

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC EN OUTAOUAIS

L'ARTICULATION DES CODES DANS L'ESPACE SÉMIOTIQUE,
UNE RECHERCHE CRÉATION EN PEINTURE

ESSAI PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

À LA MAITRISE EN MUSÉOLOGIE ET PRATIQUES DES ARTS

CONCENTRATION PRATIQUE DES ARTS

PROFIL PROJET DE CRÉATION ET ESSAI

PAR

ÉTIENNE GÉLINAS

LE 23 JUIN 2015

Table des matières

Remerciements	5
LISTE DES FIGURES	7
Résumé	8
Introduction	9
Chapitre I.....	11
PROBLÉMATIQUE.....	11
1.1 Le problème	11
1.2 L'importance du problème.....	13
1.3 Mise en relief du problème.....	14
1.4 La question et les sous-questions	15
1.5 État de la question	15
1.6 Objectif de la recherche.....	19
Chapitre II	20
MÉTHODOLOGIE.....	20
2.1 Approches méthodologiques	20
2.2 Description des méthodes de collecte de données.....	23
2.2.1 Domaines touchés.....	23
2.2.2 Les données	23
2.2.3 Traitement des données	23
2.3 Méthodes d'analyses	24
Chapitre III.....	27
CADRE THÉORIQUE	27
3.1 L'art actuel et la peinture aujourd'hui	27
3.2 Le statut de l'artiste	30
3.3 Les éléments constitutifs des tableaux	32
3.3.1 Le langage visuel.....	32
3.3.2 La couleur.....	33

Table des matières

3.3.3 La forme	34
3.3.4 La Texture.....	34
3.3.5 La composition	34
3.3.6 L'espace	35
3.3.7 Le concept de paradoxe	37
3.3.8 La vitrification de l'image par l'écran.....	39
3.4 La « titraison »	41
3.5 L'objet.....	42
Chapitre IV	43
ANALYSE DES DONNÉES	43
4.1 Expérience en atelier	43
4.2 Analyse du journal de bord et carnets de notes	45
4.2.1 Les notes de cours (99 notes)	46
4.2.2 Les conférences (21 notes)	47
4.2.3 Les critiques et entretiens (13 notes)	47
4.2.4 Les lectures (66 notes).....	48
4.2.5 Les autres éléments de la recherche	48
4.3 Analyse plastique et iconographique des tableaux	49
4.4 Parcours et événements marquants.....	51
4.6 Analyse critique	66
Conclusion.....	69
Bibliographie	74
Annexe I.....	81
Exemple de grille d'analyse sémiotique selon Martine Joly	82
Annexe II.....	83
Exemple de grille d'analyse sémiotique selon Laurent Gerverau	84
Annexe III	85

Table des matières

Analyses iconographiques des tableaux sélectionnés.....	86
Annexe IV	126
EXTRAITS : conférences, critiques et entretiens	127
LES CONFÉRENCES.....	127
LES CRITIQUES ET ENTRETIENS.....	131

Remerciements

En tout premier lieu, je tiens à remercier Ginette Daigneault, professeure à l'École multidisciplinaire de l'image, directrice et cofondatrice du programme de maîtrise. Je lui suis reconnaissant de tout le soutien ainsi que de tout l'intérêt accordé à mes besoins. Je la remercie aussi pour la qualité et de la pertinence de tous ces commentaires et suggestions de pistes à explorer, qui m'ont permis de me surpasser et d'évoluer, en tant qu'artiste, mais aussi en tant qu'individu. Je la remercie entre autres d'avoir accepté de superviser mon mémoire création, ce fut un honneur d'être un des derniers étudiants à bénéficier de ses enseignements. Un second remerciement spécial est de mise pour Nada Guzin-Lukic, également professeure à l'École multidisciplinaire de l'image, et cofondatrice du programme de maîtrise. Je la remercie aussi pour la qualité et la pertinence de son enseignement, pour son implication ainsi que pour ses commentaires enrichissants. Mais principalement, je tiens à remercier ces deux professeures pour leur dévotion et leur implication à mettre sur pied un programme dynamique d'un calibre digne d'une grande université.

Je tiens aussi à remercier tous les centres d'expositions et galerie qui ont présenté et diffusé mon travail de recherche dans le cadre d'exposition solo pendant mon programme d'étude. Merci à la galerie Eugène-Racette à Ottawa, merci à la galerie Thompson Landry Toronto, merci au centre d'exposition Art-Image à la maison de la culture de Gatineau, merci au centre d'exposition de Val-d'Or, et un merci particulier à la galerie Montcalm à Gatineau qui me consacre une plage de leur programmation annuelle pour la présentation de mon exposition de fin de maîtrise.

J'aimerais aussi remercier tous les professeurs et collègues chercheurs que j'ai eu l'immense plaisir de côtoyer durant ces deux années. Je remercie aussi les différents

membres qui ont constitué les jurys lors des critiques qui ont jalonné notre formation, leurs commentaires ont été grandement appréciés.

Un remerciement particulier va aux gens de mon entourage proche, merci à mes parents pour leur soutien constant, merci à Benjamin Rodger pour sa présence et ses encouragements, et à Louis-Guillaume Rigaud pour son implication. Je tiens aussi à souligner l'implication de mon ami, collègue et assistant Jérémie Roussel, qui a grandement contribué à rendre possible la coordination de ces deux années par son travail et son implication constant et soutenu dans l'atelier.

Finalement, je tiens à remercier tout spécialement les deux personnes les plus importantes de ma vie, ma fille Raphaëlle Gélinas, ainsi que ma femme, Brigitte Dandurand. Je les remercie pour leur assistance, leur support, leur compréhension, et leur présence dans ces moments d'intensité. Tout ce travail n'aurait jamais pu s'accomplir sans l'affection, le soutien, la tolérance et la patience dont elles ont fait preuve.

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
01	Comp. 399, juillet 2014, 48''x 48'' (120cm x 120cm), techniques mixtes sur bois.	p.44
02	Comp. 398, juillet 2014, 48''x 48'' (120cm x 120cm), techniques mixtes sur bois.	p.45
03	L'intitulé, octobre 2013, 48''x 24'' (120cm x 60cm), techniques mixtes sur toile.	p.72
04	Fish 02, novembre 2013, 24''x 48'' (60cm x 120cm), techniques mixtes sur toile.	p.74
05	Comp. 349, janvier 2014, 60''x 60'' (150cm x 150cm), techniques mixtes sur toile.	p.77
06	Comp. 361, mars 2014, 30''x 60'' (75cm x 150cm), techniques mixtes sur bois.	p.79
07	Comp. 397, mai 2014, 72''x 72'' (180cm x 180cm), techniques mixtes sur toile.	p.82

Résumé

Cet essai est l'analyse d'un processus de recherche création qui couvre la durée globale de mon programme de maîtrise. Il reflète l'évolution de ma pensée et de ma pratique artistique sur une période allant de 2013 à 2015. Cette recherche création est le résultat de l'articulation d'une réflexion sur le travail en peinture engendré par un rapport itératif, autrement dit de va-et-viens entre la pratique en atelier, la revue de littérature, le travail d'analyse et de corroboration des données. Elle constitue également une réflexion sur la peinture en général en tant que médium privilégié en art aujourd'hui. Et bien entendu, en sa qualité de recherche universitaire celle-ci fait état des enjeux méthodologiques propres à la recherche création auxquels sont confrontés les chercheurs en arts.

Ma recherche création est une réflexion sur la dualité des codes plastiques et scientifiques, sur la notion d'espace et sur l'aspect paradoxal qui en émerge. Je cherche à mettre en relation des systèmes, à les faire cohabiter et dialoguer. Le résultat génère une interaction entre des langages plastiques et des représentations de langages scientifiques.

Des langages différents qui en forment un seul au sein d'un même espace.

Ce qui distingue l'œuvre d'art de tout autre objet,
c'est qu'elle a pour « intention » d'être esthétiquement perçue. »
(Panofsky dans Camille-Angelo Aglione)

9

Introduction

Lorsque j'ai commencé mon programme de maîtrise, je sentais le besoin de mieux définir ma pratique, de mieux comprendre le monde de l'art actuel et surtout de mieux saisir où je me situais dans ce vaste océan à démographie plus que variable. Je n'ai pas abordé la maîtrise avec un questionnement précis, celui-ci s'est précisé au fur et à mesure que j'avançais dans cette recherche création. Cependant, j'avais une intention particulière qui était de travailler la peinture, un médium qui cadre mal dans les nouveaux paradigmes de l'art contemporain qui semblent favorisés par tous les milieux institutionnels internationaux (du monde occidental).

Cette pratique ancienne et généralement *hypercodée*, c'est-à-dire que les codes picturaux sont datés et souvent attribués à des courants ou des artistes en particulier. Cette pratique est devenue en quelque sorte l'objet principal de ma recherche. Une recherche qui vise à mieux saisir l'articulation des codes que je mets en scène, mais aussi une recherche qui tente de mieux comprendre l'écart entre une pratique historique et des considérations actuelles qui reflètent les enjeux touchant notre société contemporaine.

Dans cette première section, je vais présenter une vue d'ensemble des paramètres qui serviront à cette recherche. En premier lieu, on retrouve les origines de mon sujet de recherche, le lien que j'entretiens avec celui-ci et une courte description de mon parcours pour clarifier l'origine de cette recherche création qui porte sur l'ambiguïté de l'espace pictural en peinture.

Mes travaux précédents en peinture, m'ont amené à développer des techniques, des méthodes, des façons d'utiliser la matière et l'espace pour arriver à raffiner le propos

élaboré par les éléments rassemblés dans mes compositions. Dans un processus itératif entre l'exploration en atelier et la réflexion basée sur l'analyse des résultats obtenus, le concept de départ a aussi évolué au fil du temps, et ce encore plus depuis le début de mon processus de recherche création dans le cadre de ma maîtrise.

Les questionnements qui ont émergé de mon travail en peinture, ont lentement fait glisser cette recherche création de l'analyse d'une exposition ou d'un corpus d'œuvres à l'analyse d'un processus. En commençant cet exercice par la description de ma problématique et de ma méthodologie de recherche qualitative basée sur les approches heuristiques et constructivistes, j'ai vite pris conscience que mon sujet s'étendait au-delà du corpus d'œuvres en question, et que mon nouveau sujet élargi exigeait que je traite de plusieurs aspects connexes à la pratique qui sert de véhicule à mon propos.

Pour cette recherche il était très important de bien définir les différents paramètres qui interviennent dans mon travail comme les codes, les supports utilisés, les matériaux, le rapport entre l'art et la science. Mais mon sujet imposait de parler aussi de ce qui le constitue et de sa destinée.

À toutes ces données qui me serviront pour mon analyse, j'ajouterai un chapitre consacré à l'évolution du travail en atelier. Chapitre dans lequel j'observerai les différentes transformations qui se sont produits dans l'atelier en fonction des nombreux jalons qui ont constitué mon parcours à la maîtrise. Une section de ce chapitre sera consacré à l'analyse plastique et iconographique des tableaux réalisés lors de ce parcours. Et pour terminer dans un dernier chapitre, je présenterai une analyse de toutes les données compilées pour me permettre de comprendre le processus qui s'est déroulé durant ces deux dernières années.

Chapitre I

PROBLÉMATIQUE

Cette recherche création porte sur l'ambiguïté des systèmes de codes et de langages au sein d'un espace sémiotique en peinture aujourd'hui. C'est l'étude évolutive d'un processus itératif entre les éléments connus de mon travail et les résultats que je tente d'obtenir.

Mon travail parle de paradoxe, de dualité, d'opposition, de dialogue, le tout mis en scène dans un même espace pictural. Je m'approprie des codes que je rassemble dans un univers commun pour les faire rayonner par leur contraste.

C'est une recherche qui fait nécessairement référence à l'histoire de la peinture, on peut observer entre autres des éléments formels qui nous rappellent l'expressionnisme abstrait américain, d'autres nous renvoient directement au modernisme par des éléments chromatiques et cartésiens. On peut même retrouver dans certains tableaux une approche en terme de composition qui rappelle le classicisme ou encore l'époque baroque. Je crois qu'il n'est pas possible de faire de la peinture aujourd'hui sans parler de cette longue et vaste histoire de la peinture.

