UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

PEINDRE À L'ÈRE DE LA NORMALISATION : LA PRATIQUE PICTURALE CONÇUE COMME ACTE DE RÉSISTANCE À L'IDÉOLOGIE NÉOLIBÉRALE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES,

CONCENTRATION CRÉATION

CHARLINE P. WILLIAM

MAI 2019

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.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci infiniment à Anne-Marie Ninacs, ma directrice de recherche, pour m'avoir si bien accompagnée dans la précision de ma pensée. Merci pour ta disponibilité malgré la distance. Merci pour ton écoute active et pour ta grande sensibilité. Tu as su me guider à chaque étape avec une justesse remarquable.

Gracias a Victoria Batres-Pietro, maestra de metodología en la UNAM, por su generosidad, por compartir tantas herramientas y referencias que me fueron tan útiles para acabar esa tesis.

Merci à Colin pour avoir lavé mon linge, fait mes lunchs, séché mes larmes, toléré mes crises de nerfs, lu, lu, lu et relu tous mes chapitres jusqu'à l'écœurement.

Merci à mes parents pour m'avoir soutenue pendant tout mon parcours.

J'aimerais également remercier tous les professeurs de l'UQÀM rencontrés pendant mon cheminement : ils ont tous et toutes contribué à leur façon à ma réflexion.

Quisiera agradecer también mis maestros de la UNAM que conocí cuando me quedaba en tierras mexicanas, por sus lindas preguntas y por llevar nuevas perspectivas sobre mi objeto de estudios.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES iv

RÉSUMÉ vii

INTRODUCTION 1

CHAPITRE I ÉTUDE DE LA RÉSISTANCE 3

1.1 L'auto-ethnographie 3

1.2 L'écriture réflexive 7

1.3 Le dépaysement surréaliste 9

1.4 La résistance 12

CHAPITRE II MODALITÉS DE LA RÉSISTANCE 17

2.1 Le rituel, l'habitude et l'*habitus* 17

2.2 La création des créateurs 20

2.3 L'hétérotopie 25

2.4 La recherche de sincérité 30

CHAPITRE III PRATIQUE DE LA RÉSISTANCE 36

3.1 Le double de soi 36

3.2 L'approche propicturale 41

3.3 L'effroyable viande 44

3.4 Le rejet du faux-cadre 47

ANNEXE I 54

ANNEXE II 61

BIBLIOGRAPHIE 85

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1.	Captures d'écran de courriels de galeries, refus de ma candidature dans le cadre d'appels de dossiers pour une exposition, 2016 et 2017	62
2.	*Les sauvages*, affiche pour une exposition à GHAM & DAFE, Montréal, novembre 2015	63
3.	*Au carnaval*, affiche pour une exposition à la Galerie POPOP, Montréal, mars 2015	63
4.	Charline P. William, *Souveraine* (en cours de réalisation) 2018, acrylique sur toile, 90 x 147 cm	64
5.	Charline P. William, *Souveraine* (détail), 2018, acrylique sur toile	65
6.	Charline P. William, *Souveraine* (détail), 2018, acrylique sur toile	65
7.	Charline P. William, *Sagittaire*, 2017, acrylique sur toile, 20,5 x 25,5 cm	66
8.	Charline P. William, *Ben là qu'essé qu'y a?*, 2016, acrylique sur toile, 122 x 150 cm	67
9.	Charline P. William, *Ben là qu'essé qu'y a?* (détail), 2016, acrylique sur toile	68
10.	Charline P. William, *Le poêle*, 2015, acrylique sur toile, 52,5 x 45 cm	69
11.	Charline P. William, *L'arbre fruitier*, 2015, acrylique sur toile, 97,5 x 130 cm	70

12	Philip Guston, *Head and Bottle*, 1975, huile sur toile, 166,4 x 174 cm	71
13.	Cynthia Girard, *Plaisir fétichiste d'une militante anti-fasciste*, 2017, acrylique sur toile, 180 x 150 cm	72
14.	Francis Bacon, *Painting*, 1946, huile et pastel sur lin, 197 x 132,1 cm	73
15.	Charline P. William, *¿Qué más?*, 2017, acrylique sur tissu, 124 x 142,5 cm	74
16.	Charline P. William, *¿Qué más?* (détail), 2017, acrylique sur tissu	75
17.	Charline P. William, *J'fais c'que j'veux quand j'veux*, 2017, acrylique sur toile, 97,5 x 122,5 cm	76
18.	Keith Kouna, Festival d'été de Québec, 2017	77
19.	Diego Velazquez, *Portrait du Pape Innocent X*, 1650, huile sur toile, 141 x 119 cm	78
20.	Jacques-Louis David, *Napoléon dans son cabinet de travail*, 1812, huile sur toile, 205 x 128 cm	78
21.	Ali Elmaci, *I Know Your Best Face V*, 2014, huile sur toile, 60 x 50 cm	78
22.	Dmytro Stryjek, *Pape Paul VI*, année non connue, mediums mixtes, 31 x 24 cm	78
23.	Robert Wiene (réal.), *Le cabinet du docteur Calligari*, 1920, film	79
24.	Robert Wiene (réal.), *Le cabinet du docteur Calligari* (Cesar), 1920, film	79

25. Cynthia Girard, *Libellule et ballon* (avec un détail), 2008, acrylique sur toile, 240 x 180 cm 80

26. Cynthia Girard, *Libellule et ballon* (détail), 2008, acrylique sur toile 81

27. Couverture de l'album *Les Ordures Ioniques : Se saoûlagent!*, 2000, Disques Farmer 82

28. Couverture de l'album *Dayglo Abortions : Holy Shiite*, 2004, God Records 82

29. Charline P. William, *Escoba*, 2017, acrylique sur tissu, 70 x 111 cm 83

30. « La peinture comme lieu de résistance », communication dans le cadre du Forum recherche-création 2018 des finissants au programme de Maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'UQÀM, profil création, Coop Les Récoltes, Montréal, 6 avril 2018 84

RÉSUMÉ

Le premier objectif de ce travail de recherche-création est d'étudier comment s'installe la normalisation des pratiques artistiques dans le milieu québécois de l'art actuel, en tenant compte des pressions qu'exerce le contexte néolibéral occidental. Son second objectif est d'observer comment cette normalisation de la pratique se manifeste dans l'expérience individuelle de l'artiste, et d'identifier par quels moyens il lui est possible de la percevoir et d'y résister. Pour mener cette recherche, le cas particulier de la peintre et auteure a été étudié : ses observations de terrain ont été colligées par la méthode auto-ethnographique et par l'écriture réflexive, puis vérifiées et prolongées par une recherche classique de textes historiques et théoriques. Ces méthodes permettent de faire apparaître la position de l'artiste-chercheuse émergente en tant que membre déjà actif de la communauté qu'elle observe, et ainsi les *a priori* qu'est susceptible de contenir son point de vue informé. L'habitus de création et de réception des œuvres est en effet explicité afin de rendre visible le cadre normalisant de l'art contemporain et son intériorisation par la peintre, par ses collègues et par l'institution qui les forme. L'analyse de sa pratique picturale proprement dite montre par ailleurs que c'est par l'acte de *dépaysement* des objets familiers et du langage connu qu'elle parvient le mieux à résister à ce cadre. La figure du « double de soi » constitue un élément clé de cette démarche hétérotopique par laquelle le sujet créateur cherche à s'autodéterminer au milieu d'un jeu de forces sociales, symboliques et économiques. La résistance se manifeste donc par un refus de l'évidement du sens de la représentation picturale suggéré par les désillusions de l'époque postmoderne. Au contraire, la réinjection de significations intimes dans les images peintes apparaît en conclusion à l'artiste comme la voie la plus apte pour prendre conscience de ses positions personnelles et choisir les moyens artistiques adéquats à ses convictions créatrices.

Peinture – Art contemporain – Néolibéralisme – Normalisation – Professionnalisation

INTRODUCTION

Il y a près de dix ans, j'entamais des études collégiales, puis de baccalauréat et finalement de maîtrise en arts visuels. Au fil du temps, mon intérêt pour les enjeux liés à la création et à l'histoire de l'art s'est immiscé dans plusieurs sphères de ma vie – mes études, mes emplois, mes engagements bénévoles. J'ai aussi visité de nombreuses expositions dans les centres d'artistes, les galeries d'art et les musées. Cette implication intense, diverse et prolongée dans les choses artistiques a graduellement influencé mon processus créateur, ma peinture et mon comportement en tant qu'agente du milieu de l'art.

J'ai répondu à plusieurs appels de dossiers pour des expositions, des bourses, des résidences. Plus j'en apprenais sur le monde de l'art, plus je comprenais comment formater mon travail pour rencontrer ses attentes. Mue par l'ambition d'être reconnue par mes pairs, d'exposer mes œuvres et de faire avancer ma carrière, je m'efforçais de façonner mes textes et propositions afin qu'ils correspondent aux thématiques et enjeux du moment davantage qu'à mes intérêts réels.

Puis, fatiguée de chercher la formule magique sans obtenir de résultat immédiat, confuse quant à mon orientation de création et même incertaine de mon désir de poursuivre une pratique en peinture, l'enthousiasme initial qui m'avait guidée vers le milieu artistique a fini par s'estomper. Je n'y voyais plus que des schémas structuraux qui se répétaient, qui avantageaient certaines personnes au détriment des autres, et surtout qui produisaient une forme d'homogénéisation des pratiques artistiques, y compris la mienne : tout, à mes yeux, se ressemblait un peu.

Cette situation de normalisation, vécue à toute petite échelle dans ma vie d'artiste-étudiante émergente, m'est éventuellement apparue comme le symptôme d'un phénomène beaucoup plus large et pénétrant, à savoir l'influence, sur le monde de l'art actuel, du régime socioéconomique néolibéral fondé sur la méritocratie.

En étudiant cette question dans le contexte universitaire, qui représente aujourd'hui le premier échelon de la réussite artistique, je considère me trouver dans une position idéale pour observer comment cette influence s'opère dans ma communauté artistique immédiate et dans ma pratique personnelle de la peinture. Je tenterai donc, en ces pages, de comprendre quelle critique cohérente et résistante on peut encore en faire.

CHAPITRE I

ÉTUDE DE LA RÉSISTANCE

1.1 L'auto-ethnographie

Tous les jours, je suis attentive aux caractéristiques visuelles et poétiques de mon environnement immédiat. Je collectionne des moments, des mots, des images, des photos, des documents. J'écris dans un cahier des observations, des histoires, des anecdotes [Annexe I]. Les quatre axes qui guident cette cueillette sont les suivants : le potentiel imaginatif, le caractère transgressif ou affirmatif de la banalité du quotidien, la caractérisation d'une personne ou d'un personnage par la représentation, et la charge symbolique des caractéristiques plastiques de la peinture. Je m'efforce de garder une trace des situations esthétiques qui m'affectent sur tous les plans possibles – visuel, intellectuel, sensoriel, émotionnel, humain, etc.

Cette manière de forger et d'étudier mon processus créatif, je l'ai formalisée et nourrie par la rencontre de la méthode auto-ethnographique, qui consiste en une collecte des diverses données d'un processus vivant. Dans mon cas, cela veut dire la collecte des matériaux nécessaires à la création picturale autant que des observations et documents ayant nourri la dimension analytique de ma recherche-création. Je me suis particulièrement intéressée aux travaux de l'ethnographe et professeur de langues William M. Sughrua, qui la définit, dans *Heightened Performative Autoethnography: Resisting Oppressive Spaces within Paradigms* (2016), comme une méthode de travail permettant d'assumer que le chercheur a été impliqué de manière longue et approfondie dans la communauté qu'il étudie, puis de rendre explicite son impact sur cette communauté. Originaire de la région de Chicago aux États-Unis, Sughrua a lui-même enseigné l'anglais en tant que langue seconde dans la ville de Oaxaca au Mexique, puis pratiqué l'ethnographie réflexive en superposant divers genres littéraires (fiction, biographie, autobiographie, critique littéraire) dans des articles scientifiques visant à

démontrer que la standardisation de l'écriture académique anglaise influence l'enseignement de la langue courante. Son point de vue personnel ajouté ici à celui du chercheur membre de la communauté scientifique lui permettait de mettre au jour les attentes universitaires et de créer un contact plus direct avec le lecteur.

En obligeant le chercheur « intrus » à réfléchir à la manière dont il affecte sa recherche en tant que participant, l'auto-ethnographie permet en effet, au profit du champ disciplinaire, de rendre compte des mécaniques sociales qui sont expérimentées sur le terrain et, par le fait-même, des *a priori*, voire des idéologies qui sont susceptibles d'orienter la conduite du chantier de recherche. Cette méthode vise ainsi à récolter tant des données non-visibles, internes aux participants de la recherche, que visibles et externes à ceux-ci : ces données proviennent de conversations, de notes de terrain, de documents personnels tels que des photographies, des correspondances ou tout autre document produit ou reçu dans le contexte du phénomène observé. L'auto-ethnographie forme en bout de piste, par accumulation de ces diverses sources d'information, la description d'un phénomène depuis un point de vue situé et informé qui inclut les tensions internes et les inclinations personnelles traditionnellement rejetées par la neutralité scientifique.

En m'inspirant de l'approche de Sughrua, j'ai dépassé la simple collecte de matériaux utiles à la réalisation de mes tableaux et je me suis conçue – jeune créatrice-chercheuse active en milieu universitaire – en tant que participante dans une communauté qui faisait, comme le reste, partie de mes « données ». Dans le cadre du programme de maîtrise, j'ai donc tenté de prendre note de toute situation vécue qui m'informait sur ma question de recherche, que ce soit dans les conversations avec mes professeurs, avec mes collègues, avec des experts ou avec des personnes externes au milieu de l'art. Je me suis intéressée en « ethnographe » aux expositions que j'allais voir; qu'elles aient provoqué une vive répulsion ou une grande appréciation, elles étaient intéressantes en tant que manifestations de la mécanique sociale, politique et idéologique qui anime mon milieu. J'ai colligé cette information dans plusieurs cahiers. J'ai aussi conservé tous les courriels et les lettres échangés avec les galeries, centres d'artistes et autres entités du monde de l'art avec lesquelles j'ai eu des contacts, toutes les affiches des expositions auxquelles j'ai participé, et encore plusieurs dépliants d'autres expositions et événements artistiques afin d'étudier leur langage visuel [fig. 1–3]. Enfin,

parce que mes amis et ma famille font partie intégrante de mon environnement de création au même titre que le milieu de l'art contemporain et l'institution universitaire, j'ai gardé la plupart des lettres et objets échangés avec mes proches, artistes ou non, et j'ai noté les réflexions et observations qu'ils ont porté sur mon travail lors de nos conversations. J'ai confiance que le portrait dressé par croisement de ces univers me permette graduellement de mieux comprendre ce qui influence consciemment, inconsciemment et non-consciemment ma pratique et mes positions artistiques.

Toute cette documentation qui soutient ici ma réflexion, devient surtout une espèce de banque de données artistiques, que je laisse mijoter quelque part dans ma psyché. Elles finissent par s'y entremêler et par créer des lapsus iconographiques ou langagiers : mon cerveau fait, sans aide apparente de ma volonté, des liens entre les éléments qui m'ont touchée. Stimulant mon imagination, ces données font naître une idée de peinture, qui se concrétise dans le désir de créer un fond, une texture ou un objet. Cette attraction vers un élément pictural particulier constitue mon point de départ. Je ne fais jamais de croquis; j'ai remarqué que cette procédure sabote ma spontanéité, m'oblige à calculer et traduit en quelque sorte une volonté de préparer un « chef-d'œuvre ». Je ne travaille pas dans cet ordre d'idées d'une consécration préprogrammée. Laissant à mon imaginaire plus de place pour se déployer au gré de l'exécution picturale, je préfère me lancer directement et assumer les erreurs à venir, plutôt que de tout planifier, comme si je voulais éviter à tout prix de me tromper.

Sur la surface, je fais un fond d'une couleur dont j'ai envie sur le moment parce qu'elle est chaude, verte, sombre, sale, rompue, rabattue, vieille, agressante ou pour une tout autre raison qui me semble juste. Parce que je l'ai vue quelque part et qu'elle m'a interpelée. Parce qu'elle me rappelle quelque chose. Parce que je l'associe à une impression sensitive, à un goût, une texture, une odeur, une température. Parce que je l'attache au souvenir d'une personne, d'un objet, d'une situation. Parce qu'elle est culturellement connotée, qu'elle symbolise un état d'esprit ou une émotion, parce qu'elle est propre à une esthétique, parce qu'elle est codifiée de façon personnelle ou collective, de façon connue ou inconnue, de façon consciente ou inconsciente. Je choisis une couleur parce qu'elle fait partie de l'ambiance que j'ai envie de donner à la toile et qui, en elle-même avant toute représentation, signifie quelque chose.

Parfois cette couleur est texture. Parfois, elle est motif, lumière, matière, ombre, papier peint, peau. Elle est, dans tous les cas, une actrice de la mise en scène picturale amorcée, un personnage du tableau au sens plein du terme, une partie du décor.

Sur ce fond de couleur, je peins un ou deux éléments iconographiques en premier, des éléments choisis volontairement ou non. Ce sont eux qui donnent la direction au tableau. Ils conversent ensemble, créent un dialogue, entrent dans une dynamique visuelle et symbolique par leurs différences et leurs similarités, par leurs oppositions et leurs complémentarités. Ces éléments premiers issus d'une motivation à peindre d'abord floue produisent ainsi ensemble une circulation; ils engendrent une énergie abstraite qui met le travail en mouvement. Ces éléments sont invariablement des objets de la vie quotidienne : tasses à café, nourriture, vêtements, plantes en pot, tables, chaises, planchers, etc. Il s'agit à mes yeux d'objets-personnages, car il y a combinaison entre leur nature objectale et leur devenir psychiquement actif dans la contraction des souvenirs, des émotions et des multiples déplacements qui s'y jouent.

Puis d'autres éléments s'ajoutent à la conversation : souliers, chemises, arbres, œufs, coulisses, formes abstraites, etc. Un fil narratif se tisse. Dans leurs relations et interrelations, ces éléments construisent de nouveaux symbolismes, un nouveau langage, de nouvelles connotations. Les objets ne sont plus ce qu'ils sont dans leurs fonctions premières, ils symbolisent autre chose, un moment, une personne, un état d'esprit. Une polysémie se crée, un code langagier s'ouvre, des dynamiques visuelles se forment, des associations s'effectuent, consciemment ou non. Certains éléments en ressortent presque abstraits : ce sont des *fantômes*. Il m'arrive en effet de changer d'idée et d'effacer les éléments initiaux en recouvrant en tout ou en partie leur forme avec de la peinture [fig. 5]. Ces objets usuels apparus-disparus dont la marque reste en palimpseste deviennent alors des objets picturaux incongrus et inattendus; ils produisent un nouvel espace, un acteur inconnu, un embrayeur bienvenu. Comme il m'importe vivement d'accueillir ces repentirs – et non de les dissimuler comme s'ils n'avaient jamais existé –, une conversation se tisse également entre les gestes picturaux, comme entre les éléments représentés.

1.2 L'écriture réflexive

Dans le roman *1984*, les membres de la communauté dystopique imaginée par George Orwell s'expriment en « novlangue », langue créée par l'invisible et omniprésente autorité en place avec l'objectif de démanteler progressivement la capacité d'expression de ses usagers, et ainsi leur capacité logique. Le même danger d'aliénation guette, me semble-t-il, l'artiste visuelle qui se grise du pouvoir d'invention totale auquel l'invisible et omniprésente autorité artistique l'encourage. Afin d'éviter de perpétuer les conséquences désastreuses d'une telle illusion de liberté créatrice par la production d'une « noviconographie » picturale de laquelle j'évacuerais toute signification et tout ressenti en la laissant refermée sur elle-même, je considère donc la pratique régulière de l'écriture réflexive comme une nécessité de mon travail de libre association : elle constitue à la fois un moyen d'identifier le refoulé qui se manifeste dans ma peinture, de forger une forme langagière adéquate à mon expression picturale, et ainsi de préserver ma capacité de penser et de communiquer.

Plusieurs de mes professeurs ont insisté durant mon parcours académique sur l'importance de tenir un journal de bord accompagnant la recherche ou la création. Je me suis toutefois véritablement familiarisée avec l'écriture réflexive jusqu'à comprendre comment ce genre de production textuelle est utilisé dans le cadre de la recherche en me penchant sur les travaux de Maria de Jesus Agra Pardiñas (2005) et d'Anne Robinson (2009), mais aussi par les précieux enseignements de mes professeurs Victoria Batres-Pietro (2017) et Éric Le Coguiec (2013). Ces auteurs et professeurs promeuvent l'écriture réflexive non seulement comme outil pédagogique dans l'enseignement des arts, mais également comme outil de recherche au sens fort. Ils soulignent notamment la puissance de cette méthode lorsqu'elle est employée par les artistes afin de se réapproprier l'écriture sur leur travail plutôt que de la laisser entre les mains d'experts qui étudient leur pratique d'un point de vue extérieur. Comme Sughrua a cherché à le faire, il s'agit donc essentiellement pour eux de trouver des manières de varier les points de vue sur un objet d'étude, cela afin de développer de nouvelles connaissances en considérant des voix habituellement ignorées ou négligées par la discipline.

Pendant que je peins, je prends des pauses pour écrire et commenter à chaud les liens qui se font entre les éléments picturaux. Je retourne donc – autant que faire se peut – à l'origine des images, des objets et des traitements employés. Je démystifie les lapsus langagiers produits par mon cerveau, et je découvre ainsi peu à peu mes motivations à les faire exister en peinture. C'est par l'écriture que je prends conscience des mécanismes de formation d'une image dans mon esprit, mais cette pratique me permet aussi de prendre conscience de mes mécanismes réflexifs, en particulier des comportements que j'adopte, comme des pensées et des réactions que provoque en moi le milieu dans lequel je vis. C'est notamment par l'écriture réflexive que j'arrive à identifier, par exemple, de quelle manière les *a priori* et les injonctions invisibles mis en place par le milieu de l'art contemporain, sous le prétexte de valoriser les « libertés individuelles », en viennent à exercer sur moi une très forte pression interne. Dans le processus d'écriture, je vois clairement surgir les observations émises par les théoriciens et autres autorités de l'art contemporain dans des situations très concrètes que je vis; ce n'est que lorsque cet impensé m'est ainsi révélé par mes mots que je peux librement choisir d'y adhérer ou de m'en affranchir.

Plus qu'une nécessité fonctionnelle soutenant ma pratique, l'étude rapprochée de mon processus créatif par l'écriture réflexive en est venue à représenter mon devoir de recherche, en tant qu'artiste, car elle est un lieu de reprise de pouvoir sur les forces internes et externes agissantes dans mon art. Cette source textuelle est également un autre moyen privilégié de colliger des données de recherche auto-ethnographiques précises. Grâce à elle, je peux dorénavant inventer une banque de ressources, une boîte à outils et un dictionnaire qui me sont propres et qui me permettent d'exprimer de la façon la plus juste possible mes intentions artistiques *réelles* – par opposition à celles que je perçois comme attendues par mon milieu. Car cette forme d'écriture rigoureusement personnelle stimule ma capacité logique sur plusieurs plans et fait en sorte que mes outils langagiers se multiplient et se diversifient plutôt que de se réduire à des phrases prudentes que la langue institutionnelle trop souvent neutralise.

1.3 Le dépaysement surréaliste

Sans avoir de prétention à la transparence psychique et cognitive, je deviens grâce à ces formes réflexives de plus en plus consciente de la manière dont mon langage pictural dialogue avec mon inconscient dans le cours du travail. Cette approche de l'iconographie inscrit d'emblée ma peinture dans la filiation des méthodes des artistes surréalistes, qui cherchaient elles et eux aussi à remettre en question les évidences de la réalité en faisant une large place aux automatismes et aux libertés d'association de la subjectivité. Selon ces artistes, l'espace du rêve était un lieu plus vrai que la réalité, une forme de réalité supérieure ou surréalité jusqu'alors négligée (Klingsöhr-Leroy, 2006). Afin d'y accéder, leurs méthodes s'appuyaient largement sur la théorie psychanalytique élaborée par Sigmund Freud, en particulier sur sa définition de l'inconscient, sa description de l'appareil psychique et son approche de l'interprétation des rêves. Les techniques de collage, d'écriture automatique, de cadavres exquis qu'ils inventent sont autant d'exercices créatifs pratiqués individuellement ou en groupe, le plus souvent par automatisme, afin de rejeter les conventions de langage, d'outrepasser les barrières du refoulement et d'arriver à réinvestir les éléments sémantiques communs. Je me reconnais d'ailleurs tout à fait dans cette description par l'artiste Max Ernst du processus de création d'un tableau, car je peux dire comme lui que c'est en tant que

> … spectatr[ice] que [j']assiste, indifférent[e] ou passionné[e], à la naissance de l'œuvre et observe les phases de son développement. De même que le rôle du poète est d'écrire sous la dictée de ce qui se pense (s'articule) en lui, le rôle du peintre est de cerner et de projeter *ce qui se voit en [elle]*. (Ernst, 1933, p. 43)

Les surréalistes cherchaient ainsi à provoquer ce qu'André Breton nommait un « dépaysement systématique ». Dans un numéro de la revue *Le Surréalisme au service de la Révolution* (1933), pour son article intitulé « Comment on force l'inspiration », Ernst toujours illustre d'une manière qui demeurera célèbre le fonctionnement de cette notion de *dépaysement* qui m'est très chère :

> … la surréalité sera d'ailleurs fonction de notre volonté de dépaysement complet de tout (et il est bien entendu qu'on peut aller jusqu'à dépayser une main en l'isolant d'un bras, que cette

> main y gagne en tant que main, et aussi qu'en parlant de dépaysement, nous ne pensons pas seulement à la possibilité d'agir dans l'espace). [...]
>
> Une réalité toute faite, dont la naïve destination a l'air d'avoir été fixée une fois pour toutes (un parapluie) se trouvant subitement en présence d'une autre réalité très distante et non moins absurde (une machine à coudre) en un lieu où toutes deux doivent se sentir dépaysées (sur une table de dissection), échappera par ce fait même à sa naïve destination et à son identité; elle passera de son faux absolu, par le détour d'un relatif, à un absolu nouveau, vrai et poétique : parapluie et machine à coudre feront l'amour. (p. 43)

Ce dont il est question ici, fondamentalement, c'est de défaire l'individu d'un conditionnement restrictif quant à sa possibilité d'imaginer. Cela ne saurait mieux décrire le dépaysement que je tente de faire subir aux objets que je représente, comme le dépaysement que je tente de provoquer dans mon propre esprit. Car c'est par le déplacement au départ inconscient d'objets et de traitements picturaux que je parviens éventuellement à articuler en peinture un langage signifiant – c'est-à-dire plus vrai pour moi, plus proche de ma réalité. Ainsi, la tasse que je peins, je la peins parce que c'est le déjeuner, le lever du soleil, parce que c'est chaque matin, c'est l'habitude, la normalité, la banalité, le réconfort. Les caractéristiques plastiques d'une tasse évoquent en moi des souvenirs : la tasse « Sagittaire », c'est celle de mon atelier de l'UQAM; la tasse « Florida » blanche achetée au Village des valeurs, c'est celle d'un ancien conjoint et des matins partagés avec lui; la tasse en porcelaine brune avec son unique rayure beige, celle de mon père; la tasse en céramique avec des petits points fabriquée par des « bonnes sœurs », celle de ma mère [fig. 7]. Ces tasses incarnent les matins où je me suis levée avec eux, mais plus encore : elles les symbolisent *eux*. Elles sont en cela équivalentes aux mots ordinaires que le comédien Pierre Lebeau, après Gaston Miron, qualifie de « lieux de souvenir » pour évoquer la puissance de leur charge émotive (« Les grands entretiens », ICI Radio-Canada Première, 22 août 2018). Une tasse que je peins, avec ses motifs, sa lumière, sa texture, n'est donc pas n'importe quelle tasse, surtout si je la représente dans un contexte qui dépayse les attentes qu'on aurait à l'égard d'une tasse. Il s'agit plutôt d'un objet qui a de multiples personnalités. Chaque chose représentée dans mes tableaux est pareillement investie de significations qui se transmettent implicitement – et en partie à mon insu – par ses caractéristiques plastiques et sa mise en relation avec les autres éléments.

