

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA PEINTURE ET L'ASSEMBLAGE D'ÉLÉMENTS PICTURAUX
HÉTÉROGÈNES COMME MOYENS DE RÉFLEXION CRITIQUE
SUR LA CONTEMPORANÉITÉ ET L'HYPERMÉDIATISATION
DE LA SEXUALITÉ.

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE À
L'ÉCOLE DES ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
BRUNO GAREAU

MARS 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

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

REMERCIEMENTS

Pour la réalisation de ce projet, j'ai eu le privilège de profiter d'un encadrement rigoureux et stimulant afin d'ouvrir ma pratique artistique dans le champ de la théorie. Dans le cadre de cette fin de maîtrise, je tiens à remercier les professeurs qui ont ponctué mon parcours scolaire à l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM, ainsi que mes collègues étudiants. Leur générosité dans leurs critiques et commentaires m'ont toujours été précieux et m'ont permis de cheminer. D'autre part, j'ai eu le privilège de bénéficier de l'appui de correcteurs qui se sont investis dans ce projet avec moi : dans cet ordre, je tiens à remercier tout particulièrement Julie Raymond qui, depuis de nombreuses années, m'appuie en investissant beaucoup de son temps à la relecture de tous mes projets. Aussi, je tiens à nommer Anouk Gareau, qui depuis son arrivée il y a quelques mois, donne un sens à mon travail et m'oblige à une rigueur professionnelle plus disciplinée. Finalement, je ne peux passer sous silence le soutien grandement apprécié de mon directeur de recherche Michel Boulanger. J'ai toujours senti de sa part un grand respect pour ma pratique en m'offrant une grande liberté tant au point de vue artistique, conceptuel qu'organisationnel. Il a toujours su me poser les bonnes questions afin d'animer mes réflexions et me permettant de faire des choix judicieux.

Un gros merci à toutes ces personnes. J'espère avoir l'occasion de retravailler avec vous dans l'avenir.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	i
RÉSUMÉ	ii
INTRODUCTION	1
sujet	1
origine et situation de départ	1
problématique soulevée	3
contextualisation	3
approche méthodologique	6
CHAPITRE 1	
L'AGENCEMENT COMME MOYEN DE RÉFLEXION CRITIQUE DANS LE CHAMP DE LA PEINTURE	7
l'agencement	8
l'œuvre comme agencement	9
l'espace entre l'œuvre et l'artiste : travailler l'agencement comme moyen de réflexion	10
la peinture comme agencement	14
la dynamique de la pensée animée par l'image	18
CHAPITRE 2	
LE PHÉNOMÈNE DE L'HYPERMÉDIATISATION : NOUVELLE FORME D'ÉDUCATION	20
la volonté de séduire pour vendre	24
infantilisation ou perte de naïveté : comment les pratiques artistiques abordent cette problématique?	25
l'image de séduction publique versus l'intimité	27
CHAPITRE 3	
L'IMAGE ET SA PERCEPTION : BLANCHOT ET DIDI-HUBERMAN	30
qu'est-ce qu'une image?	30
l'indétermination de l'image	31
qu'est-ce qu'une image dans ma pratiques	34
l'image peinte, un amplificateur d'indétermination	35
CONCLUSION	38
synthèse de parcours	38
BIBLIOGRAPHIE	40

RÉSUMÉ

Le présent mémoire est le résultat d'un parcours d'initiation à la recherche en art à titre de praticien chercheur. Ce document sert donc de texte d'accompagnement pour l'exposition intitulée *Quand les plaisirs candides trébuchent* mit en espace à la Galerie B-312¹ dans le cadre de la présentation publique de mon projet de fin de maîtrise à l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM.

Ce mémoire est divisé en trois volets interdépendants. Le premier chapitre aborde les structures organisationnelles de mon approche de la peinture : l'agencement des images et des langages picturaux comme un procédé de réflexion. Ensuite, dans un deuxième chapitre, il est question des idées qui sont travaillées par la réflexion abordée dans le champ de la peinture : le phénomène de l'hypermédiatisation et les impacts de l'image de séduction sur le sujet humain dans son intimité. Finalement, dans le dernier chapitre, en guise de synthèse, une analyse de l'image sera posée afin de l'aborder dans le champ de ma pratique picturale.

Aussi, notons que ce projet s'est construit dans un mouvement d'oscillation entre la réflexion théorique et le travail d'atelier afin d'aborder la pratique de la peinture, le concept d'agencement, le phénomène de l'hypermédiatisation et l'omniprésence de l'image de séduction et de stimulation des désirs (enfance et sexualité).

¹ Bruno Gareau. 2006. *Quand les plaisirs candides trébuchent*. Montréal, Galerie B-312, 27 novembre – 2 décembre 2006.

INTRODUCTION

sujet

La peinture et l'assemblage d'éléments picturaux hétérogènes comme moyens de réflexion critique sur la contemporanéité et l'hyper médiatisation de la sexualité.

origine et situation de départ

J'ai débuté une pratique artistique, il y a 7 à 8 ans, en explorant l'univers de la peinture afin d'expérimenter le plus largement possible les langages picturaux de la modernité : couleurs, formes, lignes, textures, matériaux, compositions, etc. Malgré ma formation auprès d'artistes minimalistes et formalistes, j'ai toujours fait une peinture figurative. Par contre, avant la maîtrise, je pensais et réalisais mes tableaux comme des abstractions. Tel un jeu formel, j'articulais une rhétorique visuelle qui falsifiait la symbolique des images par la distribution de celles-ci dans l'espace pictural. Par des distractions formelles, j'annulais le caractère narratif de la forme « figurative » en créant un jeu de va-et-vient associatif entre les images choisies, la matérialité des tableaux et les différents plans. Ainsi, j'accumulais, sans hiérarchie, des éléments iconographiques avec lesquels je développais une dynamique par des tensions entre des éléments opposés afin de provoquer des ambiguïtés.

Je tentais constamment de transgresser mes propres limites et de renouveler mon geste et mes choix que je posais lors du travail en atelier. Afin de rester dans un état d'esprit réceptif et hyper sensible aux nouveaux champs d'exploration, je prenais constamment des risques et je cherchais l'inconnu. Cela se traduisait dans des tableaux souvent travaillés sur des textiles montés sur des faux cadres où d'autres types de surface se superposaient en collages ou en juxtapositions. Sur ces accumulations hétéroclites, une forme figurative se greffait. Je travaillais

beaucoup avec des images banales telles des animaux, des insectes et des fleurs (formes organiques) que je représentais de façon très schématique et ludique. Mon intention était de prouver que même si je représentais des images anodines, je pouvais développer une pertinence du tableau par les forces intrinsèques de la peinture et son côté sensible. D'une certaine façon, les formes figuratives n'étaient qu'un support ou un prétexte aux expériences picturales.

Après environ 5 ans de recherche dans cette perspective d'exploration, je sentais que cette voie de recherche avait atteint certaines limites. Une certaine redondance s'était installée. À ce même moment, mes habitudes de travail ont été chamboulées. J'ai dû quitter mon atelier où j'avais l'espace et les ressources pour travailler de grands tableaux et la matière. Durant un épisode de quatre mois, je me suis retrouvé dans un petit appartement à Paris où je n'avais comme espace de travail qu'environ un mètre carré dans une cuisine. Cette contrainte de ressources matérielles et d'espace, m'a entraîné à concentrer mes efforts sur le contenu narratif de mes tableaux. Sur de petits formats en papier, j'ai réalisé une série de collages rehaussés à l'aquarelle et l'acrylique. Je travaillais à partir d'images trouvées au gré de mes promenades parisiennes. J'ai développé une collection d'images provenant majoritairement de quotidiens ou de publicités distribuées gratuitement. J'étais fasciné par cette abondante accessibilité à l'image d'informations et de publicités : une sollicitation constante faite par l'image dans la contemporanéité. À toute cette imagerie, on inclut les affiches publicitaires, la télévision, Internet, les jeux vidéo. Une telle surabondance m'a amené à vouloir réfléchir à propos de cette imagerie perpétuelle dans ma pratique. Ainsi, j'ai développé dans l'espace du tableau un territoire de réflexion sur l'image, une pratique de l'image travaillant l'image elle-même.

À mon retour, j'ai repris mes habitudes de travail, mais j'ai laissé de côté les formes organiques pour les remplacer par des images de l'actualité et de la publicité, toujours plus libidineuses et perverses. Cette imagerie s'opposait à une iconographie ludique et naïve référant à l'univers de l'enfance. Ainsi, j'ai cherché

à sortir du cadre de la peinture autoréférentielle, afin d'utiliser celle-ci comme un médium pour véhiculer des idées face à des problématiques sociales.

problématique soulevée

Ce projet est né d'une insatisfaction à développer un rapport logique entre la matérialité du tableau et l'image à l'intérieur de celui-ci. Les tableaux réalisés avant ce projet, je les qualifierais de décoratifs affichant une accumulation sans hiérarchie d'images référant à la sexualité et à l'enfance, ornementée de prouesses picturales. D'une certaine façon, l'image servait de simple structure pour des expérimentations plastiques : il y avait une incongruité entre la matière et l'image. D'autre part, en me concentrant uniquement sur l'image, je m'imposais beaucoup de restrictions quant à mes choix iconographiques figurant la narrativité du tableau. Je tentais de dompter et dominer les images pour les faire parler et donner des informations bien précises. Il en résulta des tableaux de qualité moyenne, dont la lecture était très unidirectionnelle et trouvaient leur résolution dans un simple rapport binaire entre l'enfance perturbée par l'invasion de l'image à caractère libidinal et l'adulte infantilisé. Ces tableaux, je les qualifierais de didactiques, avec leur logique à deux pôles. Suite à cette insatisfaction, j'ai entamé mon projet de recherche en maîtrise avec l'intention de développer la fonction narrative des images dans le tableau : comment l'image récupérée dans le champ de la peinture peut-elle être utilisée comme moyen de réflexion critique face à l'image stimulatrice de désirs, provenant de l'envahissement des mass médias?

contextualisation

Pour ce mémoire, j'ai divisé ma recherche en trois volets interdépendants. Le premier chapitre abordera les structures organisationnelles de mon approche de la

peinture : l'agencement des images et des langages picturaux comme un procédé de réflexion. Ensuite, je développerai, dans un deuxième chapitre, les idées qui sont travaillées par la réflexion abordée dans le champ de la peinture : le phénomène de l'hypermédiatisation et les impacts de l'image de séduction sur le sujet humain dans son intimité. Finalement, dans le dernier chapitre, je ferai une analyse de l'image en lien avec ma façon d'utiliser cette dernière en peinture.

