

CHAPITRE III FIN DE SIÈCLE.....	51
3.1 DE L'ÉCRIT À L'IMAGE : LA SÉDIMENTATION	52
3.2 DOCUMENTATION ET STRATÉGIES D'EXPOSITION	60
3.3 MISE EN ESPACE.....	62
CONCLUSION.....	69
BIBLIOGRAPHIE	73
ANNEXE 1.....	75
ANNEXE 2.....	78

LISTE DES FIGURES

FIGURE 1 : 911-1 ET 911-2, ENCRE ET VERNIS SUR PAPIER, LANGAGE PLUS, 2012	14
FIGURE 2 : N° 2419 D, ENCRE SUR PAPIER, LANGAGE PLUS, 2012	20
FIGURE 3 : VUE DE LA SALLE PROJET À LANGAGE PLUS, AUTOMNE 2012.....	23
FIGURE 4 : <i>LA MORT DE MARAT</i> , JACQUES-LOUIS DAVID, 1793.....	28
FIGURE 5 : <i>DEAD</i> , GERHARD RICHTER, 1988, 62 CM X 62 CM, HUILE SUR TOILE	30
FIGURE 6 : <i>SEPTEMBER</i> , GERHARD RICHTER, 2005, 52 CM X 72 CM, HUILE SUR TOILE	31
FIGURE 7 : <i>GAMME N° 41</i> , 2009. COLLAGE SUR PANNEAU (DÉTAIL). CENTRE DES ARTS ET DE LA CULTURE, CHICOUTIMI.....	35
FIGURE 8 : <i>SANS TITRE</i> , 2008. COLLAGE SUR PANNEAU. GALERIE <i>L'ŒUVRE DE L'AUTRE</i> , CHICOUTIMI.....	37
FIGURE 9 : <i>BIRKENAU #1</i> , RONALD OPHUIS, 1999, 350 CM X 480 CM, HUILE SUR TOILE.....	39
FIGURE 10 : <i>EXPÉRIMENTATION IV-II</i> , 2011 (DÉTAIL)	42
FIGURE 11 : SCHÉMA SIMPLIFIÉ DU PROCESSUS FORMALISTE DE RÉALISATION D'UNE ŒUVRE.	44
FIGURE 12 : <i>SANS TITRE</i> , 2011. PRÉSENTÉ DERRIÈRE UNE VITRINE BOULONNÉE. BIBLIOTHÈQUE PUBLIQUE DE CHICOUTIMI	45
FIGURE 13 : VUE EN COUPE D'UN CHÂSSIS	47
FIGURE 14 : <i>TSAR</i> , ENCRE, PEINTURE À L'HUILE ET ÉMAIL SUR PAPIER, 2011-2012	51
FIGURE 15 : <i>BERLIN</i> , 2012. VUE EN GROS PLAN D'UN PAPIER COUSU ET TENDU	56
FIGURE 16 : IMPACT D'UN AVION SUR LA TOUR NORD DU WORLD TRADE CENTER.	59
FIGURE 17 : N° 2419 D, 2012. VUE DU SYSTÈME DE TENSION AVEC ÉLASTIQUE	62
FIGURE 18 : SCHÉMA DE JAKOBSON. 1963.....	64
FIGURE 19 : <i>BERLIN</i> , ENCRE, PEINTURE À L'HUILE ET ÉMAIL SUR PAPIER COUSU, LANGAGE PLUS, 2012 ...	67
FIGURE 20 : VUE DE LA SALLE PROJET A LANGAGE PLUS, AUTOMNE 2012.....	68
FIGURE 21 : <i>BOUDDHAS</i> , ENCRE ET HUILE SUR PAPIER, 2012	72

INTRODUCTION

Comment se manifeste l'historicisme dans le cadre d'une pratique en peinture? Cela est un questionnement récurrent où l'écart entre l'expressivité picturale et les fondements historiques d'un sujet est bel et bien présent. Quelles stratégies peuvent exister afin de combler cet écart? Dans le texte, lorsque l'expression *expressivité picturale* est mentionnée, cela doit être perçu comme une expression formelle anxiogène relative au sujet exploité et non pas à l'exaltation des sens provoqués par le langage plastique. Cette recherche mène à l'établissement de paramètres idéationnels s'appuyant sur la notion de siècle historique de René Rémond. Ceci me permit de réaliser un corpus d'œuvres comptant neuf éléments picturaux. L'exposition intitulée *Fin de siècle* fut présentée à Langage Plus à l'automne 2012.

Le portrait historique est une amorce qui sert à définir les événements et phénomènes qui piquent ma curiosité d'artiste. Les processus de migrations politique (renversements et révolutions) sont des phénomènes extrêmement denses qui s'avèrent complexes à représenter en images. C'est sous l'angle de la microhistoire, de l'épiphénomène et du fragment historique que ma pratique en art réussit à s'infiltrer. Les grands événements de ce monde sont composés d'un amoncellement d'anecdotes qui, à leur façon, sont révélatrices des phénomènes inscrits dans l'histoire. Ma recherche s'est donc concentrée sur le XX^e siècle et plus particulièrement sur les états transitoires des symboles politiques. J'ai cherché dans notre patrimoine médiatique et documentaire des traces de l'effondrement et de la destruction de monuments à connotation politique et religieuse. Par leur destruction, ils sont le symbole d'un renouveau. J'ai tenté de cristalliser ces instants éphémères où la destruction est en processus. Comme un révélateur de l'acte de destruction, j'ai peint des tableaux relatant des événements célèbres du XX^e siècle telle la chute du mur de Berlin (figure 19, p.67) en contraste à des événements moins connus tels que l'histoire du wagon N° 2419 D (figure 2, p.20).

Dans un contexte pictural abstrait, comment induire un langage symbolique permettant de véhiculer des microhistoires interreliées par un métathème, soit l'évocation de l'esprit de résistance; tant résistance armée qu'intellectuelle? Dans ce précédent énoncé, il est entendu ici un état de tension et de résistance découlant du mode contemplatif. Ce mémoire nous introduit aux notions qui mènent vers des stratégies formelles, conceptuelles et installatives afin de réduire la discontinuité qui peut naître de l'œuvre vis-à-vis de son référent. L'abstraction picturale s'est taillée une place importante en art actuel. Depuis Kandinsky qui a réalisé le premier tableau abstrait vers 1911, cette forme d'expression s'est déclinée de multiples façons. J'ai donc l'ambition de situer mon travail parmi ce microcosme de l'art. La peinture abstraite y est donc décomposée en sous-catégories, s'appuyant sur la classification qu'en fait l'auteur Robert Nickas dans son ouvrage *Painting abstract : New elements in abstract painting*.

Des préoccupations formelles naissent de ce climat de tension de l'intellect. Ma pratique cherche à recréer la fragilité des instants de destruction cités dans mes tableaux. Pour cette raison et pour certaines affinités plastiques, je travaille sur papier. Plus précisément, sur des papiers japonais cousus et tendus sur des châssis de bois renforcés d'acier. Ces feuilles, distancées du mur sont traversées par la lumière et ajoutent une profondeur picturale au subjectile en plus de le rendre quasi vibrant lorsque le spectateur passe devant le tableau. Afin d'accommoder ce support délicat, plusieurs stratégies sont développées grâce aux expérimentations en atelier afin de créer des systèmes de tension adéquats qui correspondent à mes exigences formelles. Puisque le papier est opalescent, il laisse paraître de manière fantomatique la structure du châssis. J'utilise ces formes à mon avantage afin qu'elles contribuent au rendu pictural. Certaines œuvres de grand format sont donc dépourvues de traverses tandis que de plus petites en possèdent de très massives. Cette esthétique minimaliste prend souche dans certains concepts clés de l'Orient. L'*iki* et le *wabi-sabi* seront mis en lumière afin de voir la parenté avec certaines dimensions formelles et conceptuelles de ma production. Ces questionnements nous mèneront, dans le chapitre trois à

traiter du dispositif d'exposition et des stratégies permettant de contextualiser les œuvres lors de leur présentation.

CHAPITRE I

Tensions de la pensée

Ce premier chapitre cherche à rassembler les concepts clés et les principales influences conceptuelles, historiques et plastiques qui donnent teneur à mon travail artistique. Cette tentative d'autocritique et d'autoanalyse s'efforce le plus possible de référer à des concepts et à des idées tangibles, mais l'origine de leur sélection est subjective et démontre qu'il y a une part d'instinct et de curiosité pour la culture des hommes dans mon approche artistique. Ce premier chapitre précise également le vocabulaire spécialisé et les termes clés de ma recherche qui débordent parfois de la terminologie utilisée couramment dans le domaine artistique.

À travers les thèmes et théories coexistants dans ma production en art, en quelques strates, certains raisonnements et questionnements sont éclaircis en matière d'historicité de la peinture et de son langage. Je tenterai d'explicitier mon rapport à l'histoire et je tenterai d'établir certains parallèles mettant en relations certaines positions politiques et historiques au regard de certains événements du XX^e siècle.

Je désire brosser un certain portrait de la relation de mon travail, au regard des courants historiques et historiographiques du XX^e siècle. J'essaie également de remonter aux origines de l'abstraction picturale afin d'en tirer des conclusions en lien avec ma pratique artistique qui se situe à mi-chemin entre la figuration et l'abstraction. Pour ce faire, je traiterai de cette forme d'expression qualifiée d'*abstraction hybride*.

Maintenant que les termes clés sont posés en matière de choix conceptuels et formels, ce chapitre définit et structure ma pensée afin de révéler les « tensions » habitant cette problématique de recherche.



Figure 1 : 911-1 et 911-2, encre et vernis sur papier, Langage Plus, 2012

1.1 Histoire, microhistoire

Dans un contexte artistique, le vocable dédié aux historiens est polysémique et j'estime qu'il est important de clarifier l'usage de certaines terminologies afin de les introduire, mais aussi afin de les présenter par l'intermédiaire de l'axe particulier de ma recherche. Sans faire la genèse de ce vocabulaire spécifique, il est important de le contextualiser et de présenter son origine et ses mutations. En regard de notre époque contemporaine, l'histoire est un champ d'études au code déontologique précis et de nature objective. Cette discipline, dont l'objectif principal est d'articuler le passé, est un tissu malléable inspiré de traditions, mais qui a subi et qui continue de subir des mutations à chaque époque. Au fil des siècles, à travers les grands événements et les révolutions, l'histoire a subi de nombreux effondrements. Je m'efforce donc de percevoir l'historiographie, la manière dont on écrit l'histoire, à la manière d'une interprétation faite par l'homme et qui contient les qualités et les défauts de son époque. Je m'en tiendrais à cet énoncé contemporain pour définir ma perception de la matière historique :

L'histoire, d'un point de vue conceptuel, devient, selon l'expression de Reinhart Koselleck (1923-2006), un *collectif singulier* qui rassemble l'ensemble des *histoires particulières* et englobe sous une même expression trois niveaux : les faits, le récit de ces faits et leur connaissance scientifique (Müller, 2013).

De cette vision moins laconique de l'historiographie, on délaisse peu à peu le préjugé d'une loupe qui aplatit l'expérience du vécu au profit d'un résumé factuel. De ces nuances et subtilités naît la notion d'*épiphénomène*. Cela nous présente un phénomène dont les constituants sont de plus petits événements interreliés.

Une fois ces bases établies, je vais préciser le terme *historicisme* qui figure dans le titre de ce mémoire. C'est un concept polysémique qui apparaît aux environs de l'année 1800 et qui : « met en évidence le changement historique et ses effets, ainsi que la manière de se situer face à eux » (Scholtz, 2013). C'est vers cette définition généraliste que ma démarche artistique s'oriente au regard de l'historicisme. De manière plus précise, mon travail pratique s'articule davantage selon cette interprétation qui remonte au XIX^e siècle : « ... une considération historique universelle,

qui appréhende toutes choses sous l'angle de leur devenir et de leur déclin » (Scholtz, 2013). En histoire de l'art on utilise parfois le terme *historicisme* pour désigner des œuvres contemporaines qui simulent des styles ou des courants artistiques du passé. Sous un angle formel, ma pratique, bien qu'elle s'associe à la définition de l'historicisme des sciences sociales, se distancie de cet usage courant dans le domaine des arts.

Un des éléments fondateurs de cette recherche, traduction de la *microstoria* italienne, la microhistoire est un courant historiographique. Traduire « l'état humain » est une étude holistique présentant tant des anecdotes du registre privé que des phénomènes sociaux macroscopiques impliquant plusieurs individus. Cette manière d'appréhender l'histoire est un courant européen qui s'est généralisé au début du XX^e siècle, mais dont les prémises remontent au XIX^e siècle. Ce sont des historiens tels que Edward Palmer Thompson qui ont fixé corps à ce qu'il définit comme *l'histoire par le bas*¹. Il a travaillé tout au long de sa carrière à documenter l'histoire des ouvriers et travailleurs, constituant principal de la population, dans le but de faire ressortir le contexte historique à travers l'expérience de leur vécu.

Lorsqu'il existe chez un artiste des préoccupations historiques et politiques, l'analyse phénoménologique par l'entremise de la microhistoire se révèle particulièrement inspirante. Influencée par Edward Palmer Thompson, la microhistoire propose de s'intéresser aux individus à défaut de se concentrer sur des phénomènes de masse. En étudiant un individu en particulier, on en révèle des phénomènes sociaux, culturels et massifs. C'est ce que l'on appelle l'induction. Comprendre les phénomènes de l'intérieur avant d'en tirer des conclusions plus élargies me semble plus près de la démarche d'un artiste. L'artiste n'évoque pas des théories; sa peinture crée un univers où des théories sont érigées et leurs manifestations dans le tableau sont concrètes : une réalité régulée par le tableau. Elles apparaissent par l'observation d'une scène soumise aux règles d'un concept sans en être le support théorique. Chaque tableau est une utopie en soi selon Aristote. Une œuvre picturale a la possibilité d'être symboliquement hermétique du réel et être formellement

¹ *History from below*

autoréférentielle. Ce type d'approche est intéressant en art, car il permet de partir de la spécificité de l'artiste et de son sujet et d'aller vers des thèmes communs qui touchent un public plus large.

Déoulant du phénomène micropolitique, la microhistoire se penche sur des individus communs, plus anecdotiques et effacés. Elle ne relate pas l'histoire des rois; elle préconise celle des petites gens, échantillons de la masse. La microhistoire se rapproche de l'épiphénomène dans le sens où nous pouvons percevoir les grands événements de l'histoire comme étant composés de petits phénomènes qui lui sont reliés ou qui s'y développent parallèlement.

L'histoire, celle qui synthétise les grands événements de ce monde, est pourtant source d'inspiration. Piste d'un courant ou d'un thème pour ma pratique, elle est toutefois construite de petits faits et de moments singuliers dépeignant l' « esprit du temps », le *zeitgeist* introduit par Martin Heidegger. Cette science totale, qui analyse et documente le passé, est pourtant un tissu malléable qui se courbe et se distorsionne sous les influences politiques et les nouveaux courants idéologiques. Si l'on accepte le fait que l'histoire est fondatrice de notre construction du présent, les déplacements et les réinterprétations de repères temporels archétypiques sont matière poétique pour un être curieux de ces microvariations de la pensée collective. Par la superposition de ces couches invisibles, les écarts créés révèlent une singularité révélatrice de la porosité du temps. Contrairement aux matériaux bruts (bois, métaux) sur lesquels le temps laisse son empreinte, le fait historique renaît à chaque époque.

L'oscillation entre le phénomène historique et le microhistorique m'intéresse. Je ne peux induire dans ma pratique un phénomène singulier orphelin de son contexte (par son incrustation dans le champ des arts) sans le positionner par rapport à des symboles qui sont d'un ordre plus générique dans leur connotation historique.

Je considère la microhistoire telle une lunette d'approche, voire comme un positionnement me permettant d'aborder les thèmes qui stimulent ma créativité. Ces thèmes politico-historiques se manifestent avec des interventions picturales minimales. Mes recherches convergent vers la

formulation d'un lien entre l'abstraction picturale et le tableau historique. Comment nommer ce qui relie cette tension de l'esprit au témoignage historique? C'est peut-être là qu'intervient la picturalité. Elle s'infiltré dans cette zone grise, agissant comme un révélateur de cette tension invisible d'un état d'esprit. Un des piliers de cette théorie sur laquelle je m'appuie est Marc Bloch. Historien français, il relate de manière autobiographique des récits de guerre et il insuffla dans la pensée moderne, tout au long de sa carrière d'historien, l'idée que l'histoire est un vécu à l'échelle humaine. Il est également primordial de citer le célèbre ouvrage en cinq volumes *Histoire de la vie privée* dirigé par Philippe Artès et Georges Duby. Cet ouvrage démontre, par l'intérêt qu'il suscite, la pertinence et la méthodologie propre à la microhistoire dans la recherche historique.

Indispensable, la démographie historique ne fournit qu'une armature grossière. L'anthropologie historique, l'histoire dite des "mentalités", soucieuses d'articuler dans le temps les théories et les pratiques, sont plus stimulantes. Les suggestions venues de l'interactionnisme (E. Goffman et sa "mise en scène du quotidien"), de l'analyse détaillée de la microhistoire a été efficace, comme celles de la sociologie culturelle. À tout cela nous devons beaucoup; mais plus encore peut-être à la réflexion féministe menée ces dernières années sur le public et le privé, la constitution des sphères, les rapports des sexes dans la famille et la société (Perrot, 1999, p.11).