Il m'importe de souligner cette dimension sémantique, parce qu'il n'en a pas toujours été ainsi dans ma pratique et que c'est un des développements majeurs de mon passage à la maîtrise. Il est relativement récent que je sois en mesure d'identifier la polysémie des objets représentés et de nommer leurs réelles implications émotives. Avant, je faisais un peu n'importe quoi en peinture, sans tenter d'adopter une attitude réflexive. Je pensais que la liberté n'avait pas besoin d'explication, qu'elle était même par définition une résistance à l'explication. « J'fais c'que j'veux quand j'veux », me disais-je, jusqu'à l'énoncer dans le titre d'un tableau. Mon envie semblait à elle seule une justification suffisante de mon geste. Mais l'insatisfaction vécue lors de l'achèvement de la toile me faisait aller dans toutes sortes de directions plus ou moins convaincantes : il n'y avait pas de raison qui me convainque moi-même de poursuivre le travail, pas de vision qui guidait ma création, tout était uniquement le fait de décisions arbitraires. J'étais par conséquent très susceptible à la démotivation, de sorte que j'avais souvent envie de laisser tomber une toile alors qu'elle était encore en plein travail.

Je sentais évidemment qu'il y avait une raison pour laquelle je rajoutais tel élément spécifique en relation avec un autre, une raison pour laquelle j'étais obsédée pendant des semaines à l'idée de peindre une couleur ou une chose. Mais ces raisons demeuraient peu approfondies. Je ne m'étais jamais vraiment penchée sur ma motivation à peindre. La symbolique sociale de l'élément pictural m'interpelait, certes, je m'y référais pour satisfaire les exigences d'explication de ma démarche, mais au fond je m'abandonnais à mon inconscient en le questionnant très peu. Je me disais qu'au final tout aurait un sens, sans penser qu'il faudrait, pour que ce sens émerge et se déploie, me le rendre clair au moins à moi-même. Je comprends maintenant que ma résistance venait d'un désir profond que tout dans mon art reste ouvert, et d'une conviction que toute clarification du sens était une manière de refermer le tableau sur lui-même, d'empêcher la parole libre. C'est ce qui m'a toujours autant fascinée de la peinture, son ouverture. Ma conviction quant aux éclaircissements a changé, mais j'ai encore cette préoccupation première, de laisser le tableau ouvert.

1.4 La résistance

J'identifie un second et tout aussi important point de rencontre entre ma pratique et celle des artistes surréalistes dans cette « résistance » à la fermeture du sens, c'est-à-dire dans la position sociopolitique de fond qui soutenait leurs œuvres. Les surréalistes conspuaient les valeurs bourgeoises et le rationalisme dit « civilisé » qui, selon eux, imposaient aux classes prolétaires de vivre selon un ordre établi ne correspondant en rien à la vitalité féroce du fonctionnement de la pensée humaine (Klingsöhr-Leroy, 2006). En alliant le programme politique de Marx avec les avancées psychanalytiques de Freud, les surréalistes ont su révéler, grâce à leurs œuvres, cette tension entre l'individu et sa société. Marx estimait, en effet, que le concept de propriété privée apparu avec la montée du capitalisme coupait l'humain de son appartenance à la nature : la force de travail humaine, comme une parcelle de terre ou une ressource naturelle, devenait du capital et nécessitait une régulation sociale rigide dans le but d'en extraire un profit maximal au bénéfice d'une classe dominante (Lang et Williams, 1972). Afin de contrecarrer ce formatage des consciences, des gestes et du langage, et de révéler l'inconscient collectif ainsi refoulé, les surréalistes ont fait appel à la théorie psychanalytique freudienne pour produire des œuvres qui donnaient libre cours aux « dépenses improductives » des pulsions libidinales.

Le traumatisme laissé par la guerre et l'échec des grandes utopies modernes d'universalité et de progrès continu se traduisent également, chez les artistes comme dans d'autres communautés intellectuelles occidentales, par un refus clair de se ranger derrière toute prise de position unique et commune. Marcel Duchamp, par exemple, s'affaire à la mise en échec de tout critère, code ou règle externe permettant de définir ce qu'est une œuvre ; celle-ci, propose-t-il de toutes sortes de manières, relève entièrement de la décision subjective de l'artiste et donc de critères strictement internes. Pablo Bergani G. Barbosa, dans « Le surréalisme sans inconscient » (2012), de même qu'Alain Troyas et Valérie Arrault, dans *Du narcissisme de l'art contemporain* (2017), remarquent que, fortes de cet héritage duchampien, les pratiques artistiques actuelles réalisent le rêve des avant-gardes du 20^{e} siècle comme le surréalisme et le dadaïsme en ce qu'elles refusent de se soumettre à des règles disciplinaires et confirment que la frontière entre l'art et la vie a bel et bien été levée. Depuis

l'époque contemporaine, la définition d'une œuvre d'art est constamment renégociée et les pratiques qui parviennent à subvertir cette définition demeurent les plus valorisées, de sorte que de nombreux auteurs s'entendent pour dire que la subversion est toujours la norme artistique en vigueur. Parmi ceux-là, Troyas et Arrault (2017), Agnès Delage (2008), Ève Lamoureux (2009), Dominique Sirois (2008) et Javier Toscano (2012) soulignent tous qu'il y aurait, sous ce supposé gain de liberté et d'ouverture, plutôt une forme de refus d'engagement très caractéristique de notre temps. Troyas et Arrault résument :

> ... cette vérité actuelle qu'exprime l'art dit contemporain et qui se manifeste par le n'importe quoi, c'est-à-dire par la liberté qu'a la subjectivité de nier toute sujétion aux règles et aux codes antérieurs, est homologue et dépendante de ce qui se passe dans toute la sphère sociale : le désengagement de l'autorité disciplinaire traditionnelle autant dans les modes de production économique et culturelle que dans les pratiques sociales et les mentalités. (2017, p. 14–15)

C'est précisément cette conception de la liberté artistique que j'avais pour ma part intériorisée, et qui faisait en sorte que je me refusais à satisfaire les attentes de quiconque, alors même que je ne reconnaissais pas l'attente implicite de subversion à laquelle je me pliais docilement sans la percevoir ni la mettre en question. J'avais l'impression que j'étais libre par moi-même, parce que je travaillais sans attentes vis-à-vis de ma production, et sans intention personnelle claire ni programme précis. Dans les faits, m'illusionnant de ne suivre aucune règle, je m'absentais plutôt de mon tableau, qui devenait un instrument de dissimulation et de déni de l'abandon de mes moyens artistiques et langagiers. Aux prises avec ce besoin d'ouverture à tout prix, je me faisais croire que je n'avais pas à justifier mon travail, que ma subjectivité valait bien celle d'un ou d'une autre, et je constate maintenant que je surfais ainsi aveuglément sur la vague du cynisme néolibéral. Je préférais dire une chose et son contraire, assumer ma contradiction et en être fière, être constamment mobile et sans engagement, que d'endosser une prise de position avec laquelle on m'accuserait plus tard de ne pas être cohérente – et donc risquer de m'en retrouver prisonnière. Mon raisonnement, symptomatique, s'accordait à l'esprit de mon temps.

Ce sont des situations comme la mienne qui font dire au psychanalyste Barbosa (2012) que le plus grand drame de la révolution surréaliste, c'est qu'elle ait eu lieu (au moins partiellement). Car si la quête des surréalistes, qu'ont poursuivie les modernistes et les

postmodernistes, a réussi, en apparence du moins, à affranchir graduellement les arts de toute définition restrictive, il observe que cette souplesse créative est aujourd'hui paradoxalement liée, en tant que forme paroxysmale de l'affirmation d'une liberté individuelle, à la victoire idéologique du capitalisme néolibéral sur les idéaux égalitaires communistes qui l'avaient stimulée. Abondant dans son sens, les freudo-marxistes Troyas et Arrault (2017) soulignent que si la lutte pour les libertés de création ressort de l'idéal révolutionnaire moderne de libération des individus, elle ne va pas pour autant à l'encontre du capitalisme dans sa forme actuelle oppressante; Marx, prennent-ils soin de rappeler, a bien montré que les idées dominantes sont toujours celles de la classe dominante, et il est démontré que la nôtre ramène tout à son profit, même l'art. En d'autres mots, si la société actuelle occidentale (et de plus en plus mondiale) valorise tant les libertés individuelles et l'épanouissement de l'invention et de la créativité, c'est que les sphères économique, politique et psychologique, devenues indissociables en régime néolibéral, servent les intérêts d'une élite à qui profite le contexte socioéconomique. Alors que tout un chacun a l'impression, à l'échelle de sa vie quotidienne, de bénéficier de l'expansion de sa subjectivité individuelle et de jouir de plaisirs immédiats sans contraintes, cette élite, présente dans de multiples secteurs d'échanges, profite dans les faits de nos libertés et jouissances programmées.

Mais Barbosa (2012) va plus loin dans son analyse du « drame de la révolution surréaliste ». L'inconscient freudien, propose-t-il radicalement, « ne serait ainsi plus d'actualité, puisque le concept lui-même se fonde sur l'existence d'une censure et un refoulement qui créent le dédoublement du sens entre texte manifeste et texte latent » (p. 137). Favorable au dépassement de toutes les limites dans les arts, dans les échanges économiques, comme dans les modes de production et de consommation, l'actuel contexte socioéconomique et culturel force une ouverture constante à la redéfinition de nos *a priori* avec pour conséquence l'impression d'une possibilité infinie de remodelage du langage, explique l'auteur. Nous réclamons la liberté de jouir tous azimuts, à la demande, et cela nous incite, dit-il, à mettre en question les interdits, puis à remettre en question la mise en question elle-même : il n'y a donc plus lieu de – ni même de lieu pour – refouler, garder secret, (se) contenir, (se) contrôler; plus lieu de remettre en question un code langagier qui semble infiniment ouvert. Dès lors que notre visée est d'apprécier les choses pour le plaisir que nous apporte leur consommation immédiate, nous évacuons tout deuxième sens aux images et aux mots, nous

nions toute nécessité critique. En ce sens, je crois que mon comportement artistique antérieur a été causé par ma confusion de l'inconscient et de l'arbitraire.

Pourtant la situation n'est encore pas si simple puisque Olivier Asselin et Johanne Lamoureux, dans « Autofictions : les identités électives » (2002), sont parvenus à décrire avec une grande précision le piège que constitue l'impression de liberté qui découle de l'apparente dissolution des règles artistiques. Citant Anthony Giddens, ils expliquent :

> Ce retrait de la Loi s'accompagne certainement d'une nouvelle valorisation de la *norme* et de la norme économique en particulier, qui pourrait bien être une nouvelle nature ou une nouvelle loi, aussi nécessaire ou obligatoire, et plus ingrate encore, dans la mesure où elle ne se présente pas comme telle. (p. 16)

Je comprends donc que la loi qui incite au refoulement – contrairement à l'hypothèse formulée par Pablo Barbosa – n'est jamais vraiment disparue, qu'elle serait même aujourd'hui plus puissante que jamais parce qu'invisible sous son déguisement de « loi de la liberté » fondatrice du libéralisme économique. Il semble donc qu'il en revienne à l'artiste de décider ce qui est œuvre et ce qui ne l'est pas, ce qui est pratique artistique et ce qui ne l'est pas. Il peut alors n'y avoir aucune différence perceptible entre l'œuvre et la non-œuvre, entre la pratique et la non-pratique, à moins bien sûr que l'artiste en ait été décidé autrement. Il semble par conséquent inévitable que celui-ci tombe couramment dans le piège de l'illusion de liberté néolibérale.

Jacques Bidet (2016) décrit le néolibéralisme comme une « situation structurelle dans laquelle prévaut plus radicalement que jamais la logique du libéralisme, celle des capitalistes » (p. 83). Le contexte actuel serait donc la continuité directe de l'ordre bourgeois contre lequel s'insurgeaient les surréalistes au début du 20e siècle. Marchant dans leurs traces, j'emploie des méthodes de création par associations libres semblables aux leurs, mais des méthodes d'étude similaires aussi. Même si ma démarche d'écriture réflexive diffère de l'écriture automatique qu'ils pratiquaient, la psychanalyste Nicole Geblesco (2012) estime que « les traces verbales investies par l'élan pulsionnel deviennent ainsi l'outil du passage d'un topos psychique à un autre, du pré-conscient au conscient » (p. 30). L'écriture a très certainement pour moi cette propriété d'agir comme une clé de passage entre l'univers des

attentes perçues et les zones du monde intérieur où se manifestent mes désirs réels. En l'utilisant pour tantôt ouvrir, tantôt fermer la porte entre les deux, je veux poursuivre l'observation de mes comportements socioartistiques afin d'éviter qu'ils demeurent inconscients et entretiennent la confusion entre mes volontés et les vœux implicites de ma communauté.

CHAPITRE II

MODALITÉS DE LA RÉSISTANCE

2.1 Le rituel, l'habitude et l'*habitus*

Vie quotidienne et imagination sont, dans mon expérience, deux dimensions de la création étroitement liées l'une à l'autre. L'importance de la vie quotidienne s'exprime dans mon travail par les objets que je représente : tasses à café, plantes, souliers, nourriture, etc. [fig. 8] En représentant ce type d'objets, j'expose mon environnement immédiat et quotidien, la banalité de mes petites routines, semblables sûrement aux routines de la plupart des gens. Si ces routines ont un caractère très fonctionnel, elles deviennent parfois des rituels qui facilitent mon recueillement par l'entremise de choses simples et accessibles. Très souvent, par exemple, elles permettent la transition entre deux parties de la journée : prendre un café, écouter une chanson et choisir mes vêtements le matin avant de sortir; revêtir mon pyjama, m'asseoir sur le balcon et déboucher une bière en rentrant le soir. La répétition de gestes ordinaires suffit en effet à créer une zone qui aide à visualiser la journée qui commence, puis à bien terminer la journée qui s'achève, et qui aide ainsi, sur le plan artistique, à la circulation et à la ventilation de mes idées. Tout comme l'écriture réflexive, ces petits gestes intimes agissent comme des clés pour accéder à différents états d'être au cours de la journée, cela principalement en maintenant la délimitation entre eux bien fermée.

Néanmoins, je juge parfois utile de transgresser ces routines qui rythment ma vie quotidienne, spécifiquement quand elles ne parviennent plus à avoir l'effet ritualisant qui me conduit au recueillement si cher à la création. J'ai alors occasionnellement besoin d'une pratique inédite ponctuelle pour accéder à un nouvel état d'esprit, pour faire le pont entre deux périodes de l'année ou pour passer à un autre cycle de production. Je peux ainsi prendre la distance nécessaire pour solutionner des problèmes et refaire le plein d'énergie afin de poursuivre les

projets en cours. Je transgresse aussi parfois ma routine par ennui, par besoin de rendre visibles les normes et les codes qui régissent ma vie comme ma peinture. J'éprouve, dans tous ces cas, le désir de faire quelque chose au mauvais moment, à la mauvaise place, simplement pour questionner l'automatisme qui me fait faire ce qu'il faut quand il le faut et où il le faut. Je cherche alors à revoir les usages prévus du mobilier et des lieux par des déplacements simples, qui ne sont ni spectaculaires ni provocateurs, mais qui suffisent à désaliéner ma conscience au moins un peu : manger du spaghetti assise en tailleur sur le plancher de ma cuisine, remplir une piscine gonflable sur mon balcon, fumer du narguilé en prenant mon bain, boire une bière au réveil. Ces gestes, que je fais seule chez moi, me démontrent combien nous sommes, même dans l'intimité, profondément conditionnés à respecter les normes sociales. Ils me permettent ainsi de méditer en quoi consiste ma liberté, et d'élaborer la mienne sans l'imposer comme modèle de transgression à ma communauté. Ces gestes discrets constituent un lieu de passage entre les habitudes inconsciemment adoptées et la prise de conscience de la fonction pratique et symbolique réelle de ces habitudes.

Le même type de procédure transgressive se retrouve dans ma peinture. Sans jamais utiliser de moyens très spectaculaires ou radicaux, je parviens, je crois, à connoter d'un sens inattendu des éléments iconographiques qui nous sont très familiers : je plonge un objet banal dans un contexte inhabituel, j'insère un symbole lourd dans une situation inappropriée, j'en change l'échelle ou le traitement formel attendus, je lui attribue des comportements inusités ou des caractéristiques animalières, j'y ajoute des membres ou je le dote de capacités surnaturelles [fig. 10 et 11]. Je cherche ainsi à provoquer une dissonance, un décalage, un *dépaysement* qui touche à l'attente symbolique ou esthétique que nous avons vis-à-vis des éléments représentés, cela afin spécifiquement de rendre visible cette attente.

Le plus souvent, nous adoptons individuellement des routines sans prendre véritablement conscience de l'importance de leur rôle de transition entre nos diverses activités quotidiennes. Il en va de même lorsqu'on intègre un groupe : si on s'observe bien, on se verra préparer ses moments d'interaction avec les autres en choisissant ses vêtements, en se regardant dans le miroir, puis vivre des rites de passage et adopter les comportements du groupe. Ces gestes agissent, à mon avis, comme des rituels de transition entre notre vie privée et notre vie

sociale. Pierre Bourdieu (1987) estime que ces activités routinières deviennent, avec le temps et la répétition par plusieurs agents d'une même société, ce qu'il appelle des *habitus*, c'est-à-dire « les dispositions acquises, les manières durables d'être ou de faire qui s'incarnent dans des corps » (p. 29). Parce que la fonction d'ajustement au sein d'un groupe de l'*habitus* nous demeure habituellement imperceptible, ces comportements que nous adoptons implicitement sont problématiques aux yeux du sociologue. Lorsqu'un comportement a pris un tel caractère d'évidence qu'il est entré dans l'inconscient collectif, explique-t-il, nul ne sent le besoin de le commenter, de l'étudier, de le remettre en question ou d'écrire à son sujet, car il agit alors en transparence. Selon Bourdieu, « l'inconscient, c'est l'oubli de l'histoire [...] ce sont les conditions sociales de productions occultées, oubliées » (p. 81).

L'*habitus* aurait, dit-il, une grande part de responsabilité dans la construction de la valeur artistique, car si nous avons créé des rituels humains qui nous habituent à la vie en société à notre insu, nous avons également mis en place des habitudes de réception d'une œuvre en tant que spectateurs, et des habitudes de production d'une œuvre en tant qu'artistes, qu'il est tout aussi nécessaire de rendre visibles en tant que constructions de comportements inconscients. Selon Bourdieu (1987), en effet, mon statut de peintre, la figure d'artiste que j'incarne et même mes pensées artistiques sont en grande partie socialement informées. Je fais de la peinture parce que d'autres en ont fait avant moi, j'avance dans un sillon tracé par les peintres qui me précèdent ou m'accompagnent, je suis engagée avec elles et eux dans un dialogue constant dont je ne peux me séparer et, surtout, dans des *habitus* communs de réception et de production des œuvres dont je ne peux me défaire très facilement. Tous mes petits rituels créatifs m'auraient donc été inculqués explicitement ou implicitement par ces artistes qui forment ma communauté, mais aussi par l'idée d'art que véhicule ma société. Je remarque, si j'observe bien, que mes comportements sont inspirés par plusieurs peintres qui ont développé avant moi des manières de peindre dérogeant aux enseignements traditionnels des écoles d'art. J'en nommerai ici trois qui m'ont particulièrement influencée : Philip Guston, pour son pinceau fou et nerveux et ses caricatures oniriques, Cynthia Girard, pour avoir frotté ses toiles sur les arbres du Mont-Royal et peint des visages avec ses fesses, et Francis Bacon, pour n'être jamais allé à l'école en peinture et pour avoir eu la capacité de représenter la chair de façon si poignante [fig. 12 à 14]. Je les suis, mais j'essaie en même

temps de déroger de leurs voies pour mieux prendre conscience d'elles, pour mieux m'en libérer, pour mieux les assumer.

La non conscience en peinture dépasse toutefois la constitution du seul univers personnel de l'artiste par résonances avec ses pairs. Bourdieu affirme, en effet : « Savoir ce que l'on fait quand on fait de la science [...], cela suppose que l'on sache comment ont été faits historiquement les problèmes, les outils, les méthodes, les concepts qu'on utilise. » (p. 81). Il ne saurait en être autrement dans le domaine artistique. Il faudra donc dès à présent considérer les œuvres – mes œuvres – comme des produits du mécanisme social plein de rituels, d'habitudes, de codes et de conventions qu'est le milieu de l'art, et il faudra de surcroît le faire à « haute voix », car c'est le silence entourant les comportements d'un groupe donné qui contribue, explique le sociologue, à rendre invisible à ses membres l'histoire du champ social dont ils participent, et qui empêche ainsi la réflexion méta-critique. On reconnaît là le silence qui, dans le *1984* d'Orwell, diminue la nomenclature pour renforcer l'idéologie en place, en faire une évidence indiscutable et réduire d'autant la réflexivité des individus. Il importe donc, explique toujours Bourdieu, non seulement de prendre conscience des circonstances de production des œuvres qui nous semblent évidentes et incontestables, mais surtout, insiste-t-il, d'expliciter ces circonstances *par l'écrit*.

2.2 La création des créateurs

Dans son *Manual de Estilo del Arte Contemporáneo* [Manual of Contemporary Art Style] (2012), l'artiste Pablo Helguera révèle à qui voudrait s'intégrer au monde l'art contemporain les comportements à adopter. Il prend soin de nommer le rôle de chacun des acteurs du milieu, puis il en rédige les règles non-écrites en employant un langage qui se veut à la fois banalisant et provocateur comme ici, par exemple, alors qu'il présente la figure de l'artiste professionnel :

> En ce qui concerne les artistes professionnels, peu d'entre eux passent leur vie dans leur studio, vivant plutôt une vie nomade d'un aéroport à l'autre à récupérer du *jetlag* entre les inaugurations et les événements sociaux, et à réaliser l'essentiel de leur travail sur leur *laptop* et en échangeant des courriels plutôt que dans l'atelier même. Les artistes se rendent compte

> habituellement tardivement que leur formation dans les écoles d'art leur est complètement inutile et qu'elle a pour conséquence qu'ils doivent prendre des cours additionnels pour augmenter leurs connaissances en technologie, en administration d'entreprise, en publicité ou en ingénierie. L'artiste d'aujourd'hui, de plus, doit assister à d'interminables repas avec des collectionneurs et passer des nuits entières à écrire des propositions et des formulaires de bourses. (p. 40)[1]

Artiste conscient qu'il joue malgré lui le jeu qu'il décrit dans son texte, Helguera effectue de la sorte une forme d'écriture réflexive sur les circonstances entourant la production des œuvres dans le but d'en expliciter les dynamiques implicites agissantes. Il sait très bien que la plupart de ses lecteurs comptent parmi les agents du milieu de l'art, qu'ils et elles en connaissent déjà les règles de vie et que personne donc ne se surprendra des « vérités » qu'il met en lumière. Pourtant, bien que ces règles soient comprises et communiquées tacitement de génération en génération, elles n'ont étrangement que très rarement été verbalisées et formalisées pour que de nouveaux arrivants dans la communauté puissent facilement s'y retrouver. Il suffit d'assister aux échanges inquiets des étudiants en art pour le constater.

