

MCours.com

CHAPITRE II : ANCRAGES THÉORIQUE ET ESTHÉTIQUE

2.1 ANCORAGE THÉORIQUE : LE PAYSAGE ET SA REPRÉSENTATION

2.1.1 Anne Cauquelin : la notion du paysage

La notion du paysage et sa réalité perçue sont bien une invention, objet culturel déposé, ayant sa fonction propre qui est de réassurer en permanence les cadres de la perception du temps et de l'espace³⁰.

Je trouve intéressant d'introduire la notion de paysage basée sur *L'invention du paysage*³¹, d'Anne Cauquelin, en nommant ce que celui-ci n'est pas. Le paysage n'est pas un synonyme de nature ni une notion ancienne. Curieusement, le paysage est même une notion relativement récente : « *Il n'y a, chez les Grecs anciens, ni mot ni chose ressemblant de près ou de loin à ce que nous appelons paysage*³². ». Le paysage n'était pas représenté en tant que finalité, mais prenait la forme d'élément accompagnant les mythes et les récits.

Avant d'être théorisé, le paysage a pris une forme artistique : roman, poésie et peinture. Bruegel L'Ancien (1525-1569) figure comme l'un des premiers peintres paysagistes. Dans ces œuvres, le paysage n'est pas que décor, mais sujet principal où les personnages représentés font partie intégrante du tableau. Ces scènes de genre représentent la vie quotidienne et sont un indice de la façon dont les gens habitaient le territoire.

Je poursuis mes réflexions en abordant le pittoresque, mouvement transitoire entre la période néoclassique et le romantisme. Précurseur au romantisme, ce mouvement marque le

30 Cauquelin, A. (2013). *L'invention du paysage*. Paris : Presses universitaires de France, p. 9.

31 *Idem* 30.

32 *Idem* 30, p. 25.

début d'un nouvel intérêt et d'une passion nouvelle pour la nature, pour l'imaginaire de l'homme face à celle-ci ainsi que pour sa relation avec le monde. Né dans un désir de standardiser la représentation paysage, *Trois essais sur le beau pittoresque ; sur les voyages pittoresques ; et sur l'art d'esquisser le paysage* (1792) de William Gilpin présente les règles pour reproduire la nature et son caractère informel et asymétrique. Le paysage pittoresque est un agencement minutieux d'éléments permettant une image harmonieuse : une variation entre ombre et lumière, des surfaces brutes, des lignes organiques et non-régulières, de l'asymétrie. Je cherche moi-même instinctivement à créer une harmonie parmi un amoncellement de traits organiques, la forme comme les traits étant asymétriques et la densité des lignes, très rapprochées et placées en alternance avec des zones de vides créant un effet d'ombre et de lumière.

Dans *L'invention du paysage*, Cauquelin aborde aussi la découverte de la montagne ou de la mer. La sensibilité sociale à ces paysages est attestée historiquement à des époques assez récentes, d'abord chez une certaine élite, puis dans le reste de la population. Ces paysages étant auparavant associés au danger, le changement de mentalité fut possible grâce à la littérature, puis à la peinture. La littérature présenta effectivement de nombreux récits, poèmes et méditations d'aventurier(ère)s parcourant le territoire. Puis les paysages décrits furent présentés sous la forme de dessins et de peintures, prenant alors forme dans la réalité et suscitant encore davantage d'émotions.

Les images de ces premières représentations de montagnes, de paysages accidentés ou d'apparence dangereuse sont lentement devenues acceptables, puis sollicitées puisque

représentées. La montagne et la mer sont des sujets qui m'inspirent énormément. Difficile d'en nommer les raisons sans aborder le romantisme et la notion de sublime d'Edmund Burke. Pour Burke, le sublime prend naissance dans la douleur, la grandeur et la rudesse. L'Homme se veut dépassé par la nature. L'œuvre de Caspar David Friedrich marque le romantisme avec des tableaux présentant cet état transcendant le beau et mêlant le respect, l'étonnement et la vulnérabilité. Une subjectivité personnelle et émotionnelle émane de ces œuvres qui montrent que la beauté n'est dorénavant plus l'ultime valeur esthétique. Je souhaite également mentionner le travail de William Turner et ses paysages atmosphériques qui frôlent l'abstraction. La mer et la montagne sont des sujets dont l'expérience colle particulièrement à l'idée de sublime, de grandeur et de crainte. Turner et Friedrich ont largement présenté ces deux sujets, notamment avec *Snow Storm* et *La mer de glace*.

