lien qu'il rend possible entre esprit et monde extérieur, ne fait pas que mouvoir la matière simplement que pour mouvoir celle-ci. Si tel était le cas, alors il serait question de performance plutôt que de peinture. La peinture a donc quelque chose à gagner puis à transmettre de cette rencontre avec l'artiste. Lorsque Rosenberg aborde la révélation, il se réfère précisément à ce que la peinture gagne et transmet. C'est le phénomène par lequel les mouvements du corps reflètent la personnalité de l'artiste, ses intérêts, son individualité et les fixent en peinture. L'image est donc porteuse de ceux-ci, elle les rend visibles et compréhensibles pour le spectateur³. Elle peut être conçue à la fois comme résidu du geste et comme image qui, par le moyen de la révélation, produit du sens tant visuellement que conceptuellement. Pour moi, cette révélation prend la forme du paysage. Toutefois, ce paysage étant spécifié par le processus créateur, c'est-à-dire un processus basé sur l'action, il est plutôt sommaire que représentatif. En effet, dans ma propre pratique comme dans celle de Pat Steir ou encore de Paterson Ewen, l'idée n'est pas de reproduire l'apparence, mais de reproduire le phénomène lui-même.

³ Soussloff (2004) reconnaît le phénomène de la révélation en d'autres termes au sein du travail de Pollock :
 « Pollock's paintings provided him with satisfaction as "memories arrested in a [psychic] space." For the viewer they are the visualization or the remains of ritual action, and contain other meanings as well. ».

CHAPITRE III

LE PAYSAGE

3.1 L'installation

J'approche l'installation tout simplement comme étant la disposition d'œuvres picturales mises en place sous la forme d'un réseau. De manière plus spécifique, j'entends le terme de « peinture installative » comme l'élaboration d'un système qui permet la perception des œuvres de manière cohérente avec ce qu'elles représentent, c'est-à-dire le déploiement dans l'espace de ce qu'implique la notion de paysage (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, 2013). J'emploie le terme « peinture installative » plutôt que celui d'installation de peinture parce que je considère que mon travail est ancré dans la peinture en premier et dans l'installation en second. La pratique de Katarina Grosse permet d'illustrer la différence entre les deux termes. En effet, son usage de la peinture transforme le lieu de manière physique. Elle peint ses paysages directement sur la surface des lieux qu'elle investit et le fait de manière fluide et totale. Au contraire, mon travail s'inscrit dans les limites de la peinture traditionnelle. Je peins sur des supports, lesquels sont faits de matériaux conventionnels. Ce sont plutôt les limites de ces supports qui, bien que démarquées au sens physique, sont extensibles au sens conceptuel.⁴ Bref, ceux-ci ne se fondent pas à l'espace de manière aussi fusionnelle que les installations de Grosse le font, mais demandent plutôt à l'esprit de combler les interstices par la perception.

Lorsque vient la mise en espace de mes tableaux, je considère le paysage non pas comme représentation d'une étendue de pays, mais plutôt comme les conditions matérielles et intellectuelles de quelqu'un ou de quelque chose (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, 2013). Bref, je considère la notion de paysage en termes d'environnement et de

⁴ William Seitz (1983) l'exprime ainsi : «The edges of the canvas are the borders of a finite but expanding environment whose limits lie on the periphery of perception. ».