De plus, il est possible d'envisager, à la manière d'un acte micropolitique, de présenter des tableaux historiques dans le contexte actuel de l'art. Ces événements et anecdotes choisis, une fois réunis dans un contexte d'exposition, présentent au spectateur une opinion, un regard, voire une sorte de surlignement dans lequel se manifeste la vision de l'artiste. Cette vision est forcément politique puisqu'historique.

1.2 Dimension contemplative et minimalisme

On associe le minimalisme en peinture à certains artistes américains des années 1960 qui interviennent sur leur support de façon géométrique avec une palette de couleurs limitées. Frank Stella est un des ambassadeurs de ce courant abstrait. Mon travail est inspiré de certaines valeurs rattachées à ce courant. La géométrie et le courant *hard edge* ne font pas partie de mes influences;

je m'inspire plutôt des notions d'interventions minimales et de restriction de la palette de couleurs. Mon travail est réalisé avec un nombre restreint de gestes picturaux. Cela laisse place à la matérialité de la peinture. Plutôt que de restreindre la peinture dans des formes géométriques, je l'applique en aplats tout en lui laissant suffisamment de liberté afin qu'elle se diffuse et qu'elle s'étale de manière organique. La dimension minimaliste de mon travail doit être perçue comme étant l'économie de gestes et de couleurs. Grâce aux imprimantes numériques et aux techniques de reproduction actuelles, nous pouvons désormais réaliser des impressions d'une grande précision. En contraste avec cette accessibilité au détail et à la précision dans le monde de l'image, mon travail pictural se situe à la limite de la reconnaissance du sujet pour présenter l'expression de la matière picturale avant un sujet. Le contrôle du médium doit être savant, mais l'intervention doit rester minimale pour lui conférer cet aspect aqueux propre à ses composantes à base d'huile.

Lorsqu'on mentionne la dimension contemplative d'une œuvre, on ne peut passer sous silence les nombreuses réflexions orientales qui ont été développées à ce sujet. Parmi ces réflexions esthétiques, mon regard s'est attardé sur deux de celles-ci. En premier lieu, on pourrait penser à la notion de *l'iki* qui est une terminologie assez répandue depuis le XVIII^e siècle dans la culture nipponne. « [...] la notion de *l'iki*, cet esprit propre au Japon qui sépare en deux catégories distinctes ce qui est beau et distingué de ce qui ne l'est pas [...] unité harmonieuse de la volupté et de la noblesse » (Bouissou, 2010, p.49). *L'iki* est un code non écrit qui régit le beau du laid, l'harmonieux du discordant, mais le penchant abstrait de ma pratique picturale m'a poussé à poursuivre mon investigation de ce territoire et d'en préciser les fondements.

[...] comme l'art subjectif a peu de possibilités pour traiter *l'iki* concret en tant que contenu, toute la responsabilité de l'expression est confiée à la forme abstraite elle-même, d'où il résulte que la forme artistique de *l'iki* est réalisée de manière limpide et vive (Shuzô, 2004, p.77).

Selon la discipline (les arts visuels, les arts décoratifs, l'architecture et la musique), *l'iki* se déploie en plusieurs critères. Un système d'équilibre, de contraste et de dualité est insufflé dans chaque domaine et se concrétise en des qualités précises que l'on recherche dans les matériaux,

les couleurs, certains motifs et certaines lignes. Dans le cadre de ma pratique, un système esthétique doit bénéficier de souplesse et être nourri d'instinct. D'autres avenues ont été découvertes et ont permis d'affirmer que malgré certaines influences orientales, mon travail ne cadre pas dans les normes correspondant à l'*iki*.

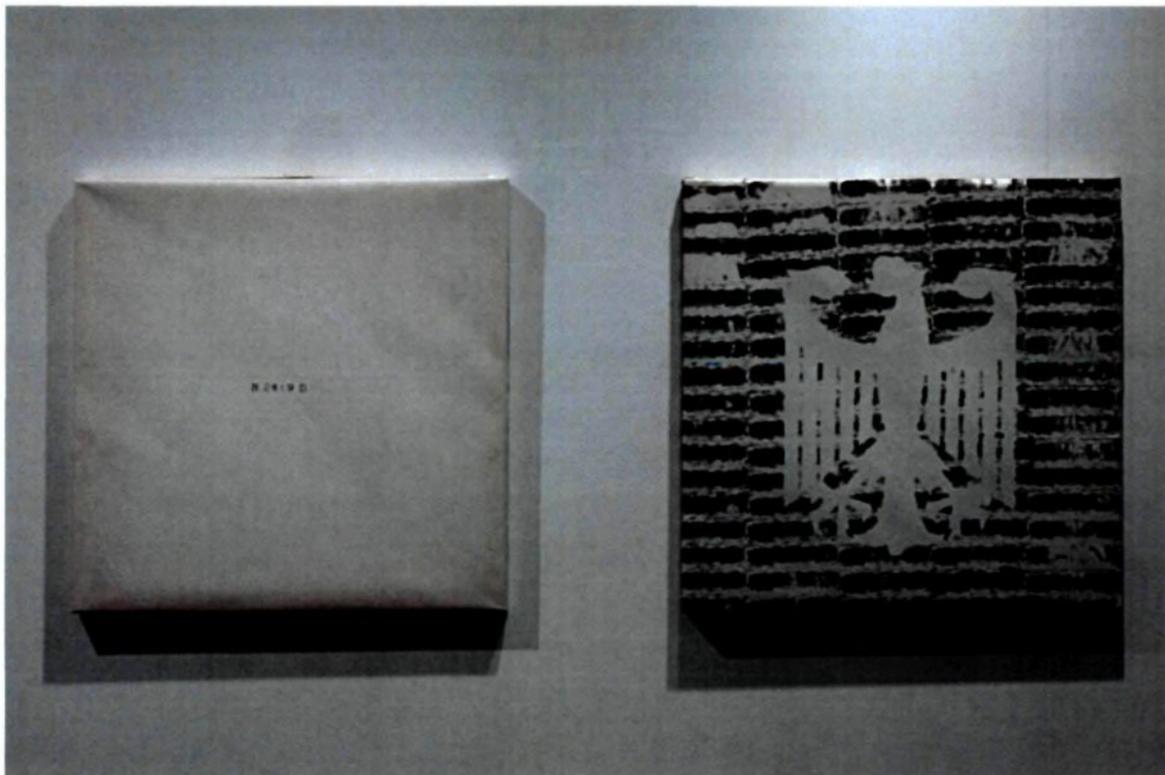


Figure 2 : N° 2419 D, encre sur papier, Langage Plus, 2012

Au Japon, il existe depuis le XII^e siècle de notre ère une philosophie qui regroupe des notions sur l'esthétique aussi bien dans son sens matériel qu'immatériel : le *wabi-sabi*. Au départ utilisé comme un concept relié à ma pratique, il est devenu à la fois moteur de création et référent esthétique. Mon travail s'inspire de cette manière de penser dans la pratique comme dans sa part plus réflexive. Succinctement, le terme *wabi* fait référence à un état, à une manière d'être (au sens

philosophique) et le terme *sabi* fait référence au monde matériel. Il évoque l'usure, la patine des objets et le passage du temps.

« Things wabi-sabi are expressions of time frozen. They are made of materials that are visibly vulnerable to the effects of weathering and human treatment. They record the sun, wind, rain, heat and cold in a language of discoloration, rust, tarnish, stain, warping, shrinking, shriveling and cracking. [...] Though things wabi-sabi may be on the point of dematerialization (or materialization) – extremely faint, fragile, or desicated – they still possess an undiminished poise and strenght of character » (Koren, 2008, p.62).

Cette définition de la matière correspond à ma philosophie de travail consistant à exploiter le matériau pour ses propriétés naturelles et de ne pas chercher à masquer ou à transformer les qualités qui le caractérisent. Lorsque je travaille le papier, je profite de ses qualités de minceur et de transparence. De plus, j'accepte sa condition fragile, propice aux plis, à ses écarts de tension et à ses possibles déchirures.

« Wabi-sabi, in its purest, most idealized form, is precisely about these delicate traces, this faint evidence, at the border of nothingness » (Koren, 2008, p.42). Ici, on qualifie le *wabi-sabi* comme étant la trace de ce qui cherche à être effacé, de ce qui tend à disparaître. Une trace évanescente caractéristique de mes tableaux.

1.3 Esprit de résistance/État transparent

Avant de dresser un portrait cognitif de la relation unifiant ma pratique au thème d'*esprit de résistance*, je dois en préciser la définition. De prime abord, substituer cette expression par *révolte* ou encore par *état de révolte de l'individu* serait chose facile, mais ces termes nous éloigneraient du sens que je prête à celle-ci. En effet, j'entends par *esprit de résistance* un état d'agitation mentale, tout comme la mélancolie. La résistance tant armée qu'intellectuelle se manifeste dans mon travail par le choix d'un personnage, d'un événement historique ou encore par la détermination d'un périmètre théorique orientant le sujet de l'œuvre. Cet état de tension peut également emprunter certaines des caractéristiques propres à la mélancolie.

Or l'inaction de la *melancholia* n'est plus la léthargie du paresseux ni l'inconscience du dormeur : elle s'est changée en la préoccupation obsédante du nerveux. [...] Si Dürer² fut le premier à élever la figure allégorique de la mélancolie à la hauteur d'un symbole, ce changement apparaît maintenant comme le moyen – ou, peut-être, le résultat – d'un changement de signification : la notion d'une "mélancolie" dans la nature de laquelle la distinction intellectuelle d'un art libéral se combinait avec cette capacité de souffrir que possède l'âme humaine ne pouvait prendre qu'une forme, celle d'un génie ailé. [...] élever la lourdeur animale d'un tempérament triste, "terre-à-terre", à la hauteur d'une lutte avec des problèmes intellectuels (Klibansky, 1989, p.494-495).

En raison de son poids historique en art, il est impossible d'évoquer la mélancolie sans l'introduire brièvement. Bien que ma démarche en emprunte une mince part, approfondissons la pensée saturnienne afin d'en déceler les contours. Définir le terme *mélancolie* nous rapproche déjà d'une hypothèse salvatrice afin de déceler sa possible intrusion dans mes oeuvres. Voilà quelques années déjà que je travaille la thématique de la mélancolie et chacun de ses aspects de mutations de sens a été des pistes d'inspiration de projets artistiques. Dans le cas de mon questionnement actuel, je délaisse les origines médicales grecques du terme pour tenter de déterminer les raisons inductives qui me poussent à associer la résistance avec la *melancholia*. Jean Clair, écrivain et historien de l'art, fut le commissaire de l'exposition *Mélancolie, génie et folie en Occident*. Il mentionne, dans l'ouvrage consacré à cette exposition, la relation de tension de l'esprit comme précurseur d'un changement social pouvant être associé à une forme de résistance. « [...] une nouvelle vision et utopie devrait inclure la mélancolie (et le travail de deuil), comme paradoxe. Ce serait un nouveau projet historique révolutionnaire ».

En résumé, la résistance est opposition; elle est une conséquence active de la prise de position résultant de la réflexion. La relation entre résistance et tragédie est d'ordre logique dans ma vision. Peindre la tragédie c'est évoquer une réalité funeste qui ne stimule pas un engouement immédiat. Allant même jusqu'à provoquer la répulsion, elle plonge l'homme dans sa condition fatale de mortel, rejoignant ainsi l'opinion de Jean Clair citée précédemment. L'esprit est résistance, il est

² Faisant référence à la gravure intitulée *Melencolia I* de Dürer datée de l'an 1517.

fracture conceptuelle et changement de paradigme. C'est dans cet écart, cette transition, que peut s'infiltrer mon regard d'artiste.



Figure 3 : Vue de la salle projet à Langage Plus, automne 2012

1.4 Langage pictural et abstraction

Dans un premier temps, avant d'aborder l'abstraction dans ma pratique picturale, il est important de bien établir les critères qui caractérisent une œuvre abstraite. À notre époque, l'art abstrait est difficile à cerner, car on ne décèle plus l'abstraction uniquement dans sa forme la plus pure. La définition exprimée par les critiques dans la première moitié du XX^e siècle ne s'applique plus de nos jours. On assiste à une oscillation et à une grande diversité en matière de peinture figurative et abstraite. L'abstraction picturale est un langage se déclinant sous de multiples facettes

et c'est en degré qu'on peut situer une œuvre dans une échelle absolue entre figuration et abstraction dans leurs formes respectives les plus pures.

« One lesson to be learned from *Peinture peinture's* presentation of its inexhaustible number of expressionist, geometric, imagistic, minimalist, conceptual, perceptual and quasi-sculptural and quasi-architectural abstract painters was that the term 'abstract' had become – and hadn't it always been? – uselessly porous. Abstract painting, like painting in general, is not a unified practice, as it was treated by those of its critical opponents who focussed their sights on the Greenbergian prescriptions for Post-Painterly Abstraction in the late 1960s and early '70s » (Nasgaard, 2008, p.10).

Susciter une expérience esthétique, capter l'attention d'un spectateur et induire en lui une impression sont des réactions de l'ordre du pathos, communes à la peinture abstraite et figurative. La force expressive qui se dégage de mes œuvres souhaite évoquer une forme d'humilité et de noblesse; les formes exprimées sont justement caractéristiques de la mélancolie et de la membrane fragile qu'est la mémoire.

C'est un attrait pour l'austérité et la fuite du réel qui m'oriente vers l'utilisation du langage pictural abstrait. L'art abstrait est désormais archétype en raison des expressionnistes abstraits dans l'inconscient collectif du public, initié ou profane de l'art. Par cela, j'entends que le courant expressionniste est, de nos jours, connu d'un large public et qu'il fait office d'ambassadeur du courant abstrait. Par exemple, lorsqu'on introduit l'art abstrait, il serait ardu d'éviter de considérer le travail de Jackson Pollock. Cependant, l'art abstrait s'est décliné en de nombreuses sous-catégories depuis cette époque. Bob Nickas dans *Painting abstract : New elements in abstract painting*, évoque ce champ particulier de la peinture abstraite qu'il nomme peinture hybride; c'est-à-dire être à mi-chemin entre une forme de représentation et d'abstraction. Cette appellation ne réfère donc pas au procédé de production de l'œuvre qui pourrait être un mélange d'estampe et de peinture. Chez Nickas, il n'est pas question de pratique hybride, mais bien d'hybridité au sens formel. Il brosse un portrait de la peinture abstraite actuelle et il la subdivise en six grandes catégories : *hybrid pictures, rhythm and opticality, color and structure, found and eccentric*

abstraction, form space and scale, the act of painting. Sa définition de la catégorie de peinture hybride m'interroge tout particulièrement.

« [...] the idea of hybrid pictures, of pictures that deal with image-as-abstraction. This formulation is at the heart of the subject of abstraction precisely because it's these hybridized pictures that not only create bridges between representation and abstraction, but also open up abstraction to almost limitless possibilities. Abstraction can be thought of as the "filter" through which the recognizable passes and is transformed » (Nickas, 2009, p.11).

Cette forme d'expression manifeste un désir de communiquer au spectateur quelque chose qui est au-delà de la représentation, de l'ordre de la präsentification. L'absence de représentation révèle l'irrepräsentable. L'abstraction picturale ne joue pas le simulacre du quattrocento, elle nous présente l'œuvre comme objet et langage premier.

Et c'est bien ce qui caractärisa une träs large part de l'art moderne : refuser toute re-präsentation au profit d'une präsentation directe qui renvoie la peinture ä sa propre matiäre, faire coïncider le plus präsicäment possible le moment de la contemplation de l'œuvre avec le moment de l'acte de figuration, faire adhärer le regardeur ä la rälalitä matiärielle de la peinture et ä la rälalitä évänementielle de l'acte de figuration picturale et, dans la foulée, l'intäresser beaucoup plus au processus qu'au produit (Couchot, 1991, p.12).

Il est aussi intäressant, lorsqu'on est praticien de l'abstraction, de remonter ä ses origines afin de comprendre son propre parcours dans le contexte actuel du XXI^e siäcle. C'est dans le but de däceler les fondements et les motivations de leur pratique que des artistes se sont exprimäs dans un langage jusqu'alors inädit et qu'ils ont rejetä la critique populaire structuräe par les institutions officielles de l'art. Le chemin parcouru par certains artistes issus de cette päriode où, en l'espace de quelques däcennies, on passe des vanitäs et paysages au courant suprämätiste russe, est ätonnant et s'aväre formateur d'un discours pour un artiste sensible ä la recherche de ses prädäcesseurs. Le *tabula rasa* du XX^e siäcle ne tient pas la route dans ma vision de l'art. J'adhäre ä l'idäe que l'abstraction picturale s'inscrit en continuitä et non en rupture de la peinture figurative.

« The history of abstraction during the last century was that representation became more and more abstracted until it reached pure abstraction sometime around mid-century. What I am trying to do is to make my abstract work more representational. – Chris Cran, 2002 » (Nasgaard, 2008, p.9)

Dans l'histoire de la peinture, on ne peut percevoir l'abstraction comme une fracture, mais plutôt comme une évolution dans un cheminement continu. Mondrian l'a d'ailleurs mentionné dans la migration de sa pratique individuelle. « I do not feel the difference between the old and the new in art as really different, but as a continuity » (Mondrian, 2002, p.24). En somme, la peinture abstraite contemporaine s'est démocratisée; elle est désormais perméable et inclusive. Elle n'est plus exclusivement autoréférentielle ou strictement formelle. Les déclinaisons de la peinture abstraite sont multiples et l'importance de s'y associer, ou d'en nommer une catégorie qui stigmatise son travail, est d'une importance, qui selon moi, est minime.