1.1 Le problème

Ma méthodologie de travail en peinture est basée sur un processus d'exploration, une forme de recherche pratique basée sur l'interprétation d'œuvres ou de corpus d'œuvres. Il y a là un rapprochement à faire entre l'art et la science, au sens où ces deux disciplines évoluent à partir d'un point d'origine. Ces deux domaines ont des formes d'expérimentations semblables, ils s'appuient sur la formulation d'une question. Jean-Paul Fourmentaux, dans son livre intitulé *Artiste de Laboratoire*, souligne qu'au XX^e siècle, l'école du Bauhaus préconisait une fusion de l'art et de la

science. Il mentionne également que plusieurs tentatives visant à faire cohabiter art et science ont résulté en des donneurs d'ordre. Soit la partie technique était une forme de sous-traitance au profit de l'artiste, soit la créativité était soumise aux contraintes de la technologie. À ce sujet, il précise :

« Il ne s'agit plus de faire converger art et science dans un illusoire projet commun global, mais de permettre la confrontation entre un artiste et un scientifique, en un lieu et un moment déterminé, à propos d'une œuvre ou d'une idée et que chacun poursuive son chemin propre. C'est en acceptant leurs singularités et leurs différences, et à partir d'elles, que l'art et la science peuvent s'enrichir mutuellement. » (Fourmentraux, 2011)

Les résultats obtenus par les recherches en art ne relèvent pas d'une science exacte, ils sont plutôt une étude de la complexité des systèmes. En art nous sommes dans une approche qualitative et non quantitative, donc les résultats et conclusions sont nécessairement tirés d'une série d'évaluations et d'interprétations de la part du chercheur. Il s'agit donc pour le chercheur en pratique des arts d'observer et d'analyser les interactions entre les différents systèmes ou langages qui composent les œuvres pour parvenir à saisir ces phénomènes et leurs interrelations afin d'en dégager un sens. Jean Lancri mentionne qu'une recherche plastique aurait obligatoirement pour origine la pratique. Que la part théorique aurait autant d'importance que la part pratique et que ceux-ci ne doivent pas être juxtaposés, mais rigoureusement articulés pour en faire un tout indissociable. (Gosselin, 2006)

Les codes issus de la science sont généralement objectifs, et tentent autant que possible de se dissocier de toute forme de subjectivité. La science moderne est composée de chercheurs issus de cultures, de classes, de races et d'opinions différentes. (Morin, 1999) Malgré leurs différences, ceux-ci doivent obligatoirement être objectifs. (Morin, 1999) Pour arriver à avoir un reflet fidèle de la réalité, les

chercheurs travaillent à extraire et à isoler l'objectivité des données et des phénomènes. Les codes qu'ils utilisent, se retrouvent généralement dans un environnement qui leur permet de mettre en valeur et d'affirmer leur objectivité. Un environnement qui semble contrôlé, épuré et aseptisé, sans contaminants et dégagé de toute possibilité d'erreur pour permettre d'arriver le plus près possible d'une vérité.

Si ces mêmes codes se retrouvent placés dans un environnement ou un contexte qui n'est pas le leur, peuvent-ils contribuer à dégager une subjectivité, une émotion ou un affect? Peuvent-ils devenir des éléments formels ayant une force esthétique au même titre qu'une tache de peinture par exemple?

La peinture est un objet. Un objet que l'on collectionne et que l'on contemple. Aujourd'hui, l'objet n'a plus la même importance ni la même signification en art contemporain. Quoi qu'il en soit, faire de la peinture implique de produire des objets et de les exposer au grand public. La présence de la codification objet dans l'œuvre en peinture a-t-elle une influence sur l'actualité de l'œuvre? Et son mode de présentation privilégié (l'exposition) qui constitue le principal moyen de publication du peintre, peut-il contrebalancer et donner une signification plus contemporaine à l'œuvre historique que représente une peinture?

1.2 L'importance du problème

L'abstraction est au cœur de cette recherche création, car à mon avis celle-ci ouvre la porte à une plus grande créativité intellectuelle de la part du regardeur. Dans des explorations passées, j'ai souvent intégré des éléments figuratifs dans mon travail, ceux-ci semblaient orienter l'interprétation vers une lecture de premier niveau, qui ne reflétait pas la globalité du discours présent dans mon travail. Je crois que, si nous donnons trop d'information, nous orientons trop rapidement le spectateur qui aura le

sentiment d'avoir tout vu, tout saisi, et par conséquent sera tenté d'arrêter de chercher à réfléchir sur la composition complexe qu'il a devant lui. Pour moi, il est important qu'un tableau soit en mesure de captiver le regardeur, dans le but de générer une réflexion à partir de l'espace sémiotique qui lui est présenté.

1.3 Mise en relief du problème

Les patrons de couture et les plans d'architectures se retrouvent dans la quasi-totalité des tableaux que je peins. Ce sont des éléments iconographiques qui évoquent à mon avis le rapport à l'espace et la standardisation. De toutes les époques, dans toutes les civilisations, l'architecture et les vêtements ont fait partie de la réalité humaine.

Les formules mathématiques, autres éléments symboliques liés aux codes objectifs, reviennent régulièrement dans mes tableaux. Un code qui à mon sens rappelle que les choses sont pensées, planifiées et calculées. Un symbole qui nous réfère à la donnée objective des sciences, à la prise de décision éclairée, à la vérité ou encore à la rationalité.

Les formules mathématiques présentes dans certains de mes tableaux sont l'incarnation même de la dualité et du paradoxe : malgré leur objectivité, elles prennent au sein de mes compositions une connotation subjective, ne serait-ce que par leur graphie qui a une force esthétique.

J'utilise certains éléments systématiquement, mais j'essaie de ne pas m'enfermer dans un système hermétique, une structure qui inclurait automatiquement une suite d'interventions, de gestes ou encore une recette de composition.

En superposant dans l'espace des codes plastiques, des patrons de couture, des plans d'architecture, des dessins techniques, et les formules mathématiques, c'est non seulement une nouvelle image de dualité à laquelle nous avons affaire, mais aussi à une intégration de deux univers parallèles que nous interprétons comme un tout. D'un point de vue formel, je tente de rapprocher des codes de représentations différents, pour en arriver à une langue sur mesure, une combinaison de codes qui lie liberté, intuition et intention.

1.4 La question et les sous-questions

Comment développer un langage plastique (ou visuel) en peinture en réunissant des codes, des langages, et des systèmes différents dans un même espace?

Comment le dialogue et la confrontation entre différents systèmes de langages en peinture peuvent-ils générer un langage plastique singulier?

Comment créer son propre langage plastique en peinture?

Comment la peinture et ses codes historiques permettent-ils de former un système de dialogue entre des représentations de langages subjectifs et objectifs pour formuler un propos actuel, un discours original, une nouvelle façon de pratiquer et de parler de ce médium?

1.5 État de la question

Ces questions reposent sur l'utilisation de la peinture comme médium de création. Le support traditionnel, les procédés mentionnés précédemment et les différents codes utilisés me permettront d'explorer différentes avenues pour arriver à saisir les particularités recherchées. Catherine Saouter nous rappelle que tout producteur

d'images doit maîtriser parfaitement l'articulation de deux plans, sa plasticité et son iconicité. (Saouter, 2000) C'est dans cette articulation qu'il arrive à construire son point de vue, sa vision du monde, par lesquels il construit un sens.

Aujourd'hui il est toujours possible de l'explorer, et de l'étudier selon des considérations bien actuelles (Fisher, 2013). Pour sa part, Catherine Millet nous dit : « L'art est devenu contemporain en nous parlant de notre vie de tous les jours. » (Millet, 1997) Dans un texte de Robert Enright, celui-ci mentionnait en parlant de la peinture, « je continue de la défendre contre des critiques qui semblent aujourd'hui être le fruit de l'habitude plus que d'une réelle conviction. » Pour Enright, la peinture est plus vivante que jamais. (Bélisle, 2013) La photographie a ouvert la voie à un déluge d'images et a permis un renouveau dans le contenu social présent dans l'art. Pour certains artistes, la peinture et ses questions d'habileté manuelle et de pratique traditionnelle en atelier est une manière de renouer avec la longue histoire de l'art qui nous précède. (Déry, 2009)

Dans son livre *Le corps de l'œuvre* (1991) Didier Anzieu attribue plusieurs sens aux codes. Le plus primaire est le code linguistique, celui-ci est un ensemble propre à une langue naturelle des signes conventionnels et des règles qui régissent leurs interactions. (Anzieu, 1981) Ceux qui connaissent ces signes et ces règles opératoires peuvent utiliser et interpréter le langage en question. Etienne Souriau nous donne une définition générale du terme « langage » : « Un langage est un système de signes, c'est-à-dire un ensemble de faits perceptibles, servant intentionnellement et conventionnellement à évoquer de façon fixe des contenus de pensée, pour communiquer. Le « Langage » est la fonction mentale d'utilisation de tels systèmes. » (Souriau, 1990) Nicolas Bourriaud dans son livre *le Radicant* disait à ce sujet que chaque artiste de notre époque a la possibilité de se faire connaître en accord avec les

codes et les références de sa propre culture. Pour cela, il faut que le regardeur ait une préconnaissance des codes culturels auxquels il est confronté. J'utilise les codes comme des ensembles de conventions qui émettent des signaux décodables par les regardeurs. Dans cette optique, nous pouvons dire qu'un code est constitué de n'importe quels systèmes de correspondance entre les ensembles de signes. Compris de cette façon, un code vise fondamentalement l'organisation et la transmission de l'information.

Pour Anzieu, tout code est un système, mais tout système n'est pas nécessairement un code. Un code est un système qui a pour utilité de communiquer en produisant un message. Vu sous cet angle, un système vise l'organisation interne des composantes qui le constituent, qui fait de l'ensemble une réalité unique et distincte de ses composantes individuelles. Pour lui, une œuvre est un système qui refuse de se présenter comme une structure, au sens où l'entendait Lévi-Strauss en anthropologie ainsi que les formalistes russes en linguistique. Une structure est un système qui répond à deux conditions : « elle est d'une part constituée par un répertoire d'unités qui se différencient en séries d'oppositions distinctives binaires, et par des règles d'arrangement de ces unités qui donnent une cohésion interne au système; et d'autre part, cette cohésion, inaccessible à l'observation d'un système isolé, se révèle dans l'étude des transformations, grâce auxquelles on retrouve des propriétés similaires dans des systèmes en apparence différents. » (Anzieu, 1981) Les sémioticiens nous disent que les œuvres visuelles ont bien une structure, mais leurs structures parlent leur propre langage. « L'artiste s'approprie un code pour lui seul, mais par dérivation, transformation, destruction, permutation de codes existants. Il s'invente une langue sur mesure, mais qu'il taille dans la langue commune dont il renouvèle quelques aspects. Tout cela justifie que je parle de code plutôt que de structure. » (Anzieu, 1981) En sémiotique, une œuvre esthétique est considérée comme des systèmes de

ystème qu'Anzieu préfère appeler système de sous-codes. (Anzieu, 1981) Bourriaud pour sa part exprime cette idée en affirmant que chaque artiste est un traducteur de soi-même. (Bourriaud, 2009)

Dans mon travail, l'espace est une notion centrale. Catherine Saouter dit que le premier élément qui pose des limites dans la composition d'une image, c'est le cadre. Celui-ci définit les limites de l'espace dans lequel interagit le réseau de lignes, de surfaces et de signes. (Saouter, 2000) Le cadre discrimine ce qui fait partie du champ, autrement dit l'espace de représentation et de tout ce qui est exclu (le hors-champ). (Souriau, 1990)

Mes compositions sont des espaces tridimensionnels, et ce malgré leur surface objectivement bidimensionnelle, un tableau est un espace qui n'a d'existence que sémiotique. Un espace formel composé de tous les éléments compris dans l'œuvre ainsi que de la somme de tous les espaces exposés. Autrement dit, l'entièreté de l'espace plastique correspond à la dimension du support. (Saouter, 2000) Encore au sujet de l'espace, Bourriaud souligne que la peinture contemporaine s'intéresse beaucoup à l'expérience de l'espace vécu par l'individu contemporain à travers son réseautage spatiotemporel. (Bourriaud, 2009)

Les images numériques sont un langage, un code qui, une fois lu par un logiciel ou une application, nous montre une copie du réel pour nous permettre de lire et d'interpréter l'espace qui nous est présenté. Mes tableaux sont des images réelles, qui parlent d'espace sémiotique dans lequel interagissent des codes et des langages. Contrairement à l'image numérique les systèmes de codes que je mets en scène sont dévoilés tels quels au spectateur, et deviennent les éléments du tout qui composent

l'image et creusent l'espace par leur signification sémiologique. Ce sont des images qui ne demandent pas simplement d'être vues, mais d'être regardées et décodées.

1.6 Objectif de la recherche

Selon Louise Poissant, la recherche fait plus que jamais dans l'histoire de l'art, partie de la production des œuvres et fait même aujourd'hui office de générateur d'œuvres. La recherche devient en quelque sorte une partie importante de la production d'une œuvre, et c'est par un processus itératif entre la théorie et la pratique que se développe une œuvre. De leur côté, Pierre Gosselin et Éric Le Coguiéc traitent du caractère particulier de la recherche en art qui se distingue de la recherche en sciences humaines, principalement en raison de la part importante d'insaisissable avec laquelle doit composer le chercheur en art. Ils mentionnent entre autres : « Ces praticiens chercheurs, attirés par l'investigation de leur propre pratique comme source de connaissance, sont à la recherche de démarches méthodologiques permettant d'appriivoiser, de saisir, de comprendre des réalités complexes, fugitives, souvent implicites ou tacites. » (Gosselin, 2006)

Ma question, fondée sur le paradoxe et la dualité que pose la mise en relation de langages différents, m'amènera à explorer différentes pistes en peinture pour tenter de faire émerger des réflexions chez le regardeur engendrant des émotions basées sur la relation entre des codes scientifiques qui se veulent objectifs et des codes plastiques qui se veulent subjectifs. Une recherche en peinture basée sur la dualité et l'ambiguïté des codes, donc de l'espace dans lequel ils interagissent.

Chapitre II

MÉTHODOLOGIE

Ce chapitre définit en détail l'étendue des approches méthodologiques empruntées à divers champs disciplinaires pour composer ma méthodologie de recherche création. Les données et leurs méthodes de collecte qui serviront à ma recherche y sont énumérées, ainsi que les méthodes d'archivage que j'ai utilisées pour les classer. Bien entendu, les moyens employés pour analyser ces données sont également décrits.