Je remarque la pression des non-dits du milieu dans ma propension à adopter, par « mesure de sécurité », le langage disciplinaire que me propose l'université lors de la présentation de mes travaux. Ce comportement, que je détecte aussi chez mes collègues de maîtrise et qui donne vite lieu à une langue de bois, est le symptôme des craintes exprimées plus librement lors des discussions étudiantes au sujet de notre acceptation ou non par le milieu et des moyens à mettre en œuvre pour y accéder. L'historienne de l'art Anne-Marie Bouchard (2012) déplorait récemment le même comportement sur la scène professionnelle de l'art, à savoir que certains artistes neutralisent eux-mêmes le discours qu'ils tiennent sur leur travail, de façon à ce que leurs propos s'inscrivent le plus rapidement possible dans le champ des arts subventionnés. En faisant ainsi de leurs œuvres et d'eux-mêmes les produits prêts à

---

[1] Traduction libre de la source originale : *En lo que respecta a los artistas profesionales, pocos pasan la vida en sus estudios, viviendo en cambio una vida nomádica entre aeropuertos, recuperándose del jetlag entre inauguraciones y eventos sociales, realizando más trabajo en sus laptops e intercambiando e-mails que en el estudio mismo. Los artistas suelen darse cuenta tarde de que la formación en la escuela de arte les es completamente inútil y como resultado tienen que tomar cursos adicionales para aumentar sus conocimientos en tecnología, administración de empresas, publicidad y/o ingeniería. El artista de hoy en día, asimismo, tiene que asistir a cenas interminables con coleccionistas y pasar noches enteras escribiendo propuestas y formularios de becas.*

consommer d'un univers de réception déjà formaté, explique-t-elle, ces artistes auraient vite compris et assumé que :

> … le rayonnement dans les médias de masse implique un désamorçage de la complexité politique des intentions, tandis que la potentialité d'un passage de l'œuvre dans le marché de l'art encourage encore davantage les artistes à mettre de l'avant un formalisme dans la réception, et ce, après avoir usé d'une socialisation de la démarche dans l'expectative de la production. (p. 18)

En revendiquant ainsi la norme implicite et en l'exploitant à leur avantage, tout cela souvent de manière assez peu consciente, les artistes voulant être reconnus comme tels jouent le jeu qui est attendu d'eux par leur milieu – qui est aussi, même si son mécanisme de production est beaucoup plus complexe, le jeu de la production industrielle capitaliste. Appuyant son analyse sur le travail exemplaire en ce sens d'Andy Warhol, Monique Veaute (2014) observe à son tour que :

> … [l]a tentative de prendre en otage le créateur, de le rendre complice d'une société qui le consommerait comme un produit, confondant communication et publicité, déclenche une réaction paradoxale dans les formes et les communications de l'art contemporain. (p. 150)

Dans le cadre de sa vaste enquête sur les transformations du statut de l'artiste aux 19e et 20e siècles, la sociologue Nathalie Heinich (1993) a bien situé ce phénomène de réduction du travail créateur à un produit industriel, voire à une campagne publicitaire, comme relevant d'une « évolution du rapport à l'argent, au nom et à la représentation de soi – avec les autoportraits et les grands modèles biographiques – qui va porter la trace de cette personnalisation du travail artistique » (p. 102–103). Ce qui est à vendre dans ce moment de l'histoire sociale de l'art qu'elle appelle le « régime de singularité », c'est donc l'idiosyncrasie ou la signature de l'artiste, qui est construite de toutes pièces par des mécanismes si bien huilés qu'ils semblent correspondre au mouvement naturel des choses (Heinich, 1993; Toscano, 2012).

Le milieu de l'art contemporain construirait ainsi, depuis un siècle et demi, des dispositifs très concrets de fabrication de « singularités », en légitimant certaines productions et certains producteurs au détriment d'autres, et en adhérant ainsi – malgré un discours apparemment

critique des structures – au régime néolibéral compétitif. Éric Le Coguiec (2007) a bien cartographié au Québec ces dispositifs récents, parmi lesquels on trouve les bourses à la production, les subventions aux organismes, les prix et distinctions, les concours et biennales, les programmes d'intégration des arts à l'architecture et à l'espace public, ainsi que toutes les autres initiatives officielles gouvernementales ou privées contribuant à bâtir la renommée d'un ou une artiste, c'est-à-dire susceptibles de venir garnir son curriculum vitae de lignes crédibles. Le Coguiec insiste sur le fait que le milieu de l'art québécois, en raison d'une démographie provinciale et d'une circulation linguistique faibles, a un caractère particulièrement « consanguin » : les acteurs de notre milieu fréquentent à peu près tous les mêmes universités, lisent les mêmes revues d'art spécialisées, occupent souvent un double ou un triple rôle dans l'« écosystème » artistique, et partagent donc un univers de références assez homogène. C'est ce qui explique, par exemple, que la forte majorité, voire l'entièreté des organismes liés aux arts visuels adhère actuellement au paradigme de la recherche-création. Se produit alors, sous couvert de célébration de la singularité, une sourde normalisation que Nathalie Heinich sait très bien résumer : « l'originalité dans les professions libérales n'est admissible que dans la limite des normes d'exercice collectivement partagées » (1993, p. 101). Dans un régime de singularité, la norme est nécessaire et vitale à la perpétuation du système en place, il faut donc aux artistes l'incarner, et surtout l'incarner de manière *exceptionnelle*. Ce faisant, remarquent notamment Ève Lamoureux (2009) et Agnès Delage (2008), les créateurs cessent graduellement d'incarner la figure de l'artiste contestataire qui, traditionnellement, était celle qui révélait aux yeux du public les contraintes, règles et autres oppressions non dites de leur champ d'activité.

Tous ces *habitus* font en sorte que les individus adhèrent aux *croyances* que le milieu de l'art véhicule plutôt qu'ils ne s'y tiennent en pays de *connaissances*. L'étude des raisons d'être et des fonctions de ces rituels de socialisation est par conséquent d'une importance capitale pour le sociologue bourdieusien qui souhaite comprendre la construction de la valeur des réalisations artistiques, comme pour l'artiste débutante qui voudrait bien savoir où elle met les pieds. En produisant son *Manual de Estilo del Arte Contemporáneo*, Helguera fait un pas dans la direction de cette réflexion sociologique, mais force est de constater que sa démarche qui s'annonce critique s'apparente elle aussi aux stratégies caractéristiques de la singularisation artistique, notamment aux stratégies employées par Marcel Duchamp et Andy

Warhol des années auparavant. En proposant son fameux urinoir en tant qu'œuvre d'art, Duchamp critiquait par un passage à l'acte les valeurs implicitement attachées par son milieu à l'œuvre d'art – une authenticité liée à la dextérité manuelle et à l'unicité de l'objet –, cela tout en profitant du scandale pour accroître sa renommée. Warhol quant à lui a rejoué les mécanismes mêmes du vedettariat et de la production à grande échelle afin de renverser les attentes de son milieu comme un gant : c'est en critiquant l'idée de rareté et d'authenticité, et en faisant de sa personne-artiste un objet de consommation courante, qu'il a fait apparaître les stratégies souterraines de singularisation et de fabrication de la postérité dans le domaine des arts, cela tout en assurant les siennes. Il s'agit de bons exemples de ce qu'Umberto Eco appelle « l'amenuisement de l'espace entre art de la provocation et art de la consommation » (dans Veaute, 2014, p. 151). Car bien que la provocation et le scandale exercés par ces artistes participent sans conteste « d'une liberté, de l'affranchissement des codes trop rigides de la société et annonç[ent] le bouleversement des mœurs et des pratiques culturelles » (Veaute, 2014, p. 154), ils contribuent paradoxalement dans une égale mesure à leur renommée personnelle et ainsi à la perpétuation, de manière magistrale, du culte de l'exception qu'ils conspuent.

En rendant visibles les limites d'une structure sociale, il n'est donc pas exclu qu'on nourrisse cette structure et qu'on le fasse dans son intérêt personnel. À la différence de Duchamp ou Warhol, Helguera prend le temps d'expliciter par écrit ces limites, et c'est ce qui confère à son livre un véritable intérêt sociologique. Cependant, puisqu'il est lui-même artiste, son livre-stratégie participe en plein de la culture de l'irrévérence et du scandale caractéristique du cycle de renouvèlement de l'art contemporain, comme de la culture du succès à l'ère néolibérale. Je détecte là une contradiction profonde qu'il me presse d'éviter et cela m'oblige par conséquent à réfléchir à la façon dont j'ai moi-même envie de « provoquer » la réflexion afin de faire apparaître les règles tacites de mon milieu. Bien que la provocation brutale me soit jadis apparue comme un mode d'opération séduisant, j'essaie maintenant d'utiliser des moyens picturaux plus subtils, plus humbles et surtout plus intègres pour contribuer à la réflexion méta-critique que je juge absolument nécessaire à ma pratique artistique.

2.3 L'hétérotopie

Dans ce contexte de fort conditionnement inconscient et non-conscient des pratiques artistiques, j'ai été très intéressée par la remarque de Pierre Bourdieu à l'effet que « le produit séparé de ses conditions sociales de production change de sens et exerce un effet idéologique » (1987, p. 81). J'en comprends que l'isolement de son contexte d'un objet, d'un geste, d'un discours ou d'un comportement lui fait perdre son sens commun – invisible, tacite – et lui donne une signification nouvelle – visible et donc possiblement subversive et libératrice. C'est tout cela, je crois, qu'évoquait Max Ernst dans *Le Surréalisme au service de la Révolution* (1933) en nous invitant à dépayser par l'art le moindre de nos *a priori*, et c'est fondamentalement ce mode de provocation critique qu'il m'intéresse de pratiquer.

J'ai trouvé dans le concept d'*hétérotopie* défini par Michel Foucault l'assise théorique m'aidant à réfléchir plus spécifiquement cet ébranlement des lieux communs. Dans une conférence qu'il donne au Cercle d'études architecturales en 1967, le philosophe explique que les hétérotopies sont des utopies issues du désir d'un individu; loin d'un idéal collectif impossible à réaliser, ce sont donc des utopies qui existent à un moment précis et dans un lieu précis. Par transgression de sa routine – c'est-à-dire, chez Foucault, de toute association objet-discours fixée et reconnue comme telle – par la mise en place de nouveaux rituels, l'individu réinvestit des lieux et des moments familiers pour les transformer en non-lieux hétérotopiques, en ailleurs, en espaces « absolument autres », explique-t-il : il procède (pour le redire en mes mots) à un dépaysement temporaire. Pour illustrer son propos, Foucault donne l'exemple d'enfants qui, sous les couvertures du grand lit des parents, se transportent en mer grâce à leur imagination. Le théâtre et le cinéma, démontre-t-il, sont donc à ce titre des disciplines artistiques foncièrement hétérotopiques car, bien que situées dans des lieux et des moments précis et sur des supports spécifiques, ils font basculer leur auditoire vers l'ailleurs d'un non-lieu utopique. Je considère pour ma part que la peinture, surtout figurative, possède, elle aussi, la propriété hétérotopique de « juxtaposer en un lieu réel plusieurs espaces qui, normalement, seraient, devraient être incompatibles » (Foucault, 1966). Simple rectangle de bois, de toile et de pigments présenté sur un mur, elle a souvent la

capacité de nous transporter dans un lieu qui existe ailleurs que là où nous coexistons physiquement avec le tableau matériel.

Comme Ernst et Bourdieu, Foucault spécifie toutefois qu'il est impossible de faire l'expérience d'une hétérotopie sans avoir été préalablement conditionné par le langage et la vie dans une société donnée. Parce que je recherche activement un assouplissement de ces conditionnements culturels, je suis dans mon mode de vie artistique particulièrement sensible – parmi toutes les formes d'hétérotopies décrites par Michel Foucault – à ce qui concerne les « rites de purification » permettant la transition d'un univers à l'autre, notamment la transition du quotidien fonctionnel à l'activité hautement hétérotopique de création. Il écrit :

> Enfin, je voudrais proposer comme cinquième principe de l'hétérotopologie, ce fait : que les hétérotopies ont toujours un système d'ouverture et de fermeture qui les isole par rapport à l'espace environnant. En général, on n'entre pas dans une hétérotopie comme dans un moulin, ou bien on y entre parce qu'on y est contraint (les prisons, évidemment), ou bien lorsque l'on s'est soumis à des rites, à une purification. Il y a même des hétérotopies qui sont entièrement consacrées à cette purification. Purification mi-religieuse et mi-hygiénique, comme dans les hammams des musulmans, ou comme dans le sauna des Scandinaves, purification seulement hygiénique, mais qui entraîne avec elle toutes sortes de valeurs religieuses ou naturalistes. (Foucault, 1966, p. 49)

Cette purification se concrétise souvent pour moi par les rituels tout simples que j'ai déjà nommés – mes « clés » – et que j'exécute afin de m'ancrer dans une activité, ou encore pour changer d'état d'esprit.

Dans le cadre de ma peinture proprement dite, j'ouvre également des espaces autres en créant des hétérotopies langagières. Pour bien en faire comprendre la modalité, je voudrais donner en exemple l'introduction dans mes tableaux d'éléments textuels qui représentent pour moi une parole d'artiste directe. Je pense ici aux affirmations souvent faites au « je » ou au « tu », que j'inscris au pinceau, qui m'engagent directement et personnellement dans mon travail, et qui interpellent par extension le spectateur devant ma toile : c'est le tableau qui lui parle, c'est par le tableau que *je* lui parle. Ces pronoms personnels convoquent des personnes et suggèrent la proximité d'un dialogue. Ils incarnent par conséquent des voix qui semblent parler vraiment [fig. 6, 9 et 16].

« Rentre ou sors, là, mais ferme la porte! » [fig. 4] Mon père me disait toujours cette phrase lorsque j'étais enfant et que j'attendais mes frères pour aller jouer dehors en hiver. Il me signifiait évidemment de me dépêcher à prendre une décision pour qu'on ne chauffe pas inutilement l'extérieur de la maison. Cette phrase familière trouvera un écho, des décennies plus tard, dans les commentaires de mes collègues concernant les motivations de mon projet de recherche-création universitaire : à plusieurs reprises les étudiants de la maîtrise m'ont en effet laissé savoir que si je n'étais pas satisfaite du milieu de l'art tel qu'il fonctionne, je pouvais toujours en sortir. Je sentais surtout qu'ils s'inquiétaient que j'oublie de refermer la porte derrière moi – même les artistes aiment les catégories claires. Puisqu'elle exprimait un mouvement d'hésitation sur le seuil qui sépare deux espaces distincts, la phrase de mon père concrétisait bien l'état de confusion dans lequel je me trouvais alors que je débutais cette toile au printemps 2018. C'est d'ailleurs très consciemment que sa voix, recouvrant celles de mes collègues, s'est retrouvée inscrite sur une goutte dans le tableau *Souveraine* (2018), qui me paraît aujourd'hui exemplaire de ma position artistique parce qu'il condense les hétérotopies spatiales, picturales et langagières.

Ces interpellations textuelles m'aident à être la plus présente possible à ma peinture et dans ma peinture. Il m'importe de ne pas m'en évader, de ne pas l'évider et de ne pas en faire un signe sans signifiant : c'est ainsi que se jouent, dans ma pratique, l'intégrité et la sincérité qui me sont chères. Cette attitude artistique me vient très certainement du monde de la chanson qui accompagne étroitement ma pratique picturale et ma vie quotidienne. La chanson a cette particularité d'exiger la pleine présence du chanteur ou de la chanteuse, car son contact avec ses auditeurs, particulièrement lorsqu'il est sur scène, passe par son corps, par la fréquence de sa voix. Contrairement aux peintres qui peuvent se cacher derrière leurs tableaux, le chanteur ou la chanteuse en spectacle ne possède ni prothèse, ni extension de son corps : être là et porter toute son attention à ce qu'on fait prend donc une importance capitale. J'estime que la chanson, pour ses moyens artistiques directs, son « ici et maintenant » et son usage sans camouflage du corps de l'artiste, offre un exemple de sincérité dans la pratique de l'art, et ce même lorsque le chanteur fait une utilisation assumée des artifices scéniques. Les analyses de Georges Molinié et Alain Viala (1993), de Jérôme Meizoz (2007) et de Simon Frith (1996) m'ont aidée à voir cela.

Parmi les artistes de la chanson qui influencent ma réflexion artistique et mon travail pictural figurent au premier rang Lisa Leblanc, Jean Leloup, Richard Desjardins, Plume Latraverse, Mononc' Serge, Bernard Adamus et Keith Kouna [fig. 18]. Ce dernier me servira ici d'exemple, son œuvre et sa posture permettant de concentrer ma réflexion et de synthétiser ma pensée. De prime abord, la poésie de Keith Kouna touche ma sensibilité par son inventivité, par son caractère surréaliste qui se joue de la langue, détourne le sens des mots et dérive parfois vers l'absurdité. Sous le couvert d'histoires de crabes de poche, de baleines à bosses, de truites et de *coats* de cuir, sa poésie cache une pensée critique. Kouna en effet, comme tous les autres chanteurs que j'ai énumérés, n'hésite pas, pour mettre en cause les mécanismes sociaux dont il sait qu'il participe, à se tourner lui-même en dérision en chantant la médiocrité de ses propres situations banales et quotidiennes à coup d'images fortes. Il s'exécute en employant à l'avenant un registre linguistique de niveau familier, et même vulgaire à l'occasion. Ce franc-parler est un moyen efficace pour à la fois assumer pleinement son propos critique et s'assurer la proximité du public, son langage direct transperçant le filtre des conventions sociales. C'est pour les mêmes raisons que j'emploie ce registre linguistique très populaire lors de mes interventions textuelles sur la toile. C'est aussi une façon intime de reconnaître l'influence de la chanson dans mon travail et de me lier sans le dévoiler à une constellation d'artistes alliés.

Dans un second temps, plus analytique, je suis intéressée par l'art de Kouna parce qu'il y aborde les spécificités du champ de la chanson au Québec, notamment ses cercles clos et parfois vicieux, la nécessité pour les artistes d'entretenir une visibilité continue et la pression souvent ressentie de produire des albums en quantité au détriment de la qualité de la recherche artistique. La structure de la chanson *Pas de panique*[2], par exemple, évoque un contraste marqué entre la vie quotidienne ordinaire de l'artiste et l'image publique de star qu'il cherche à se donner, les paroles décrivant la situation de manière caricaturale et mettant en lumière le ridicule de sa contradiction :

---

[2] Lors d'un certificat en création littéraire à l'UQÀM en 2016, dans le cadre du cours « La chanson dans la culture populaire », j'ai eu l'occasion d'effectuer une analyse de la chanson *Pas de panique* de Keith Kouna et de la manière dont la posture critique du chanteur se manifeste dans son œuvre. Le passage qui suit est nourri de ce travail d'analyse.

> J'ouvre le frigo / Et puis je tombe dans le vide / Entre un vieux spagatte au pesto / Et un oignon qui agonise / Je bats des ailes et je m'ennuie / Je ne vends pas de disques / Je m'imagine une autre vie / Pleine de succès et de fric / On me voit partout / Je fais tous les plateaux de télévision / Je fais le beau devant les radios / Et je chante pour les cons / Tout ça me mène jusqu'à l'ADISQ / Et le vote du public / Je monte sur la scène hystérique / Et j'embrasse mon Félix / Je remercie père et mère / Et tous les Québécois / En ajoutant que je suis fier / Parce que je fais mon rock à moi / Mais j'entends des voix qui me disent... / Des voix qui me disent...

Si ses mots témoignent déjà bien du contraste des identités, celui-ci est amplifié par le travail de la voix : les parties de la chanson relatant la vie ordinaire de la personne civile de l'artiste sont chantées d'une voix criarde et nasillarde qui donne la sensation d'un stress, d'une urgence, alors que pour les parties présentant l'aspect *glamour* de sa personnalité publique et scénique, la voix devient grave et monocorde, en plus d'être doublée – donc soutenue et enveloppée. Cette voix grave magnifiée d'une note flottante jouée au synthétiseur suggère l'hypnose de l'artiste qui serait contrôlé par une force envoûtante, comme s'il devenait une marionnette ou un automate à la merci du chant des sirènes, d'autant plus qu'il fait référence durant ces passages à des voix externes qui l'interpellent.

Keith Kouna démontre ainsi sa conscience d'être mû par l'appât de la célébrité qui lui préexiste et de vivre dans l'illusion de la distinction, alors même que sa réalité quotidienne est pareille à celle de n'importe qui d'autre. Il y a donc dans cette exposition au grand jour de sa double position toute personnelle une volonté de révéler, de déconstruire et de critiquer les rouages du vedettariat, qui ne sont au fond qu'une création de *distances*. Son travail contrasté des voix et son choix d'un registre de langue familier indiquent qu'il conduit cette critique dans le but d'en rendre complice le public et d'installer au contraire avec lui une relation de *proximité*, comme s'il lui disait de sa voix la plus sincère : « Je suis ici sur la scène, star d'un soir, mais je vis là tous les jours avec vous, comme vous. » *Pas de panique* est en cela un cas exemplaire de la chanson telle que la définit Simon Frith (1996) :

> L'acte de chanter, conçu comme agencement de manifestations vocales, c'est à la fois incarner le protagoniste de la chanson (avec les émotions appropriées pour ce rôle), incarner la star (en adéquation avec l'image à projeter), le tout en laissant transparaître une partie de l'être véritable. (p. 212)

On remarquera bien entendu de grandes similitudes entre ces préoccupations sociologiques issues du monde du spectacle et les caractéristiques comportementales du milieu de l'art

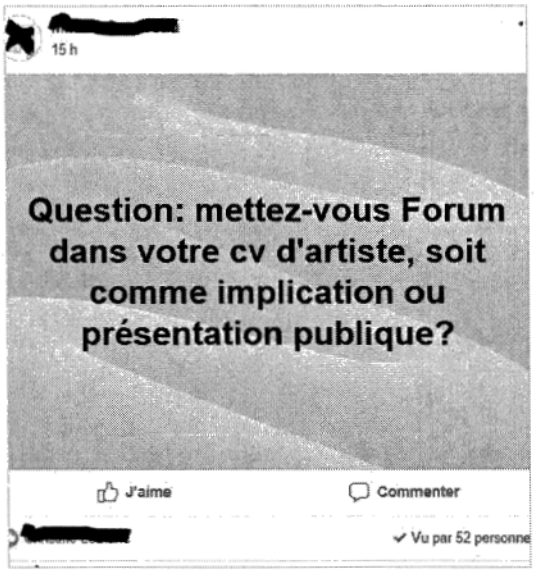
contemporain que j'ai précédemment évoquées. J'ai commencé, pour cette raison, à considérer que l'observation de Frith concernant la chanson puisse s'appliquer à des travaux en peinture, et je travaille depuis quelque temps avec l'idée que dans « l'acte de peindre conçu comme agencement de manifestations iconographiques et formelles » une artiste visuelle est pareillement en train « de matérialiser une position intellectuelle (avec les éléments les plus justes pour ce faire), d'incarner une figure de l'artiste (en adéquation avec un ensemble de valeurs et avec l'histoire de l'image à projeter), le tout en laissant transparaître une partie de son être véritable ». À l'instar de Kouna, qui ouvre une réflexion critique chantée en explorant la question de sa double personnalité comme s'il scrutait son visage dans un miroir, la peinture est devenue pour moi le lieu privilégié d'une observation fine de mon ego et de mon *alter ego*, à savoir la personnalité artiste que je construis en m'appuyant plus ou moins consciemment sur toutes celles qui lui sont contemporaines et qui la précèdent (Meizoz., 2007, p. 30–31). L'influence souterraine de la chanson y est perceptible dans ma tentative de faire de chaque tableau un objet qui incarne une présence du corps et une prise de parole les plus sincères possibles. Si la scène est l'hétérotopie dans laquelle la personnalité-artiste de Keith Kouna se manifeste, le tableau est pour moi un lieu *autre* où je peux me détacher de ma personne civile et prendre les libertés nécessaires pour exprimer mes préoccupations artistiques et sociopolitiques.

2.4 La recherche de sincérité

« Il n'y a rien de plus désingularisant qu'un stéréotype, serait-ce un stéréotype de singularité : force est donc de s'en démarquer pour échapper à l'enfermement dans le poncif du musicien échevelé, de l'écrivain en transe, du peintre saisi par l'inspiration », écrit Nathalie Heinich (1998, p. 14). Non seulement est-il implicitement attendu des artistes qu'ils s'écartent des normes, on attend aujourd'hui aussi d'elles et d'eux qu'ils nient cet écart sur le plan social, cela afin même de s'écarter de la figure normée de l'artiste. Le jeu de la singularité artistique requiert donc une grande sophistication et peut-être, après tout, Keith Kouna a-t-il trouvé en exposant son dilemme une manière habile de s'y prêter. J'observe du moins, parmi mes

collègues d'université, le désir clair des jeunes artistes montréalais francophones de se détacher de l'image romantique de l'artiste. En effet, sur la page Facebook du groupe de maîtrise, on s'échange des trucs et des informations sur les moyens les plus efficaces de faire avancer sa carrière, sur ce qui est attendu par le milieu, sur ce qui est requis dans tel ou tel appel de dossier pour être retenu, etc. Je constate que les étudiants adhèrent en majorité à l'image de l'artiste professionnel, qu'il leur presse de se présenter comme tel à leur nouveau milieu, et qu'ils cherchent pour ce faire à comprendre les limites du gabarit.

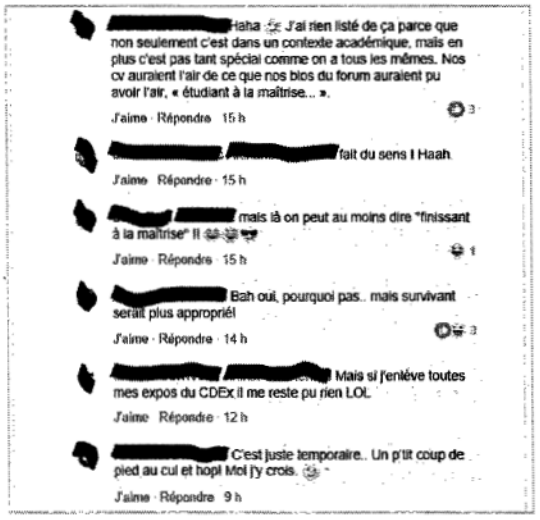
En juin 2018, sur le fil de ce groupe Facebook, une collègue (M) se demandait si l'expérience de communication que nous avions vécue lors du Forum – la présentation publique des recherches des étudiants de la maîtrise en arts visuels profil création – pouvait être incluse dans un curriculum vitæ et, si oui, à quel titre :



Dans la conversation qui s'ensuit, on voit qu'une autre collègue (C) partage son questionnement et considère que son expérience a été suffisamment signifiante pour être incluse dans un curriculum vitæ, alors qu'une troisième voix (L) pense qu'il serait mieux d'éviter d'inscrire l'événement au curriculum vitæ parce que le lieu où il s'est tenu, dit-elle, « n'était vraiment pas à la hauteur ». Je me demande ce que veut dire L lorsqu'elle affirme que le lieu – la Coop Les récoltes – n'était pas à la hauteur, sur quels critères elle s'appuie

exactement et surtout en quoi, si vraiment ce lieu n'était pas à la hauteur des attentes que nous percevons du milieu de l'art, il faudrait s'abstenir de mentionner sur son curriculum vitæ une expérience qui aurait pour soi-même du sens.