Dans le chapitre intitulé *l'agencement comme moyen de réflexion critique dans le champ de la peinture*, d'entrée de jeu, il sera question des définitions du concept d'agencement abordé par Gilles Deleuze et Claire Parnet¹ pour ensuite glisser vers l'agencement dans l'œuvre d'art et plus précisément dans la pratique de la peinture. Ce concept sera associé à l'auteur Jean-Michel Rey², qui propose l'acte de peindre comme un moyen de réflexion. Dans cette logique, un extrait d'entretien entre Michèle Waquant et Nicole Gingras³ fera office de pont vers une pratique de la peinture abordée comme procédé de réflexion. Pour conclure ce premier chapitre, on se penchera sur l'ouvrage de Patrick Vauday intitulé : *La peinture et l'image : Y a-t-il une peinture sans image?*⁴ dans lequel il développe une réflexion entre la matérialité du tableau et les images de celui-ci. Dans cette perspective, pour étayer cette pensée, des liens seront tissés avec les œuvres de l'exposition *Fictions Sylvestres* de Cynthia Girard présentée au Musée d'art contemporain de Montréal (2005).

Dans un second ordre, suite à une analyse de la peinture, le deuxième chapitre s'attardera aux idées travaillées à l'intérieur de ma pratique. Pour ce faire, il sera d'abord question de la notion d'hypermédiatisation abordée par Nabil el Haggar⁵

¹ Gilles Deleuze, Claire Parnet. 1996. *Dialogues*, Flammarion, 185 p.

² Jean-Michel Rey. 1997. *Le tableau et la page*. Paris : L'Harmattan

³ Catalogue Michèle Waquant, *Médianes*. Entretien avec Michèle Waquant par Nicole Gingras

⁴ Patrick Vauday. 2002. *La peinture et l'image : Ya-t-il une peinture sans images?*. Pleins feux.

⁵ Nabil El Haggar. 2003. « Avant-propos ». *Les dons de l'image*, sous la dir. de Alain Cambien, p.13-14. Paris : L'Harmattan,

pour glisser vers le sociologue Pierre Bourdieu⁶ face à l'image des médias. Dans une logique d'entonnoir, les idées convergeront vers la question de l'image séductrice et stimulatrice de désirs : enfance et sexualité. Suite à cette mise en situation, des filiations seront créées avec l'art contemporain et l'enfance à partir de citations du catalogue de l'exposition *Présumés innocents : L'art contemporain et l'enfance*⁷. D'autre part, en ce qui concerne la question de la sexualité, isolée de l'enfance, la référence sera Dominique Baqué et son ouvrage *Mauvais genre(s) : érotisme, pornographie, art contemporain*⁸. Afin d'étayer mon point de vue, je créerai des liens avec les artistes suivants qui abordent la question de la représentation de la sexualité et de l'image de séduction stimulatrice de désirs : Gary Gross, Inez van Lamsweerde et Édouard Levé. Ces filiations serviront de point de départ, afin de présenter la perspective dans laquelle j'élabore cette recherche.

Enfin, avant de faire une synthèse au chapitre trois, à partir de l'approche des théoriciens Blanchot⁹ et Didi-Huberman¹⁰, un retour sur l'image permettra d'expliquer comment, au cours de ce projet, j'ai articulé des liens entre l'ambiguïté de l'image et les langages de la peinture pour développer une réflexion singulière face à l'image de séduction.

⁷ Pierre Bourdieu. 1996. *Sur la télévision suivi de l'emprise du journalisme*. Paris : Raisons d'agir, 95 p.

⁷ Henry-Claude Cousseau (commissaire général). 2000. *Présumés innocents : L'art contemporain et l'enfance*. Catalogue d'exposition (Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 8 juin au 1er oct. 2000). Bordeaux: CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux. 176 p.: ill. (certaines en coul.)

⁸ Dominique Baqué. 2002. *Mauvais genre(s) : érotisme, pornographie, art contemporain*. Paris : Éditions du Regard, 199 p. : ill. (certaines en coul.)

⁹ Maurice Blanchot. 1955. *L'espace littéraire*. Gallimard. 382 p.

¹⁰ Georges Didi-Huberman. 1990. *Devant l'image*. Paris : Édition de Minuit, 333 p

approche méthodologique

Ma méthode de travail s'inscrit dans un parcours faisant des allers-retours constants entre la théorie et la pratique. Lorsque mes idées atteignaient un point de saturation dans la pratique, je me référais à la théorie pour réanimer la recherche. Cette même logique s'applique à la théorie, suite à des lectures et des exercices de rédaction, je retournais dans l'atelier pour confirmer ou infirmer de nouvelles perspectives dans ma pratique. C'est dans un mouvement de va-et-vient constant entre ces deux pôles que mon parcours s'est élaboré.

CHAPITRE 1

L'AGENCEMENT COMME MOYEN DE RÉFLEXION CRITIQUE DANS LE CHAMP DE LA PEINTURE

Durant les deux dernières années, j'ai étudié la notion d'image à travers différentes théorisations et expérimentations pratiques. Mais comment cette image peut-elle s'interpréter? Comment s'intègre-t-elle dans des pratiques artistiques? Comment se définit-elle? (...) Ce qui a retenu mon attention est la capacité de l'image à s'intégrer dans un processus de réflexion pour générer la pensée. Comment les idées peuvent-elles être travaillées à l'extérieur du langage habituel des mots et de l'écriture pour glisser vers l'image dans l'œuvre d'art? C'est sous l'angle de l'agencement que cette question sera abordée. En m'appuyant principalement sur la pratique de la peinture actuelle, je développerai l'idée de relation entre les différentes composantes de l'œuvre, comme un moyen de réflexion. Dans ce premier chapitre, je m'attarderai à la question de l'agencement dans la peinture, comme un procédé de réflexion, en faisant abstraction des sujets abordés par ces moyens, pour me concentrer essentiellement sur les mécanismes picturaux qui génèrent la pensée.

Pour développer cette réflexion, la rédaction s'est élaborée en deux parties. Dans le premier volet, plus expérimental, des citations et des commentaires alternent. Dans cette perspective, avec la volonté de bien comprendre, je cherche à saisir les idées complexes d'agencements élaborés par Deleuze et Parnet dans *Dialogues* et le lien entre peinture et philosophie abordées par Jean-Michel Rey dans son ouvrage *Le tableau et la page*. Ainsi, l'écriture à deux voix devient un dialogue entre ces auteurs et moi. En commentant, je fais des liens entre les citations et me réapproprie les concepts.

Dans le second volet qui m'est plus familier, j'aborde la question de l'agencement dans le champ de la peinture actuelle pour la définir comme une méthode de réflexion : c'est-à-dire ses mécanismes organisationnels. Pour ce faire, je prends appui sur les pratiques picturales de Michèle Waquant et de Cynthia Girard ainsi que sur les écrits de l'auteur Patrick Vauday et la notion *d'espace imaginal* et ce qu'il appelle *l'équivoque de l'espace pictural*.

l'agencement

Puisqu'il sera question de l'agencement, commençons par définir celui-ci. Dans *Dialogues*, Claire Parnet et Gilles Deleuze introduisent l'agencement comme étant un principe complexe consistant à « faire conspirer tous les éléments d'un ensemble non homogène, les faire fonctionner ensemble »¹¹. Par la suite, pour renchérir cette première définition, les auteurs nous parlent de l'importance des relations chez Hume comme si les relations étaient un principe fondamental de l'agencement : « il y a les idées, et puis les relations entre ces idées, relations qui peuvent varier sans que les idées varient, et puis les circonstances, actions et passions, qui font varier ces relations »¹². D'autre part, toujours avec l'intention de définir l'agencement, ils nous amènent à Spinoza en soulignant son étonnement face au potentiel du corps. Dans cette ligne de pensée, ce philosophe en vient à éliminer la hiérarchie entre l'âme et le corps, il abolit la pseudo-supériorité de l'âme sur le corps. Comme si l'être était un agencement de corps et d'esprit : tous deux s'influencent et interagissent. « Il y a un agencement-Spinoza : âme et corps, rapports, rencontres, pouvoir d'être affecté, affects qui remplissent ce pouvoir, tristesse et joie qui qualifient ces affects. La philosophie devient ici l'art d'un fonctionnement, d'un agencement.»¹³ Ainsi, Parnet et Deleuze arrivent finalement à une définition de l'agencement. « Qu'est-ce qu'un

¹¹ Gilles Deleuze, Claire Parnet. 1996. *Dialogues*, Flammarion. p.65

¹² Gilles Deleuze, Claire Parnet. op. cit. p.70

¹³ Gilles Deleuze, Claire Parnet. op. cit. p.76

agencement? C'est une multiplicité qui comporte beaucoup de termes hétérogènes, et qui établit des liaisons, des relations entre eux, à travers des âges, des sexes, des règnes – des natures différentes. Aussi la seule unité de l'agencement est de co-fonctionnement : c'est une symbiose, une « sympathie »¹⁴. Ainsi, dans cette rencontre, les signes se côtoient de façons inhabituelles afin d'organiser de nouvelles formulations, de nouveaux styles qui génèrent de nouveaux gestes.

l'œuvre comme agencement

Suite à ce très bref résumé servant à définir l'agencement, par un effleurement du cheminement de la pensée de Deleuze et Parnet, orientons-nous maintenant vers des exemples plus concrets : est-il possible de faire un lien entre l'agencement et l'œuvre d'art? « Alors est-ce cela, peindre, composer ou écrire? Tout est question de ligne, il n'y a pas de différence considérable entre la peinture, la musique et l'écriture. Ces activités se distinguent par leurs substances, leurs codes et leurs territorialités respectives, mais pas par la ligne abstraite qu'elles tracent, qui file entre elles et les emporte vers un commun destin. »¹⁵ Qu'est-ce qui fait une œuvre d'art? Est-ce cette ligne abstraite qui présume l'agencement?