2.1 Approches méthodologiques

En recherche création, il est impossible d'adopter une seule méthode de recherche. Comme chercheur en art, nous devons assembler une méthodologie qui est adaptée à nos besoins et aux contraintes de notre pratique. Nous devons absolument nous inspirer de différentes approches pour arriver à légitimer nos démarches. Pour ma part, les concepts méthodologiques qui ont servi pour ma recherche proviennent principalement des sciences sociales.

Il y a deux paramètres méthodologiques qui m'intéressent particulièrement dans le cadre d'une recherche création. Le premier est en lien avec la nature constructiviste du travail de l'artiste. Le constructivisme part du principe que la réalité est un construit social. Une démarche où le chercheur construit sa conscience et sa compréhension de l'expérience qu'il a à travers son exploration. C'est en nommant, et en notant les phénomènes tout au long du processus, qu'il arrive à mieux les comprendre. Le constructivisme est le courant qui a fourni une vision du déroulement d'une recherche qualitative. Alors que dans bien des domaines la recherche consiste en une collecte de données dans le but de les analyser, pour un artiste le travail de recherche est « pour sa part davantage caractérisé par la construction, ou par l'élaboration de représentations, que par l'analyse. » (Gosselin, 2006) Le deuxième

paramètre est lié cette fois à la nature heuristique (forme de recherche à caractère expérimentiel) du travail de l'artiste. L'heuristique est une approche qui nous amène à cumuler des données sur notre propre expérience. Cette approche est une méthode d'exploration qui procède par évaluations et hypothèses successives. « L'heuristique est ici comprise comme une forme de recherche à caractère phénoménologique ».

(Paillé dans Gosselin, 2006) La démarche d'un chercheur en art se rapproche généralement de l'heuristique au point « qu'on pourrait même se demander si l'heuristique telle qu'elle est définie par Moustakas (1968, 1990) et par Craig (1978) ne calque pas en quelque sorte la démarche artistique. » (Gosselin, 2006) Selon Gosselin, la pratique artistique se distingue des autres pratiques professionnelles en raison de la grande place que prennent les processus subjectifs expérimentiels de la pensée. Le processus itératif entre les pôles expérimentiels et conceptuels est une approche méthodologique courante en art qui s'apparente aux démarches de recherche heuristique. Dans ce type de démarche, « la subjectivité du chercheur est mise à profit; essentiellement, l'heuristique fait osciller le chercheur entre les pôles de la subjectivité expérimentielle (exploration) et de l'objectivité conceptuelle (compréhension) (Craig, 1978) pour progresser dans la saisie et la synthèse recherchées. » (Gosselin, 2006)

Pour ma recherche, j'ai également utilisé une méthode qui s'inscrit dans le courant des approches biographiques, basées sur les récits de pratique. Une forme d'ethnobiographie, un terme proposé par Jean Poirier (1979), « L'ethnobiographie a été définie par lui et constitue, “ à partir de l'informateur, une méthode de maïeutique sociale qui permet au sujet de se retrouver lui-même et qui lui donne la possibilité de porter témoignage sur son groupe, sa société, sa culture.” » (Poirier dans Gosselin, 2006) J'ai tenu un journal de bord qui fait état des différentes transformations qui se

sont opérés dans l'atelier tout au long du programme de maîtrise. Celui-ci m'a servit à observer les traces de mon parcours pour me permettre de l'analyser.

J'ai procédé par analyse réflexive; on parle ici d'une recherche qualitative qui s'appuie sur un processus de dialogue avec les tableaux que je réaliserai. Le corpus de peintures deviendra en quelque sorte la base de données que j'emploierai en procédant par analyse plastique pour me permettre de tirer des conclusions basées sur une forme de triangulation (comparaison entre les résultats d'analyse, la littérature, la question/les hypothèses...). Il existe plusieurs formes de recherche qualitative. Celles que j'emploie sont basées sur l'interactionnisme symbolique de Blumer, une forme d'apprentissage basé sur la manipulation et l'interaction avec l'objet. « L'expression "interactionnisme symbolique" désigne globalement un courant sociologique d'origine américaine fondé sur l'idée que la société est le produit des interactions entre les individus. L'épicentre historique de ce courant est le département de sociologie de l'université de Chicago au milieu du XXe siècle. » (Winkin, 2015)

Mes méthodes s'inscrivent aussi dans le courant post-positiviste, « une recherche de type compréhensive, interventionniste et constructiviste qui permet de générer un savoir dont des éléments vont être transférables. » (Gosselin, 2014) Un courant très marqué par l'approche systémique globale qui tient compte des phénomènes dans leur ensemble pour arriver à sortir d'une corrélation simple et entrer dans une dynamique qui nous permet de comprendre leur globalité, mais surtout ce qu'ils ont d'interactif. Ceci me permettra de constater « par exemple une réciprocité dans les modalités de la modélisation systémique telle qu'elle est comprise par Le Moigne (1994, 1996) et par Durand (1996). Essentiellement, l'approche systémique invite le chercheur à représenter ou à modéliser la "complexité" qu'il cherche à saisir. » (Gosselin, 2006)

2.2 Description des méthodes de collecte de données

2.2.1 Domaines touchés

Dans la recherche en art, il n'y a jamais un seul aspect traité, tous les éléments de la facture et de l'activité de création font partie intégrante de la complexité des œuvres qui deviennent des systèmes composés de différents sous-systèmes ou de sous-codes. De plus, chaque élément peut être observé sous différents angles et sous différentes perspectives. Pour l'étude et l'analyse des transformations dans le travail, je m'inspirerai des approches heuristique et systémique dans le but de mieux comprendre la dynamique d'ensemble.

2.2.2 Les données

Les données qui ont servi à mon analyse proviennent de différents endroits. Les sources principales de données ont été constituées de mon journal de bord 2.0 qui me suit partout et dans lequel je prends mes notes, ainsi que de la totalité des peintures que j'ai créées depuis le début de mon programme, de laquelle a été sélectionné un échantillonnage des tableaux les plus pertinents que j'ai soumis à une grille d'analyse. J'élaborerai un peu plus au chapitre suivant sur ce sujet, mais en bref, ce qui me pousse à choisir une sélection de certains tableaux pour l'analyse est que, dans mon cas, le renouvellement ne s'opère pas nécessairement d'un tableau à l'autre, mais plutôt d'une série de tableaux à une autre. Et c'est à travers le nombre de tableaux sur une période de temps donnée que nous parvenons à identifier les éléments ou des périodes marquantes qui nous indiquent un changement.

2.2.3 Traitement des données

Mon journal de bord contient toutes les notes, enregistrements de conférence, esquisses numérisées, pages Web sauvegardées, critiques reçues en cours de formation, littérature qui éclaire ma question et commentaires de ma directrice de

recherche, que j'ai accumulés depuis le début du programme. Ceux-ci sont compilés, archivés, codés, et indexés dans une base de données centrale conçue à l'intérieur du logiciel de prise de note et d'archivage Evernote. Le logiciel est équipé d'un moteur de recherche puissant qui est relié à Google, ce qui me permet de lancer une recherche dans ma base de données tout simplement en utilisant un moteur de recherche. Toutes ces données sont aussi classables de différentes façons au besoin (ordre chronologique de création, ou ordre alphabétique) en plus d'être organisées dans une architecture de dossier à trois niveaux. Bien entendu, tous ces types de données différentes sont des données qualitatives qui ont dû être compilées et analysées pour permettre d'en tirer des conclusions.

2.3 Méthodes d'analyses

Pour cette recherche création, plus d'une forme d'analyse a été nécessaire pour traiter les différentes données et permettre de les corroborer. La triangulation des données est une stratégie de recherche importante pour assurer la crédibilité de mes résultats. C'est une stratégie qui m'a aidé à corroborer les données, et démontrer que celles-ci pointent dans une certaine direction. Une logique qui s'apparente à la logique de l'approche systémique. (Savoie-Zajc, 2013) Une autre forme de triangulation appelée, « la triangulation du chercheur » est une stratégie de recherche où le chercheur vérifie ces hypothèses auprès de collègues ou de gens avec qui il peut discuter et vérifier ses résultats dans le but de faire évoluer les idées. (Savoie-Zajc, 2013) La triangulation du chercheur est une forme d'analyse qui s'applique très bien en art, c'est même une forme d'analyse très courante pour un étudiant en art. Les activités couramment appelées « critique » dans les écoles d'art, consistent en une présentation de l'avancement de travaux d'un étudiant à ses collègues et professeurs pour recevoir leurs commentaires. Les critiques que j'ai reçues au cours de mon programme de

maitrise ont été documentées avec précision et m'ont servi dans mon analyse à faire une triangulation du chercheur.

Bien entendu, des analyses iconographiques, plastiques et sémiotiques ont été nécessaires pour compléter cette recherche. « Il est certain qu'une analyse ne doit se faire pour elle-même, mais au service d'un projet. » (Joly, 1993) Mon analyse est au service de ma question de recherche, et de ma problématique. Pour ce faire, j'utilise une grille d'analyse de l'image proposée par Laurent Gervereau. (voir annexe II) Celle-ci se divise en trois étapes, c'est-à-dire : « la description, l'évocation du contexte, l'interprétation. » La première étape (la description) peut nous paraître plutôt banale au premier abord, mais celle-ci est fondamentale. Car, comme nous le rappelle Gervereau : « décrire, c'est déjà comprendre ». (Gervereau, 2004). J'adapterai cette grille à mes besoins et je l'agencerais à une seconde grille plus simple proposée par Martine Joly (voir annexe I)

En dernier lieu, j'ai utilisé l'analyse critique, une approche inspirée des méthodes de recherche qualitative interprétative, plus spécifiquement du champ de l'ethnographie-critique. Cette forme d'analyse repose sur la réflexion du chercheur, c'est sa voie qui s'exprime sur les données cumulées au préalable. (Savoie-Zajc, 2013) Une forme d'analyse qui demande un regard inductif, c'est-à-dire qu'on part des données. C'est un dernier niveau d'analyse où la réflexion du chercheur occupe la première place, après que les données aient occupé toute la place dans les précédents niveaux d'analyse.

Ma capacité d'interprétation, d'objectivation et ma rigueur seront les principales limites des approches que j'utiliserai. Puisque les données qualitatives doivent être interprétées par le chercheur, et exigent de ce dernier d'objectiver sa démarche, ce qui

peut rapidement devenir problématique quand le sujet principal à l'étude est en quelque sorte le chercheur lui-même.

Plusieurs sphères de la recherche qualitative ont été sollicitées pour mener cette recherche. Tel que mentionné, la recherche en art exige de la part du chercheur qu'il construise sa propre méthodologie de recherche création, adaptée aux besoins spécifiques de sa pratique. Pour ma part, les concepts et outils énumérés dans le présent chapitre sont empruntés aux différents champs des sciences sociales.

Chapitre III

CADRE THÉORIQUE

Ce chapitre sert à définir différents concepts et éléments liés à ma pratique artistique. Ce passage de mon essai fait référence à des auteurs qui traitent de mon sujet de recherche ou d'aspects qui font partie de la réalité d'une pratique en peinture. J'y fais un récapitulatif de la situation de la peinture en art aujourd'hui, du statut de l'artiste peintre, et des éléments constitutifs de mes tableaux.

3.1 L'art actuel et la peinture aujourd'hui

L'art contemporain prend de l'ampleur depuis plusieurs années (voir même décennies) et devient la norme aux yeux des institutions, des auteurs et même récemment aux yeux d'un nouveau grand public qui s'intéresse de plus en plus à cette chose qu'ils ont visiblement de la difficulté à bien comprendre. Une forme d'art qui se caractérise principalement par son aspect transgressif et avant-gardiste.

« Précisément, l'art que les conservateurs de musée désignent comme "contemporain" est l'art qui, par la nature de ses matériaux et procédés, les contraint à profondément modifier leur rôle et leur mode de travail. » (Millet, 1997) Une approche où l'artiste devient l'objet central de sa démarche et où la reconnaissance de son travail passe par sa propre reconnaissance comme « Artiste ». (Heinich, 1998) On comprend rapidement que la peinture, avec sa longue histoire et ses codes connus, cadre difficilement dans ce paradigme de singularité extrême qui prédomine le genre contemporain.

À mon avis, il est toujours possible aujourd'hui de créer, de s'exprimer à travers des médiums traditionnels tout en étant original et en produisant des œuvres singulières.

Alors que Nicolas Bourriaud nous dit que l'artiste contemporain doit s'abreuver d'une multitude de cultures et être en constant déplacement, et que son art radicalement implique la fin du médium fixe et l'abandon des exclusifs disciplinaires, où la notion d'espace se voit bouleversée (Bourriaud, 2009), Julie Bélisle de son côté nous dit que ceux qui pratiquent la peinture ont besoin d'un certain retrait du monde et que pour bien tester un concept en peinture, il faut parfois des centaines de déclinaisons, ou encore mettre le travail de côté pendant un certain temps pour parvenir à un résultat. (Bélisle, 2013) On comprend qu'il y a clairement un clivage entre les attentes d'une pratique en art contemporain et celles relatives à la peinture. Pour le peintre d'aujourd'hui les notions de savoir-faire et de prouesse technique demeurent des enjeux qui ne peuvent être améliorés que par l'expérimentation, la répétition, et l'expérience. Dans ce genre de pratique, l'excellence ou le surpassement ne s'atteint que par un travail acharné et une exécution répétitive en atelier.