D'autres collègues renchérissent, soulignant qu'au fur et à mesure qu'ils acquièrent de nouvelles expériences reconnues par le milieu professionnel de l'art, il est préférable pour les jeunes artistes de retirer leurs expériences faites en milieu académique. Je comprends que celles-ci sont sans valeur réelle, c'est-à-dire encore une fois sans valeur de *singularisation*, puisque tous les étudiants y ont accès sans être passés par un processus de sélection ou de compétition. Cet enjeu s'était présenté déjà lorsque nous préparions le Forum : nous interrogeant sur l'inclusion ou non de notes biographiques dans les outils promotionnels (autres dispositifs de singularisation de l'artiste), nous y avions renoncé parce que nous nous serions tous et toutes retrouvés avec une biographie qui mentionnerait que nous étions actuellement de simples étudiants à la maîtrise en arts visuels. Rien de plus redondant, de plus uniformisant et, ainsi, de plus désingularisant.



Dans la conversation Facebook, le collègue A laisse entendre que la même logique s'applique à une exposition au CDEx, le centre d'exposition des étudiant-es à la maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'UQÀM. Comme elle consiste en un passage obligé du programme de deuxième cycle et constitue à ce titre une étape vers la professionnalisation artistique, elle est vécue par tous les étudiants sans discernement et ne manifesterait donc en rien leur

singularité. « C'est pas tant spécial comme on a tous les mêmes », résume A. La collègue C se sent donc bien maladroite d'avoir indiqué ses expositions au CDEx dans son curriculum vitæ. Il faut savoir que C est plus jeune que L et A, et qu'elle a donc naturellement moins d'expériences de diffusion à son actif. Les collègues plus expérimentés témoignent donc vis-à-vis d'elle de l'avancement de leur carrière en démontrant qu'ils et elles peuvent déjà faire valoir leur professionnalisme en tant qu'artistes et se passer des expériences universitaires. Ceux et celles qui, par leur manque d'expérience et de connaissance des codes implicites du milieu, n'en sont pas à ce stade sont donc perçus, même parmi les étudiants, comme traînant en arrière, dénués de statut.

Après tout cela, M qui a posé la question initiale se sent quand même bredouille, puisque, sans ses travaux d'université, elle n'a pas grand-chose à déclarer. Cherchant à la réconforter, A lui répond, fort de sa séniorité, qu'elle n'a pas à s'en faire, que ça viendra à force d'efforts, que ce n'est qu'une situation temporaire, tandis que la collègue H, très expérimentée, indique qu'il est utile d'indiquer dans son CV sa participation au Forum et ses expositions au CDEx si l'on veut accéder au système de bourses universitaires. H, qui a reçu plusieurs de ces bourses, connaît bien les paramètres de présentation du curriculum vitæ destiné à l'obtention d'une récompense académique, et sait qu'ils diffèrent des paramètres du CV exigé pour une résidence d'artiste, une demande d'exposition, une subvention à la production ou un prix en milieu professionnel.

J'essaie en bout de piste d'apporter mon grain de sel à la discussion en tentant, pour ma part, de démontrer à ma collègue qu'elle doit assumer son parcours tel qu'il est et ne pas comparer les expériences de sa carrière débutante avec celles d'un ou une autre. Je l'encourage à l'honnêteté, à la modestie, à la persévérance. Je constate toutefois, à la lecture de cette conversation, à quel point les codes implicites de la professionnalisation artistique se sont solidifiés et produisent une standardisation par les pairs, combien ils forcent la comparaison et la compétition entre des étudiants qui viennent pourtant d'horizons divers, et surtout dans quelle mesure la maîtrise de ces codes atteste aujourd'hui de l'incarnation de la figure de l'artiste professionnel qui seul accède au milieu des arts visuels.

À partir d'un échantillon beaucoup plus large, Heinich (1998) a observé elle aussi, puis théorisé que si la carrière d'artiste place l'intérêt personnel avant l'intérêt collectif, elle implique paradoxalement une « standardisation contraire à l'impératif de singularité » (p. 19). Dans ma cohorte, c'est vérifiable : on s'évertue à devenir des artistes singuliers, à se distinguer dans la masse des créateurs québécois, canadiens et internationaux, cela tout en s'efforçant d'avoir l'air d'un artiste professionnel en correspondant au standard élaboré par les multiples agents qui constituent le milieu artistique. Cette approche paradoxale de l'activité artistique, soumise simultanément au désir d'existence individuel et à la forte pression des pairs, serait typique du contexte néolibéral actuel, si l'on en croit Meagan Day qui commente ce phénomène dans un article intitulé « Under Neoliberalism, You Can Be Your Own Tyrannical Boss » (2018). Elle écrit :

> *Neoliberal ideology reveres competition, discourages cooperation, promotes ambition, and tethers personal worth to professional achievement. Unsurprisingly, societies governed by these values make people very judgmental, and very anxious about being judged.*

Le néolibéralisme, affirme-t-elle encore:

> *... favors market-based methods of assigning worth to commodities – and it designates everything it can as a commodity. Since the mid-1970s, neoliberal political-economic regimes have systematically replaced things like public ownership and collective bargaining with deregulation and privatization, promoting the individual over the group in the very fabric of society. Meanwhile, meritocracy – the idea that social and professional status are the direct outcomes of individual intelligence, virtue, and hard work – convinces isolated individuals that failure to ascend is a sign of inherent worthlessness.*

L'auteure souligne d'ailleurs que, dans une étude psychologique menée entre 1989 et 2016, Andrew Hill et Thomas Curran[3] ont noté une très forte hausse de l'attitude perfectionniste chez les jeunes nés après 1989 – c'est-à-dire l'essentiel de ma cohorte –, hausse qu'elle associe, comme Valérie Arrault et Alain Troyas, à l'omniprésence du néolibéralisme et de la méritocratie dans nos vies.

Les rituels, codes et conventions que s'empressent d'assimiler mes collègues et qui semblent bien techniques et inoffensifs – un simple mode d'entrée dans la communauté de l'art actuel – dissimulent dans les faits une adhésion inconsciente à un régime politique et économique qui musèle très efficacement leur langage artistique. Ce jeu de forces idéologiques est d'autant plus troublant qu'il est camouflé dans une incitation à liberté totale, fût-ce celle de critiquer ses structures et institutions mêmes (ce qu'on pratique beaucoup comme jeunes artistes à l'université). Je ne m'exclus en rien de cette dynamique. Je cherche dans la mesure de mes capacités à la révéler. Mais je cherche aussi comment l'habiter sans (trop) y contribuer.

[3] Curran, T., et Hill, A. P. (2017, 28 décembre). Perfectionism Is Increasing Over Time: A Meta-Analysis of Birth Cohort Differences from 1989 to 2016. *Psychological Bulletin.* Publication en ligne disponible à l'adresse : http://dx.doi.org/10.1037/bul0000138.

CHAPITRE III

PRATIQUE DE LA RÉSISTANCE

3.1 Le double de soi

Collectionnant les images pour ma recherche artistique, je remarque que je retiens énormément de portraits. J'apprécie la façon dont les artistes investissent, à toutes sortes de fins, ce genre artistique très ancien. J'observe en particulier comment les peintres s'y prennent, par le traitement, le format, la composition, les détails ou la lumière, pour construire leurs représentations; je suis fascinée par leur manière de mettre ces caractéristiques visuelles au service des intentions artistiques. À cet égard, toutes les démarches m'intéressent, que l'approche du visage de l'autre soit irrévérencieuse ou appliquée. J'apprécie pour leur aspect exagérément glorieux et leur équilibre les portraits de Napoléon Bonaparte par Jacques Louis David, pour son allure précieuse et sa lumière veloutée le portrait du pape Innocent X par Diego Velazquez, pour leurs traits caricaturaux, grotesques et grinçants les portraits réalisés par Ali Elmaci [fig. 19 à 21]. Je suis aussi sensible aux démarches plus humbles, dites naïves, comme celle du peintre canadien Dmytro Stryjek, dont les petits portraits peints sont inspirés de photographies de personnages religieux ukrainiens : ses tableaux sont tout petits, anecdotiques et simples, mais sentis, nostalgiques; sa touche vibrante et enfantine fait briller les couleurs vives des costumes traditionnels aux détails fins; il y a donc un contraste qui me fascine entre l'image d'origine et la picturalité par laquelle l'artiste se l'approprie [fig. 22].

Si le portrait, en tant que genre artistique issu des classes nobles, est chargé d'un héritage symbolique très prestigieux, c'est surtout pour son caractère humain que je l'apprécie. Comme Francis Bacon, je peux dire qu'« en tant qu'être humain, je me sens plus concerné[e] par la représentation de l'humain » (dans Archimbaud, 1992, p. 118), et j'ajouterais : par la

représentation de l'humain non seulement en tant qu'individu, mais aussi en tant que *corps*. Je vois en effet dans le portrait une façon de réfléchir à la nature humaine et aux comportements qui en découlent, notamment à nos manières de nous donner en représentation et ainsi de nous donner (ou non) de la valeur. Plus qu'à la personne représentée, je m'intéresse donc à *comment* cette personnalité est construite par le dispositif pictural, qui permet d'octroyer un certain statut social, certaines caractéristiques psychologiques ou des particularités éthiques à la personne portraiturée. Dans certains cas, la personne représentée est l'artiste même, ce qui ajoute au portrait une méta-réflexion quant aux différents statuts que s'octroie l'artiste en devenant producteur de sa propre représentation grâce aux outils de la peinture qu'il maîtrise. Un tel travail d'autoreprésentation est évidemment susceptible de devenir vite une stratégie de promotion de la personnalité artiste. Je veux toutefois aborder plutôt le caractère émancipateur de l'autoreprésentation, c'est-à-dire démontrer comment celle-ci peut constituer au sens fort, pour certains peintres dont je suis, un outil de réflexion sur la représentation individuelle et les codes de conduite dans le champ de l'art.

Les dernières peintures que j'ai produites sont toutes verticales et de forme rectangulaire très allongée, à peu près comme des miroirs en pied. Cette répétition – d'abord inconsciente – de la toile taillée au format anthropomorphique m'a petit à petit permis de prendre conscience du rapport physique que je vis avec la peinture et qui n'est autre, sur le plan psychique, qu'un combat corps-à-corps avec moi-même. La toile, égale à mon corps ou presque, devient donc une espèce d'*alter ego* que je façonne couche après couche, motif après motif, et sur lequel je perds éventuellement le contrôle ; cet autre moi me déborde, me dépasse et m'entraîne en des endroits insoupçonnés de ma personne. Ce processus de projection des zones inquiétantes de soi dans la fabrication de l'œuvre me rappelle la façon dont les artistes de l'expressionnisme allemand ont su révéler la profonde inquiétude planant dans l'inconscient collectif de leur époque en mettant en œuvre la stratégie du double humain. Plusieurs œuvres de ce courant esthétique, reconnaissable à ses forts contrastes symboliques entre noirs et blancs, à ses ombres et lumières prononcées et à sa composition diagonale des plans, notamment *Le cabinet du Docteur Calligari* de Robert Wiene (1920) et *Metropolis* de Fritz Lang (1927), racontent en effet l'histoire d'une figure humaine monstrueuse qui échappe au contrôle de son créateur. Les récits subséquents de dédoublement d'une personne, qui voit son clone, son

reflet ou son jumeau révéler les puissantes forces obscures de sa personnalité, sont légion dans les œuvres cinématographiques et littéraires du 20e siècle – du *Horla* de Maupassant (1887) au *Vicomte pourfendu* de Calvino (1952), en passant par *Dead Ringers* de Cronenberg (1988) et *Blade Runner* de Ridley Scott (1982).

Dans son essai *Orden y Caos. Un Estudio Cultural Sobre el Monstruoso en el Arte* [Ordre et chaos: une étude culturelle du monstrueux dans l'art] (2006), l'historien de l'art Jose Miguel G. Cortés montre que la figure du double est exploitée, dans la mythologie sociale, afin de tracer une ligne claire entre le « normal acceptable » et l' « anormal monstrueux » (p. 19). Cette forme de monstruosité toute particulière a bien souvent à voir avec nos côté obscurs et inavoués, explique-t-il; le double effraie parce qu'il est plein de la peur que cet autre, bien dissimulé, prenne le contrôle et nous force à admettre que le monstre se cache en nous-même, que *le monstre, c'est nous*. Il existe, observe Cortés, des caractéristiques plastiques traditionnellement liées à l'idée de monstruosité : la viscosité, l'informe, l'obscurité, le mutisme, le cri, la bestialité, etc., qui sont toutes des conditions matérielles empêchant de cerner exactement un objet ou un être inconnu ou méconnu. Par contraste, les conditions qui témoignent du monde connu et maîtrisable – le défini, le fermé, le circonscrit, l'identifiable – se font rassurantes parce qu'elles permettent de créer une limite claire entre soi et l'autre, parce qu'elles permettent de tracer une ligne de contour, réelle ou imaginaire, entre nous et le reste. C'est par l'entremise d'une ressemblance vue, reconnue, partagée et répétée au sein d'une communauté, ajoute-t-il, que nous en venons à former une telle conception claire de l'être humain et d'un « nous » auquel nous pouvons nous identifier (p. 19). Le monstre est inversement ce qui relève de l'altérité, ce qui ne possède aucune ou alors que quelques-unes de nos caractéristiques, ce qui n'est donc pas comme « nous », a un caractère impossible à cerner et s'avère pour cela radicalement distinct en tant qu'individu ou groupe social.

Il n'est pas étonnant alors que l'expressionnisme allemand émerge dans le contexte de l'entre-deux-guerres en Allemagne. Après la Première Guerre mondiale, les Allemands se sentent humiliés par leur défaite et leur neutralisation lors de la signature du Traité de Versailles en 1919, et ils vivent dans des conditions économiques très dures. « En raison de cette humiliation profonde et de l'accumulation des échecs politiques, les Allemands n'espèrent plus qu'une chose, semble-t-il, la venue d'un *sauveur* capable de remettre de

l'ordre dans leur société », explique Josée Lévasseur (2003, p. 14). Les automates, poupées, robots ou autres humanoïdes récurrents dans les films expressionnistes allemands incarneraient donc peut-être l'altérité trouble de ce « sauveur de la clarté » tant espéré par le peuple allemand, cela tout en représentant une forme de cri d'alerte prémonitoire quant à l'avenir que ce sauveur lui réserve. Ainsi, dans *Metropolis*, le robot à l'effigie du personnage de Maria offre-t-il aux ouvriers le discours qu'ils ont besoin d'entendre afin d'amorcer la révolte contre les machines qui les conduira paradoxalement vers leur propre destruction. La montée du nazisme qui se profile parallèlement en Allemagne et qui mènera à la Deuxième Guerre sera exactement appuyée à cette stratégie d'« ostracisation de l'autre par clarification du nous » qu'observe Cortés. Le peuple allemand se verra largement convaincu par Adolf Hitler, que beaucoup voient alors comme le sauveur espéré, de la menace du « monstre juif », menace qu'il établit en soulignant les traits distinctifs « faibles et indésirables » de cette communauté « autre », et qu'il justifie en se référant aux lois de la nature et aux notions d'espèces et de races animales – en définissant donc la menace comme une chose « bestiale » (Hitler, 1924).

Vivant dans un tout autre contexte sociopolitique, économique et culturel, je demeure néanmoins très intéressée par le nœud représentationnel qu'incarne le *Doppelgänger* expressionniste parce qu'il joint, en une seule figure et de manière indissociable, l'inconscient individuel et collectif aux luttes sociales et politiques. J'y reconnais mon besoin d'inventer par la peinture un *alter ego* concrétisant la peur qui m'habite d'une figure humanoïde toute puissante alimentée par une force idéologique extérieure. Je vois dans ce double spectral une forme d'hétérotopie dystopique, fermée à clé à l'intérieur de soi comme dans la société en général, dans laquelle je m'oblige à pénétrer afin de comprendre ses causes et son fonctionnement. Dans mon rêve créatif, cette figure dictatrice sans visage précis qu'est le capitalisme verbalise le discours émancipateur que j'ai besoin d'entendre – « Sois libre! » –, tout en récupérant mes moindres efforts de libération artistique afin de renforcer sa gourmande structure néolibérale. Mais ce besoin de m'autoreprésenter de manière symbolique dans un « autre pictural » traduit tout à la fois la hantise que j'ai de ce qui germe en moi, caché, refoulé, car j'éprouve très certainement de la honte du fait que le monstre capitaliste que j'essaie de combattre se trouve à l'intérieur même de moi et me constitue de manière intime. Je réfléchis à cette affirmation de Meagan Day (2018) : « *Neoliberal*

meritocracy [...] has created a cutthroat environment in which every person is their own brand ambassador, the sole spokesman for their product (themselves) and broker of their own labor, in an endless sea of competition ». Je suis consciente d'avoir intériorisé le désir d'atteindre les objectifs du « succès par distinction » dictés par le contexte social et économique actuel, et je reconnais participer à la cocréation du monstre néolibéral par la pression de performance que je finis par m'imposer, par la méritocratie à laquelle je ne sais pas toujours résister, et en étant malgré moi « *my own brand ambassador* », « *the sole spokesman for my product* » et le « *broker of my own labor* », pour faire miens les mots de Day. C'est dans ce sens que la pratique de la peinture permet la fabrication d'un alter-ego pictural qui me permet d'établir les balises de mon horizon de liberté, de reprendre le contrôle sur ce « moi » monstrueux, d'en découper les parties afin de les rendre étrangères et de pouvoir les observer, tout en les circonscrivant pour les empêcher d'échapper à ma conscience.

J'ai déjà cru à la figure de l'artiste professionnel, et j'ai déjà voulu l'incarner. J'ai déjà alimenté les réseaux sociaux de façon ponctuelle et calculée afin d'assurer ma visibilité sur le web et de donner aux autres l'impression que je fais continuellement quelque chose de signifiant. Je voulais en faire autant que les autres artistes qui sont toujours occupés, remportent des bourses, ont une nouvelle exposition, une nouvelle production, un nouveau contrat, une nouvelle occasion inespérée, bref qui trouvent toujours une nouvelle façon de faire parler d'eux en publiant quelque chose d'intéressant sur les réseaux sociaux. Je croyais que tout ça était vraiment important pour avancer ma carrière, et je devais me faire convaincante puisque mes *followers* me félicitaient et m'encourageaient, même lorsqu'il s'agissait de réalisations mineures. Je faisais tout pour avoir l'air d'une professionnelle de l'art, pour me (re)présenter comme telle, et je me nourrissais de l'illusion que j'avais moi-même créée. Puis un jour, j'ai décidé d'intégrer le programme de maîtrise et de me concentrer sur un seul projet, le présent chantier de recherche-création dont les traces étaient de moins en moins tangibles et beaucoup moins faciles à exploiter sur Facebook. Confrontée à l'impossibilité d'exposer aux yeux des autres mes réels progrès réflexifs, j'ai choisi de supprimer ma page d'artiste et de ne plus jouer le jeu. Du moins, plus celui-là.

3.2 L'approche propicturale

Au contraire du surréalisme, qui fédère un réseau international autour de quelques maîtres et de leurs principes, les artistes expressionnistes allemands du début du 20e siècle ne constituent pas un groupe organisé ayant un objectif précis. Ils ont toutefois des préoccupations communes fortes, notamment celle que nous retrouvions déjà chez leurs contemporains surréalistes de s'opposer aux valeurs bourgeoises de leur époque. Josée Lévasseur (2003) explique que :

> ... les expressionnistes éprouvaient une angoisse du présent et une peur intense de l'avenir devant le développement rapide du capitalisme, la transformation accélérée des villes et l'industrialisation. Presque tous des citadins et des gens issus de milieux bourgeois, ils sont devenus fondamentalement anti-bourgeois, ce qualificatif correspondant pour eux au passé allemand, au culte de la hiérarchie et à l'autorité étouffante, qu'elle fut politique ou parentale. Somme toute, leur ambition se voulait révolutionnaire. (p. 16)

Ces valeurs allemandes bourgeoises du début du siècle se manifestent, sur le plan esthétique, dans un naturalisme que l'expressionnisme s'empresse de contester. Outre sa préoccupation pour le double, l'expressionnisme allemand est ainsi caractérisé par ce que Lévasseur nomme des « décors profilmiques » (p. 40), c'est-à-dire élaborés spécifiquement dans le but d'être filmés. Dans la plupart des cas, les films sont entièrement tournés en studio dans des décors en carton visiblement faux qui n'offrent aucune perspective, aucune profondeur de champ; la mise en scène se veut inquiétante, elle accentue le sentiment d'angoisse [fig. 23]. Le jeu des acteurs, dont les traits sont soulignés au maquillage noir, y est pareillement inquiété par une gestuelle saccadée, exagérée; tous les contrastes sont prononcés [fig. 24]. À la transparence de l'idéologie bourgeoise, qui se traduit par des films dont le langage visuel reconduit l'ordre « naturel » des choses, les artistes résistent donc en démontant l'artifice cinématographique.

L'impression persistante de collage criard qui se dégage de mes tableaux tient d'une semblable préoccupation profilmique – d'une préoccupation que je dirai donc plus justement *propicturale*. Produisant au départ ce type de mise en scène grotesque de façon non-intentionnelle et réactive, j'aiguise aujourd'hui consciemment, tel un outil, cette esthétique picturale naïve, croche et caricaturale qui crée chez le spectateur un sentiment d'étrangeté

semblable à l'effet des décors en carton-pâte expressionnistes. Je veux qu'il soit évident que les éléments, les personnages et les objets représentés n'existent que dans, par et pour la peinture, qu'ils sont d'abord et avant tout pensés à des fins picturales. C'est ce qui donne à mes objets propicturaux, je crois, ce caractère un peu figé et inquiétant, qui est inspiré aussi de ma fascination pour les collages dadas et surréalistes. Puisque la technique du collage laisse apparente, dans la plupart des cas, la décontextualisation-recontextualisation qu'on a fait subir aux éléments sélectionnés par leurs juxtapositions inédites, l'artifice plastique demeure bien visible aux yeux du regardeur. Comme c'est le cas des décors profilmiques au cinéma, la divulgation dans ma peinture finale du procédé de collage dont est issue l'image construite revêt une importance cruciale parce qu'elle me permet d'exposer clairement les décisions artistiques que je prends, et d'affirmer, ce faisant, que je n'adhère pas à un ordre soi-disant naturel et transparent des choses.

En accentuant ainsi de manière expressionniste les rouages du langage pictural, j'assume visiblement le rôle de l'artiste, dont j'énonce volontairement la gestuelle. Avec dérision, j'offusque, par mes combinaisons de couleurs au goût douteux et mes perspectives bancales, les codes transparents de la bienséance professionnelle. Je n'attends plus l'approbation des autres. Je m'auto-consacre par la peinture propicturale : je me fais fabricante de représentations, fabricante d'autoreprésentations, fabricante de statut d'artiste en carton-pâte. En dépit des conventions néolibérales de mon époque, mes tableaux-cadavres construiront ma postérité. Je pourrais nommer plusieurs des artistes actuels chez lesquels je puise pour nourrir cette posture artistique récalcitrante (Julie Lequin, Stéphanie Chabot, Marie-Claude Pratte, Myriam Jacob-Allard), mais je me limiterai ici à Cynthia Girard, car elle fait office de guide dans ma démarche sa capacité de jouer avec les conventions artistiques, de réinvestir le bagage symbolique des traitements picturaux historiques, et de rapprocher en toutes choses le poétique et le politique. Dans l'entrevue qu'elle accorde à Oliver Koerner von Gustorf de *Be Magazine* en 2010, Girard manifeste d'ailleurs un fond expressionniste certain en affirmant que, pour elle, « *painting is more like a carnival: for a certain period of time common hierarchies cease to rule* », cela avant de préciser sa réflexion savante avec un humour volontairement déprofessionnalisant :

> *I love painting and I don't want to choose between different traditions; I would like to refer to all kinds of painterly traditions. I like the Lascaux cave paintings and Malevich and Guston and*

> *Picabia and Rubens and Velasquez and folk and naive and Op Art and hard edge and so on. I want them all. I want to interact with all of them. I appropriate Op Art, but I do it in a very crooked way. I appropriate hard edge, but I do it as though I were baking muffins, and I really like that. I feel a lot of freedom in doing that.*

Se projetant en femme au foyer et rapportant les plus importants héritages de la peinture occidentale à du bricolage dans la sphère privée, la peintre affirme une posture artistique qui refuse d'incarner l'exceptionnalité et la sophistication qu'on attache au personnage de l'artiste singulier et professionnel.

Ce qui confère à son œuvre proprement dite un caractère toujours très vivant, c'est à mon sens sa grande capacité de dépaysement. J'apprécie en effet particulièrement la capacité qu'a Girard de détourner pour les réinvestir des langages esthétiques contemporains et historiques, qu'ils soient consacrés ou surannés, tels que l'Op Art, le tricot ou la bande dessinée [fig. 25]. En combinant ainsi d'une manière à la fois très personnelle et très accessible des bagages théoriques, esthétiques, historiques, conceptuels, culturels, populaires et politiques portés par les éléments picturaux et les traitements de ses tableaux, elle produit des images toujours très aguichantes pour les neurones et le nerf optique. Les sémiologues de l'art Nycole Paquin (2000) et Jocelyne Lupien (1996) ont toutes deux théorisé que de tels processus de détournements visuels et plastiques – typiques aussi de l'art surréaliste – doivent être considérés sous l'angle de la perception-cognition. Notre dispositif de perception des signes visuels étant en partie préorganisé par notre physiologie et en partie construit socialement, ils se renforcent et se forgent mutuellement en conventions, rappellent-elles. Pour déconstruire l'*habitus* de réception d'une œuvre d'art et articuler une proposition plastique à la fois renouvelée et compréhensible, expliquent ces auteures, l'artiste doit donc savoir contaminer des signes visuels bien ancrés dans le langage collectif, et cela ne saurait se faire que par *un ensemble* d'opérations artistiques, car un déplacement plastique à lui seul parvient rarement à renverser les habitudes du récepteur.

Dans l'ensemble d'opérations déstabilisant la perception-cognition que je tente à mon tour de mettre en œuvre, j'insère, parfois consciemment, parfois inconsciemment, des références au travail propictural de Cynthia Girard, comme elle-même assimile l'univers culturel qui la précède dans sa peinture. Ces références girardiennes se manifestent dans mes tableaux le

plus souvent par l'emprunt d'éléments qu'elle a peints – sa texture de bois est une récurrence notable dans mon travail – ou encore de traitements picturaux qui témoignent de sa grande liberté d'interprétation en peinture – j'apprécie particulièrement sa couleur rose, sa touche naïve, ses textures visuelles et ses références peintes à des matérialités hétérogènes comme celle du tricot. Tout comme elle, j'ai un attachement fort à la pensée politique et à d'autres univers culturels que le strict champ de la peinture; là où elle s'intéresse à la poésie militante et à la bande dessinée, je m'inspire plutôt de la prise de parole en chanson et de l'esthétique *trash* et exubérante des couvertures d'album punks [fig. 26 et 27]. J'admire néanmoins par-dessus tout la liberté qu'elle se donne de construire une peinture qui me paraît fidèle à son imaginaire rebelle, et de se comporter ainsi avec intégrité. Par conséquent, l'œuvre de Cynthia Girard, tout comme celle des principaux artistes qui ont forgé mon univers créatif, est susceptible de resurgir dans mon travail de façon à la fois symbolique et littérale. En forçant consciemment le collage de ces univers esthétiques, je considère que je pratique une autre forme d'écriture réflexive, celle-ci étant simplement picturale. Elle me permet de réfléchir *par la pratique* aux mécanismes visuels que j'active.