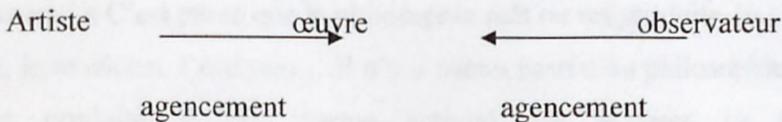
Tout d'abord, lorsque l'on parle d'œuvre d'art, il est important de préciser qu'il y a deux espaces bien définis qui permettent à l'œuvre d'exister. Tout d'abord, il y a l'espace de création entre l'œuvre et l'artiste. C'est dans ce lieu singulier que l'artiste travaille l'agencement, qu'il tricote avec cette fameuse ligne abstraite, *des relations* (pour reprendre les termes de Hume) entre des éléments choisis. C'est donc dire qu'il construit de nouvelles formulations entre les différentes composantes, afin que l'œuvre s'articule dans une série indéterminée d'associations entre les contenus, les formes, les affects... Pour entrelacer les

¹⁴ Gilles Deleuze, Claire Parnet. 1996. *Dialogue*, Flammarion. p.84

¹⁵ Gilles Deleuze, Claire Parnet. op. cit. p.89

différentes composantes qui forment l'œuvre d'art, l'agencement peut prendre plusieurs formes : la superposition, l'emboîtement, la juxtaposition, le collage, la boucle, l'assemblage, la coexistence...

Une fois l'œuvre achevée, pour qu'elle existe pleinement, un autre espace se dessine entre elle et l'observateur. Ce second espace d'agencement s'opère dans un mode différent. Plutôt que de se réaliser dans la création de l'œuvre, l'agencement s'articule dans la lecture de l'œuvre. Sans aller en profondeur dans cette direction, l'observateur, sujet unique, possède une grille personnelle pour lire l'œuvre. Par cette grille de référence, il fera des associations afin de décortiquer les agencements que l'artiste a organisés. C'est par cette tension entre ces deux espaces que les œuvres existent et dévoilent leur extrême fragilité.



Pour ainsi dire, l'oeuvre d'art, autant dans sa réception que dans sa création, se constitue et prend forme par l'agencement. Cette recherche, s'intéresse à l'idée d'agencement comme méthode de travail dans l'exercice de la création artistique et plus précisément dans la peinture.

L'espace entre l'œuvre et l'artiste : travailler l'agencement comme moyen de réflexion

Dans cette optique, avant de tomber dans le champ de la peinture, débutons par l'idée que l'exercice de la création s'opère par l'agencement et que celui-ci devient un moyen de réflexion. Pour articuler cette idée, revenons à l'écriture comme un devenir, tel que Deleuze et Parnet l'ont défini dans *Dialogue*. L'écriture travaille la pensée, elle récupère des idées pour les transformer, les faire se rencontrer, les amener plus loin et les élaborer : « L'écrivain invente des

agencements à partir des agencements qui l'on inventé, il fait passer une multiplicité dans une autre.»¹⁶ Par l'écriture, l'agencement crée des liens, des associations, des relations pour développer la pensée. C'est pourquoi j'avance que cet espace entre l'œuvre et l'artiste est un lieu où travaille l'agencement comme un laboratoire expérimental de réflexion. « Tout devenir ne passe pas par l'écriture, mais tout ce qui devient est objet d'écriture, de peinture ou de musique. Tout ce qui devient est une pure ligne, qui cesse de représenter quoi que soit »¹⁷. Rien n'est inventé, les agencements se transforment pour amener de nouvelles formulations : « [...] une ligne abstraite. Car tout ce qui change passe par cette ligne : agencement »¹⁸. Pour faire un lien, la philosophie passe inévitablement par l'écriture et, toujours selon Deleuze et Parnet, celle-ci provient de l'extérieur. La philosophie récupère des idées extérieures à elle-même pour les amener dans son propre champ. « C'est parce que la philosophie naît ou est produite du dehors par le peintre, le musicien, l'écrivain ...Il n'y a aucun besoin de philosophie : elle est forcément produite là où chaque activité fait pousser sa ligne de déterritorialisation. Sortir de la philosophie, faire n'importe quoi, pour pouvoir la produire du dehors. »¹⁹

C'est dans cette même logique que Jean-Michel Rey, par une analyse de textes de Valéry sur Léonard de Vinci, reprend cette idée lorsqu'il définit la philosophie comme une discipline coincée dans un carcan rigoureux de la tradition et aussi prisonnière des limites du langage. Par ces contraintes, toujours selon cet auteur et comme l'affirme Parnet et Deleuze, la philosophie se trouve à l'extérieur de celle-ci : « La philosophie n'est pas là où on croit devoir la chercher, elle ne semble pas même procéder à strictement parler d'une volonté »²⁰. En philosophie, des barèmes bien précis sont déterminés, il y a une nette séparation entre le sensible, et l'intelligible, la forme et le contenu, le concret et l'abstrait. Dans la

¹⁶ Gilles Deleuze, Claire Parnet. 1996. *Dialogue*, Flammarion. p. 65

¹⁷ Gilles Deleuze, Claire Parnet. op. cit. p.89

¹⁸ Gilles Deleuze, Claire Parnet. op. cit. p.91

¹⁹ Gilles Deleuze, Claire Parnet. op. cit. p.89

²⁰ Jean-Michel Rey. 1997. *Le tableau et la page*. Paris : L'Harmattan. p.15

logique respective de ces auteurs, la pensée s'ouvre sur davantage de possibilités dans des disciplines artistiques. La grande force de l'art est sa capacité à unir et faire coexister des éléments hétéroclites, ainsi qu'à faire des allers-retours avec simplicité entre des pôles étant définis comme opposés. Voici une citation de Valéry reprise par Rey qui explique bien cette distinction entre l'art et la philosophie : « Le philosophe ne conçoit pas facilement que l'artiste passe presque indifféremment de la forme au contenu et du contenu à la forme; qu'une forme lui vienne avant le sens qu'il lui donnera, ni que l'idée d'une forme soit l'égale pour lui de l'idée qui demande une forme »²¹. Par ce constat, bien que la philosophie et l'art travaillent tout autant la pensée, leurs procédés de réflexion diffèrent, et l'agencement opère tout de même. La philosophie se restreint à une rigueur d'agencement des concepts tandis que l'art jouit d'une plus grande liberté presque chaotique pour élaborer des relations entre les différentes composantes de l'œuvre d'art. L'artiste se permet de jouer sur plusieurs paliers en même temps afin de générer du « nouveau ». Dans la création, il y a la possibilité de faire ce que l'on ne connaît pas pour découvrir et donner forme : « quelqu'un se met en posture d'expérimenter ce qu'auparavant il ne savait pas pour produire... »²².

Dans son ouvrage, Jean-Michel Rey souligne chez Valéry l'importance de l'acte de « faire », le geste de la main qui réalise et qui par cette réalisation réfléchit, anime la pensée et travaille les idées. « Qu'est-ce qu'un artiste? Avant tout, il est un agent d'exécution de sa pensée, quand cette pensée peut se réaliser de plusieurs manières; et donc, que la personnalité intervient, non plus à l'étage purement psychique où se forme et se dispose l'idée, mais dans l'acte même. »²³. Ce point de vue revient aux définitions faites de l'agencement et en particulier à Spinoza qui démontre la fine relation entre le corps et l'esprit. Toujours dans la perspective de Rey qui complète la notion d'agencement par des exemples précis, il témoigne du fort potentiel du travail de la pensée dans le geste de peindre et de

²¹ Jean-Michel Rey. 1997. *Le tableau et la page*. Paris : L'Harmattan. p.23

²² Jean-Michel Rey. op. cit.. p.20

²³ Jean-Michel Rey. op. cit. (citation de Valéry) p.18

dessiner où c'est la main qui réfléchit. À l'extérieur des mots et de l'écriture, tout un monde de possibilités s'ouvre : « C'est cette espèce de polymorphie qui fait qu'elle [la main] se trouve fréquemment à la jonction du concret et de l'abstrait, à la jointure du sensible et de l'intelligible; dans une position qui permet ou appelle la transition rapide d'un registre à l'autre »²⁴. La peinture et le dessin deviennent une méthode de réflexion par le « faire », par le travail de la main et du geste, une façon d'activer la pensée. Dans l'acte de peindre et de dessiner, on retrouve un agencement de la main et de l'esprit, de la vue et de la pensée. Ainsi, la manipulation des images et des langages picturaux ressemble beaucoup à un exercice philosophique où l'on manipule les concepts, les notions et les idées, afin de générer de nouvelles appréhensions. D'une certaine façon, c'est ce que Michèle Waquant explique lorsqu'elle parle de son rapport avec la peinture dans son entretien avec Nicole Gingras.

La peinture, pour moi, est un moyen privilégié d'étudier des rapports d'espaces, d'échelles, de lumière. C'est vraiment une recherche d'atelier m'offrant un espace de réflexion où je me pose des questions très précises, en dehors de toute contrainte ou de tout positionnement extérieur. C'est aussi un moyen très économique de proposer des représentations du monde, d'accepter des influences, d'entrer en dialogue avec les œuvres d'autres peintres [...] Dans un rectangle, avec les pigments et un pinceau, je peux aborder une foule de problèmes plastiques et chercher leur résolution [...] je peux chercher chez de nombreux autres peintres la manière dont ils ont abordé ces questions et comment ils les ont résolues. J'aborde cette pratique avec une très grande liberté, sans poser un autre enjeu que celui d'étudier en faisant.²⁵

Tout d'abord, on peut noter l'utilisation d'un champ lexical de recherche : *moyen privilégié d'étudier, recherche, espace de réflexion, étudier en faisant...* Comme le définit Rey, le lieu de la peinture est un espace ouvert où la pensée travaille et a libre cours. De plus, bien que déterminé, cet espace singulier permet, selon Waquant, une réflexion très subjective et personnelle, mais simultanément se réfère aux autres peintres qui se sont déjà attardés à ces mêmes préoccupations.