Bien que la peinture soit acceptée par beaucoup en art contemporain, elle demeure tout de même soumise à des contraintes assez fixes. Nathalie Heinich concède que, sous certaines conditions relatives à la matérialité ainsi qu'à la taille du format, certains artistes comme Anselm Kiefer arrivent à produire des peintures en conformité avec les fondements de l'art contemporain. (Heinich, 2014) En plus de ces caractéristiques, trois conditions sont nécessaires pour rompre avec les habitudes de l'histoire de l'art et de la critique d'art : la première consiste à considérer les œuvres collectivement et non pas une à une. La deuxième consiste à considérer les œuvres non sous une forme de continuité avec le passé (les influences), mais plutôt en quoi elles se différencient par rapport aux modèles existants. La troisième condition serait de laisser tomber le discours interprétatif (hypothèses intentionnelles) au profit d'une observation basée sur des faits observables. (Heinich, 2014) Pour Catherine Millet, la question qui se pose pour déterminer si une œuvre est contemporaine ou pas, c'est :

dans quel esprit a-t-elle été réalisée? (Millet, 1997) Selon Thierry Deduve, une œuvre d'art serait contemporaine par opposition à tous les modèles préexistants « tant qu'elle demeure exposée au risque de n'être pas perçue comme de l'art ». (Deduve dans Heinich, 2014) On comprend que la peinture, avec son support traditionnel, semble être discréditée de facto en lisant ces allégations.

En revanche, plusieurs autres auteurs intègrent plus facilement la peinture au registre des pratiques contemporaines. Nicholas Mavrikakis nous dit que la peinture moderne sert de référence aux peintres contemporains qui citent et reprennent les valeurs qu'elles incarnent, pour les analyser, les exposer et souvent les déconstruire. (Bélisle, 2013) Pour Julie Bélisle, le grand format en peinture se présente comme lieu d'échange et est très énergique, mais n'est pas compris comme un incontournable. Et comme je l'ai mentionné précédemment, pour Bourriaud, la peinture contemporaine s'intéresse beaucoup à l'expérience de l'espace vécu par l'individu contemporain à travers son réseautage spatiotemporel. (Bourriaud, 2009)

Au Québec et au Canada, la peinture connaît un fort regain d'intérêt. Louise Déry mentionne que la peinture continue, encore aujourd'hui, de se faire exposer et collectionner, mais surtout d'évoluer. Aujourd'hui, il y a autant de figuration que d'abstraction en peinture. Mais le trompe-l'œil demeure toujours aussi intrigant. (Bélisle, 2013) La nouvelle peinture est en opposition à l'art contemporain des années 1960 et 1970 qui avait tenté de la périmé à cette époque. Le débat autour de la peinture n'est plus au sujet de la figuration contre l'abstraction, comme au temps des modernes. Ce qui compte c'est d'être postmoderne, de faire une peinture qui se réfère plus à l'histoire de l'art qu'à l'intériorité de l'artiste et adaptée au contexte muséal plutôt qu'à l'usage domestique. (Heinich, 2014) Sylvette Babin nous parle de la pluralité des pratiques, principalement québécoises et canadiennes, qui sont plus

actives que jamais. Elle nous mentionne que l'intérêt pour la peinture n'a jamais diminué, et ce malgré l'évolution des technologies de l'image. (Babin, 2012) Elle abonde dans le même sens que plusieurs auteurs sur le sujet, elle souligne qu'il n'est plus à propos aujourd'hui de faire état des courants artistiques en peinture, et qu'il n'y a plus de débats entre le figuratif et l'abstraction. « Nous ne sommes plus dans la situation des premiers modernes qui avaient à briser une conception fossilisée de l'œuvre d'art. » (Millet, 1997)

3.2 Le statut de l'artiste

L'artiste contemporain est aujourd'hui sa propre référence. De la même façon dont l'artiste moderne devait se renouveler en fonction du courant qui l'avait précédé, l'artiste contemporain doit se renouveler par rapport à lui-même. (Heinich, 2014) Un concept qui semble à première vue plutôt impossible pour un peintre quand on prend en ligne de compte les spécificités d'une pratique en peinture soulevées par Julie Bélisle et mentionnées précédemment (caractère répétitif). Mais si on prend en considération les besoins d'un peintre, il est possible tout de même de générer une forme de renouvellement constant dans une démarche qui vise l'excellence.

L'interprétation personnelle que je fais de la notion de renouvellement prend en compte l'utilisation d'un médium fixe (dans le cas présent, la peinture). Pour moi, ce renouvellement s'inscrit dans le temps ainsi que dans le nombre, plutôt que d'un tableau à l'autre, et il faut donc faire des observations basées sur différents corpus.

Aujourd'hui, la notion d'œuvre s'étend à l'idée de l'œuvre, l'intention de l'artiste, son contexte d'exposition, le temps et la perception. La notion d'activité artistique englobe maintenant tout ce qui lui est périphérique. Comme le souligne Jean-Pierre Cometti, « [...] les activités périphériques qui, pour un "artiste", consistent à parler de son travail, voire de toute autre chose, à être présent sur de multiples scènes, etc. »,

ces activités qui semblent externes à la pratique artistique jouent un rôle essentiel « à défaut duquel les conditions de “candidat à l’appréciation esthétique” ne seraient probablement pas remplies. » (Cometti dans Heinich, 2014) La compétence d’un artiste ne se limite plus seulement aux aspects esthétiques et techniques, mais surtout aux aspects relationnels, car il est important pour l’artiste aujourd’hui de savoir faire travailler les gens sur des projets qui demandent des compétences plurielles. L’artiste est aujourd’hui un chef d’entreprise qui doit porter tous les chapeaux (directeur financier, marketing, opérationnel, etc.); pour arriver à accomplir l’ensemble des activités, l’artiste doit savoir bien s’entourer, déléguer, et surtout être un bon gestionnaire dans tous les sens du terme. De plus, aujourd’hui les acteurs intermédiaires du milieu des arts (marchand, conservateurs, critiques, etc.), disposent d’autant de latitude pour choisir les artistes qu’un artiste en a pour choisir ses matériaux. « Tout ce monde s’organise en réseaux. Ces réseaux s’observent, se situent et situent les autres sur une échelle qui va du plus traditionaliste au plus avant-gardiste. » (Millet, 1997) Il règne désormais une coexistence pacifique principalement due à l’étanchéité de ces réseaux, dans lesquels les artistes doivent parvenir à s’inscrire. (Millet, 1997)

Un artiste contemporain doit développer un profil polyvalent qui lui permet de porter à la fois le chapeau de créateur, de chercheur et d’entrepreneur, en fonction de ce qui est attendu de lui dans un monde de l’art qui est structuré selon une logique de projet. (Fourmentraux, 2011) Fourmentraux renchérit en précisant à son tour que l’artiste contemporain doit maîtriser des compétences en audiovisuel, en technique, en organisation, en travail en équipe et en gestion des problèmes.

« Le peintre a cessé d'être ce type chevelu tout couvert de peinture. Aujourd'hui c'est un type en costume, ou bien en blouse de laboratoire ». (Damien Hirst dans Heinich, 2014)

3.3 Les éléments constitutifs des tableaux

3.3.1 Le langage visuel

Catherine Saouter travaille selon un postulat initial qui considère les expressions visuelles comme un langage en soit, que la rhétorique ou le verbal permet de traduire. Le langage visuel a sa propre grammaire, celle-ci définit les constituants principaux et fondamentaux de l'expression visuelle et détermine l'inventaire de leurs articulations. (Saouter, 2000) Pour un peintre, il est très important de bien saisir les différents éléments du langage visuel qu'il utilise. Chacun d'entre eux a une importance significative dans le tout que forme le tableau, soit sur le plan de l'iconicité ou de la plasticité. Tout producteur d'images doit maîtriser parfaitement l'articulation de ces deux plans. (Saouter, 2000)

Par exemple, en ce qui concerne la plasticité, la ligne d'horizon s'arrête aux limites du cadre, mais du point de vue de l'iconicité celle-ci se prolonge au-delà des limites du cadre pour finir par faire le tour du monde. L'articulation de ces deux plans permet à l'artiste de bien saisir le propos de chaque élément qui constitue le tout que forme un tableau. Cette traduction par le langage verbal, que l'on fait des œuvres, permet au peintre de saisir le propos général qui s'en dégage, et de cette façon, composer l'œuvre en orientant son discours. Comme mentionné plus tôt, chaque artiste est un traducteur de soi-même. L'art actuel travaille à négocier la création de nouvelles formes d'espace, en ayant recours à une géométrie de la traduction. (Bourriaud, 2009)

Et pour pouvoir arriver à une forme traduisible, il faut au préalable avoir composé en connaissance de cause.

3.3.2 La couleur

La couleur joue un rôle important dans la lecture d'un tableau. Celle-ci viendra mettre l'accent ou atténuer certains effets en fonction des contrastes choisis par l'auteur. « La chromacité désigne le caractère sensoriel spécifique qui distingue une couleur, qui différencie ou l'oppose à une autre couleur. » (Saouter, 2000) La couleur joue sur le registre de la plasticité et son interprétation est de nature anthropologique. La couleur et l'éclairage ont un effet psychophysiologique sur le spectateur, car ceux-ci sont perçus optiquement et vécus physiquement. (Joly, 1993)

Pour Catherine Saouter, un aspect important du métier de plasticien est de bien maîtriser les contrastes de couleur. Ceux-ci ont à mon avis un impact important sur la lecture que le regardeur fera du tableau. Les détails qu'il percevra, ainsi que l'ordre dans lequel ils seront perçus sont grandement influencés par les jeux de contraste de couleur. Un tableau est un objet dont l'utilité est d'accéder à des registres d'émotion, et la couleur avec ses contrastes facilite cet accès. « ... La véritable Peinture doit appeler son spectateur par la force et par la grande vérité de son imitation, et que le spectateur surpris doit aller à elle, comme pour entrer en conversation avec les figures qu'elle représente. » (Saouter, 2000) Encore une fois, la couleur avec toutes ses possibilités d'assemblage, accentue le rapprochement du regardeur avec la composition et offre des indices communicationnels qui encouragent la conversation entre le regardeur et le tableau.

3.3.3 La forme

Comme pour la plupart des outils plastiques, l'interprétation d'une forme est essentiellement anthropologique et culturelle. (Joly, 1993) Les formes figuratives sont généralement interprétées comme des données de la nature (ex.: la silhouette d'un homme représente un homme, ce n'est pas discutable). Les formes figuratives nous font tirer des conclusions très rapidement et nous font oublier leur caractère choisi. (Joly, 1993) C'est une des raisons ayant contribué à faire disparaître les formes figuratives dans mes tableaux, pour inciter le spectateur à réfléchir à la signification des formes qui lui sont présentées.

3.3.4 La Texture

Aujourd'hui, la texture est considérée comme un élément du langage plastique, mais ce ne fut pas toujours le cas. La texture a longtemps été absente de la théorie de l'histoire de l'art. (Joly, 1993) Pour le Groupe μ , la texture constitue une qualité de surface au même titre que la couleur et la peinture dans sa qualité de matière et d'épaisseur. La texture ajoute un aspect tactile au tableau, et celle-ci contribue à la perception de la troisième dimension dans le tableau.

« La perception visuelle que l'on considère comme froide, parce qu'elle suppose une mise à distance du spectateur, est "réchauffée", pourrait-on dire, rendue plus sensuelle, par la texture de la représentation, qui sollicite, elle, une perception tactile. En sollicitant à partir de sensations visuelles d'autres types de sensations (tactiles, auditives, olfactives), un message visuel peut activer le phénomène des correspondances synesthésiques. » (Joly, 1993)

3.3.5 La composition

Martine Joly nous parle de la composition comme étant la géographie intérieure d'un message visuel et qu'elle constitue un des outils plastiques les plus fondamentaux dans l'orientation de la lecture d'une œuvre. (Joly, 1993) Dans mon travail de recherche en maîtrise, la composition est un des aspects sur lesquels je me suis

concentré le plus. Ce travail au niveau de la composition a non seulement modifié le mode de lecture de mes tableaux, mais a aussi influencé l'interprétation de l'espace en impliquant entre autres le hors-champ.

3.3.6 L'espace

Dans une peinture, le cadre représente à la fois les limites de représentation de l'espace et correspond à la taille de l'image (cadrage). Pour certains médiums, comme la photographie, cadre et cadrage se distinguent de façon plus claire. (Joly, 1993) Cadrer est un verbe français qui est apparu en 1920, celui-ci nous renvoie au monde de la photographie et du cinéma et détermine les limites extérieures de l'image par rapport à la réalité placée devant l'appareil photographique ou la caméra. (Souriau, 1990) Le cadrage est donc, soit l'action de cadrer (déterminer ce qui fera partie ou non du champ), soit le résultat de l'action de cadrer. Dans le cas d'une peinture abstraite qui ne présente pas une fraction d'un univers, malgré le hors-champ que le spectateur peut librement s'imaginer, le cadre et le cadrage peuvent facilement être confondus.