1.5 Le portrait historique/Témoignage falsifié

Dans un cadre de pratique artistique actuelle, peut-on revisiter le portrait historique, cette façon d'inscrire des événements historiques dans le champ de l'art, sans tomber dans les clichés de la scène de genre ou du portrait?

Le peintre ayant comme principal inspirant un événement historique ne date pas d'hier et la volonté d'humaniser le sujet afin d'y induire son opinion ne date pas d'hier non plus. Les exemples de cas qui suivront ont été répertoriés par Robert Storr³ dans le cadre d'un ouvrage contextualisant l'œuvre de Gerhard Richter dans son contexte historico-politique. Le premier cas du genre répertorié, le « Marat assassiné » par Jacques-Louis David daté de 1793, représente une scène historique dans une tragédie humaine des plus dépouillées. La série « L'exécution de Maximilien du Mexique » datée de 1867 par Édouard Manet relate crument un événement historique non glorieux. La différence entre le Manet et le David se présente ainsi : « L'exécution de Maximilien du Mexique » confronte le spectateur à une puissante vision narrative de l'événement contrairement au « Marat assassiné » qui introduit le personnage dans une relation d'ordre psychologique. Les clés pour bien contextualiser historiquement « Marat assassiné » sont présentes dans la toile sans

³ Storr, Robert, Richter, Gerhard. 2002, « Painting tragedy ». In *Gerhard Richter : October, 18 1977*, p.129-145, New York : The Museum of Modern Art.

toutefois que le spectateur soit face à une gestuelle assassine. La toile de Manet innove toutefois en plusieurs points. L'attention du spectateur est dirigée vers des scénettes alternatives, par la présence d'anecdotes dans le tableau. Le sujet principal n'est plus l'exécution, mais un soldat en retrait qui attend et inspecte son arme. Cette stratégie picturale invite le spectateur à découvrir la toile dans ses détails et à aller se renseigner sur le sujet lorsqu'il est face à des incompréhensions. C'est aussi ce que l'œuvre provoque lorsqu'un spectateur se confronte à la série « October 18, 1977 » de Gerhard Richter (figure 5, p.30). On peut également citer un tableau plus récent intitulé « September » daté de 2005 qui dépeint les événements du 11 septembre 2001 à New York sous forme de semi-abstraction ou d'abstraction hybride, comme le qualifierait Nickas (figure 6, p.31).

Ce type de travail transgresse la dimension matérielle et artistique pour nous plonger dans la documentation historique. Les ouvrages littéraires traitant de certaines œuvres historiques sont des médiateurs considérables des arts vers le domaine phénoménologique. Inversement, des documents historiques intègrent des œuvres d'art afin d'illustrer leur propos. Ce dialogue interdisciplinaire suscite ma motivation à poursuivre dans la lignée d'un surlignement historique ancré dans la sphère de l'art. Cet exercice humainement enrichissant pour l'artiste offre une fenêtre menant à des notions interdisciplinaires chez le spectateur.



Figure 4 : *La Mort de Marat*, Jacques-Louis David, 1793

1.6 Une approche holistique

Naviguer à travers différents champs disciplinaires en dehors de l'art est très nourrissant. Être en art c'est un peu ça : survoler à vol d'oiseau l'étendue des théories et déceler leurs interconnexions afin d'asseoir sa pratique individuelle. Une telle démarche holistique, malgré son inhérente exhaustivité, invite à faire l'aller-retour entre des phénomènes liés à l'introspectif (la psychologie et l'anthropologie) et des phénomènes sociaux étendus et exogènes en relation à des faits et des concepts organisationnels tels que la politique. C'est dans la surabondance de détails nourrie par cette recherche que la conceptualisation picturale des œuvres naît. L'histoire se compose de ces fragments d'interprétation. Ma pratique se situe et se s'alimente à même cet écart; elle tente de mailler l'intérieur (homme) à l'extérieur (historiographie de l'homme) dans sa forme finie d'œuvre.

Si l'événement microhistorique constitue un angle pour aborder un sujet, celui-ci est déterminé par l'esprit de résistance qui s'en dégage. Son objectif joue le rôle d'un filtre par lequel je veux que le spectateur perçoive le sujet de l'œuvre. La représentation de scènes historiques, catégorisées comme faisant partie du registre des héros, de la glorification d'un passé archaïque comme d'un présent idéalisé; c'est l'approche microhistorique qui permet de pallier ces clichés du genre.

En résumé, évoquer la tragédie, l'impression de ressenti, induire des tensions et laisser des traces historiques sont des stratégies clés pour mes travaux. Ces thèmes et l'approfondissement de leurs définitions multiplient les interconnexions avec d'autres disciplines et thèmes affiliés. Ces thématiques qui m'habitent, colorant et déterminant mon travail d'artiste, révèlent une position idéologique qui se définit et qui se précise au fil de mes productions artistiques.



Figure 5 : *Dead*, Gerhard Richter, 1988, 62 cm x 62 cm, huile sur toile

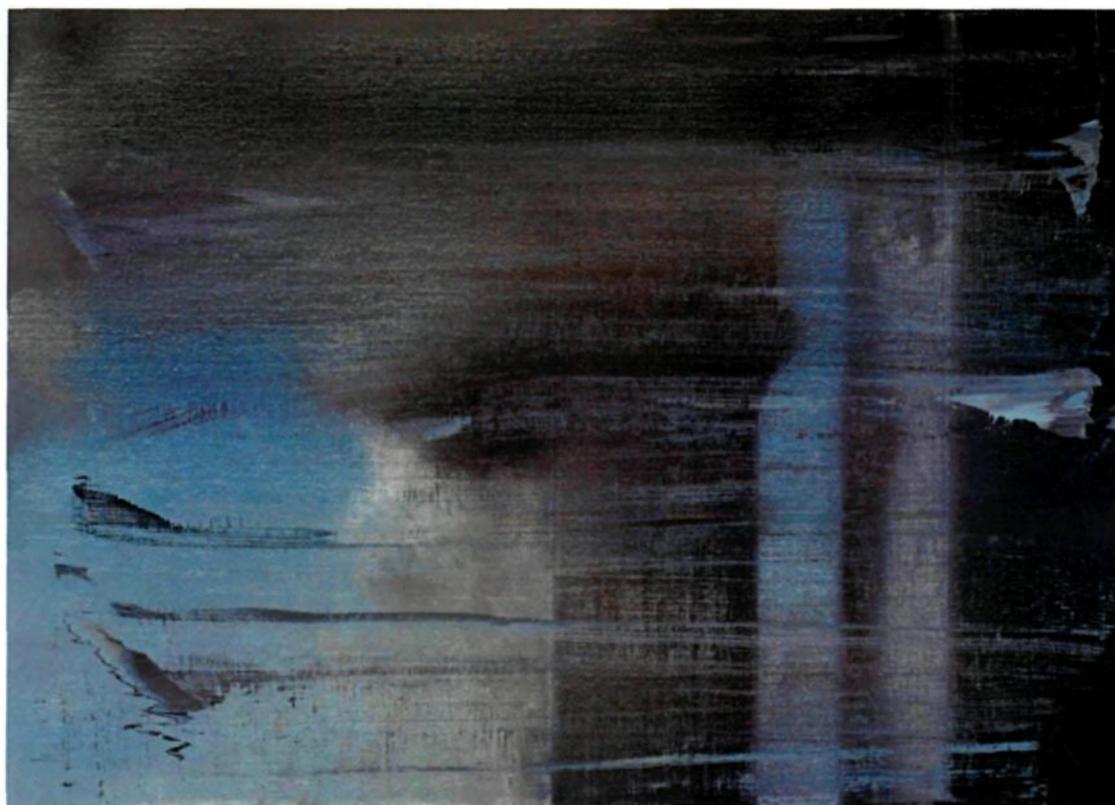


Figure 6 : *September*, Gerhard Richter, 2005, 52 cm x 72 cm, huile sur toile

Chapitre II

Prétérations picturales et méthodologie

À partir des concepts traités précédemment, ce chapitre s'immisce dans la pratique qui y est liée. Toujours en lien avec les concepts élaborés lors du premier chapitre, c'est dans des gestes et des préoccupations sur la matérialité et des problématiques d'ingénierie que s'érige la passerelle entre les idées fondatrices d'une démarche et la création en atelier. Dans ce chapitre, je traiterai de ma méthodologie de travail et je tenterai d'y cerner les facteurs qui déterminent les choix plastiques et conceptuels rattachés à ma pratique artistique.

Dans un premier temps, je présenterai les matériaux communs à ma pratique et leur usage. Les choix formels, résultant de la facture visuelle de ma production récente, découlent de la spécificité du support. Le papier est au cœur de ma production et sa porosité influe sur mon processus créatif en le sens que chaque geste et intervention sont indélébiles. L'imprévu et l'accident sont déterminants et intégrés au processus créatif. J'y établirai plus loin un parallèle vis-à-vis de Roland Barthes dans *L'empire des signes*.

Le fragment historique et la notion de tension trouvent écho dans les propriétés des matériaux choisis. Le papier tendu sur châssis dégage une certaine force et une fragilité qui viennent appuyer le sujet. L'image fragmentée⁴ en lien avec le microphénomène historique inscrit mon travail dans le champ de l'abstraction hybride selon les critères de Nickas cité précédemment. En résumé, ce chapitre tente de nouer les concepts théoriques à leurs inspirants formels. Il

⁴ On peut citer en exemple la toile *Berlin* où des sacs de sable et des tours de guet sont intégrés dans le tableau comme des fragments d'une fresque qui seraient reconstitués (figure 19, p.67). Des éléments typiques du paysage berlinois pendant la Guerre froide sont rassemblés dans le tableau à la manière d'un collage afin de recréer un paysage, une ligne d'horizon, désormais fictive, inspirée du réel de cette époque.

explique le comment et le pourquoi, en situation de recherche et d'exploration picturale, de chaque matériau utilisé dans la réalisation d'un tableau, de la structure du châssis à la picturalité, en passant par le subjectile.

2.1 Fragments historiques (choix conceptuels, influences et inspirations)

Les images de pensées⁵ ne sont ni *a priori* ni *a posteriori*, elles sont contemporaines de ce qu'elles saisissent. C'est une tentative sauvage, où il s'agit de conserver ce qui par essence est fugace et incertain. Pour autant, cet ensemble disparate exprime la pensée même : ici l'éruption de l'idée, là la tentative de calmer son agitation, ici celle d'extraire quelque chose de tangible de la confusion, ailleurs la volonté sourde de faire entrer le monde dans le fini de la figure (Marchand-Zanartu, 2011, p.9).

Ma pratique reflète un désir de communiquer une idée par l'entremise d'images. Des paysages flous, évoquant le ressenti plus que révélant l'anecdote, témoignent d'un intérêt tout particulier pour la présentification, la représentation de l'irreprésentable. Les modes d'organisation de la picturalité, concurrents de la figuration, seront clarifiés plus loin dans ce chapitre.

Résidus d'un *piochage* de l'histoire, ces éclats, désormais détachés de leur contexte référentiel historique bien précis, se manifestent plastiquement comme des abstractions atmosphériques quasi minimalistes. Désir de brouiller les pistes? Non. Cette volonté d'évoquer, synonyme de faire allusion à un référent, permet de travailler de manière minimale sans compromettre la symbolique de l'œuvre. Le plaisir formel et l'expérimentation se manifestant dans le processus de création sont impératifs. Du latin *evocare*, qui signifie « faire sortir en appelant » cette expression nous réfère à la mémoire d'un individu ou à une tradition. Cette forme de représentation est un véhicule entre le référent et l'interlocuteur parmi lesquels des rapprochements, mais aussi des interférences, peuvent naître.

Une idée s'incarnant dans un personnage ou par l'intermédiaire de la figuration n'est pas mon intention et mon processus de création s'en détache par de multiples stratégies. C'est

⁵ « Sur des cahiers d'écolier, des feuilles de brouillon, en marge de lettres, de manuscrits ou sur un écran, avec de l'encre, du crayon, un peu de couleurs, voici des figures – schémas, dessins, plans, diagrammes, trajectoires, tracés, échelles – créées pour apprivoiser ce que le langage est impuissant à saisir : le surgissement de la pensée dans son effervescence secrète. » (Marchand-Zanartu, 2011, p.8)

pourquoi, dans ma pratique, je me distancie de l'allégorie. L'allégorie peut se définir par la « représentation d'une idée abstraite par une métaphore littéraire développée ou, en art, par un être animé doté d'attributs symboliques. »⁶ Cette définition a la qualité d'inscrire l'allégorie dans le champ de la représentation picturale.

Les stratégies que j'utilise qui éloignent ma pratique de la figuration sont l'intervention de l'accident dans le processus de création, l'altération et l'effacement de l'image iconographique ou de l'image représentative et dont le résultat tend vers l'abstraction. Bien que cette approche semble méthodique, contraignante et où le maniérisme pourrait se faire sentir, cette façon de travailler est en fait très instable et plus organique que rationnelle. De plus, l'évocation opposée à l'incarnation, du latin *incarnare* qui signifie « devenir chair », se trouve en rupture avec l'expression évanescence d'un référent que suggère le terme *évoquer*. L'évoqué se veut donc un référent insaisissable, à peine tangible. L'artiste Georg Baselitz résume bien les interférences instaurant la méthodologie de la création dans le cadre de sa pratique individuelle.

Ce qui se produit finalement est précisément quelque chose qu'aucune méthode ne permet de saisir [...] On ne peut juxtaposer les résultats et constater qu'ils sont d'une manière ou d'une autre analogues. Mais ils n'ont de valeur que s'ils ne sont précisément pas si analogues que cela (Koeplin, 1991, p.16)!

Ce désir de pointer vers des référents d'horizons multiples, sociologiques, politiques et culturels vient d'une curiosité incrustée dans mon tempérament. Ce besoin de « faire référence à » est moteur dans ma pratique, mais en contrepartie ce besoin demande une liberté pour ce qui est de la picturalité. Cette liberté m'autorise à présenter la trace de l'outil qui sert à peindre, à utiliser le médium comme matière visqueuse, soluble et poudreuse, à montrer le subjectile comme pellicule tendue qu'on traverse du regard et le faux-cadre comme structure picturale, vide à combler.

⁶ Article « allégorie », Dictionnaire de définitions, *Antidote*, version HD 5, Montréal, Druide informatique, 2010.

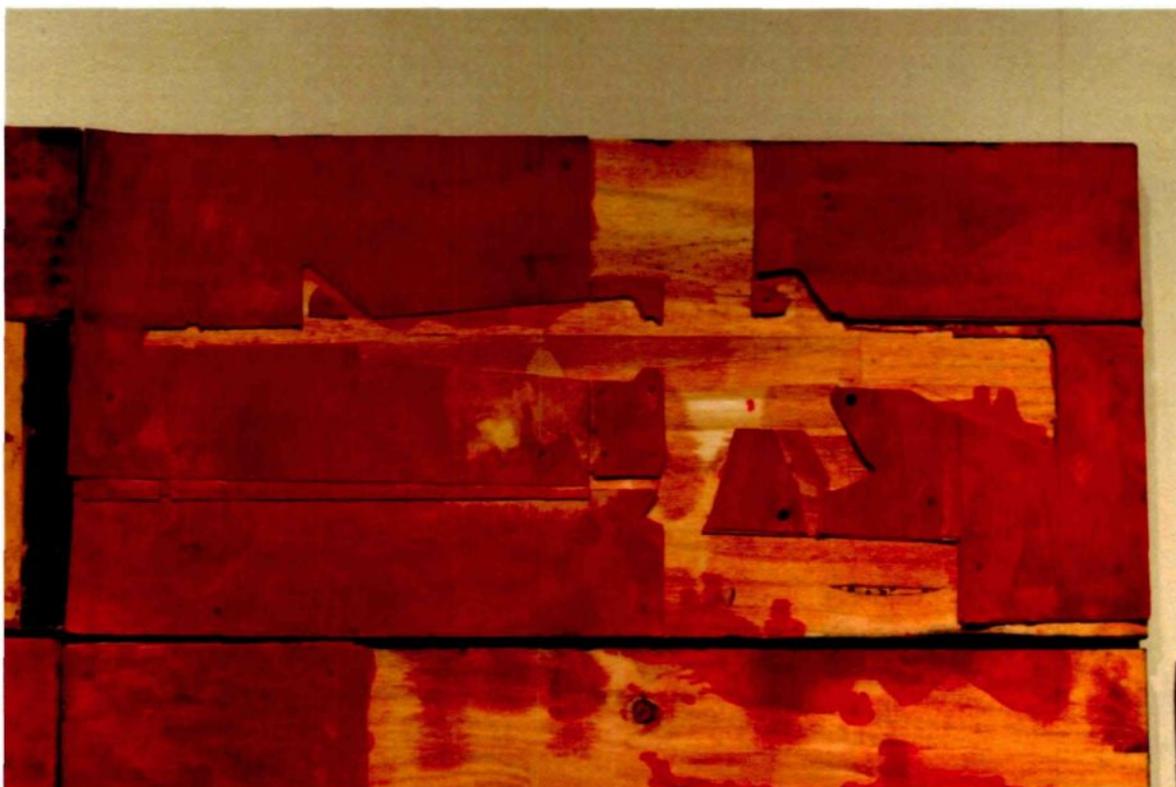


Figure 7 : *Gamme n° 41*, 2009. Collage sur panneau (détail). Centre des arts et de la culture, Chicoutimi

2.1.1 Recherche et motivation d'un choix

Observateur intéressé, j'attrape des détails au vol, je les récupère et je les intègre à mon langage pictural avec ce même souci du détail. Ces éléments sont initiateurs du besoin de créer et d'imager, le choix d'un fait historique est prétexte à la création. Déclencheur d'idées, le processus de recherche génère un besoin de réorganiser les informations en une synthèse personnelle. Cette recherche est source d'images et d'artéfacts qui sont propres à une époque et à un contexte géographique. L'atelier est un lieu permettant de combler un besoin conatif à la création, d'asseoir une forme de réorganisation des idées profilées plastiquement. Cette appropriation de l'histoire est une façon de désacraliser ce qui est aussi une interprétation du passé par l'homme. Ces moments

de création deviennent à leur tour des moments picturaux faisant partie de ma propre genèse. Les matériaux utilisés, au moment de l'acte de peindre, conservent alors les traces de ces instants picturaux.