²⁴ Jean-Michel Rey. 1997. *Le tableau et la page*. Paris : L'Harmattan. p.18-19

²⁵ Catalogue Michèle Waquant, *Médianes*. Entretien avec Michèle Waquant par Nicole Gingras. p.48

Rey avance aussi que la peinture et le dessin permettent l'alliance des contraires, celui qui l'exécute a le pouvoir d'unir ce qui normalement est de l'ordre de l'impossible. «... ce qui a trait à une circulation du sens à travers un espace composé. [...] suggérer une déambulation dans une représentation que je voudrais aussi complexe qu'un fragment du monde »²⁶. Pour Waquant, la peinture semble quelque chose de second plan dans sa pratique, mais sans oublier que celle-ci reste un passage obligé afin de bien articuler ses idées pour la construction de ses vidéos. Lorsqu'elle parle de peinture, un rapport à la construction de l'image est toujours présent. Ses études de composition à l'aquarelle lui permettent de « travailler » l'organisation bidimensionnelle de ses images. Tout compte fait, cette approche du dessin et de la peinture appuie l'idée de l'agencement comme une méthode de réflexion singulière : « Ces aquarelles-là sont antérieures pour la plupart. Ce sont vraiment des réflexions sur ce que je choisissais de placer dans le champ et comment je figurais l'espace par plans. »²⁷ À cette fin, la peinture et le dessin exécutent et accomplissent les fonctions de la philosophie : permettre un regard renouvelé, un œil neuf. « une tâche nouvelle : repenser en fonction de cette préoccupation l'activité même de la philosophie, regarder d'un autre œil (dans une perspective modifiée) ses constituants, son horizon, ses prétentions ».

la peinture comme agencement

Où est rendue la peinture au 21^e siècle? On a souvent dit d'elle qu'elle était morte! Qu'est-ce qu'on entend par morte? Il est vrai que l'époque des grandes révolutions picturales modernistes est révolue. Par contre, ce n'est pas parce que les multiples façons d'aborder le champ de la peinture ont perdu leur statut de nouveauté qu'il faut pour autant tout rejeter d'un seul coup! Il peut sembler qu'il n'y ait plus rien à inventer, car les peintres du modernisme ont fait un travail

²⁶ Catalogue Michèle Waquant, *Médianes*. Entretien avec Michèle Waquant par Nicole Gingras. p.50

²⁷ Ibid.

remarquable à ce point de vue. Ils ont renouvelé les langages picturaux pour élaborer une nouvelle « grammaire » de la peinture : par leur travail de recherche, ils ont marqué les limites du potentiel de la couleur, de la représentation, de l'abstraction, de l'expressivité, du conceptualisme pictural.... Aujourd'hui, dans une perspective postmoderniste, le peintre jouit d'une liberté inégalée, car il n'y a plus aucun canon, école ou courant de pensée qui régisse l'acte de peindre comme aux siècles antérieurs. La peinture actuelle possède une grande richesse de langages élaborés par les peintres antécédents. Celui qui a une pratique picturale n'a seulement qu'à puiser dans ces vastes réservoirs de langages de la peinture pour élaborer ses idées. Autrement-dit, l'artiste-peintre a une idée qu'il veut véhiculer et qu'il articule dans un agencement entre les différentes formes de langages propres à la peinture.

Si on élabore plus en profondeur, dans l'histoire de la peinture, deux grandes approches se sont toujours opposées. Pour reprendre les termes de Vauday, la première est la « représentation intelligible » : dans une perspective platonicienne, la peinture n'a pour fonction que de représenter quelque chose (illusion, simulacre, mimétique, tromperie, allégorie...). Dans cette perspective, tout le côté expressif de la matière est mis de côté pour développer une dynamique par l'agencement entre les différentes représentations. Le tableau prend forme par des rapports entre les images qui réfèrent à quelque chose du réel tangible. D'autre part, on retrouve la « représentation sensible » propre à la modernité. Dans cette approche, la peinture sort de la fonction de représentation pour s'autoreprésenter. Le tableau devient le théâtre d'un évènement essentiellement plastique. Ici, il est question de l'aspect pictural, référant au langage de l'abstraction. Dans ce cas, la peinture s'organise comme un agencement « matériologique » de la relation entre les matériaux et la matière qui génèrent du sensible.

Dans les deux cas, la peinture fait image, elle ne peut exister sans image : un simple coulis de peinture fait image d'une tache... Un autre exemple, dans une idée d'épuration totale, le tableau *Carré blanc sur fond blanc*, cette fameuse

forme carrée fait image d'un carré. Donc, dans cette logique, il n'existe pas de peinture sans image.

La construction d'un tableau est une entreprise complexe, car la peinture travaille l'image et celle-ci ne connaît pas de repos : elle ne pose et n'établit rien, elle est insaisissable. Cette idée provient de Blanchot quand il définit dans *Les deux versions de l'imaginaire* que l'image est toujours travaillée à deux niveaux : elle est autonome, quelque chose de physique qui existe réellement et simultanément, elle est une construction mentale de ce qu'elle représente. C'est pourquoi j'avance que la peinture est complexe, car autant dans sa représentation que dans sa matérialité, elle fait image et celle-ci est ambivalente. C'est cette complexité qui en fait son charme, car dans cette rencontre entre matière sensible et représentation intelligible, des associations, des agencements indéterminés, orientent une direction à l'intention, tout en laissant simultanément une grande place à l'imaginaire et à l'interprétation...

Si l'on résume, la peinture a déjà été réduite à un simple agencement de représentations ou bien à un entrelacement fait avec le fil abstrait de la matérialité picturale autoréférentielle. Aujourd'hui, je crois que la peinture est rendue à un point d'agencement entre ces deux approches. C'est ce que Patrick Vauday appelle « l'équivoque de l'espace pictural ». C'est-à-dire que le tableau est tout autant un objet qu'une image : à l'interstice de la représentation intelligible et sensible. C'est à ce même titre que Rey a défendu la peinture et le dessin comme un lieu où l'esprit et la matière se rencontrent « Valéry met l'accent tout particulièrement sur le mélange de la « matière » et de l' « esprit » qui s'y réalise, sur l'importance du support dans toute l'opération, sur la portée du geste mis en œuvre. »²⁸ Il y a une interaction entre ces deux perspectives : la peinture tient et existe par cette tension. Pour qu'il y ait un tableau, la matérialisation est au service de l'image et l'image est au service de la matière picturale : un agencement s'opère pour donner forme. Pour que peinture ait lieu, un rapport

²⁸ Jean-Michel Rey. 1997. *Le tableau et la page*. Paris : L'Harmattan. p.19

dynamique s'instaure : la matière picturale donne à voir la figure et la figure donne à voir la matière. Comme le dit Vauday : « le propre de l'image picturale est de composer la surface manuelle du tableau et le plan visuel de la représentation »²⁹.

C'est de ce point de vue que je vois la pratique artistique de Cynthia Girard. Dans son exposition *Fiction Silvestre*, cette artiste s'approprie de multiples langages picturaux : l'héritage formaliste de l'abstraction géométrique, teinté d'une influence de l'art naïf et de l'artisanat... Dans ces œuvres, la richesse de l'équivoque de l'image peinte est bien mise de l'avant. À titre d'exemple dans le tableau *La Corde de bois* (2004), lorsque l'on voit cette série de « billots » de bois à l'embout représentés par des cercles concentriques faits d'agencement de couleur à la manière de Molinari et Tousignant, qu'est-ce que l'on voit? Une représentation de vulgaires morceaux de bois ou un discours sur l'autoréférentialité de la peinture? Cet amas de couleurs donnant l'impression de sortir directement du tube de couleur superposé à une grande tache brune à la forme allongée, est-ce une représentation de la sève qui coule d'un arbre ou la relation entre la couleur et la matière? Ici, l'agencement entre représentations intelligibles et sensibles est bien mis de l'avant. L'image devient le support à une expérience picturale et la matière donne corps à l'image. Dans cette logique, l'idée de la complexité de la peinture est bien claire. C'est-à-dire que dans une relation d'agencement entre la forme et le contenu, l'artiste nous oriente dans une lecture à multiples paliers. On ne peut que voir la forme et en faire une lecture conceptuelle dans le champ de la peinture. D'autre part, on peut simplement faire une lecture figurative de la peinture qui, par ses paysages, nous parle de la culture québécoise. Il y a aussi l'alternative d'un agencement entre ces deux formes de lecture où pour représenter le paysage, elle se réfère à la culture populaire ancestrale et à l'héritage des arts visuels québécois, en l'occurrence les plasticiens. Dans ce cas, l'agencement comme méthode de réflexion est bien clair, autant par

²⁹ Patrick Vauday. 2002. *La peinture et l'image : Y a-t-il une peinture sans images?.* Pleins feux. p.30

les moyens de représentation que par la représentation elle-même (la forme et le contenu) : des pistes de réflexions sont posées pour orienter l'observateur dans le questionnement identitaire que l'artiste met de l'avant. Comme l'aborde Réal Lussier dans le catalogue de cette exposition, Girard a puisé dans les nombreuses approches du langage pictural pour former une narrativité singulière.

Tout compte fait, le tableau est un espace commun entre le près et le loin, la représentation et le médium, la matière de la peinture et ses figures. C'est ce que Vauday appelle « l'espace imaginal » :

Cet espace d'indétermination propre à la peinture où le fond devient forme, la surface signe, où interfèrent gauche et droite, haut et bas, envers et endroit, et où la matière devient matrice d'imprévisibles agencements. L'image picturale n'est ni le sujet de la peinture ni l'objet-peinture, elle est parcourue entre les deux. Le trajet et le milieu où se forment des figures plus ou moins stables que l'amateur peut refaire au gré des aventures du regard; elle n'arrête pas de relancer le regard. De ce point de vue, il n'y a plus alternative entre l'imaginaire et le réel du tableau, mais au contraire intrication incessante des deux.³⁰

la dynamique de la pensée animée par l'image

À la façon de Rey et Vauday (en théorie) ainsi que de Waquant et Girard (dans leur pratique), la peinture se constitue par un agencement entre les langages picturaux et entre les représentations pour finalement prendre forme dans une relation intime et fragile entre la matière et l'image. Par l'intermédiaire d'une pratique, l'artiste développe des outils pour travailler la pensée et stimuler celle-ci en orientant l'observateur dans ses réflexions tant sensibles qu'intelligibles. Dans cette perspective, par le truchement de l'œuvre d'art, la pensée devient malléable et évolutive à travers laquelle on peut circuler librement. Cette approche est contraire à la théorisation classique faite par l'écriture. Les différentes formes d'art deviennent une porte libératrice pour le travail de la

³⁰ Patrick Vauday. 2002. *La peinture et l'image : Y a-t-il une peinture sans images?*. Pleins feux. p.30, 32

pensée. Ainsi, il est question d'une valorisation de l'apprentissage et de la découverte comme une pensée à l'état de mouvance constante au lieu du savoir pur et fixe. C'est cette idée que l'agencement dans la peinture reprend par ces multiples paliers de lecture et de relations. Par la création, la subjectivité de l'artiste propose un champ de réflexion où les idées se produisent et se détruisent. Dans cette perspective, la production de la pensée est mise de l'avant.