2.1.2 La tradition pleinairiste canadienne et sa réactualisation contemporaine

Le pleinairisme est une notion majeure dans ma pratique, celle-ci impliquant de créer à l'extérieur. Cette démarche requiert une certaine « *attention à l'impermanence, celle de la lumière, de la température et de la nature dans toutes ses dimensions* » et est « *un projet fascinant, mais inachevé parce qu'en constante mutation*³³. ». Ces passages provenant du catalogue de l'exposition *À ciel ouvert : le nouveau pleinairisme*, soulignent le défi que

³³ Ouellet, L. S., Kitty; Sloan, Johanne; Dorion, Pierre; Cwynar, Kari (2012). *À ciel ouvert : Le nouveau pleinairisme*, Québec, Musée national des Beaux-Arts du Québec, p. 128.

présente l'application de la notion de pleinairisme. Les intempéries et les changements de lumière rendent le contexte de création instable. Cela demande à l'artiste une rapidité d'exécution et une certaine efficacité dans le geste.

Les débuts du pleinairisme sont souvent associés aux impressionnistes, l'invention de la peinture en tube et du chevalet portable ayant permis le déploiement de cette pratique. Cependant, c'est au 17^e siècle que cette pratique débute réellement avec les études à l'encre de Nicolas Poussin (1594-1665) en pleine campagne romaine. Au 19^e siècle, le pleinairisme devient le fondement du paysage moderne.

Le nouveau pleinairisme, une exposition commissariée par Pierre Dorion, témoignait quant à elle d'une réactualisation de cette pratique et présentait des œuvres qui renvoient à leur propre pratique artistique. À ce sujet, Dorion affirme ceci : « [L'exposition] fait écho aux développements de mon travail et à mon détachement progressif des références historiques pour me laisser contaminer davantage par des éléments actuels³⁴. ». Je me sens concernée par ces propos, mon apprentissage de la peinture s'étant fait à l'adolescence en copiant des tableaux paysagistes traditionnels comme ceux du groupe des Sept ou de Bruno Côté, dont je me suis progressivement détachée au fil de mes études en art tout en continuant à apprécier leur travail et à m'en émerveiller.

Pour compléter mes réflexions sur le pleinairisme, je vais faire ici un bref historique de la peinture paysagiste canadienne. Après 1841, une peinture dite canadienne débute avec

34 *Idem* 33.

le peintre Cornelius Krieghoff, celui-ci cassant les conventions artistiques européennes. Krieghoff s'intéresse au quotidien des habitants du pays. Il y peint des scènes de genre présentant des personnages actifs au sein de leur environnement quotidien.

Puis l'art canadien obtient davantage de prestige avec la création de l'Académie royale des arts du Canada. Les artistes canadiens se créent peu à peu une identité artistique nationale. La consolidation du territoire canadien et le prolongement du chemin de fer traversant le pays permettent aux artistes de parcourir et de peindre davantage de territoire. C'est le cas de Lucius O'Brien, peintre et premier président de l'Académie en question. Ce dernier traverse le pays d'est en ouest pour y peindre une variété de paysages.

À la fin du siècle, le modèle européen devient la norme à suivre et les artistes visent les études dans les grandes écoles européennes.

Ce n'est qu'après la Première Guerre mondiale qu'un véritable mouvement artistique canadien émerge avec l'influence de Tom Thomson et le Groupe des Sept formé de Franz Johnston, Frank Carmichael, Lawren Harris, Arthur Lismer, A. Y. Jackson, J.E.H. Macdonald et F.H. Farley. L'influence radicale de ce groupe sera déterminante au cours des trente années qui suivront leur première exposition, en 1920. Une peinture audacieuse dont la facture laisse place à l'imaginaire et à un maniérisme postimpressionniste. Un art canadien dominé par leur style et teinté de patriotisme commencera alors à apparaître.

C'est en 1933 que la dissolution du groupe permettra de créer une association plus vaste, le Canadian Group of Painters, qui valorisera une peinture moderne, figurative et paysagiste. J'apprécie beaucoup les tableaux émergeant de cette époque, mais je déplore la présence presque exclusive de ce style dans les nombreuses galeries d'art de Charlevoix aujourd'hui. Cette période mérite d'être réactualisée, l'état d'esprit dans lequel pouvait être le Groupe des Sept pouvant toujours servir de source d'inspiration.