contexte. Stephen Bourassa (1991) dans *The Aesthetics of Landscape* estime que de considérer le paysage en terme d'environnement signifie l'envisager dans la relation du soi vers le contexte environnant plutôt que dans la relation du sujet vers l'objet comme c'est souvent le cas lorsque présenté d'une peinture paysagère. En installant mes tableaux en considérant l'espace qui les entoure, je cherche à faire appel à cette conscience de la présence de soi en prolongeant l'espace représenté de l'image vers l'espace extérieur du lieu d'exposition. Ce faisant, un lien se forme entre ces espaces à travers le spectateur et transforme le lieu d'exposition en un environnement immersif. En effet, le caractère immersif d'une installation ne dépend pas de la quantité d'objets qui occupent l'espace, mais plutôt de la relation entre ces objets, ainsi qu'entre ces objets et le spectateur. L'installation est une question de distance. Justement, selon Bourassa (1991), la distance est la notion métaphorique qui décrit la relation entre le sujet perceptif et l'objet esthétique. En effet, c'est cette relation entre le sujet et l'objet qui permet l'activation de la distance entre eux, c'est-à-dire le lieu d'accrochage, par l'extension du champ d'impact de l'œuvre à travers ce même sujet. Concrètement, la perception sensorielle du spectateur dicte les paramètres d'interaction de l'installation avec lui-même. Lorsque Doris von Drathen (2007) décrit ce phénomène au sein du travail de Steir, elle le fait en affirmant que c'est dans l'œil du spectateur que se déterminent hauteur, profondeur, largeur, et longueur des espaces picturaux.

L'installation est intimement liée à la notion d'espace, à la fois factuelle et virtuelle. Lors du moment d'exposition, j'installe mes tableaux pour occuper non pas les seuls 180 degrés du champ de vision du spectateur, mais bien une vue à 360 degrés. J'occupe souvent des espaces exigus. Je le fais pour recréer cette préoccupation constante chez moi du corps en tension avec l'espace. C'est dans l'excès ou le manque qu'on porte attention à l'espace dont on dispose. Le grand format de mes tableaux mis en relation avec un espace restreint recrée chez le spectateur cette conscience aiguë de l'environnement de l'œuvre. La perception du travail demande une certaine gymnastique, car l'on est soit à proximité immédiate de l'œuvre, soit en hors champ, où ses effets ne peuvent être totalement perçus. Comme Seitz (1983) l'explique, la relation entre le spectateur et l'œuvre fait plus que les informer l'un et l'autre de leurs tailles respectives. Elle désigne aussi à quelle distance de celle-ci l'on doit se tenir, ou encore si l'on devrait changer de position où rester en place (Seitz, 1983).

Les espaces restreints me contraignent, les obstacles sur mon chemin m'irritent, car il me faut continuellement être consciente de chacun de mes gestes. J'échappe les choses, je calcule mal les distances, je manque d'adresse. Les environnements ambigus ou exigus me demandent un effort de concentration et une attention particulière. En contrepartie, les grandes dimensions de mes tableaux me captivent. Cet espace presque infini fait du paysage peint un environnement potentiellement hostile. C'est également à cause de cet espace que le fait d'être pris de cours par une tempête au sein de celui-ci produit de l'effroi dans l'imaginaire collectif. Le fait de subir les foudres, les vents violents et les pluies diluviennes sans possibilité de trouver refuge élèvent les tempêtes au statut de phénomène sublime. Turner en a peint les effets à maintes reprises : la fascination de l'homme pour la force de la nature. Impuissants et sans échappatoires, tels sont les sentiments que je cherche à produire en installant mes œuvres de manière à entourer le spectateur soit partiellement ou complètement. De surcroît, en installant les paysages que je crée dans des espaces exigus, j'oppose l'espace représenté à l'espace réel. L'immensité du paysage se heurte à l'étroitesse de l'espace dont dispose le spectateur. Bref, je joue avec les dimensions : en produisant des œuvres à peine plus petites que l'échelle réelle, je transforme le lieu d'exposition en lui apposant une illusion qui interpelle les paramètres spatiaux de celui-ci.

L'installation fait usage de l'entièreté de l'espace d'exposition. De même que la distance entre les tableaux vise à inclure les déambulations du spectateur comme partie intégrante de l'œuvre. Le paysage inclut la notion d'espace. En effet, le paysage est directement lié aux notions de distance et d'environnement. Par sa vastitude, le paysage ramène chacun à l'échelle de son propre corps. Il nous entoure complètement, il est infiniment plus grand. Tous deux, installation et paysage, font référence à l'échelle du spectateur. Seitz (1983) explique que la taille réelle de l'œuvre n'est pas nécessairement la taille ressentie par le spectateur. En effet, celui-ci évalue la taille de l'œuvre en constante comparaison avec lui-même. L'œuvre est donc de taille inférieure, égale, ou supérieure. L'installation, en créant une relation entre le spectateur et l'œuvre, crée aussi une relation entre l'image et le spectateur. En effet, l'échelle de l'œuvre et l'échelle de l'image sont deux choses distinctes, quoiqu'interdépendantes. Chacun se voit constamment rappeler sa propre