Le papier s'est imposé dans ma pratique lors de la création de collages dès mes débuts à l'université (figure 8, p.37). Son aspect géométrisant et la possibilité de le travailler par couches superposées rendaient ce support fascinant à mes yeux. Il ne fallut pas beaucoup de temps pour que je découvre le plaisir de l'empiler et de l'entailler afin de révéler ses couches sous-jacentes (figure 7, p.35). C'est aussi lors de cette période que j'ai entrepris mes expérimentations avec des papiers huilés. Ce matériau polyvalent a rapidement monopolisé mon intérêt et ma pratique s'est vue canalisée entièrement dans l'univers du papier. Le monde du papier, vaste et complexe, soutient mon attention exclusive depuis les cinq dernières années. En utilisant ce support, la création débute dès l'étape de la sélection des papiers et les découvertes sont coutumières.

2.1.2 Témoignage historique

Lorsque je lis les écrits de l'artiste Ronald Ophuis, je ne peux faire autrement que m'identifier à la majeure partie de ses idées. Car dans sa manière de procéder, bien que les résultats picturaux et nos intérêts formels diffèrent grandement, nos deux approches sont très semblables sur le plan théorique. Nous avons un désir commun de communiquer une interprétation d'un fait historique au spectateur.

Tout d'abord, Ophuis décrit sa méthode de travail comme étant inspirée de récits et de monographies traitant de situations historiques. On ne parle nulle part de tragédie. On parle plutôt d'un jeu de rôle entre bons et méchants où le bourreau devient victime et inversement. Ces situations ou mises en scène sont qualifiées par l'artiste de « faux témoignages » puisqu'elles sont inspirées par des récits. Ce sont des traces visuelles fabriquées à partir d'une histoire racontée. L'artiste établit d'ailleurs un parallèle entre à sa manière de créer et les images de la vie du Christ

dans les églises. « Mon travail consiste à créer et à peindre des événements fictifs » (Ophuis, 2010, p.38). Cette *catharsis* picturale dont personne n'a été le témoin oculaire officiel veut tout de même nous communiquer une émotion ou incarner une souffrance, ou les deux.

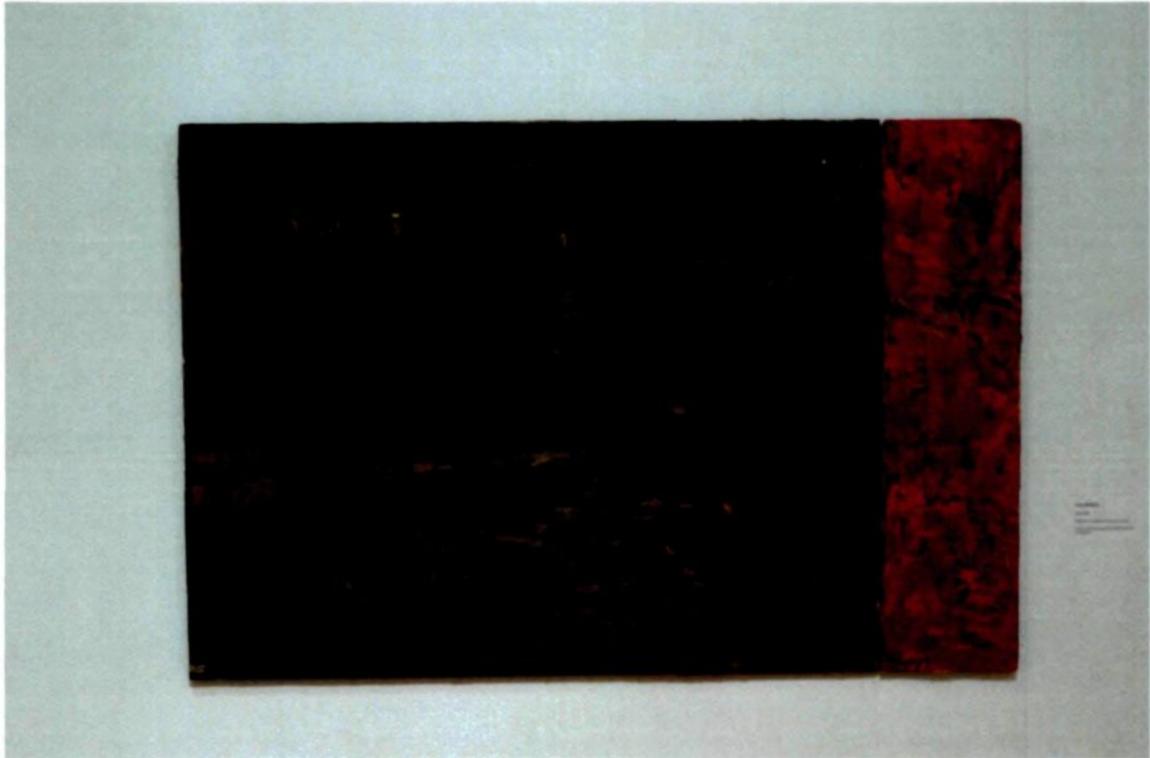


Figure 8 : *Sans titre*, 2008. Collage sur panneau. Galerie *L'Œuvre de l'autre*, Chicoutimi

Ophuis fait appel aux mécanismes de création d'images, c'est-à-dire à l'imagination. Ce processus est générateur de l'empathie que l'on éprouve pour nos semblables, nonobstant les écarts géographiques ou temporels. « Nous tentons de recréer une image d'évènements auxquels nous n'avons pas participé. Un instantané qui véhiculerait l'émotion recherchée » (Ophuis, 2010, p.38). Les œuvres dialoguent avec le spectateur afin d'humaniser des moments de l'histoire,

parfois anonymes (scène de viol entre prisonniers dans un camp de concentration⁷) ou très spécifiques (*Suicide de Mala Zimetbaum*)⁸. On pourrait alors parler de *snapshot*, un terme qui remonte au courant impressionniste et qui pourraient s'appliquer aussi bien à Ophuis qu'à Richter ou Mondrian. La notion de *snapshot* est aujourd'hui associée à la photographie, mais ses fondements sont l'instantanéité, la spontanéité et la rapidité d'exécution. Dans l'univers photographique, on peut la définir plus en détail, car un mouvement photographique a exploré l'esthétique du *snapshot* dans les années 60. Toutefois, ses critères principaux cités précédemment nous ramènent aux principes fondateurs de l'impressionnisme. Des sujets banals, voire communs, croqués sur le vif sont représentés et mettent l'accent sur la lumière, sur l'ambiance plus que sur le sujet.

Cette traduction de l'instantané, le *snapshot*, représente une réalité éphémère. Un fragment du temps peut-il résumer, imprégner un événement ou un lieu? On pourrait presque faire référence à une citation de Van der Valk⁹ que je paraphrase : c'est en travaillant avec simplicité et modestie que l'on évoque la grandeur. Cette relation philosophique existe encore de nos jours, grâce à des œuvres d'art minimalistes inspirées du geste et de l'éphémère qui interpellent le spectateur dans une dimension universelle. La dimension contemplative d'une œuvre ne réside pas dans sa complexité technique, mais dans ce qu'elle évoque de manière picturale.

Ma méthodologie de travail s'apparente en quelque manière à celle de l'artiste Ronald Ophuis en ce qui a trait à la documentation préalable à la réalisation d'une œuvre. Ce désir de fragmentation de l'histoire en anecdotes singulières est très près de ma démarche artistique et du rapport que j'entretiens avec la microhistoire. Le fragment est une esquisse de la singularité d'un personnage, du paysage, d'un événement.

⁷ *Birkenau II*, 2003, huile sur toile, Ronald Ophuis

⁸ *The suicide of Mala Zimetbaum before her execution*, 2000, pastel à l'huile, huile et crayon sur papier

⁹ « The more we understand simple things, the more we understand God. » Citation de Maurits Van der Valk à une exposition de Rembrandt en 1898. (Hansen, p.31)

Avant de commencer, j'effectue des recherches et je lis énormément de choses sur l'histoire, je collecte citations et images. [...] la peinture raconte une histoire fictive, mais la métaphore qu'elle développe est bien réelle en raison de l'affect suscité par le tableau lui-même (Ophuis, 2010, p.38).

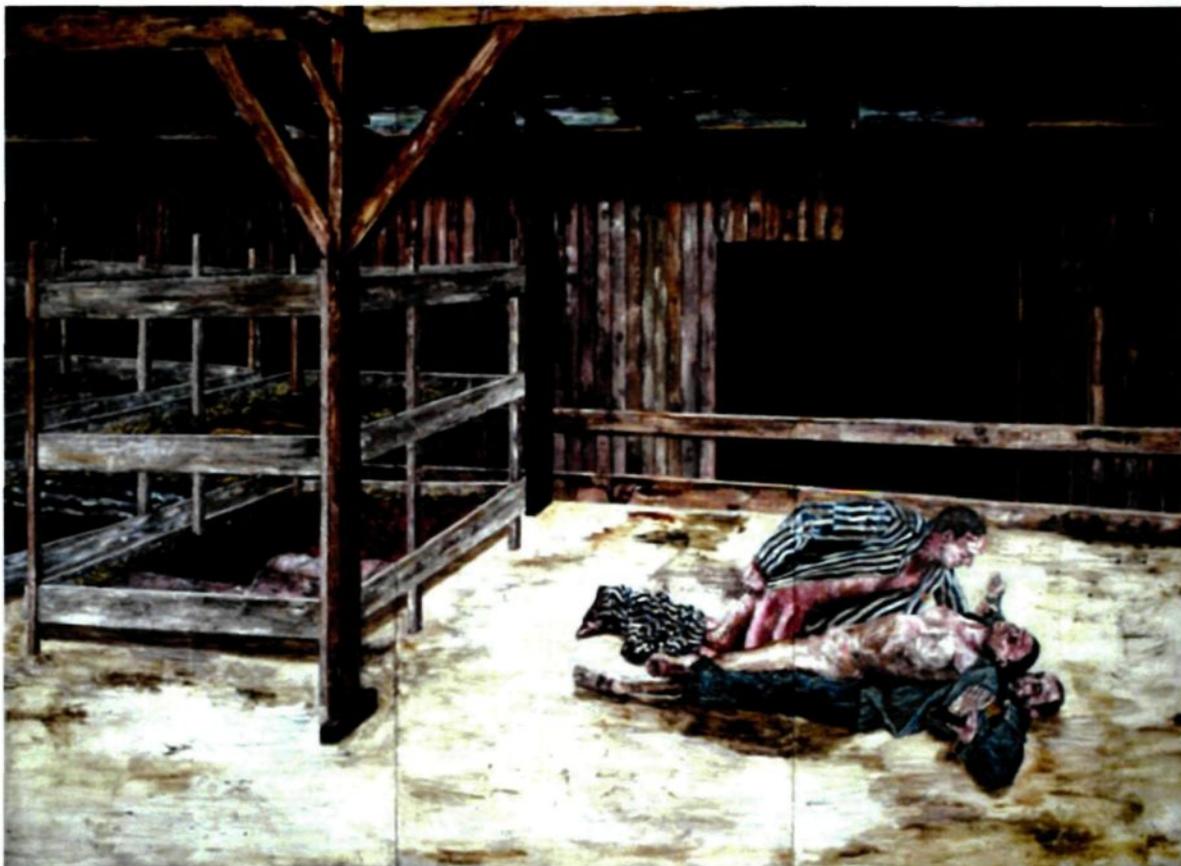


Figure 9 : Birkenau #1, Ronald Ophuis, 1999, 350 cm x 480 cm, huile sur toile.

Le choix d'un sujet à peindre est un élément important qui nécessite une explication afin d'essayer de connaître et de comprendre cette fascination pour des anecdotes méconnues. Ophuis y répond dans la citation qui suit et je ne peux qu'acquiescer à son raisonnement.

Ces moments ont beau nous perturber, sans eux nous nous sentirions impuissants. Et ça, c'est ingérable, comme un saut dans le vide. [...] En tant qu'artiste, c'est vous qui décidez quel genre de vie va envahir votre espace vide¹⁰.

¹⁰ L'artiste fait référence à son atelier

Inévitablement, il va se remplir de lui-même de tout ce qui fascine l'homme, de ses obsessions, de ses angoisses, de ses amours, etc. Ces ingrédients vont agir et stimuler votre imaginaire. Les oeuvres d'art sont des témoins des pensées de l'atelier (Ophuis, 2010, p.40).

Dans le cadre de mes réflexions, je pourrais ajouter le pouvoir de l'imagination. En citant des faits et des événements qui sont moins associés à des codes culturels et à des images symboliques dans notre *imaginaire collectif* (on peut exclure ici le World Trade Center, la chute du mur de Berlin, etc.), le spectateur doit se figurer l'événement ou le sujet en ayant le tableau devant lui comme unique référent, car il n'y a pas d'idée reçue préétablie par la culture populaire et médiatique sur ce sujet (comme par exemple l'œuvre *N° 2419 D*). Lorsque l'on songe à certains événements majeurs de notre histoire auxquels nous n'avons pas assisté, nous en avons une perception cognitive qui peut être associée à des images s'y rattachant. Ces images, souvent largement médiatisées, sont des constituants de notre patrimoine iconographique. Dans chaque culture siègent des variantes, mais de manière globale, nous partageons un bagage iconographique commun. En faisant référence à des événements de second ordre, ce bagage référentiel inhérent au spectateur est désamorcé. Il n'est plus en quête de reconnaissance d'un signifié ou d'un indice et sa perception de l'œuvre se retranche dans le formalisme pictural. Cette approche me donne plus de latitude dans l'interprétation de données textuelles et visuelles reliées à un événement. La représentation, figurative ou non, est forcément subjective; c'est donc un plaisir plastique d'associer sa vision d'un événement à un concept historique. Il est possible de créer des liaisons, comme le fait Ophuis, entre cette manière de procéder et celles des peintres de l'âge médiéval et de la Renaissance qui ont imagé, d'après récits, les écrits saints de l'église catholique en Europe. On peut affirmer qu'il est encore possible d'imager des récits et de les interpréter picturalement de manière contemporaine.

2.2 Processus de mutation

L'horreur absolue n'est pas représentable, certaines souffrances sont indicibles. La littérature permet d'imaginer, alors que la peinture laisse peut-être

moins de place à l'imagination. [...] Il n'y a pas d'horreurs qu'on puisse représenter à l'état pur, ça passe toujours par le filtre d'une esthétique particulière (Clair, 2005, p.10).

Jean Clair remet ici en question la possibilité d'un médium et sa capacité à traduire un trauma. On y affirme que la dimension visuelle de la peinture ne peut traduire des émotions d'une telle portée. L'euphémisme de l'interprétation n'est rien vis-à-vis de l'expérience réelle. Alors, peut-on envisager une expérience qui fait dériver le spectateur dans d'autres eaux, mais qui, inspirée de l'expérience du réel, devient d'autant plus authentique? Cette dérive, peut-elle venir *ex-abstracto*? Dans le cas de ma pratique, malgré mon point de départ qui peut être un événement précis et daté, je m'autorise des déformations picturales qui s'éloignent d'une représentation figurative, mais qui, j'ai l'impression, vont témoigner de l'expérience du *faire* du plasticien et qui communique une certaine forme de pathos. Afin de traduire un fait, je dois me l'approprier, le circonscrire d'un point de vue holistique. Lors d'une entrevue, l'artiste Georg Baselitz résume bien l'approche du peintre au regard de la compréhension et de son implication vis-à-vis de son thème. « Ce que je désire avant tout, c'est peindre des tableaux. Et il s'est avéré que, pour ce faire, l'essentiel était d'éliminer les thèmes secondaires, de sorte que dans ce que l'on voit, il ne reste plus rien de ce dont je suis parti » (Koeplin, 1991, p.20).

En somme, le processus créatif se nourrit de ces nombreuses réflexions traitées précédemment. La réalisation d'une œuvre est toutefois déterminée par des choix de matériaux en fonction de leurs qualités plastiques. Une œuvre picturale est avant toute chose un médium qu'on applique sur un support. Ces choix de matériaux sont des préoccupations importantes dans ma démarche artistique, car au-delà de leur fonction formelle, ces matières contiennent une dimension symbolique et une charge historique.



Figure 10 : *Expérimentation IV-II*, 2011 (détail)

2.3 Manifestations plastiques et quête de la minceur

Le travail en atelier peut se déconstruire suivant la recherche de matériaux (médiums et supports), l'exploration et l'expérimentation de techniques menant à la réalisation d'une oeuvre. La manifestation plastique de récits à caractère historique devient dans l'espace de l'atelier un substrat d'où prennent naissance des *moments de création*. Ces moments d'incertitude et de recherche oscillent jusqu'à ce qu'ils satisfassent des critères formels plus établis, en ce qui a trait au format et à la thématique d'une oeuvre. La recherche documentaire détermine plusieurs paramètres et influence grandement mes décisions. C'est dans ce processus lent que des oeuvres surgissent, tandis que d'autres ne dépassent pas ces stades préliminaires de maquettes et d'échantillons.