Dans la conception d'images, le cadre est donc la délimitation de l'espace dans lequel interagit le réseau de lignes et de surfaces. À l'intérieur de cet espace, la ligne peut prendre une multitude de formes, elle devient la frontière entre deux zones. De la Renaissance à aujourd'hui les concepteurs d'images ont utilisé une forme de codification de l'espace pour créer de la profondeur et imiter le réel par la perspective et l'utilisation de lignes. (Joly, 1993) De ce fait, mes tableaux sont des espaces tridimensionnels malgré leurs surfaces objectivement bidimensionnelles. L'espace représenté est isomorphe et n'a d'existence que sémiotique. (Saouter, 2000) Un autre élément faisant état de dualité ou de l'état paradoxal dans mon travail, c'est-à-dire l'espace vu sous deux angles, l'un objectif et l'autre subjectif.

Pour Étienne Souriau, au sens propre, un cadre est une bordure ou encore un entourage. Il est étymologiquement de forme carrée (le mot « cadre » vient de l'italien quadro, objet carré, du latin populaire quadrum), mais dans l'emploi que l'on en fait de nos jours, celui-ci peut prendre n'importe quelle forme. Il poursuit en mentionnant qu'au sens analogique, un cadre est tout ce qui entoure immédiatement quelqu'un ou quelque chose, dans la perception qu'on en a. Et au sens figuré, il nous dit que l'on nomme cadre tout ce qui circonscrit et délimite un thème ou un sujet. (Souriau, 1990)

En délimitant l'espace, le cadre discrimine ce qui fait partie du champ, autrement dit l'espace de représentation et de tout ce qui est exclu (le hors-champ). (Saouter, 2000)
 « Ce procédé de faire se confondre le cadre (ou les limites) de l'image et le bord du support a des conséquences particulières sur l'imaginaire du spectateur. En effet, cette coupure, attribuée à la dimension du support plus qu'à un choix de cadrage, pousse le spectateur à construire imaginairement ce que l'on ne voit pas dans le champ visuel de la représentation, mais qui néanmoins le complète : le hors-champ. » (Joly, 1993)
 Dans mon processus de recherche, le hors-champ s'est construit petit à petit. Partant de compositions très centrales où le cadre constituait les limites claires du monde représenté à l'intérieure de mes tableaux, je me suis dirigé vers des compositions qui suggèrent cette continuité de l'image dans le hors-champ. Une approche qui m'a permis de mieux représenter la notion d'espace dans mon travail et qui nous renvoie implicitement à l'univers du cinéma.

C'est le cadre qui conditionne la dynamique de la composition et délimite le champ et le hors-champ. L'effet de cadre resserre les compositions visuelles et invite le spectateur à entrer dans sa profondeur fictive. (Joly, 1993)



Figure 01, Comp. 399, juillet 2014, 48''x 48'' (120cm x 120cm)

L'espace formel est composé de tous les éléments compris dans le tableau ainsi que de la somme de tous les espaces exposés. Autrement dit, c'est l'entièreté de l'espace plastique qui correspond à la dimension du support. Le format d'un tableau joue aussi sur la perception de l'espace, et détermine la position corporelle du spectateur, autrement dit le recul nécessaire pour interpréter l'œuvre. L'espace physique correspond à l'espace réel régi par la gravité. L'espace référentiel, quand à lui peut disparaître complètement : quand il s'agit d'une image abstraite, celle-ci devient un objet dans l'espace où il est représenté. (Saouter, 2000)

3.3.7 Le concept de paradoxe

Un des concepts très présents dans mes tableaux est celui du paradoxe, il m'était donc impossible de réaliser cette recherche sans approfondir cette notion. Il existe différentes formes de paradoxes : logique, mathématique, probabiliste, décisionnel,

visuel, etc. Gary Hayden et Michael Picard nous présentent la définition suivante du paradoxe : « Au sens le plus courant, un paradoxe est une affirmation d'apparence contradictoire, ou contraire à l'opinion reçue, quoiqu'elle recèle une part de vérité. Au sens large du terme, on dira que toute conclusion plus ou moins surprenante, ou contre-intuitive, est une forme de paradoxe. » Mais ils précisent en soulignant une approche plus philosophique de la chose en citant le philosophe britannique R.M. Sainsbury : « Les paradoxes sont des conclusions inacceptables résultant d'arguments apparemment acceptables à partir de prémisses apparemment acceptables. » Ils poursuivent en présentant le paradoxe comme toute conclusion absurde, contradictoire, ou contre-intuitive tirée d'un raisonnement qui semble à première vue valide. (Hayden, 2009)

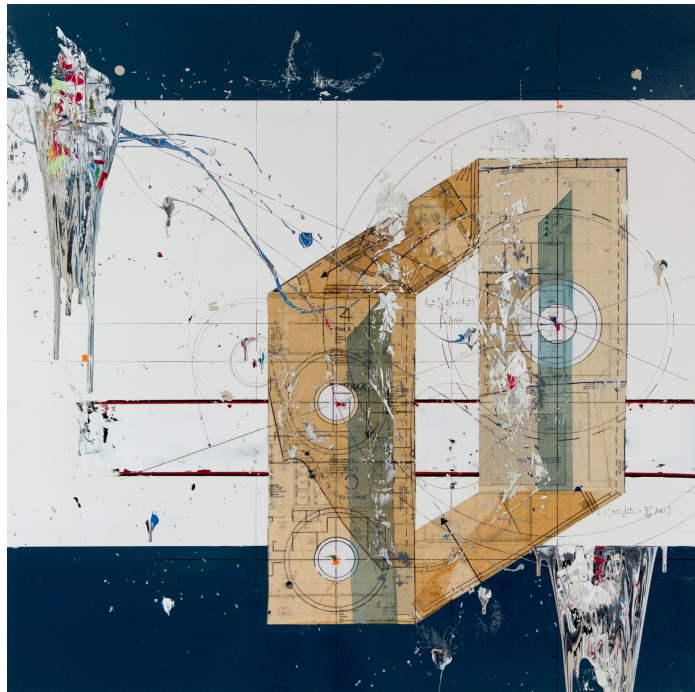


Figure 02, Comp. 398, juillet 2014, 48''x 48'' (120cm x 120cm)

Le concept des objets impossibles est un concept qui se rapporte facilement au monde des arts et de la représentation abstraite. L'exemple de la fourche du diable en est un bon. Ce phénomène appelé la « rivalité binoculaire » est un phénomène que j'exploite déjà dans mes compositions et qui m'intrigue toujours. Un phénomène provoqué grâce à ce qui est appelé l'inférence, la faculté du cerveau de reconstituer l'expérience visuelle en trois dimensions.

En peinture, un artiste peut dans un même geste, affirmer et nier l'objet que représente l'œuvre d'art. Selon Catherine Millet, c'est à travers ce paradoxe que le meilleur de l'art abstrait continue de se faire et de se relancer encore aujourd'hui. (Millet, 1997) Et ce serait par la relation à l'objet que les artistes testent et vérifient leurs idées. « La pensée se construit dans l'acquisition d'une pratique. L'objet participe d'une dialectique. Il est un écran qui évite que les gestes de l'artiste ne se dispersent dans la totalité du réel et ne s'y abîment... » (Millet, 1997)

3.3.8 La vitrification de l'image par l'écran

Nous vivons à une époque où l'écran est omniprésent dans nos vies, il est partout (surtout en milieu urbain), et il est devenu pour plusieurs d'entre nous l'interface qui permet la majorité de nos communications et de nos interactions sociales. La vitrification causée par l'utilisation des vernis et l'accumulation de couches transparentes est un élément qui revient de façon récurrente dans certains de mes tableaux. Il y a eu une époque où l'ensemble de la surface des tableaux était vitrifiée, mais depuis la deuxième moitié du programme de maîtrise, ce sont certaines zones du tableau qui sont vitrifiées. Ces portions vitrifiées, sont pour moi, directement liées à l'influence de mon expérience et à mon rapport aux *multiécrans* qui occupent mon espace aujourd'hui et qui interviennent sur mes modes de lecture de l'image. Dans mon cas, cet aspect n'est vraiment pas banal, car mon rapport personnel à l'écran et aux technologies auxquelles cet appendice se rattache est particulièrement développé.

L'écran est sans doute ce qui représente le mieux la transformation de notre culture technologique, nous propulsant dans un nouvel âge de la prothèse *écranique* qui devient de plus en plus ce par quoi nous voyons et transformons notre environnement. Par leur omniprésence, les écrans redéfinissent nos références spatiales.

L'écran prend une place si importante dans notre réalité contemporaine, que la quasi-totalité de notre savoir scientifique est aujourd'hui sur support numérique et ne peut être consultée qu'à travers un système d'imagerie *écranique*. Toutes nos connaissances sont traduites sous forme d'image à partir de programmes informatiques qui rendent visibles les données et nous permettent d'observer les phénomènes. Peu importe notre champ de pratique, chaque individu utilise et interprète ce qui lui est présenté à l'écran en fonction de ses capacités, de ses connaissances et du contexte de l'évènement. (Racicot, 2008)

Les écrans sont de plus en plus présents et puissants aujourd'hui, et ceux-ci sont utilisés à toutes les fins possibles. L'écran semble être dans une voie de non-retour, il est si intégrée dans nos réalités quotidiennes que ses usages se multiplient à un rythme effrayant. L'écran est conçu et perçu comme surface de divertissement, mais il « est devenu l'interface par laquelle se réalisent de plus en plus les autres formes de représentation. » (Racicot, 2008)

Louise Déry mentionne qu'aujourd'hui, en raison des flux rapides d'images, ceux-ci retiennent de moins en moins notre attention et les gens passent de moins en moins de temps à observer des images fixes. Au même titre, Hervé Fisher souligne que la contamination *écranique* influence notre perception réelle de la nature, une perception qui est obligatoirement culturelle. Tout comme le démontre le mythe de la caverne de Platon, notre compréhension du monde passe par l'image et « L'image est culturelle, elle est construite, elle est cumulative et surtout, elle représente ce que l'on cherche à voir. » (Giard, 2008)

Le fini lustré et vitrifié de certaines zones dans mes tableaux rappelle l'écran par sa transparence. Ces zones qui demandent au spectateur de lire les compositions à travers un film transparent qui agit à la fois comme une surface donnant à voir ce qui se trouve de l'autre côté et comme une barrière entre le spectateur et l'intimité de l'œuvre.

3.4 La « titraison »

La « titraison » est un terme qu'utilise Marianne Jakobi pour parler de l'importance que Jean Dubuffet accordait au titre de ces œuvres. Pour Dubuffet : « La fonction de l'artiste consiste autant à créer des images qu'à les nommer. » La conception de l'art pour Dubuffet consiste en un processus créatif que l'observateur doit pouvoir revivre grâce aux traces laissées par l'artiste, et cette démarche doit être légitimée par une assise théorique. Pour Dubuffet, les titres des œuvres étaient au cœur de la tension entre les dimensions théorique et plastique des œuvres en raison de leur pouvoir de suscitation. Dans son travail, les titres permettent de confronter les points de vue, ils multiplient les significations et servent à déconditionner le regard. Pour lui, les titres résultaient d'un véritable travail d'écriture. (Jakobi, 2008)

En ce qui me concerne, c'est exactement le contraire. J'évite d'orienter le regardeur en lui fournissant une information qui limiterait sa compréhension de la grammaire esthétique qui lui est présentée. Là où Dubuffet voit une occasion de jouer avec deux dimensions interprétatives, pour ma part je choisis la multiplicité des dimensions. Par contre, je dois dire que l'approche de Dubuffet en terme de « titraison » est certainement une démarche très intéressante, qui offre la possibilité dans un travail conceptuel de cibler des sujets ou des sous-thèmes plus diversifiés et plus précis.

Dans le passé, pour certaines séries d'études que j'ai réalisées, les tableaux avaient des titres, mais les titres ont toujours été étroitement liés à un élément factuel présent et dominant dans la composition du tableau. De ce fait, les titres n'avaient pratiquement aucun impact sur l'orientation de la lecture que le spectateur fait de l'image. La « titraison » à la façon de Dubuffet se présente à moi comme une piste intéressante à explorer dans le futur, mais dans le cadre de cette recherche, elle représente un contrexemple de ce que je tente d'atteindre.

3.5 L'objet

En tant qu'artiste et chercheur en art, je suis amené à réfléchir constamment sur l'idée de l'objet en art contemporain. Dans ma pratique, l'objet prend une place importante et je porte une attention particulière au procédé de construction de l'objet à des fins de durabilité ou encore de pérennité de l'œuvre. Je ne m'inscris pas dans une démarche qui vise à déconstruire l'objet ou encore à s'en distancer le plus possible. Pour moi, l'objet et son aspect esthétique demeurent porteurs du concept qui les accompagne.