2.1.3 Daniel Chartier : représentation visuelle du Nord et clichés romantiques à éviter

« *Il faut recomplexifier le Nord.* »³⁵

Daniel Chartier s'intéresse à l'imaginaire du Nord. Ses recherches touchent à l'imaginaire collectif lié à la nordicité ainsi qu'aux œuvres qui ont construit cet imaginaire. Au final, les territoires nordiques ne sont pas des lieux très fréquentés par les communautés du Sud. Les idées qu'ils s'en font proviennent donc en grande partie d'œuvres littéraires, cinématographiques et visuelles. Dans l'article *Nordicité et mémoire*, Chartier présente quelques œuvres en arts visuels et sa stratégie de recherche pour bien représenter le Nord. En contrepartie, il présente une liste d'éléments redondants chez les œuvres abordant la nordicité. Parmi ceux-ci, la représentation du Nord associée à l'Arctique et teintée de sublime,

35 Chartier, D. (2016). *Qu'est-ce que l'imaginaire du Nord ?* Montréal : Imaginaire Nord.

d'intemporalité, d'éloignement, de pureté, de blancheur et de vide. Cette idée d'associer la pureté à l'Arctique et au Nord est une fabrication humaine absurde et réductrice. Ces territoires sont habités et sont d'une grande complexité.

À travers l'analyse d'œuvres liées à la nordicité, Chartier propose des stratégies pour déconstruire et renouveler ce cadre de représentation, sans pour autant le remettre totalement en question : faire des références au passé et à la modernité au sein d'une même œuvre, remettre en question le lien entre l'identité nationale et l'imaginaire nordique, déconstruire le nationalisme pictural canadien, représenter la désolation comme la beauté, etc. Pour ce faire, il importe aussi de s'intéresser réellement à ces territoires et de considérer tout d'abord les communautés qui les habitent. Ces lieux sont complexes, riches et habités, et l'on se doit d'être conscients du fait que notre lieu d'origine teinte notre regard.

2.2 ANCRAGES ESTHÉTIQUES

2.2.1 Wendy Red Star : artiste autochtone et multidisciplinaire en arts visuels



Figure 3 : Red Star, W. (2006), *Spring*. Repéré à <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/653768>.

J'introduis ici le travail de l'artiste Wendy Red Star en présentant d'abord l'œuvre *Spring*³⁶ de la série *Four Seasons*. *Spring* est la photographie d'une mise en scène rappelant le diorama, un dispositif muséal tridimensionnel. Ce dispositif était particulièrement utilisé au 19e siècle pour représenter le plus fidèlement possible des animaux dans leur habitat naturel. À l'arrière-plan, un paysage était peint, alors qu'au sol, des éléments sculpturaux complétaient la scène à travers différents plans. Red Star a récupéré ce dispositif après l'avoir observé dans un musée d'histoire naturelle présentant un espace dédié aux Premières Nations. La mise en espace et les dispositifs de présentation laissaient à l'artiste l'impression que les visiteurs observaient les objets comme des artefacts provenant de nations disparues. L'artiste constatait

³⁶ Red Star, W. (2006), *Spring*. Repéré à <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/653768>.

plus tard la méconnaissance de la culture autochtone, relevant que c'était l'équivalent de ne pas connaître l'histoire des États-Unis. Elle déplorait également l'image qui avait été construite des autochtones, l'instrumentalisation de celle-ci au profit de la commercialisation de produits.

En ce qui concerne l'œuvre intitulée *Spring*, l'arrière-plan présente une photographie de grand format d'un paysage montagneux, alors qu'à l'avant-plan est assise sur une pelouse artificielle une femme entourée d'objets tels que des animaux empaillés et des fleurs en plastique. Le décor est une reconstitution artificielle et kitsch d'un environnement sauvage pourvu d'une nature grandiose et généreuse. Cette mise en espace aux médiums mixtes et aux dimensions variées est captée par la photographie. L'œuvre témoigne des représentations clichées et racistes associées à l'autochtonie par la culture américaine et occidentale. Red Starr le fait en réutilisant les archives et les faits historiques à travers un détournement artistique qui offre de nouvelles perspectives et réflexions.

Pour répondre à l'ignorance des Américains quant à la culture autochtone, l'artiste crée également des collages de photographies d'archives commentées au crayon qui renseignent les visiteurs sur le sujet. Son travail comprend une dimension à la fois collaborative et féministe, qui fait appel, dans la conceptualisation et l'élaboration des œuvres, à l'implication et à l'expression de femmes autochtones de tous âges. Ces projets mettent les femmes de l'avant sous des représentations sensibles et respectueuses.