Le contact avec la matière est essentiel en ce sens que bien qu'une partie de la réalisation de mon travail se conçoive à l'ordinateur, les techniques picturales employées sont des plus rudimentaires. Un des facteurs déterminants, du fait que je désire prendre part manuellement au processus de création de l'image, est le contact avec le papier. Depuis le début de mes expérimentations, dans le cadre de la maîtrise, je travaille exclusivement avec des papiers asiatiques. Ce matériau, faisant office de support, remplace la traditionnelle toile de coton ou de lin. Pour ses nombreuses qualités plastiques, mais pour d'autres motifs jusqu'alors indicibles, j'ai contracté une fascination sans bornes pour cette matière.

Le papier est, nous dit-on, une invention des Chinois; toujours est-il que nous n'éprouvons, à l'égard du papier d'Occident, d'autres impressions que d'avoir affaire à une matière strictement utilitaire, cependant qu'il nous suffit de voir la texture d'un papier de Chine, ou du Japon, pour sentir une sorte de tiédeur qui nous met le cœur à l'aise. [...] Les rayons lumineux semblent rebondir à la surface du papier d'Occident, alors que celle du *hōsho*¹¹ ou du papier de Chine, pareille à la surface duveteuse de la première neige, les absorbe mollement. De plus, agréables au toucher, nos papiers se plient et se froissent sans bruit. Le contact en est doux et légèrement humide, comme d'une feuille d'arbre (Tanizaki, 2011, p. 29-30).

Lors de la réalisation d'une oeuvre, une migration s'opère entre le monde des idées vers une réalité tactile. Les qualités plastiques du monde physique sont soudainement invoquées afin de mettre à profit des concepts idéationnels. Toutefois, la volupté de la matière est bien réelle et elle est bien présente dans le rituel de création. La manipulation des papiers, l'odeur du bois scié et le son de la molette¹² qui frotte sur une plaque de verre dépoli : ce sont des manifestations concrètes du plaisir du plasticien.

¹¹ Papier utilisé en estampe fabriqué à partir de *kozo* (fibres de mûrier)

¹² Outil de broyage utilisé dans le processus de fabrication de la peinture.

1. Créer un châssis robuste, de dimension variable avec le moins de traverses possible.
 2. Mettre à profit l'épaisseur de ce châssis.
 3. Exploiter ce dégagement afin de donner un aspect de profondeur atmosphérique à l'image.
 4. Sélectionner et manipuler le subjectile avec soin.
 5. Décliner les possibilités qu'il offre. User de ses propriétés (capacité d'être cousu, plié, mouillé, déchiré, collé, etc.).
- Légende : Action/création
Intention

Figure 11 : Schéma simplifié du processus formaliste de réalisation d'une œuvre.

Ce goût pour le papier, d'où vient-il? Dans ma pratique, le papier est mon support exclusif, que ce soit pour le dessin, la peinture ou l'estampe. Depuis 2008, je ne produis que des œuvres avec le papier comme support. Je peux citer l'exposition *Fin de siècle*, dont ce mémoire fait l'objet et dont les cinq corpus sont des papiers montés sur châssis. La toile de coton ou de lin est exclue. Certains artistes, pour ne citer que l'artiste montréalais Chris Kline et l'allemand Sigmar Polke, utilisent la soie à sérigraphie comme subjectile afin de profiter de ses caractéristiques opalescentes. Dans mon cas, le papier se veut irremplaçable. En raison de sa façon à absorber la couleur et de ses réactions lorsqu'il est mouillé ou huilé, on ne peut en aucune façon le comparer à une matière tissée. Les papiers asiatiques de la famille des *washis* comblent les besoins de ma pratique en matière de conservation, de résistance et de minceur (figure 10, p.42).

Lors de mes expérimentations en recherche et création, je me conforme aux étapes énumérées ci-dessus (figure 11, p.44). Lors de ces tentatives d'innover en présentant des papiers tendus sur châssis, j'ai parcouru ces cinq phases. Malgré tous les inconvénients que cela occasionne, j'ai le désir de présenter cette fragilité, cette tension et cette rupture au spectateur. Au-

delà du défi technique et des ambitions formelles, j'établis un climat à l'apparence éphémère et fragile pour évoquer des propos historiques qui empruntent ces mêmes caractéristiques.



Figure 12 : *Sans titre*, 2011. Présenté derrière une vitrine boulonnée. Bibliothèque publique de Chicoutimi

Afin de bien tendre le papier sur le châssis et d'éviter d'éventuelles perforations et des déchirements sur le pourtour du papier, j'utilise le quart-de-rond¹³. Bien que le biseautage utilisé sur les châssis qui tendent la toile de lin ou de coton soit efficace, ses arêtes sont trop tranchantes et le pli sur le rabat se veut trop anguleux et crée ainsi des zones propices au déchirement. En contexte d'exposition, les œuvres demeurent toutefois vulnérables aux perforations si on les touche ou les

¹³ Moulure dont la silhouette se présente comme le quart d'un cercle.

manipule avec un manque de soin. Pour remédier à une partie du problème, les œuvres peuvent être exposées derrière une plaque de verre comme je l'ai fait en 2012 à la bibliothèque publique de Chicoutimi (figure 12, p.45). Puisque le papier laisse transparaître ce qu'il y a derrière lui, la structure du châssis est donc discernable. Afin de contrôler l'aspect visuel créé par cette charpente, j'ai développé des stratégies pour limiter les traverses du châssis. Un des principaux avantages à travailler avec les papiers *washis*, c'est qu'ils ont cette opalescence qui donne de la profondeur à l'image en nous permettant de discerner le vide derrière la feuille tendue. Cet effet, à ma connaissance, est sans équivoque des autres subjectiles et il permet de mettre chaque élément de l'œuvre à contribution d'un rendu pictural définitif. L'œuvre peinte sur le papier et couchée sur une table n'est pas terminée tant qu'elle n'est pas tendue sur son châssis. Elle prend là tout son aspect aérien et le grain du papier y prend vie. L'utilisation du bois dans la construction du châssis permet de créer plus de rondeurs et plus d'arêtes moins acérées, lors d'un contact avec le papier, qu'avec une construction en métal (isolée par une couche de vernis et une colle sans acide). La structure est renforcée d'une cornière d'acier boulonnée à l'armature de bois dont les essences peuvent varier (merisier, chêne, frêne, pin) (figure 13, p.47). De cette façon, je peux concevoir des tableaux de grandes dimensions et éliminer la totalité des traverses. Dans le cas contraire, il est possible de souder des tiges d'acier en remplacement des traverses de bois qui sont beaucoup plus fines et résistantes aux aléas auxquels une œuvre est soumise. Les parties métalliques sont également enduites d'un mélange de cire de carnauba et de cire d'abeille afin de limiter leur oxydation. Le format des œuvres est conçu en fonction du rapport surface/châssis afin de créer des contrastes de masse et de légèreté. Ce dispositif alliant légèreté, minceur et résistance converge vers l'idée de pérennité et de conservation des œuvres.

Cette idée de préservation de l'œuvre est un souci réel qui occupe une place importante dans ma pratique. Bien que certains travaux peuvent avoir une apparence brute ou précaire, chaque matériau et médium est fabriqué avec le plus grand soin et avec comme préoccupation principale la pérennisation de l'éventuel élément pictural. Les papiers sont choisis pour leur faible

taux d'acidité, les pigments utilisés pour la peinture sont broyés avec des huiles de qualité et je fabrique les vernis adaptés à mes besoins avec des résines et recettes consacrées.

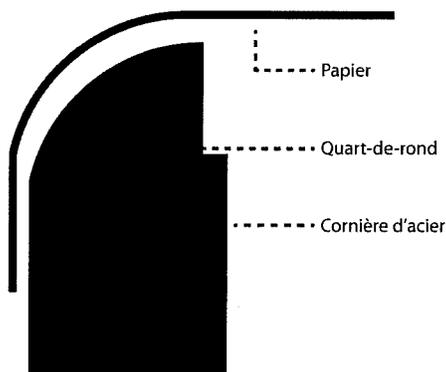


Figure 13 : Vue en coupe d'un châssis

2.4 Traces

Dans son livre *L'empire des signes*, Roland Barthes aborde le thème de la *pensée graphique* (Barthes, 2007, p.121) au Japon. De par la forme d'écriture nipponne sous forme d'idéogrammes, la relation à l'écriture s'avère très différente de son pendant occidental. Il est possible d'y faire un rapprochement avec la picturalité, qui dans ma pratique, est abordée avec une philosophie comparable en fonction des médiums et supports avec lesquels je travaille habituellement, soit les encres et les papiers japonais. Dans cette culture, la gomme à effacer n'existe pas. Donc, le tracé y est permanent et il est exécuté *alla prima* comme le nomme Barthes (pour faire encore une fois une référence à la culture de l'Occident). « Tout, dans l'instrumentation, est dirigé vers le paradoxe d'une écriture irréversible et fragile, qui est à la fois, contradictoirement, incision et glissement [...] » (Barthes, p.120). C'est ce côté irréversible imposé par le support des papiers ultraminces qui motive mes interventions picturales. « ... l'écriture se meut à travers un luxe de surfaces et ignore la déteinte, l'imprégnation métonymique de l'envers et de l'endroit (elle se

trace au-dessus d'un vide) : le palimpseste, la trace effacée qui devient par là un secret est impossible » (Barthes, p.121). Chaque intervention est irréversible, un peu comme avec l'aquarelle ou certaines techniques en dessin, où l'on doit accepter la trace indélébile du geste et de l'outil révélé par le médium. Cette pensée fait également écho à la philosophie *wabi-sabi* évoquée précédemment. « Quant au pinceau, il a ses gestes, comme s'il était le doigt ; [...] peut glisser, se tordre, s'enlever, la trace pour ainsi dire, s'accomplit dans le volume [...] » (Barthes, p.121). Cette comparaison entre la peinture et l'écriture ne fait pas référence à des normes typographiques ou esthétiques, mais traite du geste de l'écriture. Barthes l'a fait lui aussi par cette simple élocution : « ... c'est au contraire l'acte d'écriture qui subjugue le geste pictural, en sorte que peindre n'est jamais qu'inscrire » (Barthes, p.123).

Roland Barthes cite également Mallarmé en empruntant à son vocabulaire cette expression : *l'écriture est faite des gestes de l'idée* (Barthes, p.126). Dans le cas des idéogrammes, rien n'est plus probant. On peut toutefois établir des liaisons avec le domaine pictural, où l'expression du médium à travers le geste pictural est chargée d'idées et de concepts. Cette intentionnalité de l'esprit se répercute à travers le tracé et les interventions picturales que l'on qualifie, d'une certaine manière, de *libres*. Dans mon travail, la trace indélébile du geste est une marque, voire une trace, du processus de création, de ses incertitudes, hésitations et affirmations graphiques. C'est cette accumulation de gestes qui fondent la matière picturale du tableau, aussi sourde soit-elle dans son apparence ténue. Il en demeure toutefois une uniformité et une lutte entre absence (lumière, blancheur du papier) et présence (noirceur, tache, épaisseur dans la matière picturale).

2.5 Embrouillement

En décrivant le mécanisme du *pachinko*, Roland Barthes, dans son même ouvrage, vient toucher directement une corde sensible dans ma pratique : la notion de contrôle et de l'accident. Le but de ce jeu de hasard consiste à envoyer une bille de métal dans un parcours cloué afin de faire

des points un peu à la manière du *pinball* du côté occidental. « ... pour le joueur japonais, tout se décide dans le coup d'envoi [...] le doigté est immédiat, définitif, en lui seul réside le talent du joueur, qui ne peut corriger le hasard qu'à l'avance et d'un seul coup; » (Barthes, p.45).

Cette main est donc celle d'un artiste (à la manière japonaise), pour lequel le trait (graphique), est un *accident contrôlé*. [...] en raison de la qualité même du papier et de l'encre, il ne puisse être jamais corrigé; de même que la bille lancée ne peut être déviée [...] (Barthes, p.45).

Dans mon travail, tout un dispositif de pochoir, de ruban-cache, de fabrication de la couleur (pour en déterminer la viscosité adéquate) et de l'utilisation d'outils fabriqués sur mesure est mis en branle afin de restreindre un espace qui sera gestuel, libre, perméable à l'accident et à l'imprévu (dérapage contrôlé). Sans compter des esquisses préliminaires et souvent un travail graphique sur ordinateur, c'est avec des mélanges de couleurs créés sur le vif et les imprévus au moment de peindre que l'image rendue prend réellement son sens. Ce désir d'encadrer une zone où la gestuelle et l'imprévu sont permis trouve probablement ses origines dans le fait que d'emblée une recherche contextuelle et historique vient *cadrer* le tableau. La documentation préparatoire insufflé à la gestuelle des éléments qui transparaissent à travers la picturalité. Même exécutés avec une grande liberté, les gestes sont empreints de l'idée, un peu comme l'a mentionné Mallarmé cité précédemment.

La notion de collage est également présente de manière picturale dans ma pratique. Ce sont les rudiments du collage et du patchwork qui servent de liant entre les fragments historiques et les fragments picturaux. En recomposant une image qui puise ses fondements dans des sources disparates que je rassemble, j'établis un portrait unifié picturalement qui conserve des cicatrices de son réassemblage. C'est pourquoi la picturalité de mes œuvres glisse parfois dans le formalisme abstrait. Cette réorganisation de morcèlement crée des paysages à multiples facettes qui sont dépourvus de perspective où se fondent les symboles bien qu'ils tentent de s'accrocher à leur signifiant historique. La surabondance de ces fragments noie et densifie la couche picturale jusqu'à saturation. Car ce collage, comme je le nomme, n'est pas composé de la juxtaposition d'éléments

préexistants. La notion de collage se situe à l'étape de l'esquisse, dans la composition préliminaire des tableaux qui sont peints.

En résumé, c'est avec des préoccupations ayant trait à la conservation des œuvres que chaque matériau est choisi. C'est aussi pour leurs qualités graphiques et le plaisir matériel qui en découle que je les intègre à ma pratique. Picturalement, mon travail puise ses sources dans la dégradation des symboles et des fragments historiques qui sont dilués à travers la matière picturale, la gestuelle et la trace des outils au moment de peindre. Contrastes et tensions sont créés par l'assemblage du châssis, du papier et des interventions picturales. Cette démarche a pour but de mettre à profit chaque élément de la construction du tableau au rendu formel de l'image. Ainsi, le châssis et ses traverses créent un volume qui est magnifié par la transparence du papier et par les interventions picturales.

Chapitre III

Fin de siècle

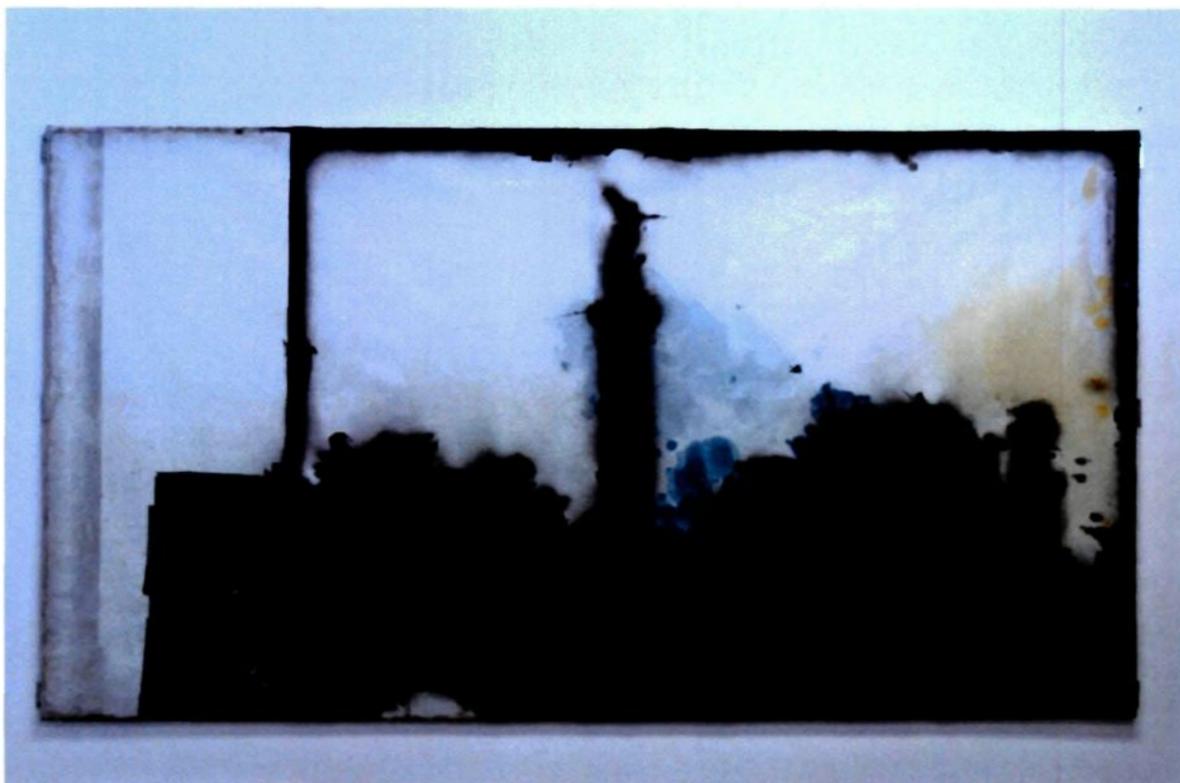


Figure 14 : *Tsar*, encre, peinture à l'huile et émail sur papier, 2011-2012

Ce chapitre se concentre sur l'exposition présentée au centre d'artistes Langage Plus à Alma, du 21 septembre au 25 novembre 2012. L'exposition regroupe la majeure partie de mes travaux de recherches créés dans le cadre de mon cursus à la maîtrise. Le corpus d'œuvres présenté compte neuf éléments picturaux et il représente le début d'une série de travaux qui se poursuivront dans ma carrière professionnelle hors des murs de l'université.