En introduction, il était question des éléments qui ont pu servir avec parcouru de monnaie de change. Le premier volet définissait les cadres théoriques, la perception de son pratique. Ceci sera conduit par la suite à poser la peinture en tant que moyen de réflexion et pour que cette dernière puisse s'élancer, un territoire de pensée doit être déterminé. De ce fait, j'ai dû faire des choix subjectifs et chercher à mes questionnements pourquoi certains travaux, mais qui se distinguent sans chercher pour ce projet de recherche :

- Quel projet ?
- Quelles sont les idées ou les savoirs véhiculés par les langages de la peinture dans ce projet ?
- Qu'est-ce que la peinture obéisse comme réflexion ?
- Sur quel axe principal réfléchirai-je ?

Dans ce deuxième chapitre, nous verrons que de développer un discours équilibré à la relation à travers lequel j'explique les savoirs langagiers picturaux traditionnels pour atteindre mes intentions. Ainsi, dans ce projet, s'affirmera une réflexion et une reconnaissance à son questionnement de quel de "usage" conventionnel des savoirs traditionnels. Le point de départ de cette réflexion critique provient de l'observation de l'hypermodernisme et des mutations qui créent constamment et qui, sans cesse de départir de modes, s'intensifient de plus en plus profondément dans les sphères les plus basses de nos existences. Ce qui m'intéresse, c'est tout le effort sur l'histoire de l'hypermodernisme. Par hypermodernisation, j'entends

CHAPITRE 2

LE PHÉNOMÈNE DE L'HYPERMÉDIATISATION : NOUVELLE FORME D'ÉDUCATION

En introduction, il était question des éléments qui ont ponctué mon parcours de recherche en art. Le premier volet définissait les cadres formels et conceptuels de ma pratique. Ceci m'a conduit par la suite à poser la peinture en tant que moyen de réflexion et pour que cette dernière puisse s'effectuer, un territoire de pensées doit être déterminé. De ce fait, j'ai dû faire des choix thématiques et répondre à ces questionnements pouvant sembler banals, mais qui au contraire sont cruciaux pour ce projet de recherche :

- Quoi peindre?
- Quelles sont les idées qui seront travaillées par les langages de la peinture dans ce projet?
- Qu'est-ce que ma peinture aborde comme réflexion?
- Sur quoi ma peinture réfléchit-elle?

Dans ce deuxième chapitre, mon intention est de développer un contenu extrinsèque à la peinture à travers lequel j'utilise les vastes langages picturaux modernistes pour véhiculer mon intention. Ainsi, pour ce projet, s'articulera une réflexion et une retransmission d'un questionnement éthique de l'image provenant des masses médias. Le point de départ de cette réflexion critique provient de l'observation du foisonnement d'informations qui circulent constamment et qui, sous forme de signes et de codes, s'infiltrant de plus en plus profondément dans les sphères les plus intimes de nos quotidiens. Ce qui m'intéresse, ce sont les effets sur l'homme de l'hypermédiatisation. Par hypermédiatisation, j'entends

l'omniprésence d'images cherchant à retenir l'attention provenant d'une multitude de sources qui habitent le quotidien : Internet, télévision, journaux, jeux vidéo et implicitement, la publicité.

Pour articuler cette réflexion, je vais débiter en définissant mon point de vue sur ce phénomène en me basant sur l'auteur Nabil el Hagggar et le sociologue Pierre Bourdieu. Par la suite, je vais cibler ce qui retient mon attention dans l'hypermédiatisation : l'image de séduction stimulatrice de désirs. Pour développer ma pensée, je me référerai à Jean-Charles Masséra et à Dominique Baqué pour ensuite enchaîner vers les pratiques de Gary Gross et de Inés van Lamsweerde. De la sorte, en me référant au travail de création de ces artistes, ainsi qu'à des auteurs qui se sont penchés sur leur pratique, je démontrerai comment, de mon côté, j'ai délimité un territoire de la pensée par l'image en atelier. Ainsi, ce chapitre se terminera en plongeant dans ma pratique où je questionne l'impact chez l'individu de l'exposition abusive aux images oniriques et libidinales.

Dans l'ouvrage intitulé *les dons de l'image*, réunissant plusieurs auteurs qui se sont penchés sur la question de l'envahissement de l'image dans la société de consommation, en guise d'introduction, l'auteur Nabil el Hagggar pose les balises de la problématique de l'hypermédiatisation que je résumerai par ces brefs énoncés. La surexposition de l'image provoque des effets d'aliénation et de perte de repères. Ainsi, la frontière entre la fiction et le réel s'estompe toujours plus. Ce foisonnement constant d'images a une influence directe sur le sujet humain au niveau de la construction et de la constitution de son identité ainsi que dans son rapport au monde et à autrui. Par cette surabondance d'informations, un effet d'aveuglement s'opère : « [...] parler de l'image, c'est aller au-delà du visible, c'est évoquer la question de la perception, de la représentation et de l'interprétation du réel [...] »³¹. L'image dépasse le cadre de l'objectivité pour plonger dans un monde de subjectivité.

³¹ Nabil El Hagggar. 2003. « Avant-propos ». *Les dons de l'image*, sous la dir. de Alain Cambien, p.13-14. Paris : L'Harmattan, p.13

Devant l'ampleur de ce phénomène, sans être un spécialiste dans le domaine des communications, de mon point de vue d'artiste, j'arrive au constat que ce nouveau rapport aux différents médiums de communication a un effet autoritaire sur l'individu : la publicité nous dicte les nouvelles modes, tendances et styles de vie, les médias de l'information sélectionnent et rapportent un point de vue sur l'actualité collective, Internet permet de créer de nouveaux groupes d'appartenances et d'avoir accès à une multitude d'informations... Par son exposition volontaire ou imposée, le sujet humain reçoit constamment de l'information qui a une influence directe sur sa personne. Toutes ces voies de communication sont des outils rassembleurs permettant d'offrir au public des renseignements autrement difficiles d'accès ou tout simplement inaccessibles. Dans cette perspective, on peut observer que les mass médias ont une part de responsabilité, plus ou moins assumée, dans l'éducation du citoyen et participent directement au développement de sa culture. C'est ce point de vue qu'aborde Joshua Decker dans un court essai intitulé *Ne présumez rien* :

Bref, les enfants peuvent participer à la société pokémon, qu'ils sont les seuls à comprendre, tandis que les parents peuvent se décharger pour un moment de leur fonction de surveillance des enfants. Autant dire que nous avons là un exemple concret de la façon dont la culture populaire arrive à remplir une fonction de baby-sitter en se substituant aux parents, et la télévision joue effectivement ce rôle depuis les années 50 aux États-Unis.³²

Partant de ce constat maintenant, une question se pose : les médias accomplissent-ils réellement cette fonction et responsabilité primordiale? En partie oui, inévitablement, mais il ne faut pas oublier le but premier de ces différentes voies d'information : subjacents à cette volonté de communiquer, les mécanismes de base reposent sur des principes de propagande valorisant une culture de

³² Joshua Decker. 2000. « Ne présumez rien ». *Présumés innocents : L'art contemporain et l'enfance*, (commissaire général) Henry-Claude Cousseau, Catalogue d'exposition (Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 8 juin au 1er oct. 2000). Bordeaux: CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux. 176 p.: ill. (certaines en coul.). p.106

consommation, afin que les entreprises trouvent leur profit, et ce, au détriment de la culture.

Ici, je me réfère principalement à une retranscription d'un cours donné au Collège de France par le sociologue Pierre Bourdieu. Dans ce document intitulé *Sur la télévision*, l'auteur présente la télévision et le journalisme comme un empire géré selon les lois de l'économie, et ce, malheureusement, au détriment des productions culturelles, artistiques, littéraires, scientifiques et philosophiques. Puisque l'idée de profit domine, la quête de l'audience prend le dessus sur la qualité de l'information transmise. C'est ce que Bourdieu appelle la « logique de l'audimat » : une recherche de public et de consommateurs à tout prix. Ainsi, pour conquérir de nouveaux marchés, une vulgarisation s'opère. Ces conditions économiques amènent une négligence de la responsabilité éducative, ainsi qu'un nivellement par le bas au niveau culturel. Ce point de vue sociologique démontre la concurrence sans limite et les tactiques stimulées par l'idée de profit que les chaînes de télévision (à titre d'exemple) utilisent pour aller chercher la plus grande audience possible, souvent au détriment de la pertinence du contenu. L'auteur dénonce la manipulation de l'image et l'oppression symbolique, quand en réalité, l'image pourrait être un « extraordinaire instrument de démocratie directe »³³. Plutôt que de s'adresser à l'intelligence de l'homme pour aller chercher son attention, il travaille au niveau du divertissement, de la séduction et de la stimulation des désirs, des plaisirs et des sens. Dans cette logique, l'homme se trouve réduit à ses instincts, et par le fait même, une négation totale de son jugement critique s'opère.

³³ Pierre Bourdieu. 1996. *Sur la télévision suivi de l'emprise du journalisme*. Paris : Raisons d'agir, p.8

la volonté de séduire pour vendre

Plus précisément, dans cette perspective et dans le cadre de ce projet de maîtrise, ce qui m'intéresse est l'image de séduction, l'image stimulatrice de désirs, celle qui conquiert la vulnérabilité humaine et sous-tend des buts économiques. Afin d'articuler cette étude, j'ai ciblé deux thèmes abondamment utilisés dans les mass médias : l'enfance et la sexualité.

La première est l'icône onirique de l'enfance, celle qui rappelle de bons souvenirs, de la tendresse, de la naïveté, de la joie et du réconfort. À ce sujet, Jean-Charles Masséra souligne cette tendance infantilisante et régressive que l'on retrouve principalement dans le design où les produits, destinés à la consommation de l'adulte, rappellent paradoxalement des formes et couleurs de l'enfance, afin de recréer artificiellement des univers rassurants et conviviaux et mieux camoufler la dure réalité :

Faut-il en déduire que la raison économique me prend pour un Schtroumph? Un Schtroumph qu'on mettrait dans de bonnes dispositions pour dire *oui* à l'offre [...] Un Schtroumph qui jouerait des rôles écrits par des agents de communication - des agents de communication répondant à des stratégies marketing. Des stratégies qui réduiraient ma subjectivité à une dimension consommatrice... Une dimension consommatrice qui me demanderait simplement d'être content - content d'être là, content de l'offre qui m'est faite d'un monde déjà-là, un monde rassurant et rigolo [...] Une raison économique qui me donne plein de sexe et plein de jouets pour que je reste tranquille, pour que je sois bien sage à ma place d'usager...³⁴

Dans cet extrait, l'auteur, dans un récit satirique, nous démontre comment les entreprises négligent l'esprit critique de l'homme pour plonger dans un univers infantilisant.