Jean-Philippe Uzel nous explique que la fonction sociale et politique de l'art contemporain devrait primer sur sa fonction artistique, et avance que l'objet n'a pas comme mission de s'inscrire dans la mémoire de l'humanité, mais plutôt de faire réagir le spectateur. (Uzel, 2007) De plus, pour Uzel, l'art contemporain est plus représentatif d'idées, d'ambiances et de concepts que d'objets. Selon Uzel, même dans le cas des approches plus esthétiques, en art contemporain on s'intéresse plus à ce qui entoure l'œuvre qu'à l'objet en tant que tel. Mais il nous rappelle que l'art contemporain n'est pas seulement constitué de ces signes, et qu'il y a encore des pratiques où l'objet prend toujours une place bien importante. (Uzel, 2007)

Chapitre IV

ANALYSE DES DONNÉES

4.1 Expérience en atelier

Tout au long du programme de maîtrise, l'endroit où j'ai passé le plus de temps, est sans aucun doute mon atelier. Par contre, le travail que j'y ai fait n'était pas continuellement de même nature. Ayant mon espace de bureau à la même localisation, le temps passé à l'atelier peut facilement se diviser entre du travail pratique et du travail théorique. Chaque segment du programme de maîtrise a exigé des configurations différentes de la répartition de mon temps entre la pratique et la théorie. Certains facteurs externes, comme les expositions auxquelles j'ai participé, les entrevues avec les médias et les colloques, ont influencé cette répartition de temps, même chose en ce qui concerne certains facteurs relatifs au programme de maîtrise comme les jalons importants, les fins de sessions, les critiques et les remises.

À ces contraintes plus prévisibles, s'ajoute le fait que ma recherche s'est entièrement déroulée dans mon atelier dont je suis le propriétaire, et donc le responsable des lieux. Quand un pépin se présente, c'est à moi d'y remédier. Deux événements ont eu lieu en octobre 2014 et en février 2015 qui m'ont forcé à ajuster ma répartition de temps, car l'espace de travail de l'atelier se transformait en chantier temporaire, rendant les lieux impraticables pour la peinture. Ce sont des facteurs externes qui n'ont rien à voir avec mon programme d'étude, mais qui influencent en quelque sorte mon mode de travail. Ces facteurs sont des contraintes auxquelles je ne peux me soustraire et qui jouent sur les échéanciers.

En fonction des périodes, mon expérience en atelier était bien différente. Durant la première session, j'ai réalisé dix-huit tableaux. Au cours de cette période, les cours

hebdomadaires, les lectures et les travaux étaient très exigeants; j'ai donc pu passer uniquement 30 % de mon temps à explorer en atelier. Lors de la session suivante la charge de travail a diminué, ce qui m'a laissé beaucoup plus de temps pour le travail en atelier. De janvier à juin, j'ai réalisé 38 tableaux, et pour ce faire, j'ai dû passer plus de 60% de mon temps en atelier. Ensuite pour la troisième session, de juin à septembre, j'ai réalisé douze tableaux, en passant 80 % de mon temps à faire du travail pratique pendant que l'autre 20 % était consacré à mes lectures.

La deuxième année a commencé par une session presque entièrement consacrée à la lecture, à l'écriture et à la réflexion théorique. J'ai passé un maximum de 10 % de mon temps dans le travail pratique durant cette session. C'est à ce moment que sont survenus les problèmes mentionnés précédemment, ce qui a rendu l'atelier inutilisable, et m'a obligé à me concentrer sur la dimension théorique de ma recherche. C'est environ au même moment que j'ai présenté une conférence sur mon travail de recherche au 19^e Colloque interuniversitaire à l'Université Concordia, une activité extrêmement enrichissante, mais qui m'a demandé de passer de nombreuses heures devant mon écran. De plus, durant cette même session, je suis allé présenter une exposition individuelle au Centre d'exposition de Val-d'Or.

En janvier 2015, j'ai dû reprendre mon travail en atelier tout en poursuivant la réflexion théorique. Du mois de janvier à la mi-avril, j'ai réparti mon temps 50 % / 50 %, entre la réalisation de tableaux en atelier en vue de l'exposition de fin de maîtrise, et la rédaction de la partie écrite du mémoire création.

Au fil des sessions, plusieurs transformations, ou points marquants ou brisures dans l'évolution de mon travail ont pu être observés, suivant des moments particuliers qui correspondent aux événements énumérés précédemment dans cette section. Ces

transformations sont expliqués plus en détail dans leurs aspects formels et plastiques dans la section suivante « Parcours et évènements marquants ».

4.2 Analyse du journal de bord et carnets de notes

Durant le programme de maîtrise, j'ai produit un total de 248 notes dans ma base de données. Celles-ci comprennent des notes textuelles, des images, des enregistrements audios, des documents numériques, des livres en version intégrale avec leurs annotations, des vidéos, des pages web, etc. Toutes ces notes sont archivées selon une architecture de dossier typique que l'on retrouve dans un ordinateur. Les notes sont regroupées dans des « *Notebooks* » qui à leur tour sont rassemblées dans des ensembles. Toutes mes données sont donc classées par sujet et selon les cours. Elles sont accessibles par navigation à travers cette architecture, et au travers du moteur de recherche, car chacun des mots contenus dans ces notes (même le texte apparaissant dans les images) est référencé par le logiciel.

Pour des fins d'analyse, j'ai scindé ces 248 notes en cinq sous-groupes : les notes des cours (comptes rendus détaillés de la matière vue en cours) (99 notes); les conférences (21 notes); les critiques et entretiens (13 notes); les lectures (66 notes); et les autres éléments de la recherche création (Esquisses, croquis, notes à moi-même, pages web, images inspirantes, documentaires, vidéos...) (47 notes). La totalité de ces notes constitue ce que j'appelle mon journal de bord 2.0. Grâce à sa polyvalence, son format, son moteur de recherche avancé, ses multiples possibilités d'architecture de l'information, celui-ci agissait en même temps comme un « Mind map ». Cette base de données s'ajuste aux besoins du chercheur puisque l'utilisateur peut à tout moment réorganiser la structure et la présentation des notes en choisissant de les classer soit par ordre alphabétique, chronologique, selon différents « tags » attribués au préalable par le créateur de la note, ou encore tout simplement à l'aide de mots-clés saisis dans

le moteur de recherche qui organise les notes par ordre de pertinence. Ceci permet de trier et de visualiser rapidement certains segments ou sous-groupes de la base de données. Il s'agit d'une fonctionnalité très utile quand vient le temps de retrouver une information particulière ou encore d'avoir une vue d'ensemble rapide sur un sujet en particulier pour en faire une synthèse.

Dans cette section, j'ai fait une analyse de chacun des cinq sous-groupes mentionnés plus haut. J'ai fait une synthèse des données qui ont servi à l'avancement de ma recherche en soulignant les différents mouvements de réflexion sur mon travail et en identifiant les données qui ont influencé ces transformations.

4.2.1 Les notes de cours (99 notes)

Dans ces notes, on retrouve la matière vue en classe dans les différents cours du programme, des enregistrements sonores minutés des cours auxquels j'ai assisté, des présentations de type PowerPoint, des images ainsi que des notes manuscrites. En bref, c'est à partir de ce groupe de données qu'on retrouve tout le savoir qui m'a été transmis par mes professeurs. Beaucoup de ces données m'ont servi pour ma recherche création, entre autres en ce qui concerne l'aspect méthodologique, la notion d'exposition, la notion d'objet ainsi que ce qui touche l'idée de la peinture aujourd'hui. C'est principalement à partir de ces notes que j'ai établi les bases de mon approche méthodologique, ce qui m'a permis d'entamer la rédaction de cet essai, de formuler une question qui allait motiver cette recherche et à bien saisir la problématique de ma recherche création. Ces données m'ont apporté énormément de contenu périphérique à ma pratique artistique qui était nécessaire pour bien saisir le sujet d'une recherche création. La grande majorité de ces notes ont été produites au cours de la première année du programme, au moment où tous les concepts, toutes les composantes, et tous les besoins de notre recherche création se dessinent. Un moment

où nous-mêmes, comme chercheurs universitaires à la maîtrise, apprenons les rudiments de la production d'un mémoire et comment se pilote la rédaction d'un essai. Ces notes m'ont fourni beaucoup de pistes d'exploration qui m'ont orienté dans mes choix de lectures ou de recherches.

4.2.2 Les conférences (21 notes)

Cette section de ma base de données en est une qui foisonne d'informations très importantes et très pertinentes à ma recherche. Les multiples conférences auxquelles j'ai assisté ou encore que j'ai trouvées en format vidéo sur le web, m'ont beaucoup nourri et inspiré pour mon travail de recherche. Ce n'est probablement pas un hasard, car la majorité de ces conférences étaient organisées par nos professeurs, mais dans plusieurs cas, celles-ci tombaient à des moments précis pour répondre à mes questionnements sur mon travail de recherche création. Chacune de ces conférences m'a beaucoup appris sur la recherche création, sur l'art contemporain et sur la peinture. Elles ont toutes été enregistrées à l'aide d'*Evernote* et minutées pour faciliter le référencement. Elles sont devenues des sources d'information riches et très utiles à la compréhension de mon travail de chercheur en art. Vous pouvez consulter à l'annexe IV, les notions et concepts qui m'ont inspiré et orienté dans mes recherches et qui ont servi à la réalisation de cette recherche création.

4.2.3 Les critiques et entretiens (13 notes)

Ce sont ces notes qui comportent l'information la plus importante à ma démarche, celles qui m'ont permis de bien saisir les enjeux de ma pratique et de ma recherche. Les critiques reçues autant de la part de mes professeurs que de spécialistes externes, m'ont permis de prendre conscience d'aspects de mon travail qui m'avaient échappé jusque là et qui m'ont beaucoup aidé à faire évoluer l'articulation de mon discours. Même chose en ce qui concerne les entretiens avec ma Directrice de recherche, ceux-

ci ont été des moments privilégiés de collecte d'information très précise qui nourrissent ma réflexion et me lancent sur de nouvelles pistes de recherche. Les commentaires recueillis qui m'ont servi à construire mon discours ou encore à orienter mes recherches pour mieux comprendre ma démarche peuvent être consultés à l'annexe IV.

4.2.4 Les lectures (66 notes)

Ces notes sont des articles, des livres, des pages web, etc. que j'ai lus en lien avec ma recherche création. Il s'agit principalement de tout le contenu que j'ai consulté et qui s'est avéré être pertinent à ma question de recherche. Ces lectures sont les données qui m'ont servi à appuyer toute l'information que j'avance dans les chapitres précédant.

4.2.5 Les autres éléments de la recherche

Ce sous-groupe de notes est celui qui ressemble le plus au journal de bord traditionnel, tel que nous le connaissons sous forme de calepin « fourre-tout ». Ces notes rassemblent toutes formes d'idées en lien avec ma pratique, telles que des pensées spontanées, des esquisses, des croquis d'œuvres issues d'autres disciplines que la peinture (Installation, multimédia, photos, etc.), des articles, des images inspirantes, des recherches visuelles, de l'information sur la pratique d'autres artistes, de nouvelles technologies qui pourraient être intéressantes à exploiter, ou encore des notes sur ma pratique. Ces données m'ont servi tout au long du processus de création pour me permettre de capturer des idées ou de l'information qui pourraient me servir une fois dans l'atelier à faire des expérimentations. Elles sont devenues un lot d'idées intéressantes avec lesquelles je me ressource au besoin. C'est le genre de notes que j'aurais mises dans un journal de bord physique il y a quelques années, mais qui aujourd'hui sont beaucoup plus utiles, polyvalentes et facilement accessibles.

Les idées, les inspirations viennent à tout moment et de pouvoir prendre quelques secondes pour les noter quand elles sont fraîches, peut faire toute la différence dans l'évolution du travail de recherche. La bonne vieille version papier du journal de bord est difficile à avoir sur soi en tout temps, mon téléphone, quand à lui, se trouve généralement dans la poche droite de mon pantalon sinon à proximité à portée de la main. En ajoutant les fonctionnalités de types dictaphone des appareils intelligents, comme des téléphones ou tablettes, quand on utilise un logiciel de prise de note en guise de journal de bord, il devient très facile de saisir ces idées en trois clics tout simplement en dictant à haute voix l'idée en question. Cela devient presque une forme de référencement de sa propre pensée.

Dans la section « Parcours et évènements marquants », j'ai réorganisé les notes sous la forme de récits de pratiques en les mettant en lien avec les analyses iconographiques pour voir l'évolution des transformations. Ces récits de pratiques nous permettront de mieux comprendre comment les changements se sont opérés et quels ont été les déclencheurs.

4.3 Analyse plastique et iconographique des tableaux

Pour l'analyse iconographique, j'ai sélectionné certains tableaux du corpus réalisé au cours du programme de maîtrise. Sur toute la durée du programme, j'ai réalisé quatre-vingt-trois tableaux, il est donc difficile de tous les analyser un à un. De plus, comme je l'ai mentionné précédemment, l'évolution dans mon travail ne s'observe pas d'un tableau à l'autre, mais bien d'un corpus à l'autre. Donc du lot, j'ai sélectionné vingt tableaux qui sont représentatifs des différentes transformations qui ont jalonné mon processus d'expérimentation. Ce sont ceux qui me semblaient les plus pertinents à ma question de recherche, et à mon avis les mieux accomplis.

Pour dresser ma grille d'analyse, j'ai retenu les éléments suivants proposés par Gerverau et Joly :

Technique

Date de production;	Inventaire des éléments représentés;
Type de support et technique;	Quels symboles;
Format;	Quelles thématiques d'ensemble? (Quel sens premier?)