Ce dernier chapitre établira, exemples à l'appui, les étapes de la réalisation de ce projet d'exposition, et ce, du passage de l'idéation vers leur concrétisation en incluant toutes les intentions qui en découlent. Ce chapitre s'avère le lieu où se combinent influences théoriques et influences plastiques en donnant corps aux œuvres picturales.

Le thème du XX^e siècle influencé par la pensée de René Rémond dresse le canevas de cette fresque découpée en cinq corpus. La dimension installative de l'exposition se veut un élément important de la présentation de mon travail. Appelé *dispositif d'exposition*, cela regroupe la mise en espace des œuvres et la relation syntaxique qu'établissent les œuvres avec leurs titres et leurs descriptions. L'autoanalyse du dispositif d'exposition est influencée par les procédés de connotation conditionnant la lecture et l'interprétation de Roland Barthes dans son texte *Le message photographique*. Ces réflexions s'appuient sur le schéma de Roman Jakobson afin de déterminer les constituants du langage pictural et installatif (figure 18, p.64).

L'exposition issue d'une collaboration avec la commissaire de l'exposition, Jocelyne Fortin, est un catalyseur qui a modifié la vision de ma propre pratique. Mme Fortin a rédigé un texte explicitant mes intentions artistiques, où elle ouvre des pistes interprétatives de mon travail aux futurs regardeurs de l'exposition (annexe 1, p.75).

En résumé, ce chapitre rassemble les concepts et les stratégies picturales dans une perspective analytique et descriptive. Témoin textuel de l'exposition, il permet de faire un retour critique sur la présentation de mon travail en contexte d'exposition professionnel et m'oriente vers de nouvelles avenues réflexives et techniques de ma future pratique.

3.1 De l'écrit à l'image : la sédimentation

Le projet d'exposition *Fin de siècle* regroupe cinq corpus d'œuvres totalisant neuf éléments picturaux. Le déploiement du sujet s'articule autour de la notion de siècle. Plus précisément, j'ai

utilisé le concept de *siècle historique* comme le fait l'historien et politicologue René Rémond dans son ouvrage *Regard sur notre siècle*¹⁴. Ce concept exprime l'idée qu'un siècle n'est pas la somme de cent années, mais qu'il commencerait plutôt lors d'un événement majeur ayant une incidence importante sur l'esprit du temps, et qui prendrait fin lors d'un nouveau fait d'importance qui marquerait le passage vers une nouvelle ère. L'auteur cite d'ailleurs quelques exemples pour préciser sa pensée.

À côté du siècle qu'on appellera arithmétique, fait de cent années de 365 jours de vingt-quatre heures chacun auxquels s'ajoutent les vingt-cinq jours des années bissextiles — soit du 1^{er} janvier de l'année 01 au 31 décembre de l'année double zéro un total de 36 525 jours —, il y a le siècle qu'on dira historique, qu'individualise le jugement de la postérité, et qui est généralement associé au nom d'une personnalité censée lui avoir imprimé sa marque : tels dans l'Antiquité le siècle de Périclès ou celui d'Auguste ou, plus proche de nous, le siècle de Louis XIV dont Voltaire a été le premier à consacrer l'existence. Ce siècle historique peut aussi transcender la durée d'un règne et désigner un temps caractérisé par la prépondérance d'une puissance ou le rayonnement d'une civilisation : ainsi le Siècle d'or pour l'Espagne du XVI^e siècle (Rémond, 2000, p.13).

La notion de siècle historique est un des piliers fondateurs de l'exposition. Toutefois, je le considère comme une stratégie pour aborder l'histoire qui demeure propre à ce projet et non comme un concept clé de ma pratique. Ce concept de siècle historique est toutefois révisé par Rémond lui-même grâce à une prise de recul sur l'actualité. C'est donc à de nombreuses reprises que sa théorie est remodelée par des essais et ouvrages¹⁵. En 2003, sous sa dernière version¹⁶, Rémond ne date plus le XX^e siècle comme s'il débutait à la Révolution russe de 1918 pour se terminer à la chute du mur de Berlin en 1988. Le XX^e siècle prendrait fin en 2002 juste après les attaques terroristes aux États-Unis en septembre 2001 et la décision de l'OTAN d'envahir l'Afghanistan et d'entamer une *chasse* internationale au terrorisme. Cet espace-temps, de la Révolution russe à la chute des tours jumelles, sur 84 ans m'a servi de canevas lors de la sélection des événements présentés dans le projet d'exposition.

¹⁴ Rémond, René. 2000, *Regard sur le siècle*, Mayenne : Presses des sciences PO, 114 p.

¹⁵ Rémond, René, Azouvi, François. *Du mur de Berlin aux tours de New York. Douze années pour changer de siècle*, Paris : Bayard, 135 p.

¹⁶ Rémond, René. 2003, *Le siècle dernier : 1918 - 2002*, Paris : Fayard, 1 201 p.

Le point de départ de ma réflexion quant au XX^e siècle est qu'on peut le qualifier de siècle de l'image. En effet, la photographie et la vidéo se sont étonnamment démocratisées et leurs fonctions se sont multipliées. Que ce soit dans un but médiatique, documentaire ou de témoignage singulier, l'image est présente partout lors du siècle dernier. Les images et vidéos de destruction ont particulièrement retenu mon attention. On filme et photographie les renversements politiques en captant sur bande la chute des statues présidentielles, le dynamitage de svastikas par les Américains à leur arrivée en Allemagne ou encore l'impact d'un avion dans une des tours du World Trade Center filmé et diffusé en direct. Cette captation de l'éphémère, de la transition d'un symbole matériel vers sa destruction, est présentée comme l'incarnation ou la représentation d'un changement.

Avec le désir d'immortaliser la chute, j'ai donc recherché des images d'archives liées à des événements où la destruction devient état statique. Les instants de destruction deviennent un événement d'envergure majeure en eux-mêmes. Cet état éphémère est tout aussi important que lors de leur existence passée par le vide qu'elle laisse à la suite de leur destruction et de l'attente d'une éventuelle reconstruction. Le XX^e siècle foisonne d'anecdotes et d'événements phénoméniques aux répercussions politiques. J'ai établi un processus de sélection rigoureux où j'ai créé un corpus d'oeuvres équilibré dans sa dynamique permettant au spectateur de faire des allers-retours entre de grands événements symboliques et d'autres moins connus. C'est cette idée de morcellement, de fragmentation de l'histoire qui amorcerait le projet *Fin de siècle*.

Il m'était primordial de sentir la nature cyclique et temporelle du projet. Donc, il était exclu de travailler de manière chronologique, c'est-à-dire d'amorcer les cinq plus anciens faits recensés dans ma recherche. Mon intention n'est pas de créer une série qui s'apparente aux chroniques du XX^e siècle. La sélection finale a retenu cinq événements (épiphénomènes) couvrant la période de l'an 1918 à l'an 2001. Je désire broser le tableau du siècle dans son ensemble, d'autres oeuvres issues de cette recherche et rattachées à cette série devraient naître dans les années à venir.

Dans un premier temps, le siècle s'ouvre avec le dynamitage par les révolutionnaires bolchéviques d'une statue tsarine représentant Nicholas II. Un des tableaux de la série s'inspire des archives vidéo soviétiques qui ont documenté ce renversement politique majeur qu'est la Révolution russe (figure 14, p.51). La série de tableaux se termine à New York par un diptyque présentant les trous béants avant l'effondrement, laissés par les avions à la suite de leur collision le 11 septembre 2001 (figure 1, p.14). Dans une petite salle, *Tsar* et le diptyque des tours jumelles se font face. Le début et la fin de ce siècle événementiel se combattent sur le plan de la dimension des tableaux. *Tsar* est plus grand et plus lumineux tandis que *911-1* et *911-2* (56 cm x 56 cm) sont de format plus intimiste et leur couleur saturée rappelant un mélange de cendre et d'éclats de verre, accroche la lumière, permettant au regardeur de s'enfoncer dans cette noirceur.

Chaque corpus d'œuvres se distingue par sa plasticité. Chacun d'eux est réalisé avec des médiums, techniques et supports différents. L'œuvre intitulée *Tsar* (figure 14, p.51) est de grand format (183 cm x 102 cm). Elle veut exploiter et explorer la minceur du faux-cadre telle une grande surface sans raccord. Pour ce faire, une feuille est déployée dans l'espace à son maximum, un minimum de traverses est utilisé dans la construction du châssis du tableau. Comme toutes les autres œuvres de l'exposition, elle a pour but de transgresser la façon traditionnelle d'exposer une œuvre papier par le vide créé derrière la feuille. Le fait d'utiliser un châssis dépourvu de traverses élimine le spectre qu'elles laisseraient apparaître derrière la mince couche picturale. C'est un objectif technique voulu et pensé qui consiste à réaliser des tableaux de grand format dont le châssis est d'apparence légère et aérienne, en opposition aux tableaux de petit format dont la fabrication est massive et qui rend les traverses de bois très présentes dans la facture visuelle des œuvres. Picturalement, l'œuvre est déséquilibrée par la présence d'un cadre tracé au noir bordant le sujet figurant l'effondrement d'une statue. Le tableau de format panoramique et son encadrement peint sont une mise en abîme de l'image nous suggérant l'aspect statique et cadré d'une photographie. Cependant, l'œuvre est bel et bien picturale et sur papier. Picturalement, les informations brouillées, effacées et soustraites nous dévoilent, au final, de bien maigres indices sur

les origines historiques du sujet. C'est cela qui permet de la qualifier d'abstraction hybride selon les critères de Nickas cité précédemment dans le deuxième chapitre.

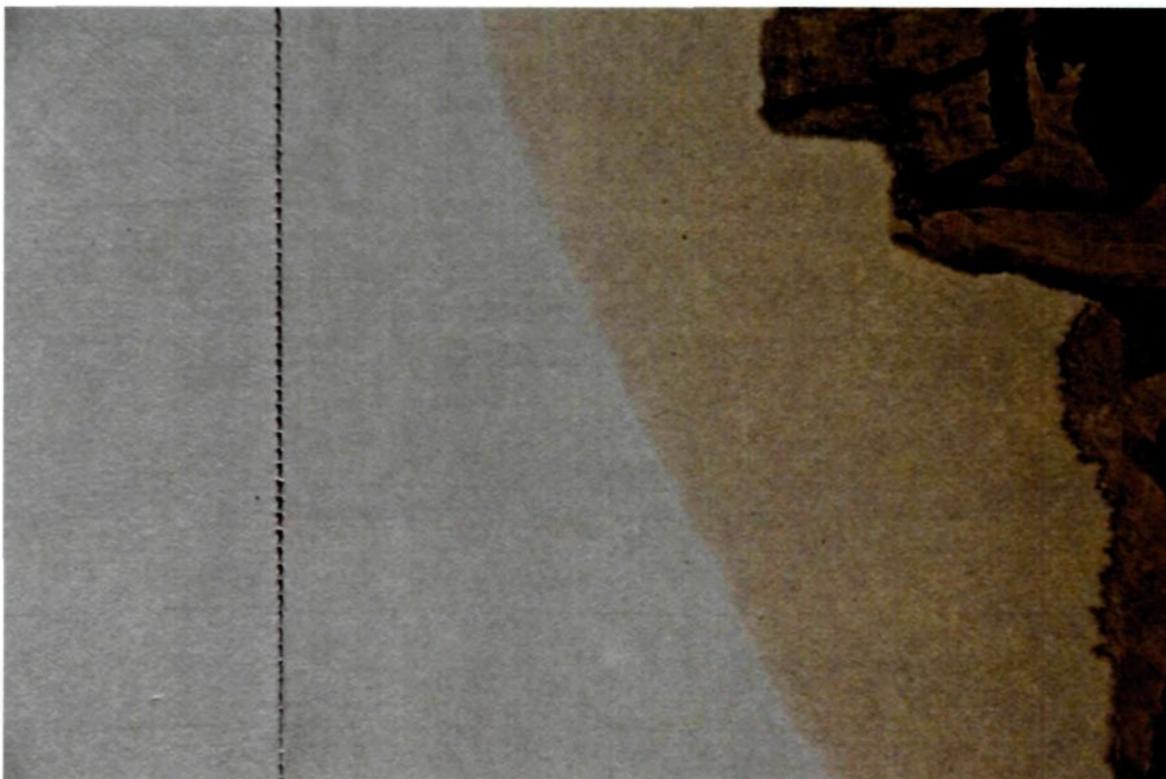


Figure 15 : *Berlin*, 2012. Vue en gros plan d'un papier cousu et tendu

Les défis sont multiples, et ce, à plusieurs degrés. L'élaboration de faux-cadre est adaptée au format de l'œuvre et vient ainsi établir des rapports de contrastes entre de petits formats à la charpente solide et massive et de grands formats dont le châssis est réalisé d'une combinaison d'acier et de bois afin de le rendre aérien et presque inapparent. Le système de tension varie également d'un corpus à l'autre selon diverses expérimentations auxquelles je me suis adonné pendant ma recherche. La tension des papiers se manifeste par le biseautage des châssis avec la même méthode que pour tendre le coton et le lin ou par une technique personnalisée qui utilise le quart-de-rond (figure 13, p.47). L'étape cruciale et déterminante du rendu final de l'œuvre est de

coller le papier ou de le ceinturer à l'aide de grands élastiques au châssis (figure 17, p.62). Lors de cette dernière étape très délicate, des bris comme le déchirement du papier et des risques latents de perforation de la surface tendue peuvent survenir. Des imperfections se créent au moment de régler la tension, des plis ou irrégularités apparaissent. Je me questionne encore sur la pertinence de vouloir éliminer les imperfections qui font partie des propriétés du subjectile. Les froissures et les godages ont des qualités graphiques dont je pourrai tirer profit dans des projets ultérieurs. Jusqu'à maintenant, je laisse certaines de ces imperfections apparentes dans les œuvres, car elles témoignent à leur façon de la fragilité du subjectile.

Les papiers eux aussi sont divers et ils sont ouverts de maintes façons. Des variations sont présentes dans la déclinaison des formats, dans la nature du papier (mais qui font tous partie de la grande famille des *washis* comme nous l'avons vu dans le chapitre 2), dans certaines interventions telles que la couture, dans l'usage de médiums et de techniques variés (encre à l'huile et à l'eau, émail, peinture à l'huile, vernis, ligne de craie) et par l'utilisation de l'endos comme de l'endroit de la feuille de papier. La plupart des œuvres sont travaillées à plat avec des outils détournés, fabriqués et bricolés. Afin de créer des motifs, des pochoirs géants sont découpés dans du carton et des matrices sont taillées dans le linoléum. L'application de la peinture se fait à l'aide de pinceaux en soies de porc ou avec des embouts découpés dans le lino, des rouleaux à fourchette, des raclettes à sérigraphie, des bombes aérosol et des atomiseurs. Ma méthode de travail est instinctive quoique les couleurs préparées sont corrigées pendant les sessions de création, au besoin. Il est important pour moi que les moments de création en atelier soient perméables à l'imprévu, à l'accident. Ce n'est que de cette façon que les matériaux glissent vers leurs penchants naturels. J'ai comme objectif certains critères formels, la facture abstraite et énergique au travail est toutefois le résultat de ces petites imperfections qui inscrivent mon travail dans la picturalité. Les traces laissées par des outils et par l'accumulation des couches de médiums constituent la facture visuelle du tableau. Les qualités formelles des tableaux en sont d'autant plus révélées par ce subjectile délicat qu'est le papier. En lui-même, il ne permet pas les corrections à cause de sa texture diaphane mettant en

évidence les moindres tracés, gouttelettes, bavures et cernes incrustés dans sa morphologie lorsque la lumière le traverse.



Figure 16 : Impact d'un avion sur la tour nord du World Trade Center.

3.2 Documentation et stratégies d'exposition

L'exposition de mon travail à Langage Plus a été un laboratoire de réflexions et d'essais sur les dispositifs de présentation de mes œuvres. Le lieu m'a permis d'aborder les deux salles consacrées à mon travail comme un dispositif d'exposition. Cet espace d'expérimentation a soulevé chez moi des questionnements nouveaux sur la présentation d'un travail pictural. En excluant l'installation et l'*in situ* comme forme de présentation, je leur ai tout de même fait quelques emprunts afin de dynamiser mon dispositif d'exposition.

La collaboration avec la commissaire de l'exposition, Jocelyne Fortin, consiste en un apport réflexif important sur la mise en espace d'un dispositif dans le lieu d'exposition qui soit équilibré et révélateur de mes ambitions historiographiques et formelles. La commissaire a d'ailleurs rédigé un texte sur l'exposition abordant mon travail de manière formelle et conceptuelle (annexe 1, p.75).

Mes tableaux sont inspirés de faits historiques manifestes. Leur contextualisation et les stratégies employées afin d'orienter le spectateur à travers les éléments microhistoriques sont une problématique importante de ma recherche. Le fait de présenter mon travail dans un contexte d'exposition m'incite à renforcer le lien entre les œuvres et les concepts historiques qui les ont fait naître. Les œuvres sont autonomes, mais dans mon désir d'intégrer ma recherche et mon processus de documentation, essentiel à ma création, je me devais de trouver une façon de les laisser transparaître. L'histoire appelle les mots et c'est en complément des œuvres picturales que j'ai décidé d'intégrer le texte afin que les interstices dans la mise en espace deviennent un dispositif de lecture.