échelle face au monde extérieur. La taille absolue est donc celle dont nous faisons l'expérience tous les jours. En revanche, l'échelle esthétique est celle de l'image, et de l'œuvre. Par le biais de l'installation et du spectateur, je vise à créer un lien entre les deux. L'échelle esthétique de l'image, du paysage qui est représenté, de pair avec la taille absolue de l'œuvre et la taille absolue du lieu, contribue à la construction d'un environnement fictif de type paysager qui n'existe que lorsque le spectateur compile ces données spatiales⁵. En ayant recours à l'installation, cela permet une mise en relation des espaces représentés et réels qui font appel à plusieurs types d'échelle. En premier lieu, le grand format, de pair avec l'occupation circulaire du champ de perception du spectateur, fait appel à la comparaison entre la taille absolue du spectateur, de l'œuvre et du lieu, ce que Seitz (1983) nomme l'échelle physique. En deuxième lieu, la comparaison entre la taille absolue de l'œuvre et l'échelle esthétique de l'image est ce que Seitz (1983) nomme l'échelle représentative. Finalement, ce que Seitz (1983) nomme l'échelle philosophique est ce qui émane de la rencontre entre la taille absolue du spectateur et l'échelle esthétique de l'image.

Bref, par le biais de l'installation, je m'intéresse à la relation triangulaire qui se crée entre le lieu, l'œuvre et le spectateur. Ce dernier se retrouve face à deux espaces qui s'entrecoupent et le font basculer sans cesse entre réalité et fiction. Il est donc plongé dans une expérience chaotique à l'image de la tempête. Je m'intéresse à ce qui perturbe la fluidité des déplacements dans l'espace, à ce qui contraint et confronte le spectateur.

3.2 Le paysage

Le paysage qui se retrouve au sein de mon travail n'est pas représenté de manière appliquée et consciencieuse. Cela confère à l'image cet espace ambigu, ouvert à l'interprétation. Le paysage est partie intégrante de mon travail. Il prend forme lors du processus de création et constitue l'image. Au sein de ma pratique artistique, il revêt plusieurs définitions. Au niveau de l'image, il est une vue d'ensemble d'une étendue, il est tableau évoquant la nature. Comme il a déjà été mentionné, au sein de la métaphore de la

⁵ Seitz (1983) explique les différentes types d'échelle ainsi : « Successively, one responds to physical, representational, apparent or aesthetic, and finally a metaphysical or philosophical scale (...) ».

tempête, il est plutôt l'ensemble des conditions matérielles et intellectuelles formant l'environnement de quelqu'un (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, 2013). Originaire des expériences de mon corps en crises spasmodiques traduites en peinture active, il est l'ensemble de mes propres conditions. Une fois les œuvres installées dans l'espace, il devient l'environnement du spectateur. Bref, c'est au travers de lui que l'action de peindre permet la communication. Jakub Zdebik (2011) affirme les possibilités communicatives et allégoriques du paysage ainsi :

The landscape communicates organizational structures by analogies established at different scales—from the landscape of the mind, to an environmental organism, to social and political strata. The landscape is then not simply a representation but an active matrix. (Zdebik, 2011).

L'image du paysage est la dernière phase de mon travail. Issu d'une approche active de la peinture, le paysage est l'aspect visible pour autrui de mon processus. Il est également paysage de l'esprit au sens où Zdebik (2011) l'entend, puisqu'il est personnel et construit. Bourrassa (1991) reconnaît le caractère subjectif du paysage en affirmant que nous lui attribuons des valeurs personnelles et culturelles et qu'il nous est en fait impossible de le voir dissocié de ceux-ci.