Multidisciplinaire, l'artiste travaille aussi le textile, l'estampe et la sculpture. Travailler le textile lui permet de faire écho à des motifs et techniques traditionnels qu'elle parvient ensuite à présenter de façon contemporaine.

Je reconnais certaines intentions et préoccupations esthétiques propres à ma recherche-crédation dans l'œuvre de Wendy Red Star : réalisation de représentations paysagistes impliquant différents médiums au sein d'une même œuvre et d'une même exposition et mise en scène d'œuvres tridimensionnelles et bidimensionnelles. Le propos de son travail ouvre aussi, tout comme le mien, sur différents domaines comme la sociologie, l'anthropologie, la politique, l'histoire, etc.

2.2.2 Chantal Harvey : artiste graveur



Figure 4 : Harvey, C. (2014), *Forêt noire*. Repéré à <https://www.chantalharvey.com/art>.

Chantal Harvey demeure dans une maison sur les berges rocheuses d'une petite baie à Baie-Johan-Beetz, sur la Côte-Nord. Sa maison et son atelier ont vitrine sur cette baie. Un grand panorama vivant donne sur la mer, la flore et la faune. Une vue délimitée par le cadrage des

fenêtres donne l'impression d'être spectateur d'un film dont le cadrage est parfaitement harmonieux. Cette introduction sur son lieu de vie et de travail me permet de présenter sa démarche contextuelle, l'artiste demeurant dans un environnement qui nourrit autant sa pratique que son mode de vie. Elle travaille sur l'aménagement de sentiers, trappe le lièvre et sa pratique artistique concerne principalement la gravure sur bois. Les œuvres réalisées témoignent de son environnement immédiat : le paysage, la faune et la flore. Les dessins imprimés présentent des compositions fort intéressantes par une variation de zones chargées de motifs, de vides ou en aplat. En ce qui concerne l'aspect chromatique, l'utilisation du noir, parfois accompagné d'une palette de couleur restreinte, caractérise sa production. Le travail de Harvey présente la nature environnante dans sa rigueur et parfois son hostilité. En d'autres mots, l'artiste ne cultive pas de perception romantique du Nord dans sa pratique. Elle habite le Nord, le connaît et transmet une vision juste de celui-ci.

En 2013, un grand feu a ravagé plus de 500 kilomètres carrés au nord du village. Une mauvaise gestion de ce drame de la part du gouvernement et le fait que la forêt n'était pas commercialisée a retardé le soutien. Des interventions n'ont eu lieu qu'une fois le feu à deux kilomètres du village, les autorités évacuant les habitants et empêchant enfin la progression des flammes. Ce drame demeure un événement traumatisant pour sa population. Réaliser une série d'œuvres découlant de ce drame était de mise pour l'artiste qui a vu sa forêt rasée. Selon l'artiste, cette série n'a pas été réalisée dans un désir de vouloir représenter concrètement l'événement, mais plutôt dans une démarche personnelle pour le digérer et passer à autre chose. J'apprécie le pouvoir attribué à la représentation paysagiste en ce qui concerne la

relation de l'artiste à son sujet. Harvey voit dans ses représentations paysagistes un pouvoir cathartique.

Concrètement, la série réalisée présente des paysages dont l'aspect graphique est lié au sujet, le paysage entrecoupé d'arbres morts encore debout. Chaque image a été imprimée sur presse à partir d'une plaque gravée sur bois. Certains dessins ont été pyrogravés et percés, créant un jeu de lumière une fois le dessin présenté en suspension. Plusieurs dessins ont été imprimés avec plusieurs passages afin d'y ajouter de la couleur. Sur l'un, un arbre se dresse devant un ciel orangé. La couleur à elle seule le contextualise. Aucun autre élément rappelant les flammes n'est nécessaire. Le dessin est complet ainsi et ne révèle pas trop d'informations au regardeur. L'accumulation d'arbres brûlés représentés crée un motif d'une grande qualité graphique.

Une série plus récente s'inspire du lichen. L'artiste passe par l'observation et la cueillette de lichen comme étape préalable à ses représentations. Les impressions réalisées me rappellent certains objectifs et choix esthétiques adoptés dans ma propre pratique artistique. La décontextualisation du sujet en est un exemple, la flore n'étant pas clairement présentée dans son environnement. La répétition du sujet devenant motif en est un autre. J'apprécie énormément la série en question. Chaque œuvre est extrêmement intéressante et fascinante à observer de près comme de loin.