Il est important de noter que l'artiste explique ses références aux visiteurs en plaçant près de chaque œuvre des notes historiques. Mais l'on peut aussi choisir de visiter l'exposition sans tenir compte de ces notes et n'y voir rien de référentiel (Fortin, 2012, annexe 1, p.75).

Dans le but de replacer dans son contexte historico-politique chaque corpus pictural avec son inspirant historique, des cartels contextualisent en quelques lignes les événements traités dans les tableaux. La rédaction de ces textes s'est révélée ardue, et même si je ne suis pas historien, j'ai

privilegié une certaine forme d'objectivité. Cet appui a pour intention d'être un support à la lecture de l'œuvre plastique et de réduire le hiatus vis-à-vis du concept qui y est rattaché. Je souhaitais éviter l'affiliation gratuite à certains événements tragiques et ne pas influencer sur le pathos du spectateur avec un titre accrocheur ou révélateur de mon interprétation historique. Des cas majeurs de cette relation syntaxique entre le titre et l'œuvre existent en art contemporain. Je cite le photographe Andres Serrano qui en 1989 présenta une photo d'un crucifix dans un univers jaune et lumineux. Intitulée *Piss Christ*, l'œuvre fit scandale dans les milieux religieux et fut largement médiatisée. Dans ce cas-ci, le titre explicite un contenu indéchiffrable de l'image et il ajoute un sens aux éléments photographiés. Cette charge émotive se véhicule par l'entremise de l'œuvre et le texte se veut une brève introduction, enrichissant ainsi le dialogue avec le spectateur. Ce dispositif de lecture peut sembler austère, mais il est toutefois une piste pour le spectateur qui désire en apprendre plus sur l'inspirant qui a généré l'œuvre (annexe 2, p.78). Il peut aussi être un agent provocant comme c'est le cas avec *Piss Christ* (1987) ou la série *The Morgue* (1991) d'Andres Serrano.

Le fait historique renaît à chaque instant dans nos mémoires par le texte et l'image. Passer de l'histoire vers ma pratique en art est aussi essentiel pour moi, en tant que créateur, que de retourner à l'histoire, en passant par l'œuvre, en tant que spectateur. Dans cet état d'esprit, à chaque corpus fut joint un cartel décrivant l'inspirant historique associé. De plus, dans chaque salle un texte rédigé par Jocelyne Fortin, directrice de Langage Plus, décortiquait tant conceptuellement que formellement le contenu présenté lors de l'exposition. « L'art de Bilodeau est en ce sens particulier, d'abord par sa matérialité et son intensité picturale, mais aussi parce qu'il aborde un sujet peu commun, celui des cycles et des processus de migration politiques » (Fortin, 2012, annexe 1, p.75).

Ce texte était selon moi un bon guide afin d'introduire les néophytes à l'austérité formelle de mon travail également qualifié de minimaliste par Jocelyne Fortin. Ce qualificatif de *minimaliste* utilisé par Fortin dans son texte, je le perçois, dans son utilisation, près de ma vision personnelle évoquée

dans le premier chapitre. C'est-à-dire une peinture de peu de gestes. De plus, ce texte est un bon résumé de la notion de siècle de René Rémond et permet de circonscrire les paramètres théoriques des oeuvres présentées aux visiteurs.

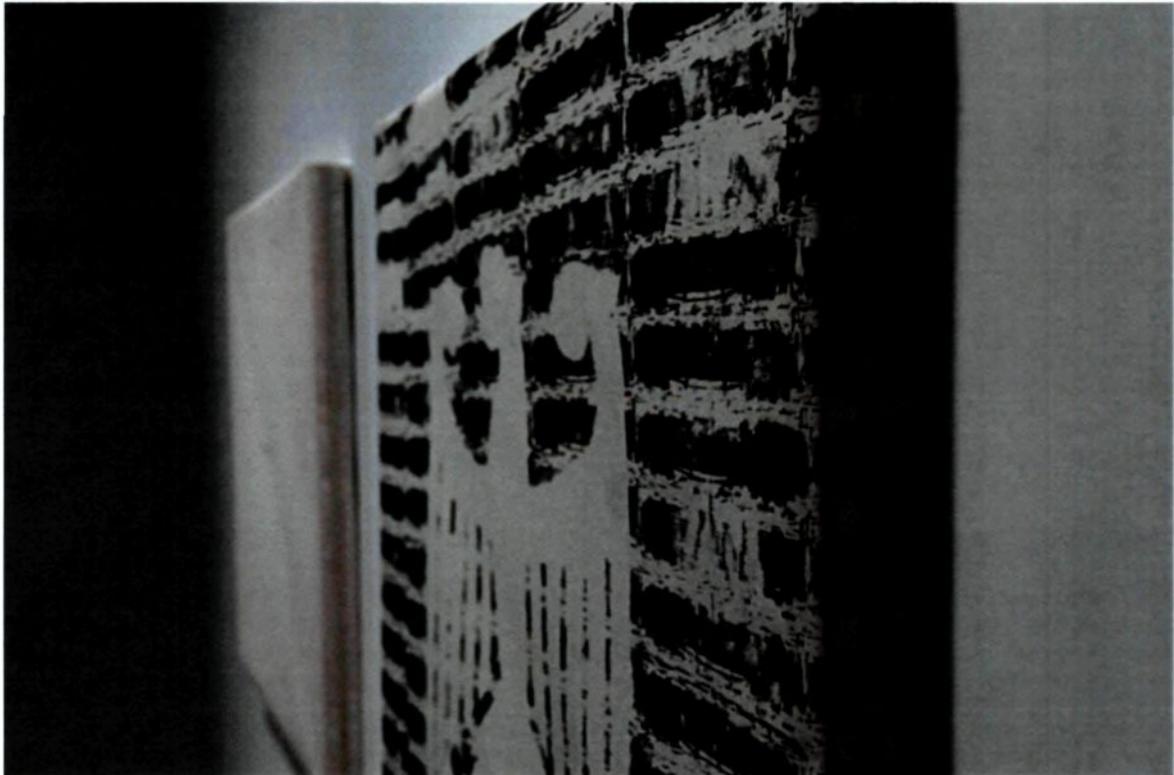


Figure 17 : *N° 2419 D*, 2012. Vue du système de tension avec élastique

3.3 Mise en espace

La peinture est une forme d'expression qui nécessite un grand soin quant à la mise en espace de plusieurs éléments picturaux s'y côtoyant. L'éclairage, la hauteur, les espacements entre chaque élément pictural doivent être planifiés. La disposition des cartels doit elle aussi être planifiée afin que le regardeur circule dans un espace fluide et dépourvu de contaminants visuels.

La relation syntaxique qu'entretiennent les œuvres entre elles et avec leur titre respectif est un aspect qui a été réalisé au regard des procédés de connotation conditionnant la lecture et l'interprétation.

L'article *Le message photographique*, de Roland Barthes dévoile six techniques influant sur la lecture d'une œuvre chez le spectateur. Le trucage, la pose, l'objet, la photogénie, l'esthétisme et la syntaxe sont des pistes que contiennent les œuvres afin de communiquer avec le spectateur. Dans le cas de mon analyse, l'accent est mis sur la syntaxe que j'utilise en donnant un titre à mes œuvres. Cela tout en sachant que l'élément pictural lui-même doit demeurer assez signifiant pour conserver son autonomie indépendamment de son titre.

Autrement dit, et c'est là un renversement historique important, l'image n'illustre plus la parole ; c'est la parole qui, structurellement, est parasite de l'image [...] l'image ne vient pas éclaircir ou « réaliser » la parole ; c'est la parole qui vient sublimer, pathétiser ou rationaliser l'image; mais comme cette opération se fait à titre accessoire, le nouvel ensemble informatif semble principalement fondé sur un message objectif (dénoté), dont la parole n'est qu'une sorte de vibration seconde... (Barthes, 1961, p.134).

L'exposition se sépare en deux espaces, un grand espace carré et une plus petite salle, longiligne servant le plus souvent à des fins de projections vidéo. Dans la plus grande des deux salles, trois des murs sont utilisés. Dans le but de faire mieux circuler les gens dans la salle, une intervention au mur a été peinte. Une longue bande grise nous amène d'une œuvre vers la sortie de la salle et puis vers l'entrée de la seconde. Cette longue bande, qui peut rappeler une ligne du temps, est en quelque sorte un long fil réunissant les deux espaces dans un même continuum. D'un gris anthracite, elle s'impose subtilement et vient unifier tout le corpus dans un silence graphique. Cette intervention que l'on pourrait qualifier d'*in situ* est représentative du climat d'expérimentation entourant toute cette production picturale. L'art *in situ* répond à des critères bien précis et l'utilisation de ce terme dans le cadre de mon exposition fait uniquement référence à la grande capacité d'adaptation de la mise en espace de mon travail en fonction du lieu de présentation. Cette intervention murale est un risque, aux résultats plutôt positifs, que j'ai décidé de prendre sous le couvert du contexte de recherche qu'est la maîtrise en art.

Les espaces vacants, interstice entre les corpus, sont des vides qui appellent aux remplissages. Comblé les espacements et les vides historiques par toujours plus d'éléments picturaux consolidera cette fresque morcelée du siècle. Histoires fragmentées et récits décomposés se juxtaposent et sont distancés par des silences éloquents.

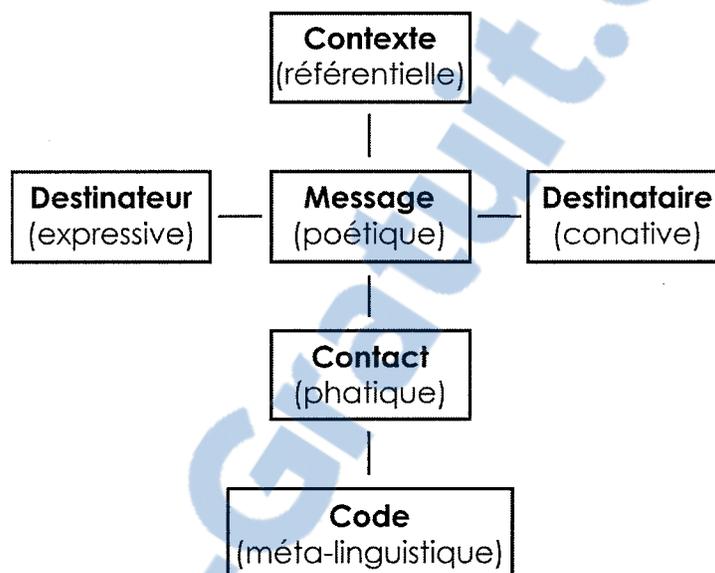


Figure 18 : Schéma de Jakobson. 1963

L'organisation du parcours du visiteur est intentionnelle et significative, cette construction est un langage. Le schéma de Jakobson daté de 1963 est une réflexion sur les facteurs nécessaires à la communication : le message, le contexte, le contact et le code. Correspondent à ces facteurs six fonctions : la fonction expressive, la fonction conative, la fonction phatique, la fonction métalinguistique, la fonction référentielle et la fonction poétique. Ce modèle de réflexion permet de cerner la prédominance de certains facteurs et de mieux comprendre la mécanique du dialogue entre l'artiste et le spectateur par l'intermédiaire de l'œuvre.

Bien que cela puisse paraître didactique, je tiens à présenter cette analyse qui présente les schèmes sur lesquels ma pensée s'est appuyée lors de la mise en espace de l'exposition *Fin de siècle*. C'est avec ces mêmes critères structurants que je réévalue le contenu de l'exposition après sa tenue à la fin de l'automne. Les œuvres picturales de l'exposition utilisent la fonction expressive de Jakobson. En effet, les œuvres sont singulières et informent le spectateur d'une prise de position sur certains événements qui interreliés articulent une pensée. Par la peinture, par l'abstraction et la facture des œuvres, on peut reconnaître mes interventions singulières. Elles projettent une charge graphique qui diffère de celle qu'on peut retrouver dans les médias ou dans des images illustratives. En m'appuyant sur les facteurs de la communication de Jakobson, mon travail s'inscrit dans le champ de l'art et s'adresse principalement à des visiteurs de la galerie où il est présenté. Toutefois, comme le souligne Mme Fortin dans son texte (annexe 1, p.75), les qualités plastiques des œuvres éveillent un intérêt chez le regardeur indépendamment de la charge conceptuelle qu'elles peuvent contenir si on fait abstraction des cartels et citations dans les œuvres. La fonction phatique est une stratégie qui se manifeste par la présentation d'œuvres grands formats telles que *Tsar* (figure 14, p.51) et *Berlin* (figure 19, p.67). Cela sert aussi à éveiller un intérêt chez le regardeur d'un public plus large. De plus, elles se démarquent par leurs contrastes et veulent soutenir le regard du visiteur par l'ajout de détails fins et de vernis comme dans *911-1* et *911-2* (figure 1, p.14). La fonction métalinguistique est essentielle dans l'exposition, elle fait aussi référence à la notion syntaxique explicitée par Barthes précédemment. Elle sert à expliquer un langage par un autre, dans mon cas, c'est sous forme de description par l'intermédiaire des cartels que mes œuvres sont mises en contexte historique (annexe 2, p.78). C'est là que l'œuvre se situe principalement, dans sa fonction référentielle, car elle repose sur un événement historique précis. C'est un axe dominant dans toutes les stratégies que j'ai utilisées dans l'exposition afin de diminuer l'écart historique et politique vis-à-vis de l'œuvre. En dernier lieu, la fonction poétique est mineure dans mon travail, car bien que j'utilise des symboles et icônes comme dans *N° 2419 D* (figure 2, p.20) ils se réfèrent à un contexte précis et s'intègrent à la fonction référentielle.

Bien que mon travail puisse intéresser un large public et qu'il puisse avoir un caractère polysémique, la notion de spectateur clé inspirée de Jakobson et de Barthes permet de positionner mon travail face à un individu possédant un idéal de connaissances pour décoder mes œuvres. En m'appuyant sur cette idée, je peux affirmer que mon travail s'adresserait principalement à des amateurs d'art, et qu'il se contextualise de manière conceptuelle par l'entremise du texte. Cependant, comme l'a mentionné Fortin dans son texte, il n'est pas nécessaire de décoder tous les niveaux de sens des tableaux pour en apprécier les qualités formelles. Les œuvres ont des qualités esthétiques qui permettent au regardeur d'approfondir sa connaissance de l'image et de s'intéresser aux informations entourant l'oeuvre. Ces qualités esthétiques sont elles aussi inspirées de langages connotés, de l'esthétique du *wabi-sabi* par exemple, qui se manifestent par le traitement du papier et l'application de la peinture. De sa fonction expressive et phatique se dégage par les couleurs une fragilité qui interpelle la mémoire.

En résumé, ce récit en six corpus est une sélection qui est appelée à s'agrandir et à être poursuivie dans ma pratique future. Bien que le résultat ne sera qu'agrégat d'anecdotes consécutives, c'est dans l'ensemble qu'elles prendront leur force, leur importance historique et politique. Épiphénomène, chaque corpus dialogue avec les autres afin de dresser un portrait, celui du siècle dernier.

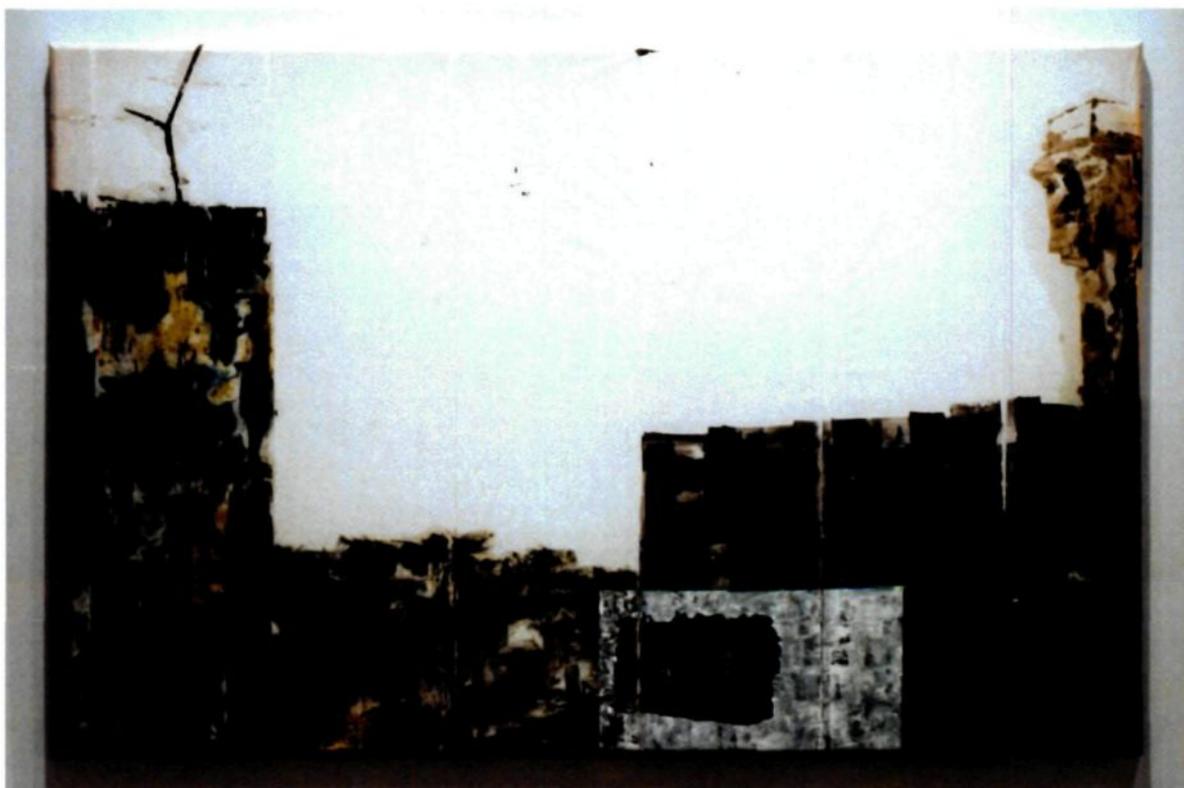


Figure 19 : *Berlin*, encre, peinture à l'huile et émail sur papier cousu, Langage Plus, 2012



Figure 20 : Vue de la salle projet à Langage Plus, automne 2012

Conclusion

L'historicisme et la picturalité poursuivent un dialogue dans lequel je m'inscris l'espace d'un instant. Les réflexions sur la rencontre de la peinture historique et de l'abstraction picturale sont encore embryonnaires. Bien que ma pratique, dans le cadre de cet essai, ait réussi à se positionner vis-à-vis de ses influents conceptuels et artistiques, son évolution est à la fois dépendante et indépendante de ce tableau relationnel que j'ai brossé. La forme que prendra ma production ultérieure, bien qu'assise sur ces théories exprimées, se veut perméable aux nouvelles influences. Mon intérêt pour l'histoire et le désastre demeure très fort et mes recherches se poursuivent en cette voie. Ce dernier projet d'exposition, *Fin de siècle*, qui m'a poussé à inscrire picturalement des visions éphémères sur un support tout aussi fragile que la mémoire s'incruste désormais dans ma méthodologie de travail. Bien que ce projet soit récent, j'ai un sentiment d'incomplétude vis-à-vis de cette série qui m'habite encore. La réalisation de ce projet appelle à d'autres éléments picturaux qui s'inscrivent dans cette même thématique de la destruction des monuments.