³⁴ Jean-Charles Masséra., 2000. « Le devenir-Schtroumph de l'hémisphère Nord (Pornoland et Happy Parts de Marché enculent l'usager)». *Présumés innocents : L'art contemporain et l'enfance*, (commissaire général) Henry-Claude Cousseau, Catalogue d'exposition (Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 8 juin au 1er oct. 2000). Bordeaux: CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux. 176 p.: ill. (certaines en coul.). p.68

L'autre type d'imagerie que je questionne dans le champ de ma pratique est celui de la sexualité, qui stimule les désirs, les instincts et les pulsions irrationnelles de l'homme. C'est ce que Dominique Baqué appelle la désublimation de la sexualité qui, selon elle, caractérise la contemporanéité. Ainsi, l'érotisme se trouve contaminé par la pornographie qui, elle, n'a qu'une fonction utilitaire et commerciale : faire jouir et faire vendre. «[La publicité] se réapproprie les codes les plus convenus et les plus réactionnaires de la sexualité. La femme y est docile, accroupie, disponible et jouissive, tandis que la plus vulgaire et la plus pauvre mécanique des pulsions régit les corps»³⁵ Dans cette perspective, des mécanismes pour stimuler les désirs sont activés pour mieux nier la capacité de l'homme à faire des choix rationnels propres à sa capacité de réfléchir sur ses actes et convictions.

Ces deux types de représentations, devenus motifs économiques, falsifient la perception, la représentation et l'interprétation des désirs. Ainsi, mon étude s'articule autour de l'exposition aux médias à travers laquelle l'être humain subit simultanément deux mouvements en apparence opposés : tout en perdant son innocence, il subira une forme d'infantilisation.

infantilisation ou perte de naïveté : comment les pratiques artistiques abordent cette problématique ?

Ce paradoxe, entre l'enfance qui perd son innocence trop rapidement et l'adulte, supposé réfléchi, régressant jusqu'à l'infantilisme, est une problématique sociale de notre époque. Deux artistes aux pratiques similaires montrent bien cette tension entre l'enfant qui perd son innocence trop rapidement et l'adulte supposé réfléchi qui est infantilisé. Tout d'abord, on retrouve Gary Gross dans la série « Brooke Shields » où, sans franchir la barrière de la pornographie infantile, sont photographiées des fillettes attriquées comme des femmes de revues érotiques.

³⁵ Dominique Baqué. 2002. *Mauvais genre(s) : érotisme, pornographie, art contemporain*. Paris : Éditions du Regard. p.84, 85

« La sexualité enfantine est prise dans un paradoxe constant, à la fois censurée et sans cesse évoquée comme faisant partie des forces de vente les plus puissantes du monde. »³⁶ Ensuite, Inez van Lamsweerde avec son projet intitulé « Final Fantasy » nous présente de jeunes modèles (de trois à cinq ans) dans des positions suggérant un fort érotisme sur des fonds uniformes et neutres. Juxtaposée au visage de l'enfant, l'artiste a ajouté une image de sourire contemplatif cliché du machisme masculin. De cette composition émane une étrange ambiguïté. Par rapport à cette production, Dominique Baqué qualifie ces œuvres d'images artificialistes et robotiques : « Dans cet entre-deux fragile et précaire qui sépare « l'être enfant » de « l'être femme » [...], [Lamsweerde] interroge l'ambivalence de la sexuation du corps contemporain. »³⁷ Chacun d'eux représente cette problématique de façon singulière : dans l'ordre du mimétisme, avec Gross, qui applique de façon très crue et provocante ce problème de la mercantilisation de l'image érotique de l'enfance ; et avec Lamsweerde, qui souligne cette question en créant une tension entre perversion et naïveté dans un jeu de collage.

A l'instar de ces deux artistes, j'adopte, dans ma pratique, un positionnement critique face aux images qui nous sont constamment imposées. Si, pour ce faire, nos pratiques récupèrent les stratégies de séduction largement utilisées par les médias de masse, par contre, nos motivations de base, quant à elles, diffèrent. Plutôt que de chercher le profit, c'est la volonté de développer un espace de réflexion sur la problématique de la vulnérabilité de l'humain face à l'image de séduction qui nous intéresse.

Dans un autre ordre d'idée, ce qui distancie ma pratique de celle de Gross Lamsweerde sont les moyens que j'utilise pour articuler ma pensée. Plutôt que de

³⁶ Stéphanie Moïsdon-Trembley. 2000. « Un monde parfait ». *Présumés innocents : L'art contemporain et l'enfance*, (commissaire général) Henry-Claude Cousseau, Catalogue d'exposition (Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 8 juin au 1er oct. 2000). Bordeaux: CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux. p.21

³⁷ Dominique Baqué. 2002. *Mauvais genre(s) : érotisme, pornographie, art contemporain*. Paris : Éditions du Regard. p.68

mettre la sexualité au premier plan, je l'introduis subtilement en utilisant les codes de représentation propre à l'univers de l'enfance. C'est-à-dire que je manipule cette iconographie comme forme langagière et que je propose l'espace du tableau comme lieu de télescopage, de coexistence et de rencontre entre les différents codes de représentation.

Chacune de ces imageries (enfance et sexualité), si elles sont isolées, deviennent acceptables socialement. Par contre, par leur cohabitation dans l'espace pictural, leurs significations se trouvent perturbées. L'effet escompté est de séduire par le côté féérique et synchroniquement, provoquer le trouble par l'association à la sexualité. De la sorte, l'intention est de présenter les principes manipulateurs de l'image de séduction en tentant de démasquer sa nature ambivalente et trompeuse. De plus, par cette animation simultanée du grotesque et du merveilleux, la vulnérabilité du sujet humain est soulignée. Dans ces scènes ambiguës, le spectateur est amené à se positionner : il est séduit ou dégoûté, il aime ou n'aime pas... Ainsi, son jugement critique face à l'image s'anime. C'est ce qui singularise ma pratique. Plutôt que de seulement chercher à dénoncer un phénomène, je tente de développer des mécanismes permettant au regardeur d'entrer dans un questionnement éthique face à l'image séductrice et stimulatrice de désir.

L'image de séduction publique versus l'intimité

Bien que l'image médiatique appartienne à l'univers public, ma pratique s'intéresse à l'effet de l'image de masse sur la subjectivité du sujet humain dans son intimité : comment se traduit dans la vie privée cette éducation dépravée présente dans la culture populaire qui infantilise l'adulte et paradoxalement vole la naïveté des jeunes. Ce qui retient mon attention est le décalage entre le corps dit parfait et artificiel que l'on retrouve dans la publicité et les imperfections du corps normal et humain. De plus, il y a un second décalage qui anime mes réflexions, celui-ci prend forme entre l'imperfection du quotidien et l'illusion d'un idéal de

vie onirique et merveilleux où tout est beau et parfait comme dans les représentations enfantines et publicitaires.

En réponse à ce rapport entre la vie privée et les représentations fictives et commerciales des médias, j'ai élaboré une transposition de ces mêmes images de séduction construites de façon artificielle, mais sur des corps ne répondant pas aux standards esthétiques actuels. Ainsi, ces scènes fictives mettent en évidence le ridicule et l'absurdité de l'image de séduction. Cette approche critique de l'image stimulatrice de désir est très près du photographe Édouard Levé lorsqu'il recrée des scènes pornographiques sans nudité où tous les modèles et acteurs sont vêtus de vêtements très chics. Cette pratique aborde la problématique de la pornographie et de l'image stimulatrice de désirs sous un angle critique en passant par l'humour. Dans cette même logique, ma pratique reprend des clichés de la publicité où, par exemple, l'on retrouve majoritairement des représentations de corps féminins en leur enlevant tous ces supposés défauts pour leur offrir un air de jeunesse éternelle. Ainsi, dans mes tableaux, je récupère ces mises en scènes avec des représentations de corps ne répondant pas à ces stéréotypes. Dans cette perspective, pour cette série, j'ai métamorphosé les conventions de l'image de séduction pour aborder de nouveaux points de vue. À titre d'exemple, j'ai détourné des clichés tels que l'homme âgé et macho avec une jeune fille, en représentation de femme âgée avec de jeunes garçons dans des scènes nimbées d'érotisme. Dans cette même logique, j'ai peint un cow-boy bedonnant habillé avec des vêtements féminins (jarretelle, bas collants, souliers à talons hauts) tenu en laisse par un jeune garçon. Je cherche à ouvrir la question de la sexualité le plus largement possible, évitant de m'en tenir à la représentation de la jeune fille comme objet sexuel tel que l'on fait Gross et Lamsweerde.

Mon intention est d'aborder la question de la surexposition à l'image stimulatrice de désirs sous l'angle de l'abrutissement de l'homme face à sa vulnérabilité devant l'image de séduction. De la sorte, sans nier le problème de la représentation de la femme, je cherche à transposer cette problématique vers d'autres groupes sociaux, dont la sexualité est marginalisée : les garçons, les

femmes dont le corps ne répond pas aux stéréotypes, les handicapés, les personnes âgées... Ainsi, j'aborde l'éducation déresponsabilisée faite par les mass médias sur la question de la sexualité. Ce qui m'intéresse est l'impact dans la vie intime de l'image de séduction sur la réception, la représentation et l'interprétation des désirs animés pas les différentes formes de communication.

Dans les deux premiers chapitres de ce mémoire j'ai abordé, que la question de l'impact de l'image de séduction sur la réception, la représentation et l'interprétation des désirs animés pas les différentes formes de communication. Dans cette partie, l'impact est une conséquence directe du développement de ces réseaux, et est possible, de ce fait, de le définir comme le résultat de l'impact de l'image. Pour ce faire, je vais définir celle-ci à partir de l'exemple des deux versions de l'imaginaire de l'impact pour montrer, en premier lieu, que je considère l'impact comme la conséquence de l'impact qui est au centre de la stratégie de l'utilisation de l'image dans les médias. Pour aborder ce second point, je vais définir d'abord l'impact visuel en le reliant à l'ambiguïté dans le contexte de l'image et ensuite, en rapport avec cela, à son rôle dans la perception de l'image selon Ogburn. Enfin, pour conclure le chapitre avec la notion d'impact, je vais aborder par l'exemple de l'impact, la question de l'impact dans le premier et comment la notion de l'impact influence la perception de l'impact dans les médias et comment cela se traduit dans la réflexion.