2.2.3 Sarah F. Maloney : artiste multidisciplinaire, Sept-Îles



Figure 5 : F. Maloney, S. (2018) *November Through May, Season in the Abyss*. Repéré dans le portfolio de l'artiste.

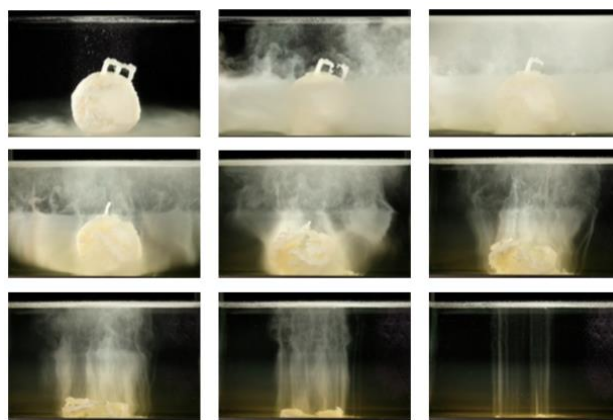


Figure 6 : F. Maloney, S. (2018), *On the Storm*. Repéré dans le portfolio de l'artiste.

Originnaire de la Côte-Nord, Sarah F. Maloney travaille à Sept-Îles. J'admire son travail autant pour son implication artistique au sein de sa région que pour sa pratique. Son implication s'inscrit dans un désir de rassembler une communauté artistique éparpillée parmi des villages et villes parfois espacés de plusieurs heures de route. Le défi est grand et je trouve la tâche très noble.

Pour en revenir à sa pratique, Maloney réalise des œuvres aux médiums, matériaux et techniques très variées : estampe, dessin, art vidéo, sculpture, etc. Parmi les œuvres qui m'interpellent particulièrement, *On the storm* est une installation constituée d'une représentation de bouée dans un aquarium ainsi qu'une vidéo témoignant du caractère évolutif de l'œuvre. La bouée est fabriquée en sel à partir du moule d'une bouée réelle recueillie sur une plage d'Anticosti. La sculpture de sel se dissout tranquillement en laissant des nuées blanchâtres dans l'eau. Une vidéo témoigne de l'évolution de cette sculpture éphémère. L'installation côtoie une autre œuvre dans la même thématique, un immense paysage côtier imprimé sur toile souple et suspendu au plafond baignant dans un aquarium posé au sol. Une traînée blanche marque la partie de la photographie trempée dans l'eau salée. Le paysage représenté montre un paysage de bord de mer ravagé par le vent et l'air salé, ajoutant une certaine gravité à l'installation. Cette mise en espace me rappelle une fois de plus le diorama, mise en espace muséale recréant un écosystème et mêlant le tridimensionnel et le bidimensionnel décrite plus haut dans le texte. À travers cette installation, Maloney s'inspire du tragique naufrage du *Granicus* sur les côtes anticostiennes ayant mené à une histoire de cannibalisme. L'artiste détourne ainsi des éléments de la culture maritime pour alimenter de façon fictive la tragédie.

The 24 Hours Ride est une œuvre tirée d'une série antérieure où est présentée une image dont quelques traits minimaux se rejoignent. Ce dessin épuré est une sérigraphie faite avec une encre dense en minerai de fer provenant de la mine d'Arcelor Mittal située à Fermont,

près de Schefferville. Le tracé fait référence à la cartographie du train partant de cette même mine et transportant la marchandise jusqu'à Sept-Îles, du nord au sud.

J'apprécie les différents niveaux de lecture que peuvent susciter les œuvres de l'artiste, chacune d'elles enrichie lorsque l'on connaît le propos et l'expérience dont elles émergent. À travers sa pratique, Maloney interroge le territoire en faisant écho à son histoire, à ses discours fondateurs, à ses industries et à l'exploitation de matières premières qui y est faite. Ces aspects ressortent dans son travail de façon variée, poétique et originale, et non suivant un propos uniquement axé sur la militance et l'environnement.

Dans ma recherche, je cherche constamment à varier les modes de présentation et à revoir la picturalité du dessin et de la photographie. Je trouve donc inspirant la façon dont Maloney intègre l'installation dans sa pratique, notamment par la suspension d'une photographie intégrée à l'intérieur d'objets dans l'espace. La photographie se transforme alors en sculpture pouvant être observée en se déplaçant autour. J'ai moi-même utilisé des approches semblables lors de la présentation de plusieurs œuvres, comme je le démontrerai prochain chapitre.