Au fil de discussions et de réflexions entourant le thème de la microhistoire, ma perception en a été bien changée. Ce concept historiographique, qui m'apparaissait exclusif aux chercheurs, s'est révélé présent dans plusieurs autres sphères de la création en dehors de la peinture. L'arrière-plan historique est omniprésent dans la littérature et le cinéma. Léon Tolstoï, écrivain russe de la fin du XIX^e siècle, cristallise le quotidien de ses personnages dans une toile de fond historique où y siègent les guerres napoléoniennes dans *Guerre et paix* (1869). Bien avant, Walter Scott, un écrivain écossais, publie en 1819 *Ivanhoé* qui est répertorié comme étant précurseur du roman historique. Peu étonnant que de nos jours le cinéma se soit approprié ce genre littéraire dans ses productions à gros budget. Bien que l'événement microhistorique soit souvent prétexte à la fiction, c'est cette récupération contextuelle qui fait partie de la culture populaire. En diluant le fait historique, on peut y mettre en avant-plan une fiction tout en profitant de la charge émotive déjà rattachée à un événement historique. À la suite de ces récentes réflexions, je devrai positionner ma peinture au regard de ce constat, car je n'utilise pas une trame historique comme décor, mais je

tente de capter, voire de recréer le pathos généré par un événement afin de le traduire en peinture. Un débat éthique est sous-jacent à ma recherche à savoir si j'utilise le fait historique de manière opportuniste ou non. Le simple fait de m'y interroger peut-il suffire comme gage d'authenticité? Réunir certains faits historiques en un même lieu est en soi un geste micropolitique. C'est-à-dire une forme de prise de position au regard de ma perception de l'histoire. Dois-je défendre la réappropriation historique de ma pratique? Une partie de la résolution de cette problématique, je la laisse au regardeur, à celui qui aura à côtoyer mon travail.

Les objectifs topiques que je m'étais fixés dans la réalisation de l'exposition *Fin de siècle* ont restreint la présentation de certaines œuvres purement formelles. Dans les années précédentes, ma production était essentiellement abstraite et minimale. En me positionnant dans l'abstraction hybride, durant mes études, j'ai dû mettre de côté l'abstraction pure. Cette nouvelle forme d'expression à mi-chemin entre la figuration et l'abstraction m'a permis d'explorer les limites de la perception et de la déconstruction du signifié. Au moment de la conceptualisation de mon projet de fin d'études, ma pratique se voyait encore divisée par ces deux modes d'expression. J'ai envie de poursuivre et d'éventuellement faire cohabiter l'abstraction pure et son pendant hybride dans un même projet. À l'avenir, j'aurai à revendiquer la présence purement formelle d'éléments silencieux dans un corpus d'œuvres donné; un défi d'équilibre que je devrai relever dans mes prochains projets.

Bien qu'il y ait encore place à la recherche, les courants esthétiques auxquels fait référence mon travail sont des ancrages précieux, mais qui ne peuvent être que temporaires. La série des monuments va inévitablement s'épuiser et j'entamerai alors une nouvelle thématique. J'aurai alors à poser un regard différent sur l'histoire. Mon travail se nourrit d'expérimentations, d'innovations techniques et de stratégies de présentifications. Malgré l'extrême fragilité du support, le papier demeure un pilier important de mon expérimentation. Cependant, je n'exclus pas de travailler sur des subjectiles plus pérennes dans mes prochaines propositions picturales. J'envisage de

nouvelles approches combinant le papier et le verre ainsi que de nouveaux dispositifs de tension afin de faciliter la conservation et le transport des œuvres.

En conclusion, ces pages marquent le cours de mes réflexions sur trois années de recherche. Sans les résumer, ce texte traverse les notions intangibles d'une pratique en art qui tend à se professionnaliser. Cette expérience m'aura fait rencontrer et découvrir des artistes praticiens et des penseurs de l'art actuel qui ont grandement fait avancer mes réflexions sur ma propre pratique. La maîtrise m'aura permis d'obtenir une première exposition solo dans un centre d'artistes autogéré et d'établir un premier rapport avec le monde professionnel des arts en tant qu'artiste. C'est maintenant en atelier que je devrai exposer mes nouvelles découvertes et mes nouveaux questionnements afin de les confronter à la matière. Si l'histoire appelle les mots, dans mon cas, les mots appellent la picturalité.



Figure 21 : *Bouddhas*, encre et huile sur papier, 2012

Bibliographie

- Barthes, Roland. 2007, *L'empire des signes*, Paris : Éditions du Seuil, 157 p.
- Barthes, Roland, 1961, *Le message photographique*, Communications, vol. 1, n° 1, p.127-138
- Bouissou, Jean-Marie. 2010, *Esthétiques du quotidien au Japon*, Paris : Éditions du Regard, 219 p.
- Clair, Jean. 2005, *Mélancolie : génie ou folie en occident*, Paris : Gallimard, 503 p.
- Couchot, Edmond. *Un fracassant Big Bang*, Cinémas, vol. 1 n° 3, 1991, p. 7-20
- Janssen, Hans. 2002, *Mondrian 1892-1914 : The path to abstraction*, Zwolle : Wanders Publishers, 224 p.
- Klibansky, Raymond, Erwin, Panofsky, Fritz, Saxl. 1989, *Saturne et la mélancolie : études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, Paris : Gallimard, 738 p.
- Koeplin, Dieter. *George Baselitz : puisque je ne suis pas un peintre historique*, Art Press, n° 159, juin 1991, p. 14-22
- Marchand-Zanartu, Nicole, Caraës, Marie-Haude. 2011, *Images de pensées*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 127 p.
- Müller, Bertrand. 2013, *Histoire (histoire et historiens) – Courants et écoles historiques*, Encyclopedia Universalis [En ligne], consulté le 25 juillet 2013
- Nickas, Robert. 2009, *Painting abstract : New elements in abstract painting*, London, Phaidon Press, 352p.
- Ophuis, Ronald. *Ronald Ophuis (faux) témoignages*, Art Press, n° 367, mai 2010, p. 37-41
- Koren, Leonard. 2008, *Wabi-sabi : for artists, designers poets and philosophers*, Point Reyes, Imperfect publishing, 96p.
- Rémond, René. 2000, *Regard sur le siècle*, Mayenne, Presses des sciences PO, 114 p.
- Jakobson, Roman. 1981, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 214 p.
- Nasgaard, Roald. 2007, *Abstract painting in Canada*, Douglas & McIntyre, 432p.
- Scholtz, Gunter. 2013, *Historicisme*, Encyclopedia Universalis [En ligne], consulté le 26 mai 2013.

Shuzô, Kuki. 2004, *Structure de l'iki*, Paris, Presses Universitaires de France, 135 p.

Tanizaki, Junichirô. 2011, *Éloge de l'ombre*, Paris, Éditions Verdier, 96 p.

Rapport-Gratuit.com

Annexe 1

Texte rédigé par la commissaire Jocelyne Fortin.

Regard historique et tragédies humaines

Une perspective différente de notre société est offerte au public dans l'exposition *Fin de siècle* de Jessy Bilodeau. Cet artiste de la relève présente à Langage Plus sa première exposition solo où il s'intéresse aux événements et aux anecdotes du XXe siècle. L'abstraction est ici à l'honneur bien qu'on y retrouve aussi quelques éléments symboliques. L'ensemble se veut assez minimaliste et se déploie généralement par des étendues de noirs ou l'opalescence de couleurs blanchâtres. Ce dépouillement formel permet de se laisser guider émotionnellement dans la compréhension de ce corpus d'œuvres.

L'art de Bilodeau est en ce sens particulier, d'abord par sa matérialité et son intensité picturale, mais aussi parce qu'il aborde un sujet peu commun, celui des cycles et des processus de migration politiques. Ses peintures et ses techniques mixtes expriment une grande fragilité par l'utilisation du papier comme support. Tendus sur des faux-cadres comme s'il s'agissait d'une toile, le papier supporte difficilement l'étirement, on le sent à la fois prêt à céder, mais aussi à résister. Ce détail peut paraître banal, pourtant il est d'une grande importance puisqu'il participe grandement au propos de l'œuvre en exprimant, dans sa matérialité, les résistances s'étant opposées aux grands événements historiques auxquels l'artiste s'est intéressé. L'utilisation d'un autre support, comme la toile par exemple, n'aurait pas permis une aussi forte tension dans son travail. La finesse et la transparence du papier permettent ainsi au faux-cadre de participer activement à la composition. Cette translucidité du support agit telle une métaphore illustrant l'importance du recul historique pour analyser avec justesse ce qui a stimulé l'éclosion ou la fin d'un soulèvement.

Les références iconographiques sont peu nombreuses, comme nous l'avons mentionné; il n'y a donc là aucune des tours jumelles du World Trade Center de New York, aucun Bouddha de

Bâmiyân, aucun mur de Berlin, pourtant Jessy Bilodeau aborde les grands événements de l'histoire mondiale. Il choisit, par l'utilisation de la non-figuration, de s'intéresser à la mémoire de la destruction, au moment ou plus rien n'est visible. Les œuvres sont atmosphériques, la matière, plus présente et son absence devient, tel un grand silence, presque déstabilisante dans certains tableaux. On peut avoir l'impression comme regardeur que l'artiste a capté l'énergie générée par ces tragédies. Par exemple, Bouddhas (2012) est un triptyque dont la partie centrale présente un pan de couleur noirâtre avec quelques nuances rougeâtres un peu comme une des vues hautement médiatisée montrant la montagne, les éclats et la poussière soulevés par l'explosion des sculptures. Dans les deux tableaux placés de chaque côté, le rendu pictural dépouillé semble encore représenter la retombée d'éclats et de poussière, mais aussi la dévastation d'une culture, l'anéantissement d'un patrimoine mondial. Si l'artiste choisit dans la majorité de ses œuvres d'explorer le contraste entre matière et absence, il fait un choix tout autre dans le diptyque 9-11 où la matière est accumulée. Les couches successives d'encre et de vernis créent une pellicule presque calcinée de noirs tantôt brillants, tantôt mats. Bien que cette œuvre sur papier soit monochrome on voit distinctement la recherche qui a poussé l'artiste à y exprimer le désarroi le plus extrême. Le petit format est très judicieusement utilisé dans 9-11 pour mieux faire ressentir l'énergie contenue, la terreur inexprimable du 11 septembre 2001. L'intensité de la composition témoigne bien du fait que cet événement a changé notre perception de la guerre, en y introduisant la peur de l'imprévisible. Il n'est donc pas étonnant que Bilodeau se soit attardé à cet événement, c'est la manière de le présenter qui peut être surprenante. Par son diptyque circonscrit et puissant, il nous rappelle que ce n'est pas uniquement l'Amérique qui a été changée, c'est l'ordre mondial qui tremble encore aujourd'hui.

Bien qu'abstraites, certaines œuvres de Bilodeau comportent quelques signes que l'on peut identifier et qui ouvrent des pistes de référence. Par exemple Tsar aborde la révolution russe. Le symbole de la statue trônant sur un très haut piédestal ne permet pas de reconnaître clairement le sujet de cette technique mixte, mais on peut facilement comprendre que ce monument renvoie à la

destruction de figures historiques par le peuple. Le même rapport s'établit avec le diptyque 2419 D, la partie de gauche affichant en plein centre du tableau : N 2419 D, tandis que la partie de droite montre un blason. L'armistice de la Première Guerre mondiale est ici représenté par le numéro du wagon de train où a été signé le traité de paix et le blason est celui de l'Allemagne, qui est toujours utilisé aujourd'hui. Sans connaître ces détails, le visiteur ne peut qu'être intrigué par ces signes qui attirent l'attention et par l'énergie particulière qui se dégage de cette œuvre.

Il est important de noter que l'artiste explique ses références aux visiteurs en plaçant près de chaque œuvre des notes historiques. Mais l'on peut aussi choisir de visiter cette exposition sans tenir compte de ces notes et n'y voir rien de référentiel. On en retiendra néanmoins la lourdeur émotionnelle, le poids de ce qui est difficilement exprimable, de ce qui est innommable. Dans ce sens, on ne peut qu'applaudir Bilodeau qui réussit, dans sa première exposition individuelle, à faire vivre au public l'impression profonde de la destruction tant humaine qu'historique.

Il sera intéressant de suivre la recherche de Jessy Bilodeau pour voir où cette série l'amènera, puisqu'il y a une grande richesse dans ce corpus. Ses techniques sont peu communes et remettent en question la picturalité par un choix de matériaux étonnants pour des œuvres sur papier : encre à l'huile, huile et vernis. S'agit-il de dessins, de peinture ou de techniques mixtes? Cette dernière appellation semble plus justifiée, d'autant plus qu'il utilise à l'occasion le pochoir, mais on pourrait aussi parler de monotype pour certaines œuvres. Ce qui est certain, c'est que dans cette série, Bilodeau emprunte une démarche de peintre; il a un rapport particulier avec le support et la surface et cherche la frontière entre les pleins et les vides, entre le dit et le non-dit.

Jocelyne Fortin Langage Plus

Annexe 2

Cette annexe présente les cartels allongés accompagnant les œuvres lors de l'exposition Fin de Siècle.

Tsar (figure 14, p.51)

En 1917, une révolution s'opère dans toute la Russie. Le mouvement bolchévique prend la tête du pays et balaye l'héritage religieux et monarchique du pays du revers de la main. Ces instants de destructions triomphales sont documentés en image et vidéos pour la postérité de cette nouvelle ère.

N° 2419 D (Figure 2, p.20)

Wagon symbole de l'armistice pour la nation française, c'est à l'aube de la Seconde Guerre Mondiale, en 1940 que l'armée allemande prend sa revanche. C'est dans ce même wagon que la France y signe sa défaite. Rapatrié à Berlin, ce train qui portait le numéro 2419 D devient trophée de guerre à la gloire de l'armée nazie. Entre 1944 et 45 au tournant de la guerre le wagon est caché et se promène de gare en gare jusqu'à son dernier arrêt en 1945 à Crawinkel. Craignant sa capture par les soldats alliés, le wagon fut incendié et complètement détruit par des soldats SS.

Bouddhas (figure 21, p.72)

Au printemps 2001, des soldats de l'armée talibane bombardent les statues géantes des bouddhas de Bamiyan en Afghanistan dont la construction remonte au IIIe siècle. La scène se déroule en direct, au grand désarroi de la communauté internationale impuissante face à la destruction de ce site classé au patrimoine de l'UNESCO.

Berlin (figure 19, p.67) (figure 15, p.56)

Symbole de la Guerre Froide, ce fut un lieu habité où des milliers d'histoires et anecdotes s'y sont déroulés dès sa construction en 1961. Ce monument vivant qui incarnait les tensions politiques d'une guerre aux enjeux jusqu'alors inégalés fut démoli en 1989 avec l'affaiblissement de l'Union soviétique. S'effondrant dans une catharsis libératrice, le béton demeure toujours présent de nos jours délimitant encore les restes d'une opposition d'idéaux politiques et économiques.

911-1 et 911-2 (figure 1, p.14)

Le 11 septembre 2001, c'est l'effondrement des tours jumelles du World Trade Center à New York. C'est une attaque terroriste aux éclats ravageurs qui a des répercussions médiatiques qui résonnent encore plus de 10 ans plus tard. L'impact de ces deux avions marque une rupture dans notre conception contemporaine du monde, redéfinissant ainsi notre perception de la guerre et de l'influence qu'ont les médias.