3.3 L'effroyable viande

Parmi les concepts freudiens pertinents à mon univers, une notion en particulier, *das Unheimliche* ou l'inquiétante étrangeté, me paraît utile pour éclairer le dépaysement hétérotopique qui, en toutes choses artistiques, se présente comme le principe le plus persistant dans ma pensée. La reproduction schématique et fragmentée du corps humain, combinée avec la représentation d'objets quotidiens, peut provoquer ce sentiment qu'on appelle l'inquiétante étrangeté. En allemand, *das Unheimliche* signifie le foyer éloigné, non-apprivoisé. Freud (1919/1985) explique que si le mot n'est pas toujours employé dans un sens très précis, il relève dans la plupart des cas de ce qui provoque de l'angoisse, dont il reste néanmoins bien distinct par le lien qui l'unit au processus de refoulement. En effet, écrit-il, « l'inquiétante étrangeté est cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier » (p. 31). Lorsqu'il resurgit, ce « depuis

longtemps connu ou familier » précédemment refoulé provoque le sentiment d'inquiétante étrangeté (p. 97–99).

Puisque tout un chacun n'a évidemment pas refoulé les mêmes événements, ce sentiment ne se manifestera pas pour tous dans les mêmes circonstances. Il est toutefois fréquent, précise le psychanalyste, que le sentiment d'inquiétante étrangeté surgisse de la rencontre d'objets inanimés familiers et reconnaissables, mais dont l'apparence laisse croire qu'ils pourraient à tout instant s'animer, se mettre à vivre et à bouger. Ces objets ont souvent un caractère humanoïde qui nous renvoie comme en miroir à la mobilité et à la vitalité de notre propre corps; nous nous identifions immédiatement, en effet, à des poupées de cire, à des automates ou à des robots, et projetons sur eux, en dépit du savoir que jamais ils ne sauront se mouvoir, une attente comportementale typique des êtres de chair. La reproduction schématique ou fragmentaire du corps humain suffirait à éveiller ce sentiment, explique Freud, surtout lorsque les membres ainsi isolés pratiquent une activité indépendante du reste du corps et qu'ils sont combinés à la représentation d'objets (p.109). Voir une main trancher des légumes n'a rien en soi d'extraordinaire, mais si cette main familière agit par elle-même, sans être rattachée à un corps et à une volonté qui rendent possible son activité, on se trouve en présence d'un phénomène soudain étranger et inquiétant : qui sait, par exemple, quoi d'autre cette main au couteau, affranchie de toute contrainte morale, peut se mettre à couper ?

Dans mes peintures, c'est ce type de scènes qui revient le plus fréquemment. Des mains, des pieds ou d'autres bouts de corps agissent seuls. Des objets ou de la nourriture s'animent et s'adonnent à des activités inhabituelles. Parfois, un simple rapport d'interpénétration de formes ou d'objets prend une connotation sexuelle qui suggère la rencontre de deux corps [fig. 15 et 28]. Dans tous les cas, ces évocations corporelles fragmentaires ne recomposent une unité que dans l'extrapolation et la reconstruction mentale que le spectateur peut s'en faire. Je cherche ainsi à détourner et à dépayser les attentes conditionnées que nous avons envers les corps et les objets, qui sont en quelque sorte les verbes et les noms du langage visuel – cela, comme je tentais plus tôt de l'expliquer en convoquant la novlangue de *1984*, afin de résister de la façon la plus intègre possible à toute convention sémiologique qui formaterait la pensée jusqu'à l'évider. Il me semble d'ailleurs constater que, plus ce processus s'ancre à la création d'un symbolisme psychopictural pour moi signifiant, plus je

titille le refoulé dans les inconscients et suscite chez le spectateur le sentiment d'inquiétante étrangeté. « C'est moi ou à un certain moment il y avait des pénis dans une de tes toiles? », me demandait récemment un collègue après avoir visité mon site web. J'ai eu là la preuve de l'efficacité de cette stratégie visuelle récurrente : mes procédés d'animation corporelle parvenaient à suggérer un sens sans que le regardeur sache exactement d'où il tirait sa lecture.

Parmi les peintres qui m'inspirent, Francis Bacon est certainement celui qui a le plus vigoureusement questionné les conventions en travaillant à la fois le corps humain et le corps de la peinture. Alain Milon (2008) observe que l'« effroyable viande » de Bacon, à savoir sa manière de donner à voir des corps sans représenter la peau, est un moyen pictural dont se dote l'artiste afin d'exprimer quelque vérité du corps sans pour autant le confiner à son enveloppe. La « viande », c'est-à-dire la chair à vif incarnée par la pâte picturale même, manifeste le refus du peintre de considérer le corps de son sujet comme un objet clair, défini et séparé de lui, pour le proposer plutôt comme une mouvance vivante en constant devenir – opposition dans laquelle on retrouve presque textuellement le normal et le monstrueux tels que définis par Cortés. La viande baconnienne est l'informe. Alain Milon y voit une stratégie pour détruire toute connaissance *a priori* du corps humain, stratégie qui propose, par conséquent, une façon de parler visuellement de ce que le corps est, radicalement : un amas de viande, sans différence notable avec quelque autre animal aux yeux du boucher, explique Bacon lui-même (dans Maubert, 2009, p. 38). Milon ajoute toutefois que, selon lui, cette monstration

> … ne se fait pas sans souffrance au point où le corps pousse un cri, celui du refus de l'enveloppe, un cri qui dit au monde combien la peau fait souffrir à trop vouloir contenir, un cri dont l'inarticulation est la mesure de la souffrance qu'elle contient. Crier avant tout pour dire que la peau ne protège rien, qu'elle a mal parce qu'elle subit toutes les agressions de cette extériorité qui veut rentrer de force en elle. (p. 16)

Cette interprétation offre une explication convaincante de la récurrence de la figure du cri dans les œuvres de Francis Bacon : le cri de l'écorché représenterait, dans les faits, un violent *refus de définition*. Parce qu'il réclame à pleins poumons l'indéfini, l'informe, et ainsi la monstruosité humaine, en l'autre comme en soi-même, ce travail de représentation-

décomposition du corps constitue pour moi un cas exemplaire d'inquiétante étrangeté freudienne.

3.4 Le rejet du faux-cadre

Si Francis Bacon désencadrait le corps, il pensait néanmoins qu'il était préférable d'encadrer la peinture, parce que, disait-il :

> Le cadre, c'est quelque chose d'artificiel, et il est là précisément pour renforcer l'aspect artificiel de la peinture. Plus l'artifice des tableaux qu'on réalise est apparent, mieux cela vaut, et même, plus la toile a des chances de marcher, de montrer quelque chose. Cela peut sembler paradoxal, mais c'est une évidence en art : on atteint son but par l'emploi du maximum d'artifice, et l'on parvient d'autant plus à faire quelque chose d'authentique que l'artificiel est patent. (dans Archimbaud, 1992, p. 140–141)

Je ne m'accorde que partiellement avec lui à ce sujet. S'il m'apparaît plus que jamais capital d'exposer l'artifice de l'art, comme je l'ai montré en discutant des décors profilmiques expressionnistes, il me semble cependant que le cadre ne soit plus aujourd'hui la seule manière de le faire voir. Au contraire, le cadre et le faux-cadre sont devenus depuis longtemps l'expression par défaut de la peinture et du professionnalisme artistique en général, et ainsi l'expression même de l'idée d'Art. Dans *Style, artiste et société* (1982), Meyer Schapiro aborde cette problématique du cadre sous l'angle sémiotique. Il s'intéresse à l'exploitation des formations rocheuses par la peinture rupestre et qualifie de « primitive » l'indétermination des limites qui caractérise cet art. Schapiro montre bien que les propriétés du cadre, qui vont de soi aujourd'hui dès qu'il est question d'image, ont pourtant fait une apparition assez tardive dans l'histoire de l'humanité : l'idée d'un champ « lisse et préparé » serait probablement née grâce au développement des outils polis au néolithique (quoiqu'il soit difficile de l'affirmer), de plus, cette idée ne correspond à « rien dans la nature, ou dans l'imagerie mentale, où les fantômes de la mémoire visuelle apparaissent dans un vague sans limite » (p. 7–8). Il s'étonne d'ailleurs que si peu de chercheurs en histoire de l'art se soient intéressés à « cette mutation fondamentale de l'art qui est à la base de notre propre imagerie » (p. 9), et il révèle en cela la justesse de l'observation de Pierre Bourdieu quant aux normes

artistiques intériorisées et passées sous silence. Je crois donc que l'utilisation du cadre ou du faux-cadre, en tant qu'elle relève d'une loi artistique non-écrite, contribue à la perpétuation d'idées préconçues. Les refuser ne saurait être, pour cette raison, une manière d'atténuer ou d'invisibiliser l'artifice, comme le suggère Bacon; c'est plutôt le cadre lui-même qui est rendu invisible, tant il représente actuellement la norme attendue des propositions picturales.

En laissant tomber le cadre et le faux-cadre pour le travail pictural que je réalise sur toile brute libre depuis la dernière année, j'ai en quelque sorte, et sans le savoir alors, plutôt mis en œuvre la stratégie de l'effroyable viande de Bacon : le retrait des délimitations que sont la structure rigide soutenant l'objet et la surface protégée par l'apprêt donne lieu, comme chez lui l'absence de peau, à des recourbements incontrôlables qui transforment chaque tableau en un corps organique, vivant, en devenir [fig. 14]. Cette nouvelle méthode de travail s'est développée à cause de l'inconfort occasionné par l'apprentissage de la peinture, qui encourageait l'emploi de méthodes qui ne me convenaient pas. Je n'ai jamais vraiment aimé les chevalets, je m'enfarge toujours dedans et ils ne sont pas stables. Je ne suis pas à l'aise non plus de peindre sur la toile déjà montée : je m'appuie trop fort sur la surface, ça finit par déformer le tissu et laisser un creux visible. Ce n'est pas confortable pour ma main, ni pour ma concentration qui fait les frais d'une division : penser que je dois faire attention de ne pas enfoncer la toile me met de la pression dans l'esprit alors que je devrais être entièrement concentrée à peindre. J'aime mieux juste peindre. J'étends donc la toile brute sur un mur, puis je l'épingle à l'aide de punaises. Je travaille ensuite en m'appuyant directement sur la surface dure du mur, sans avoir peur de bouger, de tout faire tomber, de trop forcer ou de saboter la tension parfaite de la toile lisse. Quand tout est enfin stable, je peux me concentrer en paix sur la création, sentant ma méthode de travail adéquate à mes besoins.

Lorsque j'ai abandonné le châssis, j'ai vite ressenti une plus grande liberté de mouvement, mais j'ai aussi trouvé une nouvelle marge de manœuvre quant au format de mes tableaux, que je pouvais soudain tailler suivant la forme désirée. Je n'étais plus restreinte aux formats réguliers en vente dans les boutiques d'art et mes compositions s'en trouvaient elles-mêmes moins formatées. Et puisque le faux-cadre était absent au moment du travail, il me semblait incohérent de le réintégrer lorsque venait le temps de présenter mes tableaux. Cela n'est pas sans conséquence pratique : je dois rouler mes toiles pour les transporter et les entreposer de

sorte que, lorsque je les remets au mur pour les peindre ou pour les exposer, elles gardent partiellement leur forme roulée, l'empreinte d'un repli aux extrémités. Malgré la loi de la gravité, malgré les punaises avec lesquelles je les force à rester collées au mur et à épouser sa droiture, les toiles se sont habitué à être roulées et elles veulent maintenant rester comme ça : elles sont devenues des corps vivants et entêtés.

Plutôt que de m'opposer à cette force d'ondulation et d'y voir un signe involontaire d'amateurisme, j'ai résolu, dans une approche propicturale, de l'intégrer de plus en plus volontairement à la conception de mes œuvres. En laissant apparentes les courbes d'entreposage, les gestes qui entourent l'image deviennent visibles : on peut lire à même le matériau comment je roule et déroule le tableau, on devine de quelle manière je le déplace et l'entrepose. Les courbes indiquent une mobilité non seulement possible, mais légère, facile. Elles donnent l'impression qu'on pourrait à tout instant par soi-même rouler mon exposition, comme si on était dans une foire itinérante ou une fête foraine qui ne durerait qu'un temps, aller la montrer ailleurs, puis la ranger dans un placard. J'aime cette sensation d'impermanence. Contre une peinture bien encadrée, lourde, imposante, intimidante, qui se présenterait sur le mur pour toujours, tel un fait consacré et indiscutable, j'ai besoin que la mienne me rappelle sans cesse que ma place n'est pas seulement sur le mur d'une galerie reconnue, mais que je suis libre d'habiter plusieurs lieux qui soient signifiants pour moi.

Récemment, j'ai commencé à peindre l'endos des toiles. Au départ, ce repli laissait voir le dos de toile brute et cela me convenait, car le matériau vierge mettait en évidence le mécanisme de construction du tableau en même temps que l'œuvre achevée. Selon la procédure traditionnelle, il est attendu que l'on commence par décider du format de l'œuvre en devenir, pour ensuite construire le faux-cadre lui correspondant, couper la toile en conséquence, la monter sur le châssis, l'apprêter et finalement commencer à peindre dessus. Montrer l'endos vierge du tableau était donc aussi une manière de démontrer clairement que je n'avais pas respecté le processus attendu du peintre professionnel. Ma décision était ferme et elle manifestait une conception artistique profonde : ma peinture ne correspondrait pas à l'attente que je percevais du tableau comme produit fini, prêt à être consommé de la même manière que tous les objets de consommation auxquels nous sommes habitués. Cela étant dit, je constatais que la toile brute laissée vierge sur l'endos donnait aux regardeurs l'impression

d'une négligence de ma part plutôt que d'une véritable prise de conscience, et que de persister dans cette direction risquait de me faire perdre l'espace de discussion que je cherchais par la peinture : on n'y prêterait tout simplement pas attention. Récemment, j'ai donc commencé à peindre l'endos des toiles libres afin de montrer sans équivoque que toutes mes décisions quant au traitement sont réfléchies, volontaires et incluses au sens fort dans la peinture que je présente [fig. 4 et 17]. Une nouvelle dimension de l'espace pictural s'ouvre ainsi, et je continue de l'explorer alors que je prépare l'exposition qui marquera la fin de ce projet de recherche-création. Je ne fais que commencer à en comprendre les implications.

Bien entendu, après tout cela, je n'ai toujours pas rejeté le format rectangulaire qui est le cadre premier, si l'on se rappelle les propos de Meyer Schapiro. Je conserve probablement le rectangle par besoin de dialoguer avec la tradition picturale, par besoin de communiquer. Comme l'explique Anne Robinson dans « Underwriting: an experiment in charting studio practice » (2009), les artistes étant continuellement en train de renouveler la sémiologie visuelle, il s'avère nécessaire pour certains d'entre eux de retenir quelques signes visuels conventionnels afin de mieux se faire comprendre. Ma seconde motivation pour demeurer attachée au rectangle a toutefois à voir avec la nécessité de délimiter un univers proprement pictural, ce par où je me rattache aux réflexions de Bacon concernant la nécessité du cadre. Ce besoin de créer un espace blanc et rectangulaire distinct de ma réalité quotidienne correspond, à mon avis, à un besoin d'hétérotopie : je tente de délimiter un non-lieu, un espace de possibilités nouvelles, qui se manifeste par la feuille de papier ou la toile blanche délimitée. J'emploie par conséquent la forme rectangulaire en tant que signe de l'espace pictural ; comme une porte d'entrée sur l'ailleurs.

Il est enfin une troisième raison importante pour moi de contenir ma peinture à l'intérieur de frontières orthogonales. Repousser à l'infini les limites, nous faire croire qu'elles n'existent pas : tel est le projet néolibéral, qui voit réciproquement toute délimitation comme une menace à l'expansion de ses précieuses « libertés négatives » (Berlin, 1969/1988). « Que suis-je libre de faire ou d'être? » Cette idée de la liberté, incarnée par l'horizon presque infini des actes que peut poser un individu sans en être empêché, suggère au philosophe politique Isaiah Berlin que :

> … un espace de liberté illimité ne [peut] qu'engendrer un état dans lequel tous s'immisceraient sans aucune limite dans les affaires de chacun; ce type de liberté « naturelle » ne [peut] conduire qu'à une forme de chaos social où les besoins élémentaires ne seraient plus satisfaits, où les plus faibles se verraient privés de leurs libertés par les plus forts.

Choisir le rectangle est donc ma manière d'associer, sur le plan politique, ma peinture à une liberté que le penseur dit « positive », parce que celle-ci répond plutôt à la question : « Par qui suis-je gouvernée? » Le rectangle étant le signe conventionnel de la peinture, j'adhère consciemment à cette convention parce que je l'ai dûment observée et explicitée, plutôt que par respect aveugle de la tradition ou par ignorance d'autres possibilités expressives.

On aurait beau découper des cercles dans la toile ou peindre *in situ* qu'on n'échapperait pas au cadre, de toute façon. Comme le remarque Daniel Buren dans *Les fonctions de l'atelier* (1979), l'atelier, la galerie, le musée – l'école d'art – sont en effet des extensions du cadre : si celui-ci n'est plus propre à l'œuvre, il est propre à l'art en général et donc au cercle artistique refermé dont parle Bourdieu (1987). Le monde de l'art constitue donc en ce sens un cadre en lui-même, une hétérotopie sociale. Peu importe que l'artiste refuse le cadre bordant son œuvre, il adhère, soit par liberté négative, soit par liberté positive, au cadre formé par le milieu. Ce cadre n'est pas une métaphore, il est très concret. Il y a deux ans, j'avais envoyé ma candidature à un appel de dossiers pour exposition dans une galerie récemment ouverte dans l'Ouest de Montréal et dédiée à l'art visuel émergent. C'était avant d'avoir entamé mes études de maîtrise. J'avançais encore à tâtons en me demandant ce que je faisais dans le monde de l'art et ce que j'en voulais. Je sentais l'attrait du succès et de la reconnaissance à tout prix, et je le conspuais à la fois. J'allais à la pêche avec mes curriculums vitæ d'artiste, sans objectif précis et avec un certain cynisme. Je me disais que c'était tant mieux si mon dossier était choisi; sinon, je passais rapidement à l'appel de dossiers suivant. Le fait d'avoir été sélectionnée par cette jeune galerie m'avait redonné un peu d'enthousiasme. Mon travail intéressait enfin un lieu de diffusion, qui allait contribuer à la légitimation tant attendue de ma pratique. À mesure que je réfléchissais à la figure d'artiste que j'avais envie d'incarner et à la position que je désirais occuper dans le champ de l'art, ma pensée se précisait et mes relations avec la galerie sont devenues de plus en plus inconfortables. Les discussions que je poursuivais avec le directeur concernaient ses objectifs de vente ou les stratégies de légitimation qu'il comptait employer pour sa galerie. Je voyais poindre l'incohérence d'y

exposer mon projet de recherche-création cherchant justement à remettre en question ces habitudes très néolibérales de l'art contemporain. J'ai donc préféré me désister.

La question n'était toutefois pas réglée. Il me fallait trouver un lieu qui me convienne vraiment et, pour trouver ce lieu, il était impératif d'en expliciter les critères, ne serait-ce que pour moi-même. Il me fallait un espace vivant, habité, avec des plantes, peut-être des tapis et un divan, des choses qui appartiennent à mes amis; il fallait que mes amis soient là, eux aussi, physiquement, et qu'il y ait de la musique, des instruments, de la poésie. Je n'avais pas envie d'obéir à l'impératif de professionnalisation de l'université, qui incite à ce qu'on expose dans une institution artistique reconnue. J'avais plutôt envie d'obéir à la cohérence de mon projet, de manière à ce que mes œuvres, en tant qu'extensions de mon corps et *alter ego* de ma personne, s'y sentent bien. Alors que je termine d'écrire ce texte, je n'ai pas encore trouvé ce lieu adéquat, mais j'ose espérer qu'il respectera le cadre dans lequel j'ai décidé de travailler.

Mes brèves études littéraires me permettent enfin de comprendre comment le texte, dont on sert abondamment pour construire la singularité dans le champ des arts visuels, fait office de cadre transparent. S'intéressant à la littérature, Gérard Genette (1987) a bien montré que les titres, sous-titres, préfaces, quatrièmes de couverture, illustrations, typographies et autres indicateurs textuels et visuels sont des commentaires indirects sur le texte à lire; il nomme cet ensemble le « péritexte éditorial » – de *péri*, « entourer complètement » comme un cadre. J'aimerais appliquer ses observations au champ des arts visuels et considérer pareillement les intentions de projet, les textes de démarche, les titres d'exposition, les textes des commissaires, les publications et les communiqués de presse comme des commentaires encadrant indirectement une œuvre. En tant que peintre, je remarque que ces dispositifs textuels, auxquels nous forme l'université afin que nous devenions de bons professionnels, laissent parfois entrevoir la posture qu'adopte l'artiste à l'égard de son statut social et de sa pratique. Je me dis donc, de plus en plus souvent, qu'il y a là pour moi matière à révéler, voire à ébranler l'*habitus* artistique. Comme j'utilise le texte joual dans ma peinture pour interpeler le spectateur et rendre visible le français soutenu et international normalisé par les agents de l'art contemporain, je rêve de prendre position en écrivant en joual un texte de démarche que je scanderais tel un *slam* de poésie; je rêve d'envoyer à tous les professionnels de l'art un texte qui soit vivant, présent, urgent, plutôt que pré-posthume, froid et consacrant.

C'est d'ailleurs ce que j'ai expérimenté lors du Forum recherche-création au printemps 2018 à la Coop Les Récoltes. Costumée de mes peintures, je manifestais ma position artistique en scandant un texte d'une forme beaucoup plus libre, humoristique et irrévérencieuse que la conférence universitaire généralement attendue [fig. 29]. J'aimerais trouver le courage de m'exprimer de la même manière « décadrante » lorsque j'envoie des dossiers de candidature, sur mon site web ou dans les communications qui invitent à mes expositions. J'aimerais trouver, pour parler de mon travail, un style littéraire qui soit à la fois d'une grande rigueur intellectuelle et en adéquation profonde avec mes intentions artistiques – un langage clair et vivant. J'aimerais le faire parce que je le ressens comme une nécessité. J'aimerais le faire parce que j'ai envie de faire de l'art en toute sincérité.

ANNEXE I

Extrait de journal de bord

Cet extrait de mon journal de bord provient d'un projet de peinture réalisé dans le cadre du cours AVM8115–Atelier de projet création, que j'ai suivi en mai et juin 2017 sous la supervision d'Alain Paiement. J'avais besoin, pour ce projet, de « forcer » la création, car j'éprouvais de l'angoisse à devoir en arriver à une réalisation artistique impérativement pertinente en très peu de temps, la session d'été ne durant que sept semaines. Je m'étais donc donné des contraintes de travail arbitraires, notamment de peindre le premier objet qui attirait mon attention en entrant dans l'atelier, de le faire avec un maximum de deux couleurs, sur un support toujours du même format que j'avais prédéterminé, et de n'exécuter qu'un seul tableau par jour. Je tenais parallèlement le journal du processus; il rend compte de la pression exercée par ces contraintes, qui augmentait à chaque jour.

8 mai 2018

La méthode me semble une bonne avenue pour faire de la recherche. Je suis trop dans la théorie et pas assez dans la pratique. La peinture n'est pas au cœur de mes préoccupations, seulement les cadres académiques et professionnels. Ça m'énerve.

9 mai 2018

Je rajoute une contrainte : celle d'écrire à chaque jour que je fais une toile afin de documenter mon processus de réflexion. Alain m'a redemandé si je croyais encore à la peinture. La première fois, d'emblée, je me suis répondu oui, bien sûr. Mais ce soir la réponse est non. Je suis au contraire préoccupée d'en déconstruire les mécanismes. Je pense que c'est pour me demander si j'y crois encore, d'ailleurs. Collectivement, nous y croyons peut-être. Je pense croire à la peinture mais ne pas croire aux cadres normatifs de l'art contemporain; du moins, je crois en leur date de péremption, en leur relativité. J'ai besoin de déconstruire la pratique picturale pour déconstruire ce que j'attends d'elle, ce que j'attends de mon « statut » d'« artiste ». Et de celui qu'on veut me mettre sur le dos. Les gens pensent toujours que tout ce que je fais est un combat, ils m'ont mis l'étiquette « rebelle » sur le dos sans vraiment voir dans quel sens je dirige mes questionnements. Du moins, c'est ce que je perçois. Parce que je dis non, je ne poserais pas de questions. Parce que je dis non, je serais radicale et ferme. Je ne crois pas. Mais encore, la nuance est toujours un signe de maturité que je trouve bin fatiguant. Ce non est instinctif. La réaction n'est pas la seule chose qui guide mon travail. Ce qui guide mon travail, c'est d'abord et avant tout l'amour de la peinture et ensuite la désillusion de la peinture. Je pense qu'après l'ère moderne personnelle, je suis arrivée dans le post-modernisme de mon cheminement, et on dirait qu'il est bloqué par le plafond de verre du post-modernisme de la société contemporaine. Bref, je suis un pur produit de mon époque, je ne peux pas le nier. Je doute de beaucoup de choses. De pratiquement tout. Peut-être qu'il faudrait que je m'assoie sur un cheval pour avancer, mais je ne suis pas encore certaine de celui avec lequel j'ai envie de galoper. Alain a soulevé que j'avais utilisé les bords du tableau, refusant ainsi la peinture-image au profit de la peinture-objet. Je pense que les gens n'ont pas saisi ce que je veux dire, quand je dis que la peinture est un fait social. Je me demande ce que, fondamentalement, nous faisons, nous, les peintres. Et en quoi cette activité de peinture est définie socialement par la conception que nous en avons.