1.1.1.1. L'impact de l'image

Tout d'abord, définir l'impact de l'image comme étant une conséquence directe qui peut être définie de manière simple. L'impact, dans ce contexte, est une conséquence directe de l'impact de l'image. Cette construction a comme fonction de définir un cadre théorique d'analyse du sujet tout en développant une

CHAPITRE 3

L'IMAGE ET SA PERCEPTION : BLANCHOT ET DIDI-HUBERMAN

Dans les deux premiers chapitres de ce mémoire j'ai avancé, que la peinture est pour moi un procédé de réflexion abordant la problématique de la perversion de l'image de séduction à des fins économiques. Selon cette approche, l'image est une composante majeure du développement de ma réflexion, c'est pourquoi, dans ce dernier chapitre, je m'attarderai à définir mon rapport à l'image. Pour ce faire, je vais définir celle-ci à partir de l'extrait « les deux versions de l'imaginaire »³⁸ de Blanchot pour ensuite, m'attarder à ce que je nommerai l'indétermination de l'image qui est au centre de la dynamique de l'utilisation de l'image dans ma pratique. Pour aborder ce second point, je me référerai d'abord à Blanchot vis-à-vis la notion de l'ambiguïté dans la lecture de l'image et ensuite, au rapport entre savoir et non-savoir dans la perception de l'image selon Didi-Huberman. Ensuite, pour conclure le chapitre, avec la notion d'image vide abordée par l'auteur Vauday, il sera question de l'image dans la peinture et comment la matière picturale influence la puissance de l'indétermination de l'image ouvrant ainsi un espace de réflexion.

qu'est-ce qu'une image?

Tout d'abord, définissons l'image comme étant une construction physique qui peut emprunter de multiples formes : photos, dessins, peintures, sculptures, images numériques, télé, Internet.... Cette construction a comme fonction d'élaborer un cadre permettant d'illustrer un objet tout en développant une

³⁸ Maurice Blanchot. 1955. *L'espace littéraire*. Gallimard. 382 p.

autonomie face à celui-ci : l'image est une copie de son modèle, une construction physique et distincte. Pour Blanchot, dans une approche conceptuelle, c'est l'éloignement temporel et spatial qui permet de prendre une distance par rapport à l'objet original pour laisser place à l'image. « L'image, d'après l'analyse commune, est après l'objet : elle en est la suite; nous voyons, puis nous imaginons. »³⁹

Ainsi, les caractéristiques propres de l'objet tombent pour s'ouvrir dans un nouvel espace de signification où l'image est autonome face à son modèle. Dans cette logique, il y a une distinction très claire entre l'image et l'objet d'origine qui a formé cette même image. Ainsi, cette nouvelle identité stimule la subjectivité de celui qui regarde, qui en fait une construction mentale. Dans la perception, l'image passe d'un corps physique à un corps propre au psychique.

l'indétermination de l'image

En introduction, j'ai abordé l'utilisation du terme « indétermination » pour désigner le paradoxe imposé par l'image : c'est-à-dire que l'image dirige et oriente un champ thématique, mais, simultanément, elle est impalpable et n'établit rien. Comme nous venons tout juste de le constater, l'image doit être décodée par la perception subjective de celui qui regarde, donc il y a autant d'interprétations de l'image que de regards posés sur celle-ci. C'est ce que j'entends lorsque je parle de la puissance de l'indétermination : l'image pose des balises, mais paradoxalement n'établit rien. De plus, ce terme me permet de faire le pont entre l'approche de l'ambiguïté de Blanchot et la relation entre savoir et non-savoir dans l'image de l'art abordé par Didi-Huberman.

Dans cet ordre d'idées, débutons par Blanchot et les « trois niveaux d'ambiguïté ». Le premier niveau aborde le sens de l'image qui glisse constamment dans un autre sens, ce qui amène à une lecture jamais déterminée et

³⁹ Maurice Blanchot. 1955. *L'espace littéraire*. Gallimard. p.345

précise de l'image : « le sens s'échappe toujours dans un autre sens; le malentendu sert à la compréhension, il exprime la vérité de l'entente qui veut que l'on ne s'entende jamais une fois pour toutes.»⁴⁰ Ensuite, le second niveau est ce qu'il définit dans « les deux versions ». Dans cette idée, l'imaginaire travaille à deux niveaux en même temps pour décoder : simultanément, l'image est quelque chose de physique et palpable ainsi qu'une construction mentale de l'objet représenté par cette même image : « Ici, ce qui parle au nom de l'image, « tantôt » parle encore du monde, « tantôt » nous introduit dans le milieu indéterminé de la fascination, « tantôt » nous donne pouvoir de disposer des choses en leur absence et par la fiction, nous retenant ainsi dans un horizon riche de sens (...) en disant « tantôt, tantôt », l'ambiguïté le dit en disant toujours, dans une certaine mesure, l'un et l'autre,... »⁴¹. Finalement, puisque l'image se définit d'une multitude de façons, une perte de sens s'opère, les symboliques s'annulent entre elles : « Ici, le *sens* ne s'échappe pas dans un autre sens, mais dans l'*autre* de tout sens et, à cause de l'ambiguïté, rien n'a de sens, mais tout *semble* avoir infiniment de sens... »⁴²

Lorsque Blanchot nous parle de l'ambiguïté de l'image, d'une certaine façon, il affirme que l'image transmet de l'information, mais que celle-ci est toujours incomplète ou falsifiable. Selon la notion d'ambiguïté, l'image porte une charge d'indétermination inévitable. Dans cet ordre d'idées, l'auteur Didi Huberman s'est penché sur cette question dans le domaine des images de l'art. Dans son ouvrage intitulé « Devant l'image », ses réflexions débutent par une réaction face à l'histoire de l'art et la théorisation classique qui ne laisse pas de place aux doutes. Selon lui, dans l'histoire de l'art, il y a une négation de l'incertitude : « une science fondée en dernier recours sur la certitude que la représentation fonctionne unitairement, qu'elle est un miroir exact ou une vitre transparente, et qu'au niveau immédiat (« naturel ») ou bien transcendantal (« symbolique ») elle

⁴⁰ Maurice Blanchot. 1955. *L'espace littéraire*. Gallimard. p.358

⁴¹ Ibid.

⁴² Maurice Blanchot. op. cit.. p.348

aura su traduire tous les concepts en images, toutes les images en concepts. »⁴³ Face à cette observation, il réagit car, devant l'image de l'art, à son avis, il y a toujours une part d'indétermination et c'est aussi mon point de vue en tant que praticien chercheur. Dans ma pratique, il y a toujours une part de doute et d'aléatoire. D'une certaine façon, cette part d'ombre doit être assumée, car elle est une composante majeure de la création. Elle agit comme moteur qui anime la volonté d'en comprendre toujours davantage. Devant une œuvre, celle-ci transmet de l'information et du savoir, mais par le fait même, il y a inévitablement des zones de doute, ce que Blanchot appelait l'ambiguïté. Ainsi, comme l'affirme Didi-Huberman, l'image de l'art transmet du savoir et indéniablement du non-savoir. Cette part de non-savoir ne peut impérativement pas être exclue dans la création et la réception de l'œuvre d'art, c'est un moteur dans la dynamique de l'œuvre. Ce que j'entends par l'indétermination de l'image se rapproche de la notion d'ambiguïté chez Blanchot et à l'idée de non-savoir chez Didi-huberman. De la sorte, cette part d'indétermination de l'image constitue une condition essentielle à la fonction rhétorique de l'œuvre d'art tel que l'affirme Didi-Huberman: « Dialectiser. Au-delà du savoir lui-même, s'engager dans l'épreuve paradoxale de ne pas *savoir* (ce qui reviendrait exactement à le dénier) mais de *penser* l'élément du non-savoir qui nous éblouit chaque fois que nous posons notre regard sur une image de l'art »⁴⁴

De mon point de vue d'artiste, ce qui est fascinant dans l'image c'est cette dynamique entre savoir et non-savoir qui est le moteur de mes expérimentations plastiques; trouver le point de friction entre les deux : « Elle [la sémiologie] se fonde sur l'hypothèse générale que les images ne doivent pas leur efficacité à la seule transmission de savoir - visibles, lisibles ou invisibles -, mais qu'au contraire leur efficacité joue constamment dans l'entrelacs, voire l'imbroglio de savoirs transmis et disloqués, de non-savoirs produits et transformés.»⁴⁵

⁴³ Georges Didi-Huberman. 1990. *Devant l'image*. Paris : Édition de Minit. p.11

⁴⁴ Georges Didi-Huberman. op. cit. p.15

⁴⁵ Georges Didi-Huberman. op. cit. p.25

Suite au constat que l'image porte une charge d'indétermination, celle-ci ne peut être ignorée car elle se doit d'être assumée et exploitée comme composante de l'œuvre. À cet effet, au travers de ma pratique, je ne cherche pas à générer du savoir déterminé, mais plutôt à stimuler une dynamique de la pensée. Ma pratique tend à activer des mécanismes de questionnement par l'aspect d'indétermination propre à l'image : « penser la thèse *avec* l'antithèse, l'architecture avec ses failles, la règle avec sa transgression, le discours avec son lapsus, la fonction avec sa dysfonction (...), ou le tissu avec sa déchirure... »⁴⁶

qu'est-ce qu'une image dans ma pratique

Pour expliquer mon point de vue, revenons au concept d'agencement dans l'œuvre d'art élaborée au chapitre 1. Tout d'abord, il y a deux espaces, le premier étant celui de la poïétique entre l'artiste et l'œuvre lors de la création et ensuite, celui entre l'œuvre et l'observateur qui se définit par l'esthétique. Ainsi, j'arrive au constat que je ne peux donner une narrativité bien précise à l'image que je réalise, car c'est l'image qui « travaille » celui qui la regarde. Chaque geste que je pose pour construire une image agit sur ma perception et influence le geste qui va suivre pour la construction du tableau, et ainsi de suite jusqu'au moment où je vais lui donner sa totale autonomie. Cette imagerie, qui a pris forme dans la peinture, une fois rendue publique, « travaille » la perception de l'observateur. Inévitablement, chaque regard et chaque perception incarnera une construction mentale fabriquée de la subjectivité de celui qui regarde.