Stylistique

Nombre de couleurs et estimation des surfaces et de la prédominance;	Étude du contexte
Volume et intentionnalité du volume;	Contexte en amont
Organisation iconique (quelles sont les lignes directrices?)	De quel « bain technique, stylistique, thématique » est issue cette image?
Cadre	Contexte en aval
Cadrage	L'image connut-elle une diffusion
Formes	contemporaine du moment de sa
Thématique	production ou une (des) diffusion(s)
Quel titre et quel rapport texte-image;	ultérieure(s)?

Les grilles remplies, accompagnées d'une image pour chacun des tableaux, peuvent être consultées en annexe (Annexe III). Ces annexes nous montrent l'évolution graphique de mon travail durant les deux années de maîtrise. On y constate entre autres une évolution des compositions centrales vers des compositions qui prennent en compte le hors-champ, un creusement de l'espace, un amenuisement de la présence des codes scientifiques ainsi qu'une prédominance grandissante des jeux de couleurs et de matières.

4.4 Parcours et évènements marquants

Comme je l'ai mentionné dans le chapitre méthodologique, une des méthodes d'analyse que j'emploie est la triangulation des données. À partir des analyses iconographiques des tableaux sélectionnés, des carnets de notes et des explorations en atelier, j'ai corroborer les données pour identifier les transformations dans le travail. Celles-ci sont organisées et présentées sous forme de récits de pratique pour faciliter la compréhension de la chronologie des évènements et des transformations dans le travail. Chaque récit de pratique sera suivi d'un tableau donnant la liste des références utilisées dans la construction du récit qui dresse les liens entre la théorie et la pratique dans mon cheminement en recherche création. (Les références qui y sont énumérées peuvent être consultées en annexe)

Au cours de cette recherche, cinq changements marquants ont eu lieu. Trois grandes thématiques ont été explorées, c'est-à-dire, la notion de pouvoir, la notion de territoire, et la notion d'espace. Le dernier thème, étant celui qui a été retenu pour ma recherche, s'est décliné en trois différentes propositions, desquelles ont résultées des iconographies toujours de plus en plus adaptées au discours. Je vais reprendre les changements identifiés dans les analyses de carnets de notes pour les mettre en lien avec les données tirées des analyses iconographiques et de la littérature sur mon sujet pour les corroborer.

Septembre à octobre 2013

Pour ma première exploration en début de maîtrise, j'ai fait une tentative de renouvellement. J'ai tenté de réorienter la thématique de mon travail vers l'idée du pouvoir.

J'ai voulu aborder le pouvoir sous toutes ses formes, et canaux de communications qui rendent possible l'atteinte d'une forme de contrôle. Une recherche sur les différents codes qui expriment ou déterminent le pouvoir, et sur la dimension politique du pouvoir. Le tout orienté sur les différentes applications pratiques de ces notions dans les arts visuels contemporains. J'aurais aimé, avec cette recherche, cerner un peu mieux le sujet du pouvoir dans le but de l'appliquer dans ma démarche de recherche création en maîtrise. Une recherche à la fois théorique et visuelle sur les applications ou démonstrations de la notion de pouvoir.

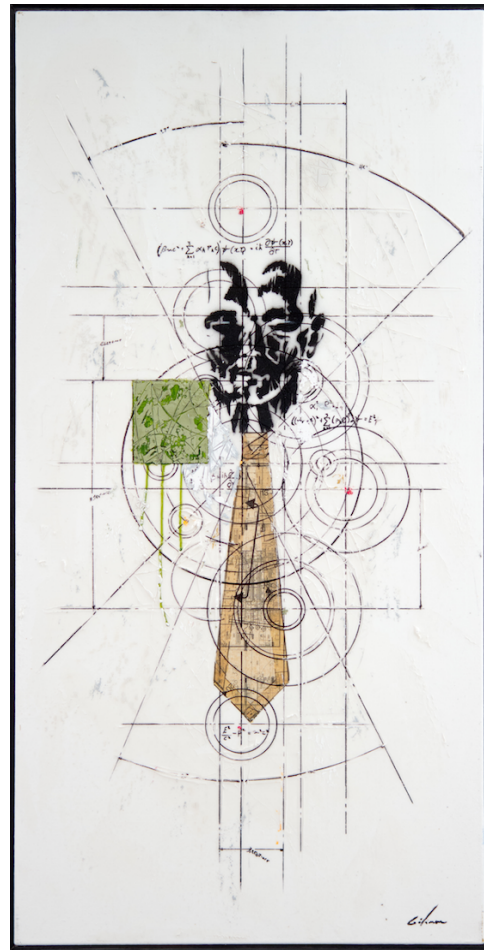


Figure 03, L'intitulé, octobre 2013,
48''x 24'' (120cm x 60cm)

Cette thématique n'a pas été explorée sur une longue période, le manque de profondeur et le caractère très illustratif qui s'en dégageait m'ont poussé à me diriger vers d'autres codes. Les commentaires de mes professeurs et collègues couplés aux

conférences auxquelles j'ai assisté m'ont amené à revoir les prémices de ma recherche.

Suite aux conférences durant la session d'automne 2013, j'ai remis en question mes intentions et je me suis penché sur l'analyse de mon point de départ, comme le suggérait Pierre Gosselin dans sa conférence du 02 octobre 2013. Suivant les enseignements de Lorraine Savoie-Zajc, j'ai interrogé ma base de données (mes tableaux plus anciens) et j'ai compris que ma problématique se situait beaucoup plus au niveau des tensions créées par la mise en opposition d'éléments contradictoires.

Voir : Annexe IV

Analyse des carnets de notes

LES CONFÉRENCES :

Le 02 octobre 2013, Conférence de Pierre Gosselin, Pour une compréhension de la recherche création.

Identification du point de départ et des origines.

Le 22 octobre 2013, Conférence de Lorraine Savoie-Zajc, Méthodologie de recherche et de recherche en création.

Approches méthodologiques, identification des données.

Et : Annexe III

Analyses iconographiques

Grilles : 01— « L'intitulé » et « 02— P »

Novembre à décembre 2013

L'iconographie présente dans mon travail antérieur nous ramène à un traitement de l'espace. J'ai réorienté mon sujet de recherche vers l'idée de territoire. J'ai intégré les

dessins aborigènes comme nouveau langage. Ce nouveau langage a apporté un nouveau code plastique dans mon travail. Celui-ci m'a conduit sur une piste de réflexion orientée vers la tension entre les codes subjectifs et objectifs.

Lors de la première critique, Réal Calder et Ginette Daigneault m'ont fait prendre conscience que les codes subjectifs représentés par les interventions plastiques plus intuitives et les codes objectifs incarnés par les interventions d'éléments scientifiques constituaient les

langages principaux de mon travail, et que ma recherche s'appuyait sur la tension produite par la mise en opposition de ces différents

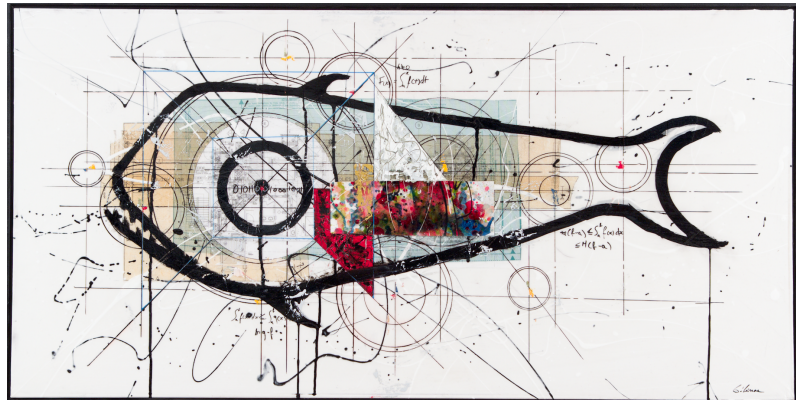


Figure 04, Fish 02, novembre 2013, 24''x 48'' (60cm x 120cm)

langages. Les

membres des jurys du cours Atelier I, suggèrent la décentralisation du motif. La professeure Mélanie Boucher indique le besoin de créer des liens entre la matière et le propos.

Voir : Annexe IV

Analyse des carnets de notes

LES CONFÉRENCES :

Le 02 octobre 2013, Conférence de Pierre Gosselin, Pour une compréhension de la recherche création.

Ibid

LES CRITIQUES ET ENTRETIENS:

Le 28 octobre 2013, Première critique dans le cadre du cours Atelier 1 MMA6063, membre du jury Ginette Daigneault et Réal Calder Réal Calder : Travail sur les codes, l'espace, pas certain de la pertinence de l'idée de territoire.

Le 12 décembre 2013, Critique no 02, membres du jury : Éric Ladouceur et Mélanie Boucher.

Éric Ladouceur : Force au niveau de la structure et de l'aspect séduisant, l'encadrement est problématique.

Mélanie Boucher : Force au niveau de l'aspect séduisant. Besoin de lien entre la matière et le propos

Et : Annexe III

Analyse iconographique

Grille : 03— Fish 02

Janvier à février 2014

Un autre point marquant dans l'évolution de ma recherche s'est opéré à cette période. Cette transformation provient d'une réflexion issue d'un grand nombre de commentaires sur l'avancement des travaux réalisés depuis le début de la maîtrise provenant entre autres de Ginette Daigneault, Julie Bélisle, Mélanie Boucher, Jonathan Shaughnessy et Geneviève Goyer-Ouimette.

Ces commentaires ont soulevé beaucoup de questionnements et m'ont forcé à remettre en question plusieurs concepts et à réfléchir à certains points de vue qui n'avaient jamais été pris en considération jusqu'à ce moment. Par exemple la récurrence de la question de la composition centrale qui devenait problématique, ou encore la nécessité de mieux

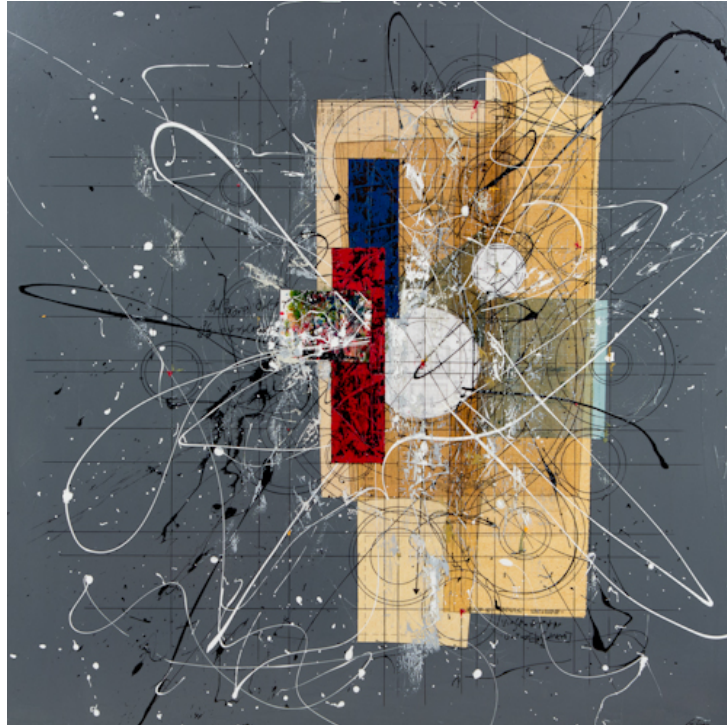


Figure 05, Comp. 349, janvier 2014, 60''x 60'' (150cm x 150cm)

signifier l'espace, le besoin de mieux comprendre les codes de la peinture abstraite et la nécessité de moins contrôler tout le processus, laisser l'accident se produire. La thématique s'est déplacée vers le langage formel utilisé.

Suite à ces réflexions, certaines précisions ont été apportées. Les dessins aborigènes ont été remplacés par des éléments formels rappelant des outils utilisés par un dessinateur technique comme la règle ou encore le triangle.

L'idée de territoire a été mise de côté, et certains éléments générant un effet de profondeur dans le tableau sont apparus, comme des perspectives en point de fuite ou encore des formes en perspective isométrique. Et plutôt que de situer clairement mon

propos au niveau de la mise en opposition, j'ai commencé à en parler sous l'angle de la dualité et de l'ambiguïté des codes plastiques et scientifiques. Cette formulation est plus proche du rendu formel et iconographique de mon travail en peinture. Le concept de l'opposition est observable à plusieurs niveaux dans le travail, mais n'est pas une constante et d'en parler sous la forme de l'ambiguïté et de la dualité fait place à un discours plus large sur les rapports entre l'art et la science qui ne relèvent pas toujours d'une opposition. Le concept de l'opposition demeure cependant un élément présent dans mes travaux, mais il interagit plus au niveau des jeux de compositions et d'éléments formels positionnés dans l'espace du tableau.

À cette époque la découverte du livre de Morin et Lemoigne, *L'intelligence de la complexité*, a commencé à me donner certaines réponses en rapport à mon travail en peinture, particulièrement en ce qui concerne la complexité de l'espace sémiotique. Également, suite à une question de Geneviève Goyer-Ouimette, j'ai commencé à réfléchir sur la présence d'espaces lustrés dans mes tableaux.

Voir : Annexe IV

Analyse des carnets de notes

LES CONFÉRENCES :

Le 20 novembre 2013, Conférence de Hervé Fischer.

Il faut peindre notre monde actuel

Le 11 février 2014, Conférence de Mélanie Authier.