10 mai 2017

Je me demande si mon travail pictural concerne réellement la sociologie. Mais je suis conne, parce que la réponse est oui. Je me demande si je devrais ajouter les deux contraintes suivantes : ne pas avoir le droit de rincer mon pinceau, devoir mélanger bien comme il faut mes couleurs pour éviter les stries. Mélanger seulement des couleurs secondaires. Bref.

Je me demande si le Pop Art, c'est en réalité une grosse connerie anachronique. Je m'explique : le fucking quotidien, la reproductibilité des images et des objets, c'était pas nouveau. C'est juste la vitesse à laquelle on pouvait les reproduire qui était nouvelle. Notre conception, elle, n'a pas vraiment changé, je veux dire qu'on pouvait et qu'on peut encore représenter n'importe quoi sur une toile et avoir l'impression qu'on porte un regard nouveau sur cette chose. Penser que représenter des objets quotidiens c'est vraiment excitant. Bin non esti. On a toujours fait ça, c'est juste que maintenant on oublie plus vite. Je me demande s'il existe une sociologie des objets de la peinture et du traitement de la peinture. La sociologie des formats de la peinture. Je trouve ça difficile me restreindre à une seule toile par jour mais ça m'oblige à réfléchir à ce que je fais au lieu de partir dans un délire pictural sans y réfléchir, pour finalement me dire à moi-même que je suis juste une conne pis que toute ce que je fais c'est d'la marde. Bin non. Là, je fais de la collecte de données. Parce que c'est ça l'affaire, un artiste en censé CROIRE en son TALENT, se savoir INCOMPRIS, se savoir pas encore DÉCOUVERT par l'histoire et les médias. Bin moi, je me positionne en partant en tant qu'imposteure. Et je me pose la question sur le sens des mots suivants :

.Subversion

.Contestation

.Critique

.Provocation

.Revendication

Je pense que je vais faire un lexique parce que les gens mélangent tout et moi aussi. C'est pas parce que j'adopte une posture contestataire que les autres comprennent ce que je conteste. C'est peut-être pas la peinture. C'est peut-être pas l'art (bin, en fait, c'est quand même un peu ça). C'est la tension entre la création et la déconstruction qui m'intéresse vraiment. J'ai le sentiment de constamment faire les deux à la fois. Je crois que c'est là où l'écrit et la performance vocale prennent toute leur importance dans mon travail : on pense voir quelque chose à cause de ce que je dis. J'oriente le regard sur mon travail par ce que je dis. Je pense de plus en plus à ce personnage que je me suis/que l'on m'a créé.

11 mai 2017

Je me demande si le gros pinceau que j'utilise est un handicap réel. Je me demande si je devrais rajouter, parmi les contraintes, des choses que je fais tout le temps sans que je les aie indiquées comme contraintes. Je pense au fait que je peins toujours les bords de mes tableaux et à la tradition du tableau-objet. Je trouve cela parfait. Je crois que ces contraintes refusent le grand genre, la grande peinture, le grand sujet. Elles s'inscrivent dans d'autres traditions de la peinture, certes, mais qui ne sont pas pour autant admises comme traditionnelles par tous. Pourquoi est-ce que je devrais spécifier mon outil en fonction des détails à peindre ? Non,

mes outils ne seront pas spécialisés. Ils seront inadaptés et ce qui sera représenté le sera de façon gauche. Aussi, j'ai la « peinture d'observation » assez large, dans le sens où je sais très bien qu'à cause de mes outils, je ne représenterai pas photographiquement les éléments. Je ne me force donc pas vraiment, ce qui est selon moi très bien. C'est dur de ne pas faire les 25 tableaux tout de suite. J'ai beaucoup de plaisir. Je devrais faire une liste des contraintes avec une date d'ajout pour chacune. Mon appareil photo ne fonctionne plus et j'aimerais documenter les dates et les pinceaux utilisés pour chaque toile.

12 mai 2017

J'ai essayé de peindre un couvercle de contenant Glad avec un pinceau de trois pouces de large. Ça n'a pas bien été, mais au moins ça m'a fait rire. Je n'ai même pas su reproduire la courbe très bien, j'ai vécu quelque chose comme la soumission au cadre, fek le couvercle est super carré alors qu'en réalité il est un peu bombé sur les côtés. Je pense que je m'en fous toujours un peu des vrais objets, je ne me force jamais complètement pour bien les reproduire. On dirait que ça m'emmerde plus qu'autre chose de les reproduire pour qu'ils ressemblent à l'original plutôt que de les reproduire pour qu'ils n'y ressemblent pas pantoute. Ça me semble plus drôle et plus intéressant. J'aime pas ça faire le chien savant pis montrer à quel point j'chu bonne, tsé. C'est pas moi. J'aime mieux niaiser pis pas donner ce qu'on s'attend de moi – genre que je sois bonne en dessin ou en peinture.

J'ai abandonné le collectif qui n'existe pas parce que je trouve ça facho un peu la « démocratie ». Les gens exercent leur influence. La propagande se fait même entre les individus.

Je voudrais aller voir des expositions aujourd'hui mais j'ai beaucoup plus envie de peindre. Je sais que si je commence, je ne finirai pas. Alors je devrais peut-être pas commencer. J'ai aussi envie de lire. De boire un café. De manger un sandwich.

J'écris la date sur mes toiles après les avoir peintes, une fois qu'elles ont séché. Je pense que c'est une autre règle.

14 mai 2017

Je crois que les couleurs flash que j'utilise servent à exprimer une violence chromatique qui n'a pas d'autre choix que d'attirer l'œil. Je crois que cette violence chromatique cherche la réaction, est caractéristique d'une réaction. Elle veut une attention vive et immédiate, une urgence de propager, de susciter la réaction.

Le combat entre moi et moi vient de la désillusion politique et artistique d'une croyance au départ ferme et convaincue, fascinée. Mon combat, ma colère, se trouvent dans cette tension entre cette réaction et cette croyance. Ark, c'est pas ce que je voulais dire. Il y a une tension

entre la croyance pas complètement estompée et un espoir pas tellement convaincu et une frustration qui, elle, est certaine. Cela fait en sorte que je suis sclérosée part la sensation constante d'être démembrée. J'ai besoin d'un espace-temps où il n'y a pas de plafond de verre et j'ai de la misère à le trouver.

15 mai 2017

Je me demande si je suis obligée de faire les toiles *one shot* ou si j'ai le droit de les faire en plusieurs étapes, comme je l'ai fait aujourd'hui, par contrainte de temps et pour que le fond sèche bien. Peut-être que j'aurai pas le choix : chaque toile d'une traite. Je me demande encore si j'ai le droit de rincer mon pinceau ou pas. Je pense que non parce que, sinon, c'est trop facile faire des nuances. Ça donne du réalisme et ça rend la représentation plus facile. Je vais y penser. Le but de cet exercice est un peu un but de non-peinture. Un but de consigne plutôt que d'inspiration. Un refus du génie. Il ne s'agit pas de poser la question de la non-composition, de la non-peinture au sens de l'objectivité des minimalistes. Non. C'est plutôt un système qui cherche à refuser la grande inspiration et la richesse de la palette, même si ça crée au bout du compte des pas pires palettes mon affaire. Je n'ai pas de règle compositionnelle, ni de règle par rapport à l'unicité des objets peints. Est-ce que je devrais m'en donner?

16 mai 2017

Je trouve ça laitte ce que je fais. Vraiment quétaine et inintéressant. Mais bon, c'est un exercice, c'est pour me faire réfléchir. Aujourd'hui, je décide officiellement que je n'ai plus le droit de rincer mon pinceau. Je suis également définitivement obligée de faire la toile *one shot* : pas de pause de séchage. Je constate qu'avec l'uniformité du processus, j'obtiens une uniformité esthétique dans toutes mes toiles et ça m'énerve un peu. Je dois repousser la paresse encore. Je ne sais pas trop comment. Je pense que le problème, c'est les textures et l'échelle rapprochée des plans. Les deux couleurs aussi, ça revient pas mal toujours au même, messemble. Je me demande si j'ai le droit de faire des toiles à l'horizontale. Je dois entreposer les toiles dans l'ordre, une par-dessus l'autre, et faire des tas par semaine dans mon espace de création. Elles sont soumises aux intempéries des autres peintures.

J'ai commencé à lire *L'aliénation artistique*, c'est vraiment intéressant. L'introduction indique comment on est leurré par la manière dont l'art circonscrit ce qui est art et ce qui est vie. Je trouve ça intéressant parce que je pense que c'est très en lien avec mon sujet de recherche. Aussi, il est question de la conscience de la figuration.

Je me demande si je deviens davantage paresseuse, en ce qui a trait à la ressemblance des objets peints à leur modèle, à cause des contraintes que je me suis imposées. Je me demande, si c'est le cas, si c'est une bonne ou une mauvaise chose. J'ai peur que ce projet au final soit

vraiment niaiseux et impertinent dans une perspective de recherche picturale et théorique. Je repense à mon sujet de recherche : « Peindre à l'ère de la normalisation : l'adoption d'une posture contestataire par la pratique de la peinture ». Il y a la peinture, mais je ne suis pas certaine qu'il y ait le reste dans ce projet. C'est ce que je voulais, revenir à la peinture, revenir à la pratique, me questionner par rapport à la dimension pratique en simplifiant davantage mon processus. Je pense que ça me permet de me rendre compte de ma grande perméabilité face aux codes, aux normes, aux règles. Il est si facile de s'y conformer. De ne pas les voir comme paralysants, de ne pas les transformer en béquilles, en empêcheurs de penser. Ça me fait peur de me paralyser. Je dois rester à l'affut. Je crois que j'ai besoin d'un autre cahier dans lequel je vais pouvoir écrire de la poésie et des pensées moins organisées et moins liées au cadre académique.

17 mai 2017

Aujourd'hui j'ai peint mon aiguisoir avec un petit pinceau mou. J'ai travaillé le fond et la touche est vibrante. Je suis pas mal contente. Je me demande si je devrais faire des croquis avant ou pas. Hier, je me disais que dans le fond chaque jour que je viens peindre à l'atelier, je fais aussi les choses suivantes : lire un chapitre, un article, un bout de texte sur mon sujet. Je fais aussi du sport à toutes les fois. C'est comme si mon hygiène de création était aussi une hygiène de santé et de vie. Christine me suggère d'utiliser du masking tape pour faire des effets hard edge comme dans les peintures qu'elle a vues à Articule. Mais maintenant que je ne peux plus rincer mon pinceau, je suis confinée à un style pictural précis, surtout que je ne peux pas laisser sécher ma toile avant de la continuer. Il faut que je fasse tout tout de suite. Bref, je me demande si je me handicape la créativité avec mes contraintes ou si je suis simplement incapable de les surmonter.

Je me demande en quoi ce projet me met au défi, si ce n'est par le fait que c'est plate et contraignant à mort. Je me demande de plus en plus quoi peindre quand j'arrive à l'atelier, alors qu'il y a des milliers de patantes à gosses partout. Je me demande si, à partir de maintenant, on ne pourra plus jamais voir l'objet en entier dans mes peintures. Le super gros plan dynamise beaucoup visuellement, et il empêche de reconnaître immédiatement l'objet de référence. Il élude la fonction descriptive, présentative, énumérative. Oui, je pense que je viens de décider ça : la fonction de la toile sera probablement plus *narrative*, parce qu'au final, je ne suis pas obligée de remplir la toile avec l'objet en question.

18 mai 2017

J'ai peint une facture de papier mise en boule avec un vieux pinceau de pas tout à fait un pouce complètement séché et plus vraiment bon. Le tableau est super orange et je le trouve beau. Il ne ressemble à rien parce qu'il est flou un peu. Les toiles les plus intéressantes sont les plus contrastées en termes de couleurs. Les effets de flou aussi sont vraiment intéressants.

Oui, en fait, quand les objets sont reconnaissables, c'est comme plate pis c'est spécifiquement pas là où je veux aller : l'intérêt n'est pas pour moi dans l'objet, mais bien dans le traitement. Le traitement laid, extrême et gauche. L'esthétique du traitement est la plus importante dans mon projet. Je me demande si je suis obligée d'utiliser seulement le pinceau de trois pouces pour tous les travaux suivants, pour voir comment le traitement influence la représentation des objets. Je ne suis pas certaine qu'on puisse déjà voir une certaine évolution dans le projet, on voit des variations, mais selon moi pas vraiment d'évolution.

ANNEXE II

Figures

Dear Charline,

Thank you for your submission for our upcoming group exhibition. It was a pleasure to view your work and to know about your practice. We received more than 50 applications this year and had to make difficult decisions in our selection process. We'd like to take the opportunity to apologize for our late release of decisions this time around.

After careful consideration, we regret to inform you that your submission was not selected for this year's [redacted] exhibition. However, we will be keeping your file on record for future exhibition opportunities with [redacted] and [redacted]. Please do come to visit the exhibition, March 5 to April 2. The opening and closing receptions are on March 5 and April 2 respectively, at [redacted] Avenue, Montreal, Quebec. Thank you for your support of [redacted] activities.

We wish you all the best in your artistic pursuits.

Sincerely,

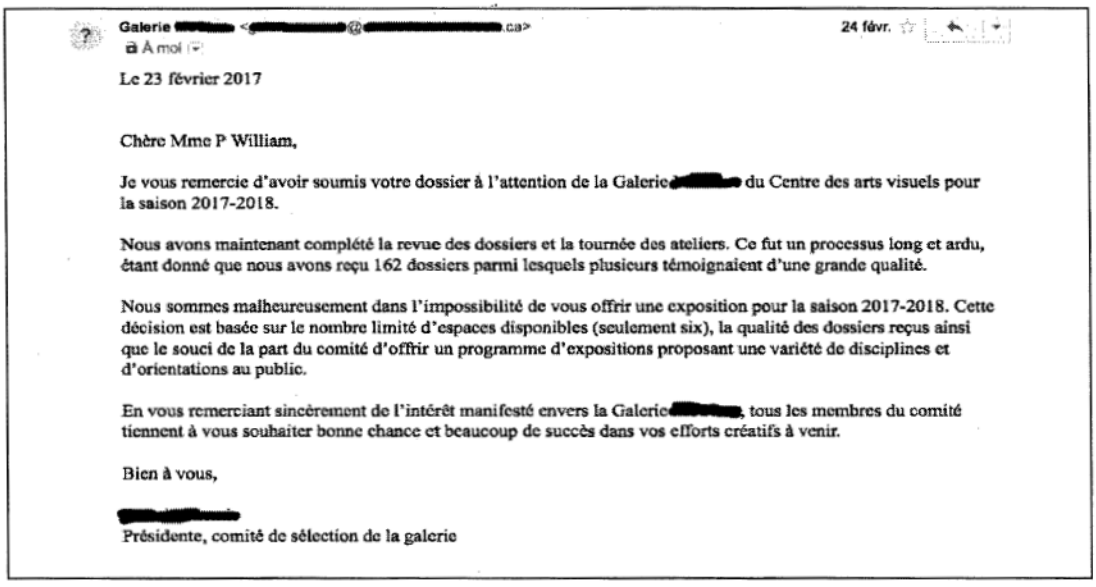
[redacted] Team

--

[redacted] is a student-driven research community that promotes research that engages with issues of ethnic and cultural representation within the visual arts in Canada.

[redacted]
2015 - 2016 Graduate Coordinator

[redacted]
2015 - 2016 Undergraduate Coordinator



Galerie [redacted] <[redacted]@[redacted].ca> 24 févr.

À moi

Le 23 février 2017

Chère Mme P William,

Je vous remercie d'avoir soumis votre dossier à l'attention de la Galerie [redacted] du Centre des arts visuels pour la saison 2017-2018.

Nous avons maintenant complété la revue des dossiers et la tournée des ateliers. Ce fut un processus long et ardu, étant donné que nous avons reçu 162 dossiers parmi lesquels plusieurs témoignaient d'une grande qualité.

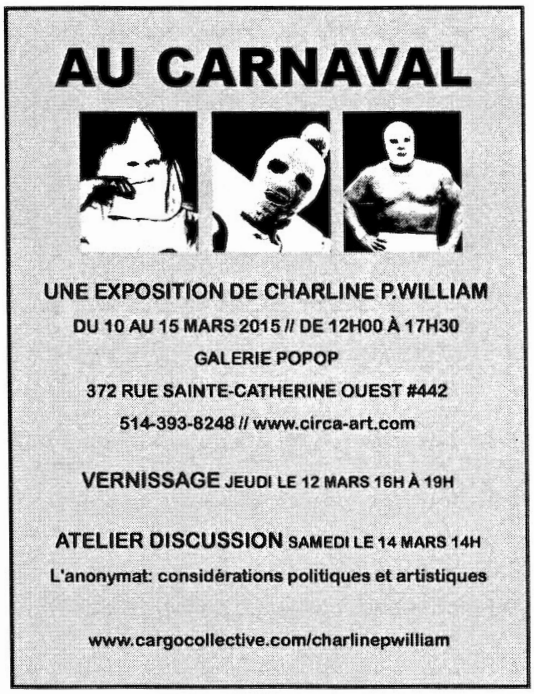
Nous sommes malheureusement dans l'impossibilité de vous offrir une exposition pour la saison 2017-2018. Cette décision est basée sur le nombre limité d'espaces disponibles (seulement six), la qualité des dossiers reçus ainsi que le souci de la part du comité d'offrir un programme d'expositions proposant une variété de disciplines et d'orientations au public.

En vous remerciant sincèrement de l'intérêt manifesté envers la Galerie [redacted], tous les membres du comité tiennent à vous souhaiter bonne chance et beaucoup de succès dans vos efforts créatifs à venir.

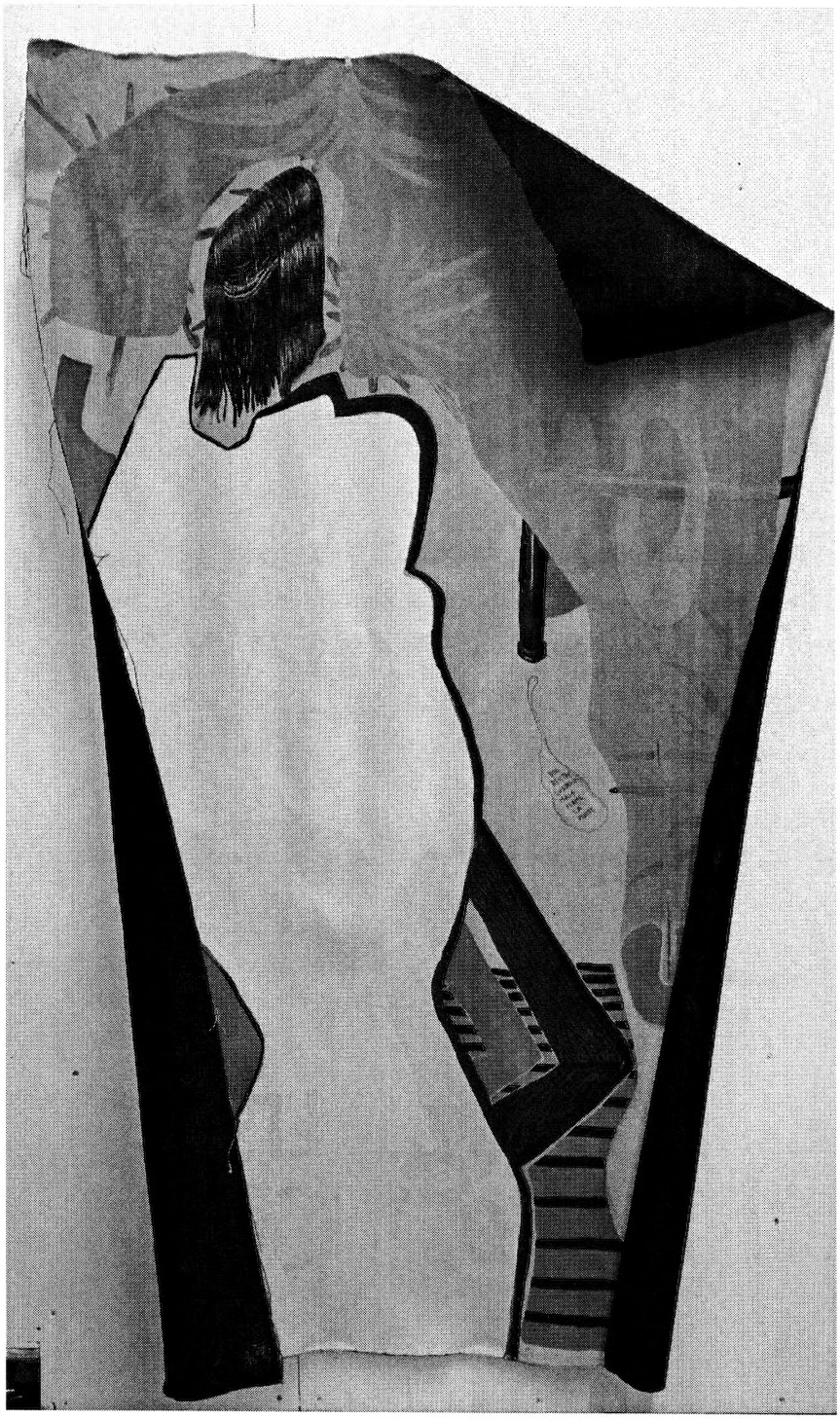
Bien à vous,

[redacted]
Présidente, comité de sélection de la galerie

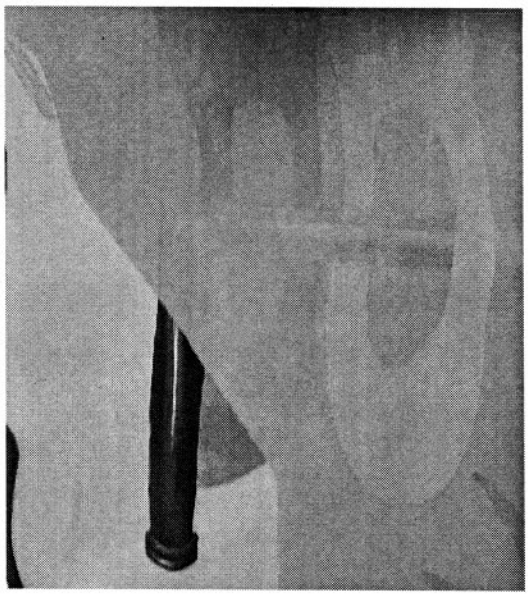
1. Captures d'écran de courriels de galeries, refus de ma candidature dans le cadre d'appels de dossiers pour une exposition, 2016 et 2017

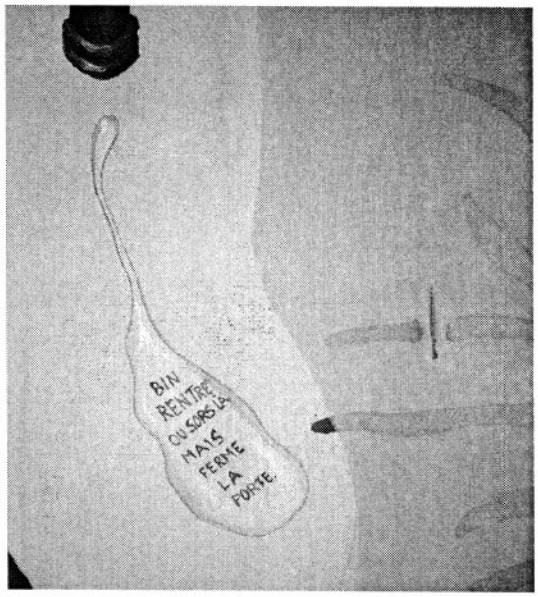


2. *Les sauvages*, affiche pour une exposition à GHAM & DAFE, Montréal, novembre 2015
3. *Au carnaval*, affiche pour une exposition à la Galerie POPOP, Montréal, mars 2015



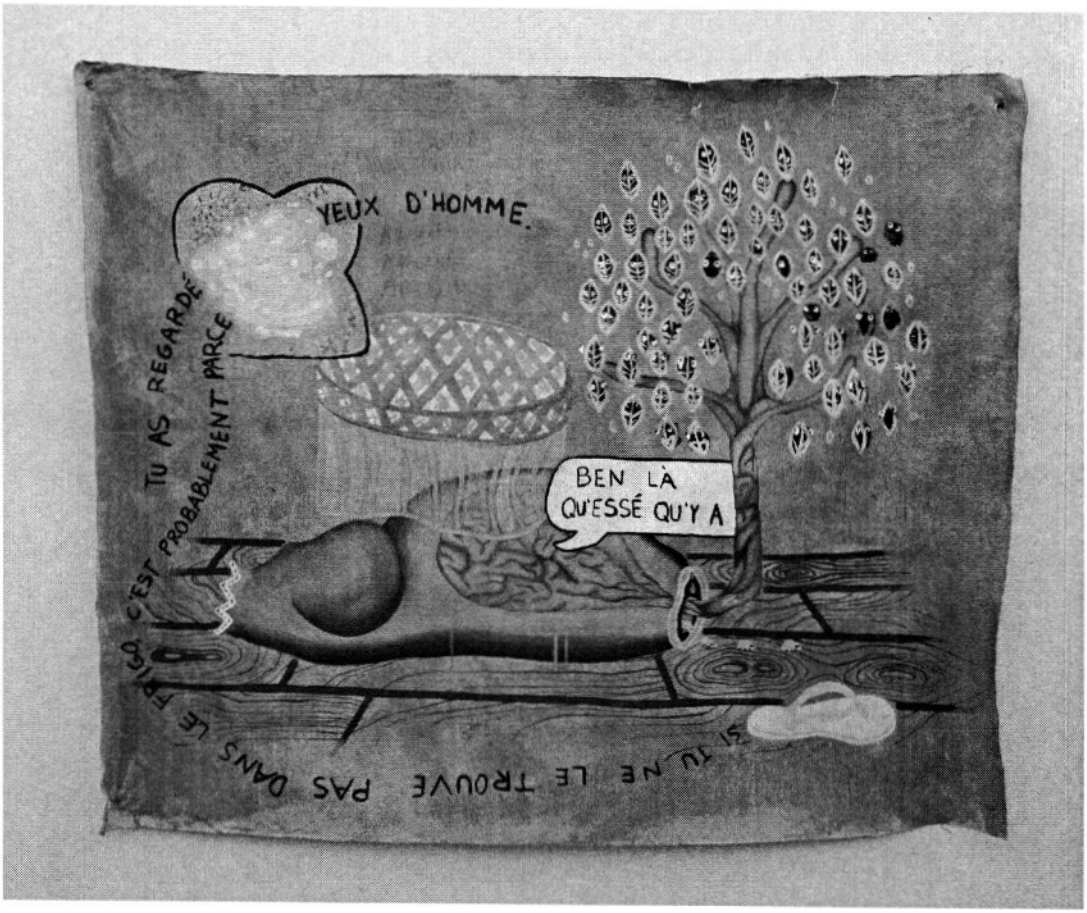
4. Charline P. William, *Souveraine* (en cours de réalisation), 2018, acrylique sur toile, 90 x 147 cm