Suite à ce raisonnement, j'ai réalisé une série de tableaux en prenant conscience de l'aspect d'indétermination de l'image. Au lieu de chercher à construire une narrativité linéaire, j'ai joué avec cette fragilité de l'image dont le sens peut toujours glisser dans de nouvelles directions. Par exemple, dans le tableau *Touche poilue* où est représentée une femme qui tire la main d'un jeune garçon vers son

⁴⁶ Georges Didi-Huberman. 1990. *Devant l'image*. Paris : Édition de Minuit. p. 175

sexe, mon intention était de provoquer une indétermination dans la lecture : est-ce une femme qui abuse d'un petit garçon ou est-ce la représentation d'un fantasme d'un jeune adolescent initié aux plaisirs charnels par une femme d'expérience? De plus, toujours dans la perspective de briser la lecture linéaire, j'ai dessiné un sac de papier sur la tête de la femme qui a pour effet d'ouvrir ou de brouiller des voies d'interprétation. Tout cela est présenté dans un pseudo paysage naïf qui prend forme par une simple ligne d'horizon où se superpose un drapeau représentant un nuage. Ainsi, plutôt que de tenter de contrôler la narrativité de l'image, j'assume la problématique de l'interprétation de celle-ci et exploite le côté ambigu de l'image : « ... il ne s'agit donc pas du tout de choisir un morceau, de trancher – (...) – mais de savoir demeurer dans le dilemme, *entre savoir et voir*, entre savoir quelque chose et ne pas voir autre chose en tout cas, mais voir quelque chose en tout cas et ne pas savoir quelque autre chose... »⁴⁷

Pour ainsi dire, en continuité avec les réflexions de Didi-Huberman, cette approche de l'image dans ma pratique use de ce qu'il a nommé le dessaisissement : « Quelque chose comme une attention flottante, une longue suspension du moment de conclure, où l'interprétation aurait le temps de s'éployer dans plusieurs dimensions, entre le visible saisi et l'épreuve vécue d'un dessaisissement. Il y aurait ainsi, dans cette alternative, l'étape dialectique - (...) - consistant à ne pas se saisir de l'image, et à se laisser plutôt saisir par elle : donc à *se laisser dessaisir de son savoir sur elle.* »⁴⁸

L'image peinte, un amplificateur d'indétermination

Pour renchérir sur l'idée de l'indétermination, revenons dans le champ de la peinture pour voir comment ce facteur prend forme dans la matière picturale. Pour ce faire, un retour à l'auteur Vauday et à la notion d'image vide

⁴⁷ Georges Didi-Huberman. 1990. *Devant l'image*. Paris : Édition de Minuit. p.175

⁴⁸ Georges Didi-Huberman. op. cit. p.25

s'impose : « Au-delà des images transitives dont l'imaginaire peuple la peinture, il y a l'image vide comme condition de l'espace pictural. »⁴⁹ Pour expliquer cette notion, revenons à l'histoire de l'art. À titre d'exemple, un nombre incalculable d'artistes ont représenté le Christ sur la croix, mais toutes ces peintures sont uniques et différentes. Ainsi ces représentations de la crucifixion font objet d'images vides. C'est-à-dire qu'à partir de ce même point de départ, chaque artiste a exercé sa subjectivité par une matérialisation de l'image vide afin qu'elle prenne forme dans la peinture : « L'image vide est l'espace d'exhibition où se montre et se fait voir la peinture, c'est le plan ou le « devant quoi » notre regard est convoqué qui fait que la peinture devance le regard en lui faisant signe : exposition qui nous expose à ses effets. »⁵⁰

Si l'on simplifie pour se rapprocher de ma pratique, abordons l'image vide tel un cahier à colorier. Tout d'abord, j'esquisse et organise la composition spatiale des images (les images aux contours noirs dans un cahier à colorier) et par la suite, je viens peindre (colorier) ces images. Ainsi, telle une strate additionnelle superposée sur ces images vides, je viens amplifier l'indétermination de l'image par ma subjectivité personnelle qui se traduit dans mes choix et gestes picturaux. L'explication concrète de ce procédé de production reprend l'idée de l'*espace imaginal* vue au premier chapitre avec Vauday où les représentations sensibles et intelligibles s'unissent dans une relation dynamique pour que la peinture existe. Ce rapport reprend les volets de l'équivoque de la peinture et de l'indétermination de l'image qui sont constamment exposés aux glissements de sens.

Tout compte fait, j'ai débuté ce projet de recherche avec l'intention de donner une fonction à l'image dans ma pratique picturale. Face à cette ambition, j'ai dû très rapidement m'adapter aux caractéristiques propres de l'image, car paradoxalement, comme créateur, c'est l'image qui me « travaille » lors de sa

⁴⁹ Patrick Vauday. 2002. *La peinture et l'image : Y a-t-il une peinture sans images?*. Pleins feux. p.34

⁵⁰ Ibid.

création par son facteur d'indétermination. Depuis ce constat, j'ai mis de l'avant la fragilité de l'image, sa vulnérabilité et l'aspect d'intimité qu'elle entretient avec l'observateur (artiste et public). À l'instar de Blanchot, avec l'ambiguïté et Didi-Huberman avec la puissance du non-savoir qui ont défendu la richesse et la complexité de l'image, je tente d'user de cette force d'indétermination comme moyen de réflexion et de création.

CONCLUSION

synthèse de parcours

Le point de départ de ce projet était une pratique exploitant les langages picturaux de la modernité propres à l'abstraction. Mon intention était de récupérer les multiples façons d'aborder la peinture élaborées au 20^e siècle dans une peinture figurative. Telle une trame supplémentaire qui s'ajoutait à mon rapport plastique de la peinture, je cherchais à comprendre les fines subtilités de l'image. Ma volonté était de développer une symbiose entre les icônes et la matérialité du tableau afin de développer un discours par l'image et les langages picturaux qui façonnent celle-ci. Dans cet ordre d'idées, la peinture devient un véhicule pour faire parler les images fabriquées et faire passer de l'information.

Ce projet est né d'une insatisfaction à développer un rapport logique entre la matérialité du tableau et l'image à l'intérieur de celui-ci. Je n'arrivais pas à manipuler l'iconographie : d'une certaine façon, sans que je le sache, c'était elle qui me « travaillait ». Cette fascination pour l'image m'était venue d'un constat : l'envahissement de l'image médiatique. À partir de ce point, mon objectif était d'exploiter les mêmes stratégies utilisées pour attirer l'attention du sujet humain dans les mass médias, mais au lieu de chercher à faire la promotion d'un produit quelconque, tenter de mettre en œuvre ces tactiques pour développer une réflexion critique sur les problématiques de l'hypermédiatisation. Cette réflexion m'a amené à cette question : comment l'image médiatique récupérée dans le champ de la peinture peut-elle être employée comme moyen de réflexion critique face à l'image stimulatrice de désir? Pour développer cette recherche, j'ai théorisé ma pratique en trois volets distincts. Premièrement, j'ai cherché à définir les mécanismes de base de ma pratique pour l'orienter dans une perspective où le travail pictural s'articule en moyen de réflexion. Ensuite, j'ai développé mon intention face aux idées travaillées par le médium de la peinture... Quel est mon sujet d'étude et sous quelle perspective je l'aborde? Cela m'a amené au

phénomène de l'hypermédiatisation pour ensuite orienter ma pensée vers l'effet de la stimulation constante de l'image de séduction sur l'homme dans son intimité. Finalement, dans le dernier chapitre, à partir d'une analyse comparée d'extraits de texte de Blanchot et de Didi-Huberman, j'ai proposé une définition de l'image résultant de l'usage particulier que j'en ai fait dans ma peinture.

Parallèlement, en atelier, j'ai cherché à réaliser des scènes qui se veulent volontairement ambiguës, afin d'amener l'observateur à questionner son propre regard. Mon intention était de stimuler le jugement critique. Pour arriver à cette fin, ma stratégie consistait à unir, par des tactiques picturales, deux types d'imagerie à la fois antagonistes et stimulatrices de désir, soit l'univers onirique de l'enfance et l'omniprésence de la sexualité provenant des médias. L'effet escompté est de séduire par le côté féérique et synchroniquement provoquer un trouble par l'association avec la sexualité. Cette réflexion critique provoquée par l'animation simultanée du grotesque et du merveilleux permet de souligner la vulnérabilité du sujet humain confronté à la nature ambivalente et trompeuse de l'image.

BIBLIOGRAPHIE

- Baqué, Dominique. 2002. *Mauvais genre(s) : érotisme, pornographie, art contemporain*. Paris : Éditions du Regard, 199 p. : ill. (certaines en coul.)
- Blanchot, Maurice. 1955. *L'espace littéraire*. Gallimard. 382 p.
- Bourdieu, Pierre. 1996. *Sur la télévision suivi de L'emprise du journalisme*. Paris : Raisons d'agir, 95 p.
- Cambien, Alain (dir. publ.). 2003. *Les dons de l'image*. Paris : L'Harmattan, 313 p.
- Cousseau, Henry-Claude (commissaire général). 2000. *Présumés innocents : L'art contemporain et l'enfance*. Catalogue d'exposition (Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 8 juin au 1er oct. 2000). Bordeaux: CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux. 176 p.: ill. (certaines en coul.)
- Deleuze, Gilles, Claire Parnet. 1996. *Dialogues*, Paris : Flammarion, 185 p.
- Didi-Huberman, Georges. 1990. *Devant l'image*. Paris : Édition de Minuit, 333 p.
- Gingras, Nicole (commissaire inv.). 1999. *Médianes*. Catalogue d'exposition (Montréal, Galerie de l'Uqam, 5 mars au 17 avril 1999 / France, Galerie de l'École supérieure des beaux-arts de Marseille 11 mai au 26 juin 1999 / France, Centre régional d'art contemporain de Montbéliard, printemps 2000). Montréal : Galerie UQAM. 126 p., ill. (certaines en coul.)
- Rey, Jean-Michel. 1997. *Le tableau et la page*. Paris ; Montréal : L'Harmattan, 89 p.
- Vauday, Patrick. 2002. *La peinture et l'image : Y a-t-il une peinture sans images?* Nantes : Pleins feux. 75 p.