Pour moi, le paysage me ramène vers une relation amour-haine. Ayant grandi en campagne, le paysage était pour moi simultanément source d'agrément et d'ennui. Je m'y sentais à la fois libre et captive. Vide de gens et de regards indiscrets, c'est ce paysage montagneux, brumeux et aqueux au sein duquel j'ai grandi qui est devenu ma seconde nature, ma référence. Déjà, ce type de paysage inoccupé est rempli de sens. En effet, comme Zdebik (2011) l'exprime, le paysage de type géologique présente une apparence lugubre en comparaison avec la mélancolie d'une croûte terrestre dénudée de présence. Sans en être totalement consciente, je peins et repeins sans cesse ce paysage quelque peu sinistre, chaque fois un peu différent, un peu pareil. Il s'est imprégné dans ma mémoire et mes gestes, il est devenu acte performatif de mouvements en peinture. C'est ce qui le rend *fictif*. *Fictif au sens* où, bien qu'il contienne une certaine dose de réalité d'une part, il est feint et inventé de l'autre (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, 2013).

Augustin Berque (1994) décrit cet amalgame d'authenticité et de fiction qu'est le

paysage dans *Cinq propositions pour une théorie du paysage* :

Le paysage ne se réduit pas aux données visuelles du monde qui nous entoure. Il est toujours spécifié de quelque manière par la subjectivité de l'observateur : subjectivité qui est davantage qu'un simple point de vue optique. L'étude paysagère est donc autre chose qu'une morphologie de l'environnement.

Inversement, le paysage n'est pas que « miroir de l'âme ». Il se rapporte à des objets concrets, lesquels existent réellement autour de nous. Ce n'est ni un rêve, ni une hallucination; car si ce qu'il représente ou évoque peut être imaginaire, il exige toujours un support objectif. L'étude paysagère est donc autre chose qu'une psychologie du regard.

Autrement dit, le paysage ne réside ni seulement dans l'objet, ni seulement dans le sujet, mais dans l'interaction complexe de ces deux termes.

Je qualifie le paysage au sein de mon travail comme étant fictif, car à force de le peindre de mémoire et à répétition, il s'est dépouillé de presque tous ses liens avec le monde réel. Il appartient maintenant davantage à mon imaginaire, au sens où Berque l'entend, car la répétition a amené chez moi une forme d'acte performatif pictural. Il ne faut que de simples mouvements de va-et-vient d'un bout à l'autre de la toile pour créer l'illusion d'une ligne d'horizon. Ce ne sont que les fluctuations de mes gestes de haut en bas qui occasionnent l'apparence de vagues. Ce sont mes mouvements circulaires répétés qui font naître les nuages. Les gouttes qui volent suggèrent la pluie, les variations de couleurs génèrent les différents plans de la composition. Bref, le paysage est presque un effet secondaire, puisqu'il n'est pas intentionnel, il surgit plutôt sans préméditation. Pourtant, celui-ci est indéniablement présent, on le reconnaît comme tel dans mes œuvres sans effort. C'est ce que Berque appelle le support objectif.

La formulation de l'image en tant que paysage tire son origine de la matière et du mouvement au sein de mon travail, cela a déjà été établi. Cela est dû à la ressemblance et à la dissemblance entre certains états du paysage et l'acte de peindre. Tout comme l'ardeur des forces naturelles à transformer l'environnement matériel, je transforme la matérialité de la peinture par la force des mouvements de mon corps. Là est l'une des parcelles de la métaphore de la tempête. Je suis attirée par l'expérience du paysage de mon enfance, aux endroits dénudés de présence humaine. Je suis aussi séduite par la qualité active de la peinture que je pratique qui s'apparente aux moments où le paysage est lui même en

mouvement.

Le travail de Paterson Ewen démontre ce même intérêt. En effet, commençant par la schématisation du mouvement des éléments lors d'évènements telle la tempête, son travail a évolué vers des représentations plus senties et moins calculées de ceux-ci. Ils sont ce qu'il appelle des « phénomènes-images ». Ce faisant, l'artiste a découvert une forme de rapport analogique entre l'acte de peindre ces versions senties et les phénomènes eux-mêmes. C'est-à-dire qu'ils impliquent des déplacements de matière par des forces quelconques similaires. Selon Philip Monk (1988), cette reproduction du phénomène passe par des séries d'actions qu'il nomme confrontation : « L'image est la conséquence de la méthode et la méthode est une confrontation d'outils et de matériaux. ». Pour moi, cette confrontation a lieu dans une peinture active et ne peut que produire une image également active qui soit imprévisible et mouvementée.