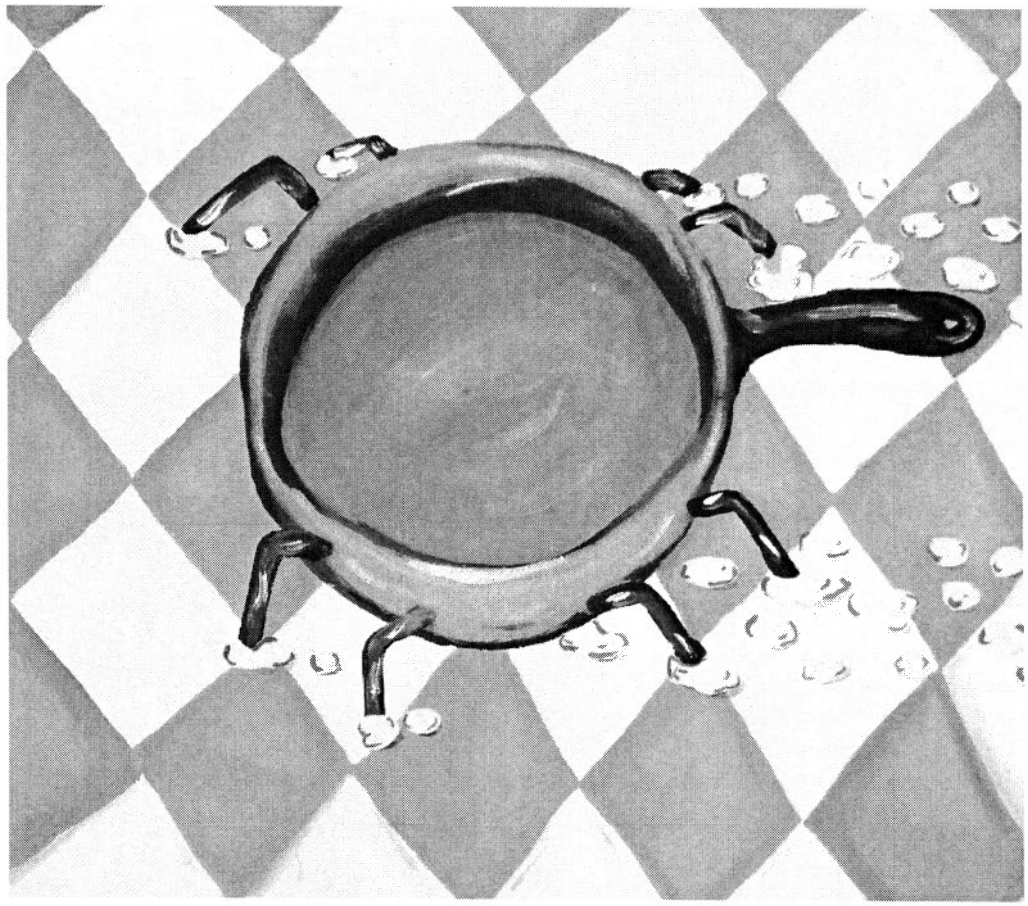
5 et 6. Charline P. William, *Souveraine* (détails), 2018, acrylique sur toile

7. Charline P. William, *Sagittaire*, 2017, acrylique sur toile, 20,5 x 25,5 cm

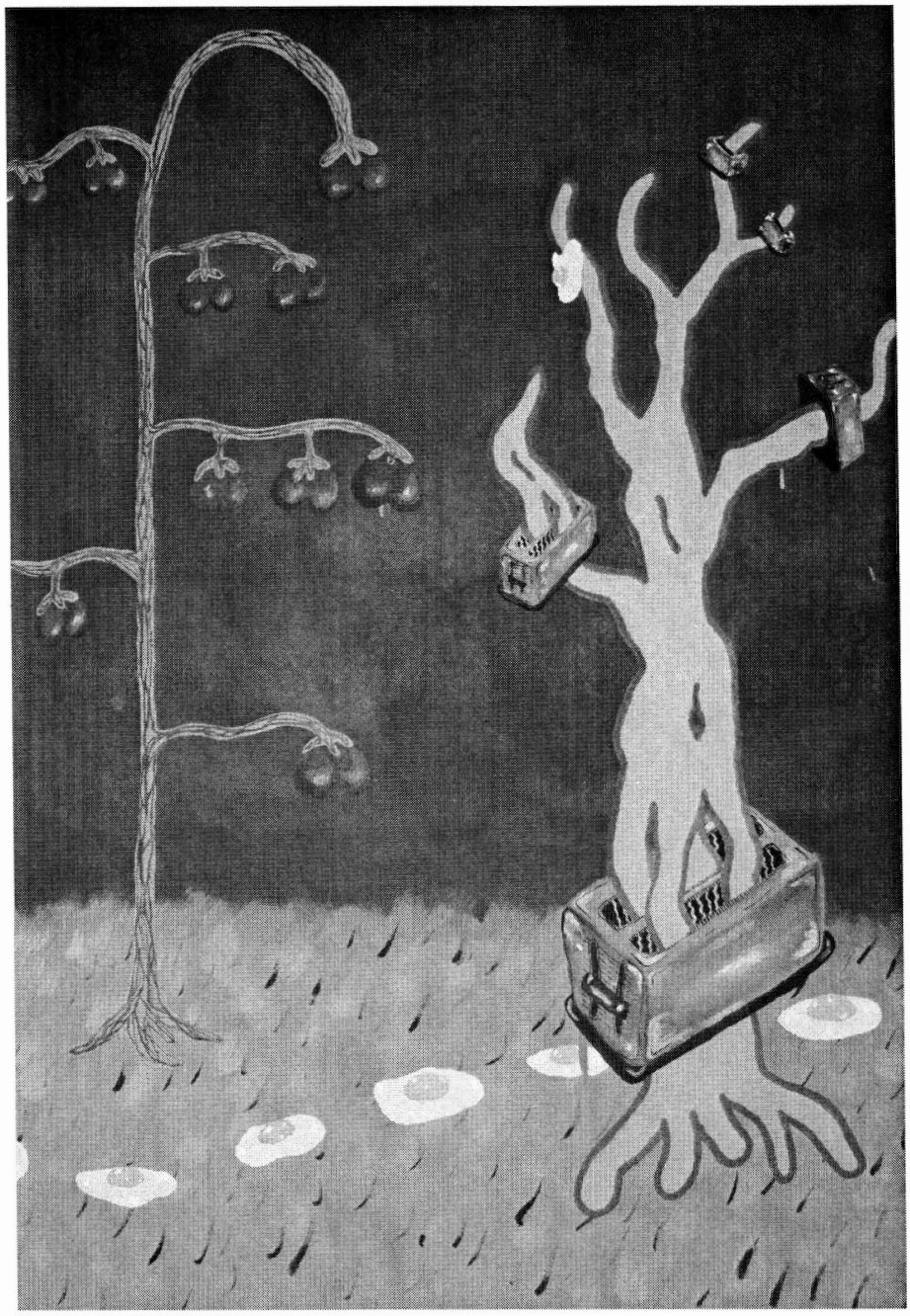


8. Charline P. William, *Ben là qu'essé qu'y a?*, 2016, acrylique sur toile, 122 x 150 cm

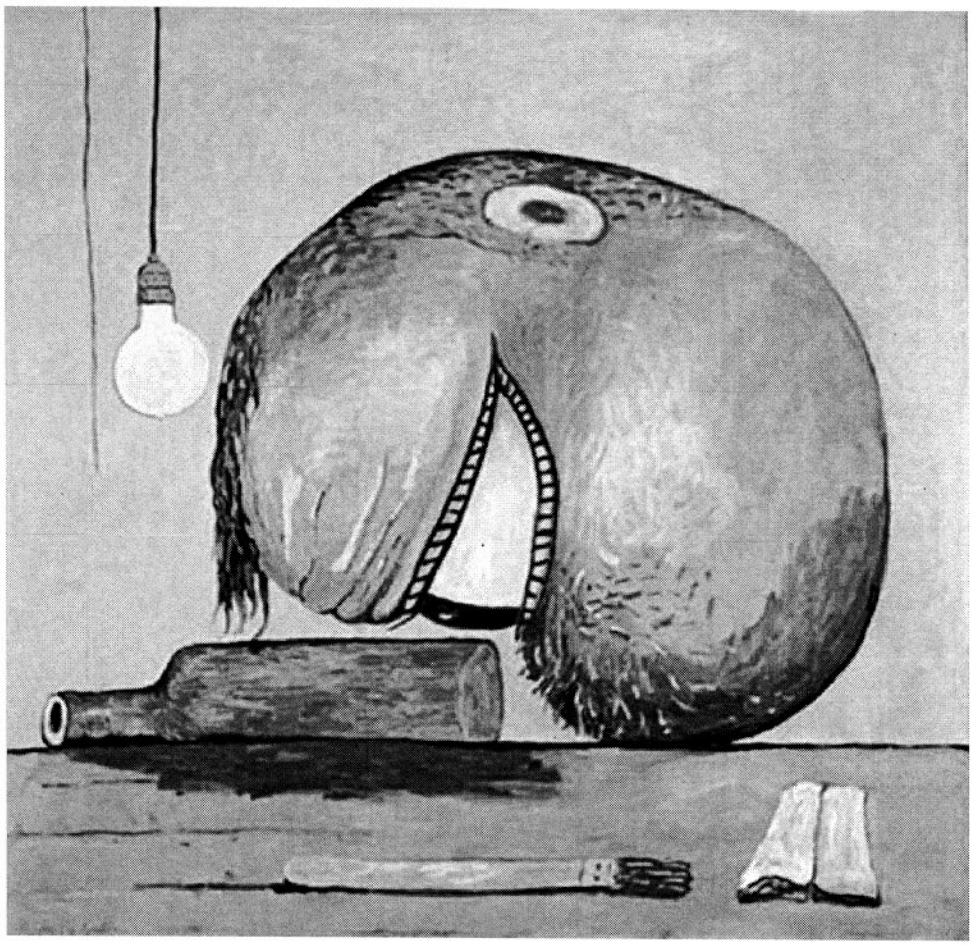
9. Charline P. William, *Ben là qu'essé qu'y a?* (détail), 2016, acrylique sur toile



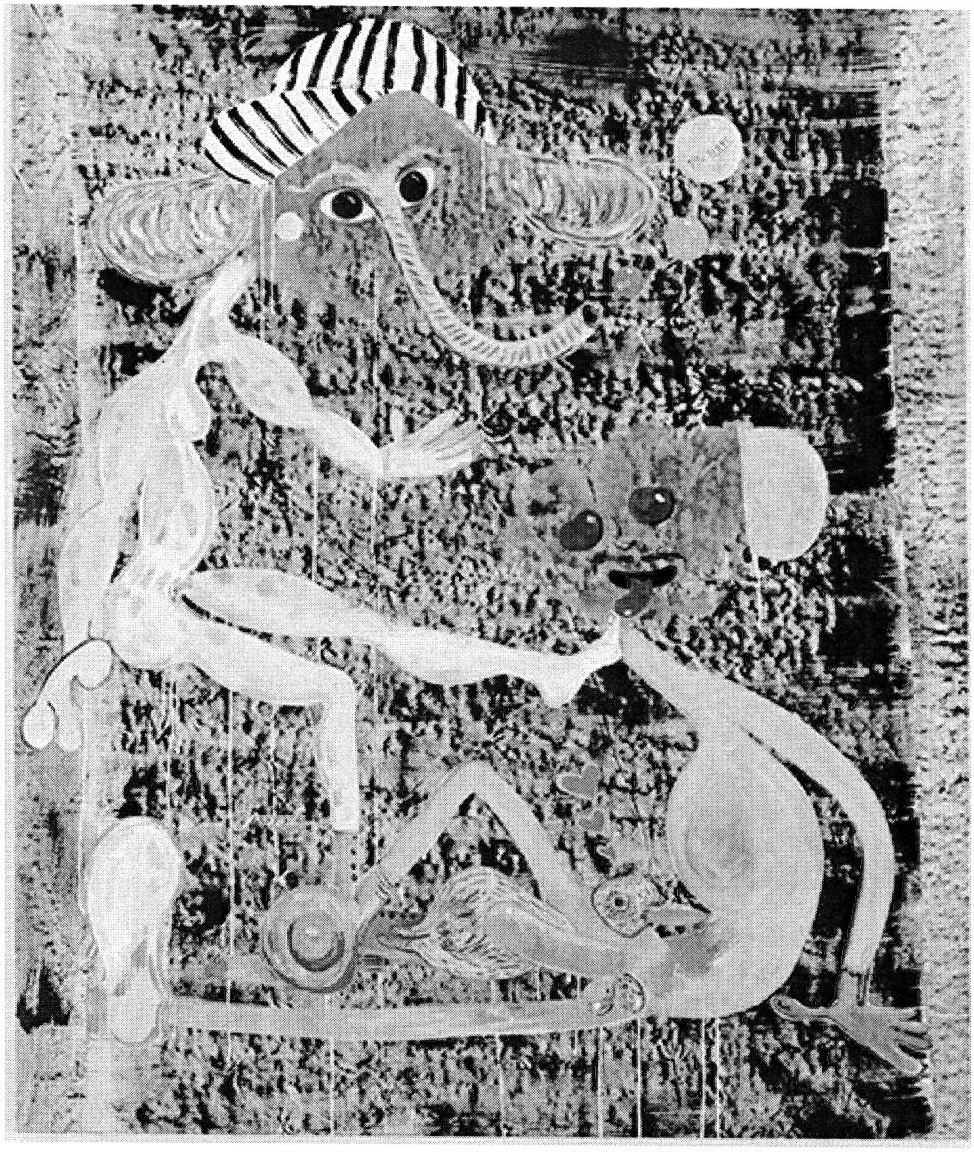
10. Charline P. William, *Le poêle*, 2015, acrylique sur toile, 52,5 x 45 cm



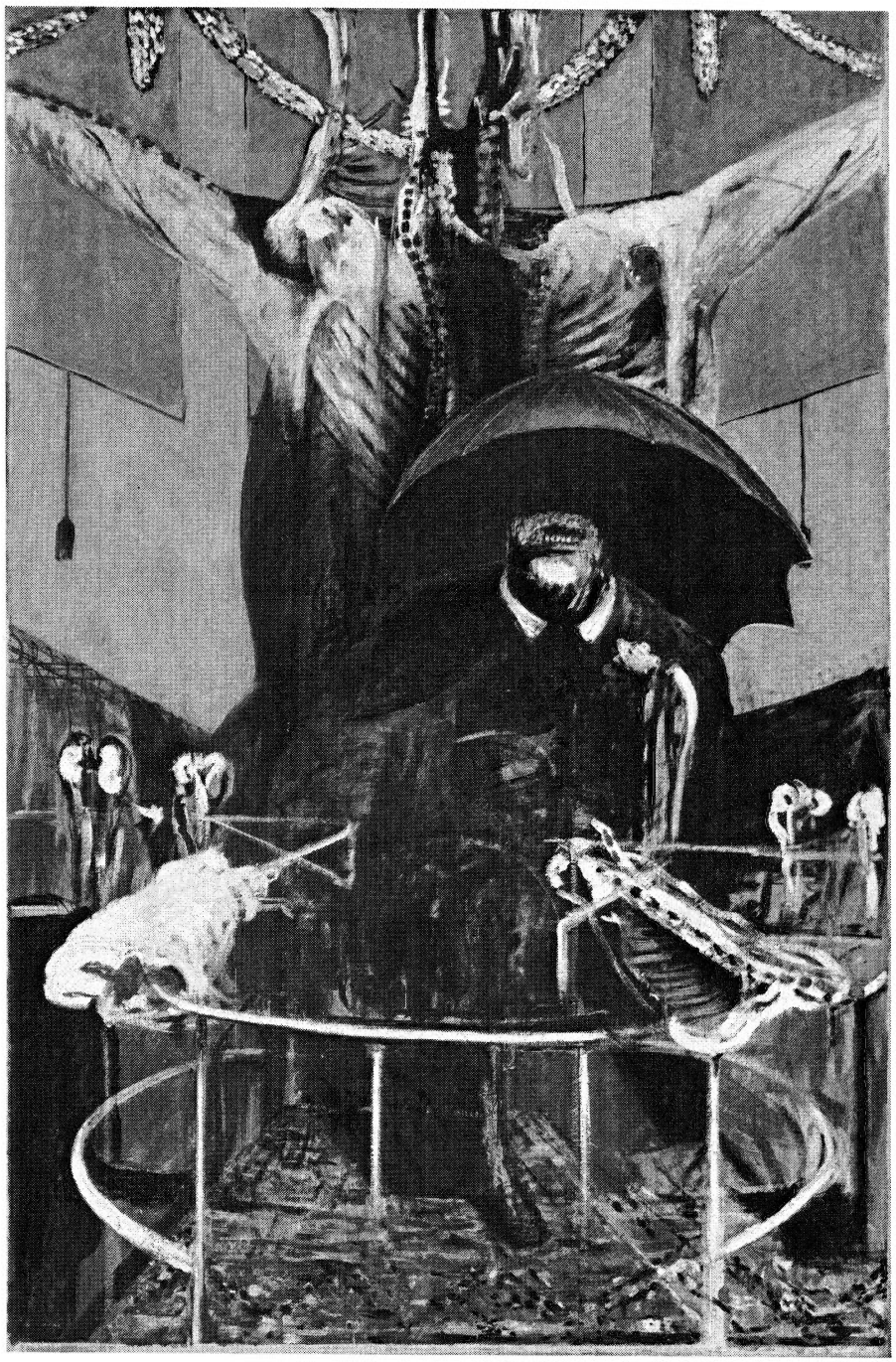
11. Charline P. William, *L'arbre fruitier*, 2015, acrylique sur toile, 97,5 x 130 cm



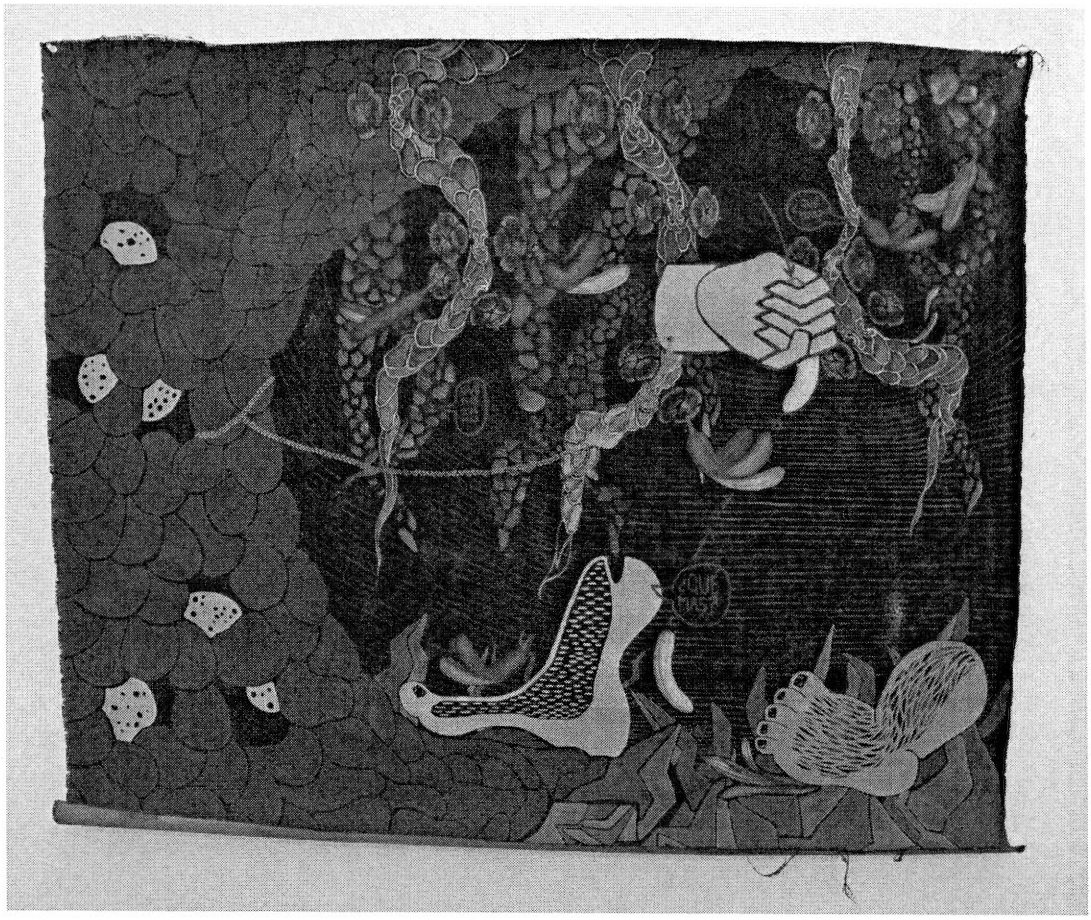
12. Philip Guston, *Head and Bottle*, 1975, huile sur toile, 166,4 x 174 cm



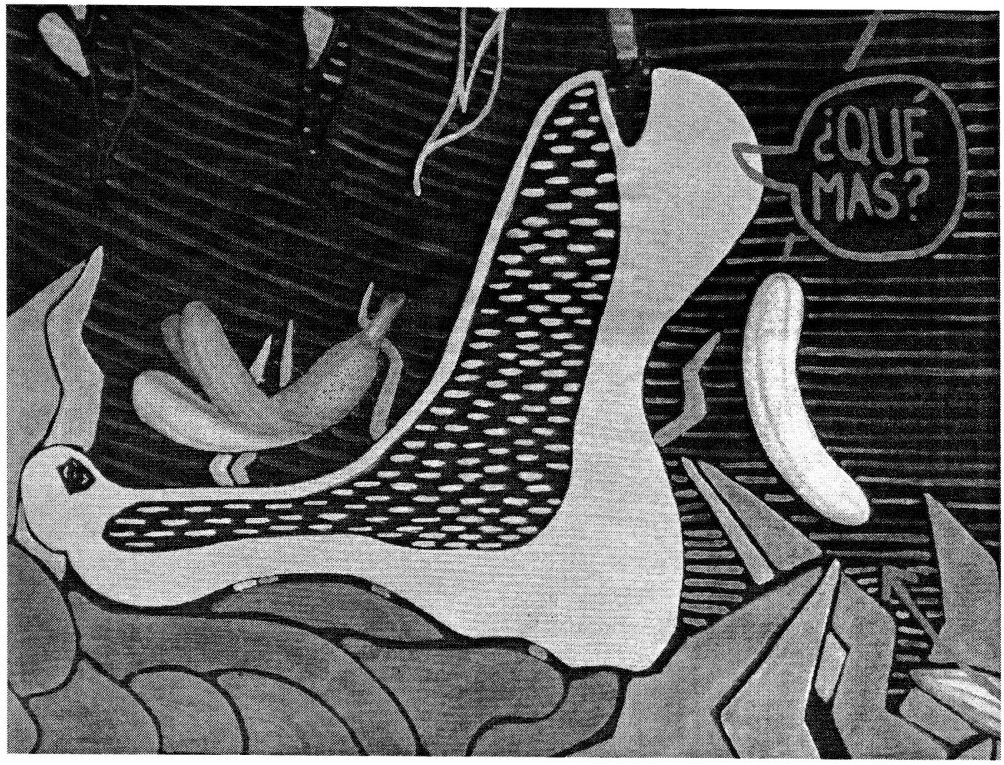
13. Cynthia Girard, *Plaisir fétichiste d'une militante anti-fasciste*, 2017, acrylique sur toile, 180 x 150 cm



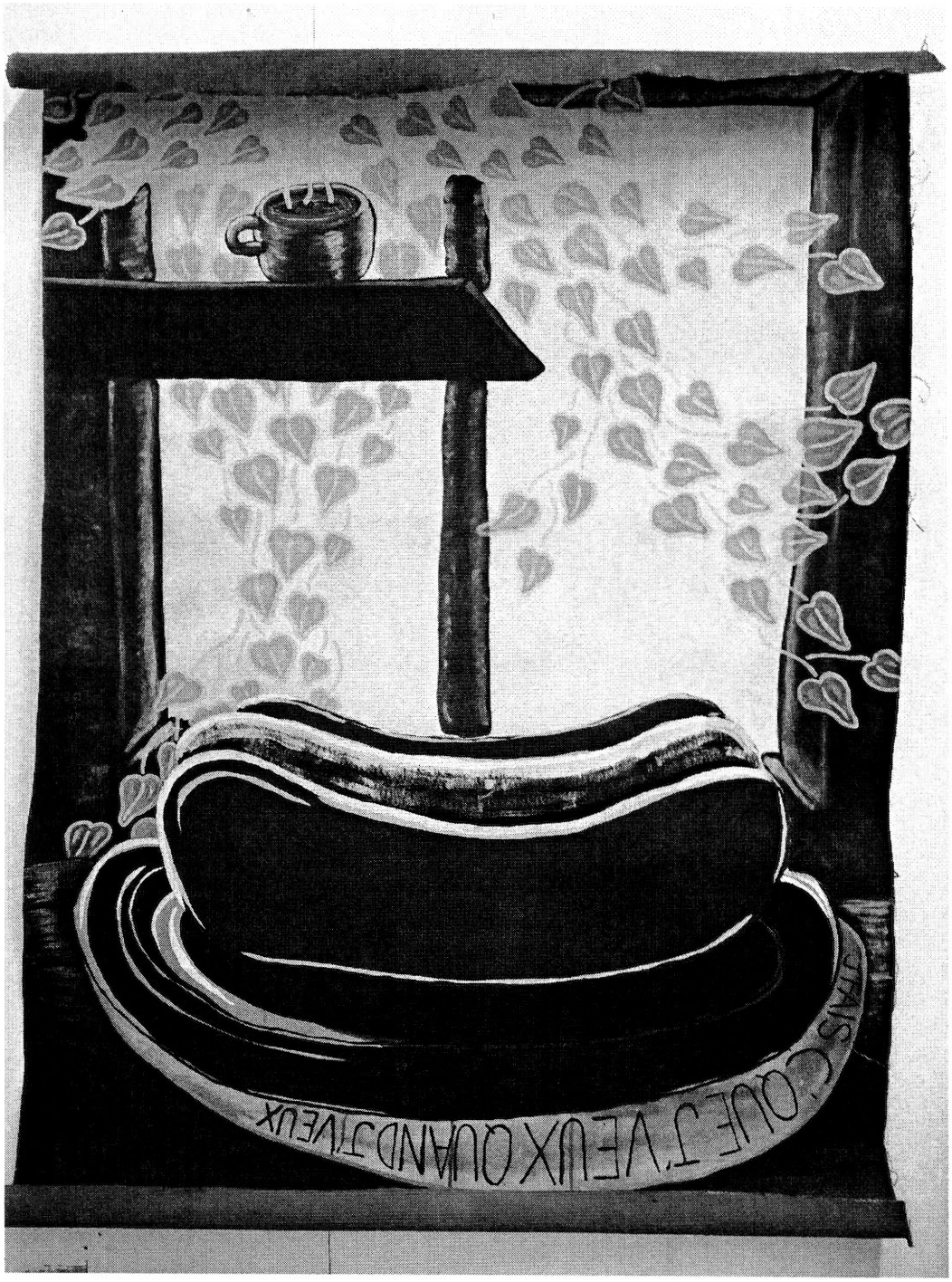
14. Francis Bacon, *Painting*, 1946, huile et pastel sur lin, 197 x 132,1 cm