Bien que le paysage se retrouvant au sein de mes œuvres provienne d'endroits réels et spécifiques dans ma mémoire, il perd de sa spécificité lorsqu'il devient peinture⁶. En effet, ces mêmes gestes simples qui lui donnent forme lui retirent aussi beaucoup et lui redonnent ensuite énormément. Il n'appartient à aucun type de terrain ou de climat en particulier, il n'est ni même purement terrestre. Il ne contient aucune trace de présence humaine, animale ou végétale et ses couleurs se rapprochent plutôt de celles des vents solaires. Il est difficile de déceler s'il est principalement constitué de terre, d'eau ou d'air et pourtant, il est bien là. C'est de son oscillation entre la réalité et la fiction, entre ce paysage que nous reconnaissons tous, et ce que ma mémoire, mon imaginaire et ma manière de peindre lui ont ajouté puis retiré, que naissent d'innombrables possibilités. Le paysage devient cette création imaginaire, souvent anecdotique qui constitue un code de lecture entre le créateur et le spectateur, une hypothèse qui permet l'élaboration d'un raisonnement (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, 2013).

Finalement, parce que le paysage se base sur des éléments qui existent

⁶ Growing (1966) écrit : « But eventually, no single touch of paint corresponded to any specific object; the equivalence was between the whole configuration and the total subject. Moreover, the transformation that he achieved (...) seems to us like the return to a primal flux which denies the separate identity of things. ».

CONCLUSION

L'évolution vers mon travail pictural actuel s'est réalisée en misant davantage sur les étapes préliminaires de mon travail qui, ancrées dans l'intuition et la spontanéité, requièrent des actions vives et vigoureuses de peindre. Ainsi, ces mouvements ont développé des liens de ressemblance et de dissemblance avec les épisodes spasmodiques de mon corps. Le paysage qui s'y trouvait déjà s'est transformé sous ces gestes de peindre plus vigoureux pour devenir la scène où ceux-ci se produisent. Ainsi, la tempête est apparue, elle est devenue le lien entre mon travail et la réalité extérieure.

Une pratique artistique s'envisage aussi d'une manière cyclique. Celle-ci débute par des idées, se transpose dans une forme d'expression spécifique, est perçue visuellement, puis retourne dans le monde des idées par la perception du spectateur. Ce faisant, cette évolution se doit d'être conséquente et cohérente. La métaphore de la tempête fait partie de ce liant cohérent au sein de mon travail. Elle est la comparaison entre une expérience personnelle et l'action de peindre à travers le phénomène naturel de la tempête. Par ces comparaisons, l'expérience personnelle devient la tempête, l'acte de peindre également. Ces événements sont imprévisibles et récurrents, se déroulent selon un ordre établi et laissent un résidu derrière soi.

Le résidu laissé derrière par l'acte de peindre est image, celle du paysage. Ce dernier est mouvement tel le processus qui l'a créée. Il est dénudé, il est composé d'air, de terre et d'eau. Il est espace empli de ces éléments en mouvements. En installant mes tableaux de manière à engager le lieu, j'ouvre cet espace vers le spectateur. C'est par sa perception de l'œuvre que le spectateur emplit et encercle le lieu que les distances font osciller.

La peinture est une question de distance : la distance entre l'artiste et son sujet, la distance entre le sujet et le médium, entre le médium et l'artiste, entre l'artiste et son œuvre,

entre l'œuvre et le spectateur et finalement, entre le spectateur et l'artiste. Enfin, c'est par la peinture que le peintre annihile la distance qui le sépare de toutes choses.

Bernis, J. (1994). *Une perspective pour une histoire du paysage*. Seuil, Champs-Fleurbaey.

Bourgeois, S. C. (1991). *The development of Landscape*. London, The Japan Press.