15. Charline P. William, *¿Qué más?,* 2017, acrylique sur tissu, 124 x 142,5 cm

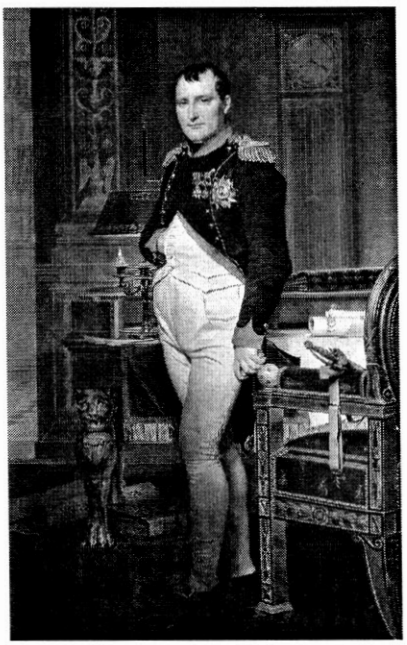


16. Charline P. William, *¿Qué más?* (détail), 2017, acrylique sur tissu



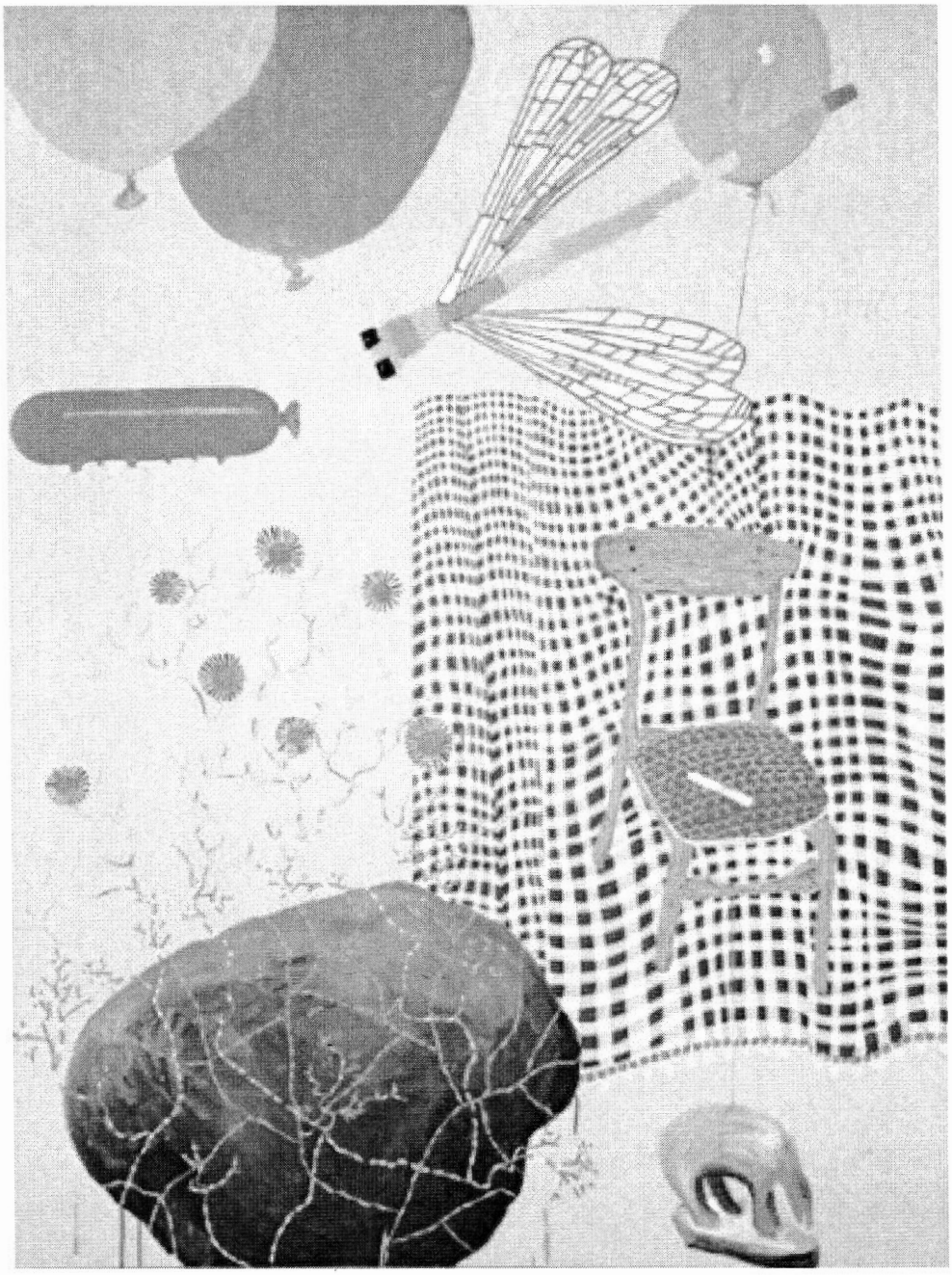
17. Charline P. William, *J'fais c'que j'veux quand j'veux*, 2017, acrylique sur toile, 97,5 x 122,5 cm

18. Keith Kouna, Festival d'été de Québec, 2017

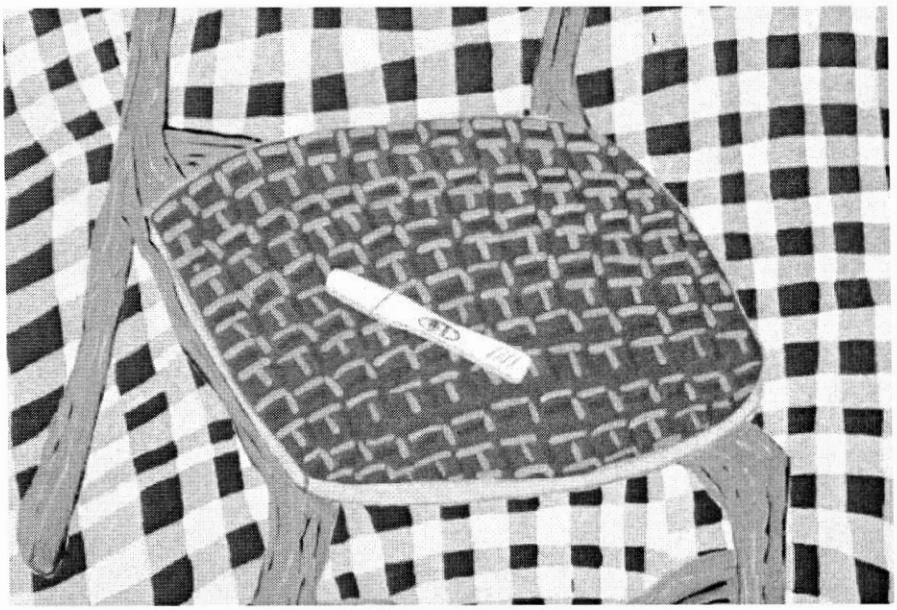


19. Diego Velazquez, *Portrait du Pape Innocent X*, 1650, huile sur toile, 141 x 119 cm
20. Jacques-Louis David, *Napoléon dans son cabinet de travail*, 1812, huile sur toile, 205 x 128 cm
21. Ali Elmaci, *I Know Your Best Face V*, 2014, huile sur toile, 60 x 50 cm
22. Dmytro Stryjek, *Pape Paul VI*, année non connue, mediums mixtes, 31 x 24 cm

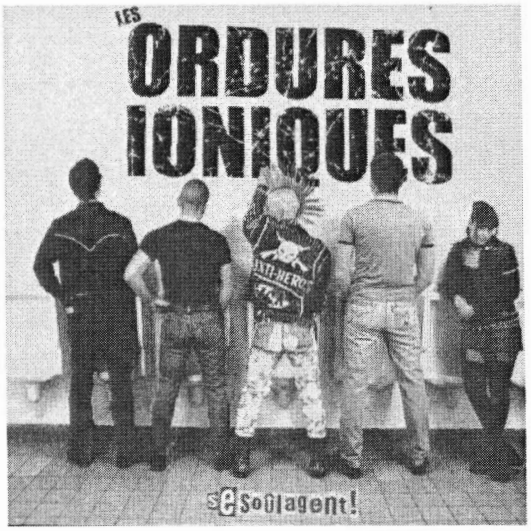
23. Robert Wiene (réal.), *Le cabinet du docteur Calligari*, 1920, film
24. Robert Wiene (réal.), *Le cabinet du docteur Calligari* (Cesar), 1920, film

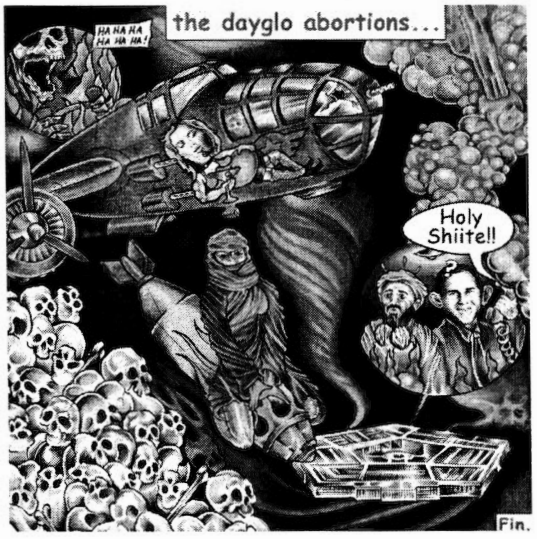


25. Cynthia Girard, Libellule et ballon (avec un détail), 2008, acrylique sur toile, 240 x 180 cm

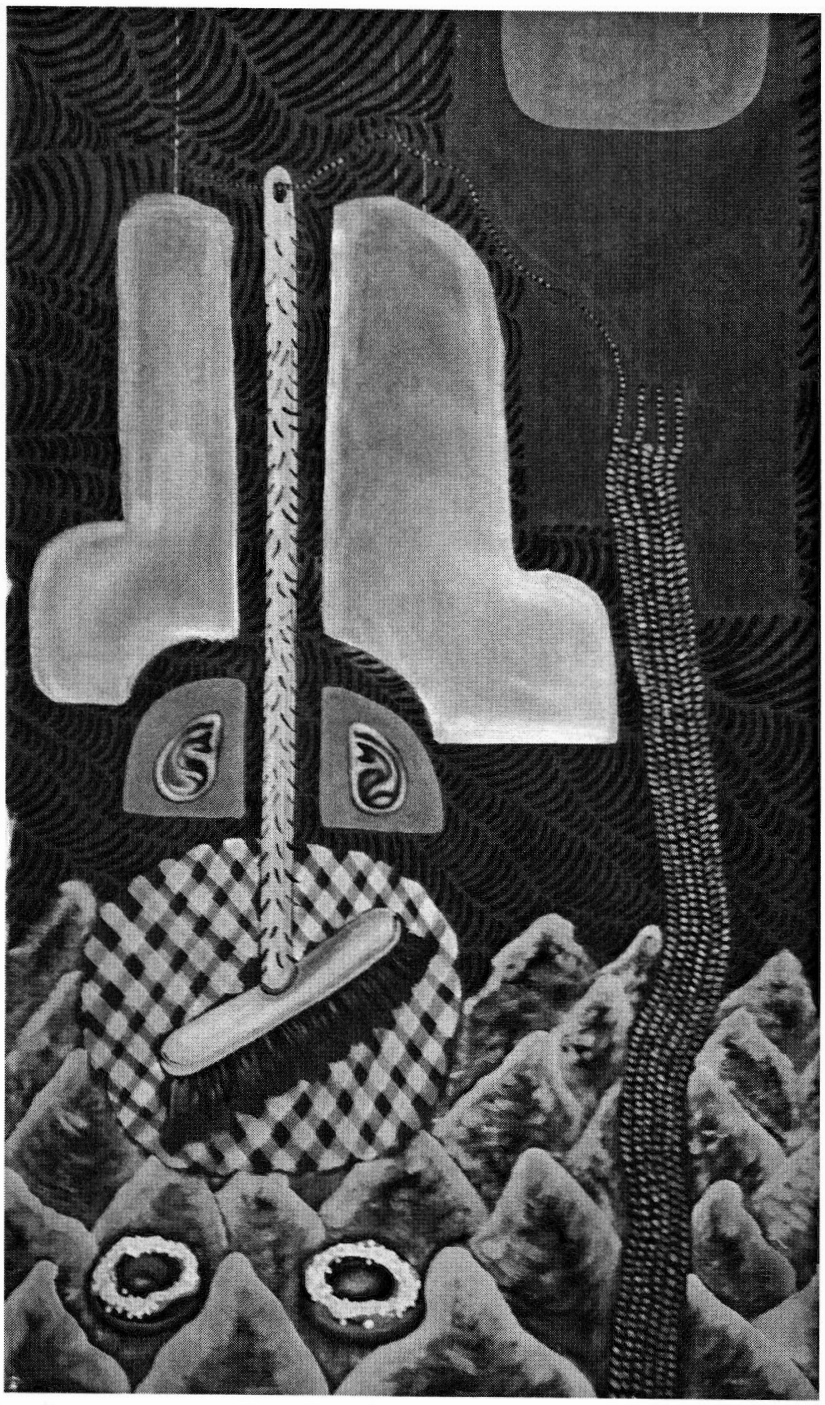


26. Cynthia Girard, Libellule et ballon (détail), 2008, acrylique sur toile, 240 x 180 cm





27. Couverture de l'album *Les Ordures Ioniques : Se saoûlagent!*, 2000, Disques Farmer
28. Couverture de l'album *Dayglo Abortions : Holy Shiite*, 2004, God Records



29. Charline P. William, *Escoba*, 2017, acrylique sur tissu, 70 x 111 cm

30. « La peinture comme lieu de résistance », communication dans le cadre du Forum recherche-création 2018 des finissants au programme de Maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'UQÀM, profil création, Coop Les Récoltes, Montréal, 6 avril 2018

BIBLIOGRAPHIE

Agra Pardiñas, M. de J. (2005). El Vuelo de la Mariposa : la Investigación Artístico-Narrativa como Herramienta de Formación. *Investigación en Educación Artística* (M. Viadel Ricardo, dir., p. 127–150). Granada : Editorial Universidad de Granada.

Archimbaud, M. (1992). Francis Bacon : entretiens avec Michel Archimbaud. Paris : Éditions Jean-Claude Lattès.

Asselin, O., et Lamoureux, J. (2002, janvier-février-mars). Autofictions : les identités électives. Parachute, no 105, p. 10–18.

Batres-Pietro, V. (2017). Curso-Taller de Alfabetización multimodal para la investigación en las Artes Visuales y los Diseños. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Artes y Diseño.

Bédard, P. (2008). L'art dit le monde et ses possibles : une expérience dialogique entre peinture actuelle et philosophie politique. Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal.

Bergami G. Barbosa, P. (2012). Le surréalisme sans inconscient : cinéma surréaliste, inconscient et contemporanéité. Topique, 2012/2, no 119, p. 123–139.

Berlin, I. (1969/1988). Éloge de la liberté. Paris : Calmann-Lévy, récupéré sur https://www.contrepoints.org/2013/12/11/149440-deux-conceptions-de-la-liberte-par-isaiah-berlin.

Bertrand, A. (2015). Canada, les centres d'artistes autogérés : un espace politique, Inter : art actuel, no 119, p. 13–15.

Bidet, J. (2016). Le néolibéralisme : un autre grand récit. Paris : Les prairies ordinaires.

Botey, M., et Medina, C. (coordination) (2014). Estética y emancipación : fantasma, fetiche, fantasmagoría. México : Universidad Nacional Autónoma de México.

Bouchard, A.-M. (2012). La critique institutionnelle est un plat qui se déguste froid : pensées pour une réception lente. ETC, no 95, p. 16–21.

Bourdieu, P. (1987). Questions de sociologie. Paris : Minuit.

Bourdieu, P. (1992/1998). Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire. Paris : Seuil.

Buren, D. (1979, septembre), Fonction de l'atelier. Ragile : recherches artistiques et théoriques (tome III, De l'art du regard de l'art, p. 72–77).

Camnitzer, L. (2009). De la Coca-Cola al Arte Boludo. Santiago : Metales Pesados.

Darragon, E. (2004). La provocation, une dimension de l'art contemporain XIX–XXe siècles. Paris : Publications de la Sorbonne.

Day, M. (2018). Under Neoliberalism, You Can Be Your Own Tyrannical Boss. Jacobin Magazine, récupéré sur https://www.jacobinmag.com.

Delage, A. (2008). Résister dans l'extrême conformité : l'œuvre du plasticien Santiago Serra (Espagne – Amérique latine, 1990–2008). Pandora, no 8, p. 277–296, récupéré sur https://hal-amu.archivesouvertes.fr/hal-01456143/document.

Ernst, M. (1933). Comment on force l'inspiration. Le Surréalisme au service de la révolution, nos 5–6, p. 43–45.

Fessaguet, D. (2011). Le Manifeste surréaliste et ses rapports avec l'inconscient. Topique, 2011/2, no 115, p. 113–119.

Foucault, M. (1967, mars). Des espaces autres (conférence présentée au Cercle d'études architecturales à Paris, 14 mars 1967). Architecture, Mouvement, Continuité, no 5, octobre 1984, p. 46–49.

Foucault, M. (1996). Prefacio a la transgresión. De lenguaje y Literatura. Barcelona : Paidós.

Francastel, P. (1965). Peinture et société. Paris : Gallimard.

Francastel, P. (1967/1980). Voir et déchiffrer. La figure et le lieu : l'ordre visuel du Quattrocento. Paris : Denoël/Gonthier.

Freud, S. (1919/1985). L'inquiétante étrangeté et autres textes. Paris : Gallimard.

Frith, S. (1996). Performing Rites: On the Value of Popular Music. Cambridge (Mass.) : Harvard University Press.

G. Cortés, J. M. (2006). Orden y Caos : un Estudio Cultural Sobre el Monstruoso en el Arte. Barcelone : Editorial Anagrama.

Garcia Canclini, N. (1979). La producción simbólica, teoría y método en la sociología del arte. México : Siglo XXI editores.

Geblesco, N. (2012). Inconscient et Surréel, ou « le monde tangent au réel » (A. Artaud). Topique, 2012/2, no 119, p. 25–34.

Genette, G. (1987). Le péritexte éditorial. Seuils (p. 20–37). Paris : Seuil.

Giddens, A. (1991). The Trajectory of the Self. Self and Society in the Late Modern Age (p. 70-108). Stanford : Stanford University Press.

Gómez, J. A. (2011). Como se hace un trabajo de investigación en sociología. Madrid : Los libros de la Caratara.

Gouadain, D. (2012). La nouvelle main invisible : à propos des pratiques de notation. Le Débat, 2012/5, no 172, p. 51–63.

Greenberg, C. (1988). Art et culture : essais critiques. Paris : Macula.

Guba, E. G., et Lincoln, Y. S. (1994). Competing paradigms in qualitative research. Handbook of qualitative research (N. K. Denzin et Y. S. Lincoln, dir., p. 105–117). Thousand Oaks, CA : Sage.

Hampton, S. M. (2011). Bad Painting and Kitsch. Mémoire de maîtrise, University of California.

Hegel, G. (1964). Esthétique de la peinture figurative (textes réunis par B. Tyssère). Paris : Hermann.

Heinich, N. (1993). La libéralisation des images. Du peintre à l'artiste : artisans et académiciens à l'âge classique (p. 60–91). Paris : Minuit.

Heinich, N. (1998). Ce que l'art fait à la sociologie. Paris : Minuit.

Heinich, N. (2007). L'ordre du culturel : entre art et cultures. Pourquoi Bourdieu? (p. 107–124) Paris : Gallimard.

Helguera, P. (2013). Manual de estilo del arte contemporáneo. México: Tumbona Ediciones.

Hitler, A. (1924). Mon combat. Hades Éditions, récupéré sur http://www.der-fuehrer.org/meinkampf/french/Mein%20Kampf-French.pdf.

Jameson, F. (1991). Postmodernism, Or The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham : Duke University Press.

Klingsöhr-Leroy, C. (2006). Surréalisme. Cologne : Taschen.

Koerner von Gustorf, O. (2010). I am a Wanderer: A conversation between Cynthia Girard and Oliver Koerner von Gustorf. Be Magazine, n°16, p. 18–23.

Lamoureux, E. (2009). Art et politique : nouvelles formes d'engagement artistique au Québec. Montréal : Écosociété.

Lang, B., et Williams, F. (1972). Marxism and Art: writings in aesthetics and criticism. New York : David McKay Company.

Le Coguiec, E. (2013). Comment cartographier les institutions artistiques au Québec? L'art même, p. 5–7.

Lefrançois, L. (1990). Considérations sur la contribution d'Asger Jorn à la critique de l'autoréférence artistique : la peinture détournée. Mémoire de maîtrise, Université Laval.

Lévasseur, J. (2002). De l'expressionnisme cinématographique allemand à l'expressivité filmique. Mémoire de maîtrise, Université Laval.

Lupien, J. (1996, été). Les théories de la perception-cognition et les arts visuels, Visio, vol. 1, no 2, p. 61–74.

Maubert, F. (2009). L'odeur du sang humain ne me quitte pas des yeux : conversations avec Francis Bacon. Paris : Fayard.

Meizoz, J. (2007). Qu'entend-on par « posture »? Postures littéraires : mises en scènes modernes de l'auteur (p. 15–32). Genève : Slatkine Érudition.

Milon, A. (2008). Bacon, l'effroyable viande. Paris : Les Belles Lettres.

Molinié, G., et Viala, A. (1993). Réflexions : prismes et médiations, démarches et méthodes, I : l'institution du texte. Approches de la réception (p. 183–213). Paris : PUF.

Musée d'art contemporain de Montréal (2008). Entrevue avec Cynthia Girard, récupéré sur https://youtu.be/A_yjXeSWwo4.

Olalquiaga, C. (1998/2013). Royaume de l'artifice : l'émergence du kitsch au XIXe siècle. Lyon : FAGE Éditions.

Orwell, G. (1950/1972). 1984. Paris : Gallimard.

Ottinger, D. (2011). Surréalisme. Paris : Éditions du Centre Pompidou.

Paquin, N. (2000). Signesthétique des images : le « goût » du sens et ses points de repères. Les ancrages du corps propre (p. 25-49). Montréal : XYZ.

Proudhon, P.-J. (1971). Du principe de l'art et sa destination sociale. Paris : Garnier Frères, Libraires-éditeurs.

Raphaël, M. (1933). Proudhon, Marx, Picasso : trois études sur la sociologie de l'art. Paris : Éditions Excelsior.

Robinson, A. (2009). Underwriting: An Experiment In Charting Studio Practice. Journal Of Visual Art Practice, 8.1/2, p. 59–74.

Rochlitz, R. (1994). Institutions. Subversion et subvention : art contemporain et argumentation esthétique (p. 175–198). Paris : Gallimard.

Ruby, C. (2012). La figure du spectateur. Paris : Armand-Colin.

Schapiro, M. (1982). Sur quelques problèmes de la sémiotique de l'art visuel : champ et véhicule dans les signes iconiques (p. 7–34). Style, artiste et société. Paris : Gallimard.

Sirois, D. (2008). Art contemporain : la fin de la subversion. Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal.

Sughrua, W. M. (2011). The Pretender: A Challenge to Academic Writing. Cultural Studies ↔ Critical Methodologies (CSCM), vol. 11, no 5, p. 483–497.

Sughrua, W. M. (2013, février). Can I Have a Voice in the Nation's Classroom? Qualitative Inquiry, vol. 19, no 2, p. 131–143.

Sughrua, W. M. (2016). Heightened Performative Autoethnography : Resisting Oppressive Spaces Within Paradigms. New York : Peter Lang Publishing.

Taylor, S. J., Bogdan, R., L. et Devault, M. (2016). Introduction to Qualitative Research Methods: A Guidebook and Resource, 4th Edition. New York : John Wiley and Sons Hoboken.

Thély, N. (2006). Manières de faire : pratique et engagement de l'artiste contemporain. Tracés, revue de sciences humaines, p. 97-115, récupéré le 29 janvier 2017 sur www.traces.revues.org.

Toscano, J. (2014). Contra el arte contemporáneo. México : Tumbona Ediciones.

Trémeau, T. (2011). In Art We Trust, l'art au risque de son économie. Bruxelles : Al Dante AKA III.

Trémeau, T. (année non connue). L'art contemporain entre normalisation culturelle et pacification sociale. L'Art même, no 19.

Troyas, A., et Arrault, V. (2017). Du narcissisme de l'art contemporain. Paris : Éditions L'Échappée.

Veaute, M. (2014). L'art contemporain, ou comment communiquer le chaos. Hermès, la Revue, 3/2014, no 70, p.150–155.

Vergara, F. (2018). Smith, la « main invisible » et le libre-échange. L'Économie Politique, 2018/1, no 77, p. 101–112.