Carpenter, A. (2007). *L'imaginaire du Paysage*. Paris, Presses universitaires de France.

Chomsky, N. (1965). *Language and Nature: Meaning and Significance*. New York: Harper Collins.

Chomsky, N. (1965). *Language and Nature: Meaning and Significance*. New York: Harper Collins.

Chomsky, N. (1965). *Language and Nature: Meaning and Significance*. New York: Harper Collins.

Chomsky, N. (1965). *Language and Nature: Meaning and Significance*. New York: Harper Collins.

Chomsky, N. (1965). *Language and Nature: Meaning and Significance*. New York: Harper Collins.

Chomsky, N. (1965). *Language and Nature: Meaning and Significance*. New York: Harper Collins.

Chomsky, N. (1965). *Language and Nature: Meaning and Significance*. New York: Harper Collins.

Chomsky, N. (1965). *Language and Nature: Meaning and Significance*. New York: Harper Collins.

Chomsky, N. (1965). *Language and Nature: Meaning and Significance*. New York: Harper Collins.

Chomsky, N. (1965). *Language and Nature: Meaning and Significance*. New York: Harper Collins.

Chomsky, N. (1965). *Language and Nature: Meaning and Significance*. New York: Harper Collins.

Chomsky, N. (1965). *Language and Nature: Meaning and Significance*. New York: Harper Collins.

BIBLIOGRAPHIE

- Berque, A. (1994). *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Seyssel: Champ Vallon.
- Bourassa, S. C. (1991). *The Aesthetics of Landscape*. London: Balhaven Press.
- Cauquelin, A. (2002). *L'invention du Paysage*. Paris: Presses universitaires de France.
- Cernuschi, C. (1961). *Jackson Pollock Meaning and Significance*. New York: Harper Collins.
- Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, C. N. (n. d.). Consulté le 25 mars 2013 à l'adresse www.cnrtl.fr
- Egana, M. (2000). L'esthétique de la catastrophe. In *Le risque en Art*. Paris: Klinkseik.
- Drathen, D. v. (2007). Within the Interspace Between Reality and Reality. In *Pat Steir Paintings* (pp. 9-26). Milan: Charta.
- Ferguson, R. (2004). The Undiscovered Country. *Catalogue d'exposition*. Los Angeles: Hammer Museum, University of California.
- Friedman, B. H. (1972). *Jackson Pollock Energy Made Visible*. New York: McGraw-Hill Book Company.
- Gage, J. (1972). *Turner, Rain Steam and Sead*. New York: The Viking Press.
- Gilson, É. (1998). *Peinture et réalité* (seconde éd.). Paris: Librairie philosophique J. Vrin.
- Gowing, L. (1966). *Turner: Imagination and Reality*. New York: The Museum of Modern Art.
- Monk, P. (1988, janvier). Paterson Ewen, phénomènes. *catalogue d'exposition*. Toronto: Musée des beaux-arts de l'Ontario.
- Schechner, R. (1988). *Performance Theory*. New York: Routledge.
- Seitz, W. C. (1983). *Abstract Expressionist Painting in America*. Cambridge: Harvard

University Press.

Soussloff, C. M. (2004). *Jackson Pollock's Post-Ritual Performance Memories Arrested in Space*. *The Drama Review*, 48 (1), pp. 60-78.

Robbins, C. N. (2012). *Harold Rosenberg on the Character of Action*. *The Oxford Art Journal*, 35 (2), 195-214.

Rosenberg, H. (1961). *The American Action Painters*. In *The tradition of the New* (pp. 23-39). New York: Grove Press.

Smithson, Robert. *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects (1968)*. *Robert Smithson: The Collected Writings*. Ed. Jack Flam (U of California P., 1996).

Teitelbaum, M. (1988). *Paterson Ewen: The Montreal Years*. Saskatoon: Mendel Art Gallery.

Zdebik, J. (2011). *Strata and Sediment Under the Fog: Geological Landscapes in Smithson and Ewen Considered Through Deleuze and Kant*. *The Brock Review*, 11 (2), pp. 5-18.