Concepts picturaux

LES CRITIQUES ET ENTRETIENS :

Le 22 janvier 2014, Rencontre avec Ginette Daigneault après une visite d'atelier.

Pistes de recherche.

Le 26 février 2014, Critique no.3, membres du jury: Jonathan Shaughnessy, Geneviève Goyer-Ouimette et Mélanie Boucher.

Jonathan Shaughnessy : « *Il faut sortir du cadre.* » L'ambiguïté des plans fonctionne bien. Il est simpliste de mettre la science d'un côté et l'art de l'autre. L'intérêt n'est pas nécessairement basé sur comment ces disciplines sont si différentes, mais plutôt sur jusqu'à quel point elles sont les mêmes. « *Il y a trop d'ordre.* »

Geneviève Goyer-Ouimette : Les compositions centrées sont problématiques. « *Pourquoi le finit Lustré?* »

Mélanie Boucher : Besoin de recadrer et perdre la marge. Soit laisser beaucoup plus d'espace pour laisser respirer, soit charger en coupant.

Et : Annexe III

Analyses iconographiques

Grilles : 04 — Comp. 349, 05 — Comp. 351 et 06 — Comp. 359

Mars à septembre 2014

Réalisation d'un corpus qui s'étale sur plusieurs mois en parallèle avec mes activités de lecture, les différents cours du programme, les multiples conférences, expositions et vernissages auxquels j'ai assisté. Ces différentes interactions, avec mes collègues, mes



Figure 06, Comp. 361, mars 2014, 30''x 60'' (75cm x 150cm)

professeurs, les auteurs que j'ai lus, et les commentaires récoltés lors des expositions, ont grandement influencé la direction de mon travail dans l'atelier.

Au fur et à mesure que les expérimentations avançaient, de nouveaux éléments visuels et factuels apparaissaient. Le choix de nouveaux types de supports, dont les tranches sont invisibles (effet produit par un porte à faux de la surface de contreplaqué ou par la tranche taillée en biseau), provoque des effets de flottement de l'image et propose une nouvelle façon de jouer avec l'idée de cadrage et de supports en peinture. De nouvelles approches de compositions ont ouvert des possibilités de traitement de l'espace. Le tableau Comp. 361 présenté à la figure 06 constitue la première rupture avec mes travaux précédents.

Aux éléments de perspective déjà présents, s'ajoutent des délimitations de zone par les différents finis, de nouvelles formes de coulures plus colorées qui viennent prendre la place des « drippings » présents dans mes travaux antérieurs (à partir d'avril 2014). L'espace devient de plus en plus tridimensionnel. Le dessin d'objet ou d'espace impossible ajoute non seulement à la notion d'espace, mais aussi à l'idée de paradoxe et de dualité. Une diminution de la prédominance de la forme circulaire s'observe dans les tableaux faits entre juin et septembre, et la récurrence d'une focalisation centrale s'amenuise.

Voir : Annexe IV

Analyse des carnets de notes

LES CONFÉRENCES :

Le 12 mars 2014, Conférence de Éric Le Coguiéc.

Le contexte et l'état de la recherche universitaire pour un artiste.

Le 19 mars 2014, Colloque sur la recherche création, UQAM

Les délimitations, les pratiques et les langages méthodologiques.

Le 26 mars, Conférence de Raphaëlle Degroot

Concepts sémiotiques en art.

Le 16 mai 2014, Conférence de Nathalie Heinich

Définition de l'art contemporain.

LES CRITIQUES ET ENTRETIENS :

Le 09 avril 2014, Rencontre avec Ginette Daigneault dans mon atelier.

Il faut aborder la thématique des différents langages. La présence de repentir. Il y a une richesse au niveau de la plasticité qui n'était pas là auparavant. On sent maintenant l'espace.

Le 16 avril 2014, Critique no 04, membres du jury : Jonathan Shaughnessy, Heather Anderson, Alain Massé et Mélanie Boucher.

Jonathan Shaughnessy : Moins de cercles et parler de mise en relation plus que d'opposition, c'est plus intéressant.

Mélanie Boucher : Les compositions sont beaucoup plus variées et Pollock est moins présent

Et: Annexe III

Analyses iconographiques

Grilles : 07 — Comp. 361, 08 — Comp. 365, 09 — Comp. 366, 10 — Comp. 372, 11- Comp. 377, 12 — Comp. 388, 13 — Comp. 389, 14 — Comp. 397 et 15 — Comp. 398

Octobre à décembre 2014

Après toute cette quantité de nouvelles données (tableaux, lecture, commentaires), une longue réflexion sur le travail a dû se faire pour tenter de synthétiser ces

nouvelles informations. Au cours de cette période, j'ai beaucoup écrit ce qui m'a aidé à articuler toutes ces nouvelles données et comprendre où se situait désormais mon propos. Cette fois-ci, c'est un changement qui s'opère en deux temps et qui se situe plutôt au niveau de l'articulation théorique des concepts.

En octobre 2014, ma participation à titre de conférencier au 19^e Colloque interuniversitaire qui se tenait à l'Université Concordia à Montréal, m'a obligé à organiser ma pensée au sujet de l'avancement de ma recherche et à faire une articulation cohérente de tous ces nouveaux concepts. Cette expérience m'a fait prendre conscience de l'importance de la notion d'espace au sein de mon travail. Suite à ma présentation, la période de questions a été longue, et plusieurs questions m'ont été adressées et certaines d'entre elles portaient sur des aspects du travail ou des concepts qui pouvaient constituer des pistes de réflexion très pertinentes pour ma recherche.

Par exemple, François Morelli fait allusion au parallèle qui existe peut-être entre certaines zones lustrées de mon travail et l'idée de l'écran. Un concept qui ne m'avait pas effleuré l'esprit jusqu'à ce moment précis. Je me suis donc intéressé au sujet, et à travers des lectures provenant de plusieurs auteurs, j'ai compris l'importance de ce concept, ou plutôt jusqu'à quel point mon expérience de l'image est liée à l'écran. (téléphone intelligent, tablette, écran d'ordinateur)

À partir de novembre 2014, l'idée du *multiécran* (en lien avec les zones vitrifiées) ainsi que les concepts d'espace sémiotique, de cadrages, de codes, de systèmes de signes, et autres définis plus haut dans la section « Cadre théorique », sont devenus les éléments moteurs de l'articulation théorique et pratique de mon travail. Le nombre de cercles dans les compositions a diminué considérablement. Les formules mathématiques ont disparu complètement. Mais les plans d'architecture et les collages de patrons de couture et de papier vélum quadrillé sont demeurés bien présents, et contribuent à générer des espaces sémiotiques tout en rappelant toujours un aspect scientifique.



Figure 07, Comp. 397, mai 2014, 72" x 72" (180cm x 180cm)

Lors de la conférence de l'artiste Julie Trudel, où elle explique ses techniques de travail en peinture, l'idée de verser la peinture et de laisser les couleurs se mélanger m'apparait être une suite logique à mes coulures. Une nouvelle façon de lâcher prise et de me surprendre. (Cette intention formulé en janvier 2014 de moins contrôler le processus ne s'est actualisé seulement qu'en janvier 2015)

Voir : Annexe IV

Analyse des carnets de notes

LES CONFÉRENCES :

Le 30 septembre 2014, Conférence de Éric Le Coguiec, Le cadre théorique et conceptuel de la praxis pour les disciplines du projet à l'université.

Le 08 octobre 2014, Conférence de Julie Trudel

Concepts picturaux.

LES CRITIQUES ET ENTRETIENS :

Le 06 octobre 2014, Rencontre avec Ginette Daigneault au sujet de l'essai Croisement de systèmes, cohabitation et dialogue. Système de codes, représentations de langages. Composition de mon propre langage.

Analyses iconographiques

Grille : 15— Comp. 398

Janvier à avril 2015

Les commentaires recueillis lors de discussions avec mes collègues et professeurs, une longue réflexion sur l'orientation de la prochaine série d'expérimentations, couplée à la lecture de plusieurs articles sur l'influence des écrans sur notre développement cognitif, m'ont poussé à revoir l'articulation que je faisais des codes. Aux codes plastiques et scientifiques qui dialoguent dans mes espaces sémiotiques, j'ai identifié un nouveau code, celui lié à la référence à l'écran produit par les zones lustrées des tableaux.

Cette référence est présente depuis longtemps dans mon travail, mais il aura fallu plusieurs mois de réflexion, beaucoup de lecture et de discussions avec mes pairs pour parvenir à l'identifier et à l'articuler clairement.

Dans les derniers tableaux réalisés en vue de l'exposition de fin de maîtrise, une esthétique nouvelle s'est installée. Des éléments ont disparus, ou sont devenus beaucoup moins prédominants, et les compositions ont évolué. Une dissolution du langage scientifique s'est opérée par la diminution de la densité de cercles et de l'emploi des formules mathématiques. Les codes que je définissais comme des langages scientifiques, se sont estompés pour permettre une plus grande liberté de la matière et une poursuite du dialogue et de la tension qui s'opère au sein des systèmes de langages que je crée. Les tensions entre la forme et l'informe ont repris une grande place dans ces dernières compositions. L'ampleur des coulures et la densification de la matière peinture ont un poids visuel plus important que dans les tableaux précédents. Dans certains cas, les coulures deviennent si prédominantes qu'elles prennent plutôt l'aspect d'un bain de matière. Dans cette dernière série d'explorations on est passé de l'utilisation du plan d'architecture comme code qui parle d'espace à la construction d'espaces impossibles. De nouveaux espaces qui sortent les compositions du rapport forme sur fond observable dans mes travaux antérieur, les fonds de prédominance blanc, gris ou noir sont remplacés par des bains de matière marbrée d'une grande variété de couleurs. L'aspect trop contrôlé fait place à un espace de liberté. Et pour finir, les nouvelles interventions au crayon de plomb apportent une finesse dans les dessins qui ne s'y trouvait pas auparavant.

Voir : Annexe III

Analyse des carnets de notes

LES CONFÉRENCES :

Le 08 octobre 2014, Conférence de Julie Trudel

Ibid

LES CRITIQUES ET ENTRETIENS :

Le 14 janvier 2015, Rencontre avec Ginette Daigneault

Laisser tomber certaines composantes, et me mettre en état de surprise

Le 10 février 2015, Rencontre avec Ginette Daigneault à l'atelier

Les formules mathématiques ont disparu, encore moins de cercles, espaces impossibles. Nouvelle prise de risque, une forme de lâcher-prise.

Le 10 mars 2015, Rencontre avec Ginette Daigneault à l'atelier

Les coulures deviennent ce qu'il y a de plus important dans le tableau, composition plus variée, plus libre. Dissolution du langage scientifique. Tension entre la forme et l'informe. La matière peinture qui devient prédominante.

Le 26 mars 2015, Rencontre avec Ginette Daigneault à l'atelier

Encore une prise de risque tout en gardant mon langage.

Analyses iconographiques

Grilles : 16 — Comp. 411, 17 — Comp. 413, 18 — Comp. 414, 19 — Comp. 417 et 20 — Comp. 418

Ce récit de pratique m'a permis de mettre en relation les différentes données dont je disposais pour faire une forme de triangulation. Cette mise en relation m'a permis de saisir les transformations dans mon travail, mais aussi les causes ou ce qui m'a influencé à prendre certaines décisions plutôt que d'autres. Ces dernières pages contribuent aussi à démontrer que les résultats ou les conclusions tirées de cette recherche création ne sont pas que le simple fruit de mon imagination, mes biens des réflexions qui ont été appuyées, instiguées ou confirmées par des intervenants externes.

4.5 Résultats de la recherche

Mon objectif tout au long de cette recherche était de répondre à ma question :

« Comment la peinture et ses codes historiques permettent-ils de former un système de dialogue entre des représentations de langages différents, pour formuler un propos actuel, un discours original, une nouvelle façon de faire et de parler de ce médium? »

Formulée de cette façon, cette question constitue une synthèse des sous-questions mentionnées dans le premier chapitre. Ce questionnement qui a alimenté ma problématique se présentait selon différentes formulations et chacune d'entre elles m'a offert des pistes d'exploration variées qui m'ont amené à comprendre, à découvrir et à mieux articuler le sujet principal de cette recherche, la peinture.

4.6 Analyse critique

À la lumière de toutes ces informations, je suis parvenu à dégager et à formuler une réponse à ma question. Tout au long du processus de cette recherche création, je pense être parvenu à faire évoluer ma technique en atelier pour arriver à produire des tableaux qui sont de facture actuelle, où le discours est original et pertinent. Je crois être parvenu à me réapproprier certains codes et assemblages de codes pour former mon propre langage. Cet objectif a été atteint en procédant à plusieurs modifications, mais aussi en gardant les bases qui ont toujours motivé ma création en peinture.

Je suis arrivé à un résultat, premièrement en n'oubliant pas mes origines, d'où je venais. Le dialogue entre les différents codes, langages, et système de sous-codes, ainsi que les tensions, les paradoxes et l'espace sémiotique dans lesquels ceux-ci évoluent, sont des notions qui sont demeurées depuis mes anciens travaux et qui ont incarné les bases, les fondations de cette recherche création tout au long du

programme. À ces origines, de nouvelles approches ou de nouveaux éléments se sont installés dans les compositions.

Premièrement, les compositions sont devenues plus variées et la focalisation centrale s'est amenuisée. Le respect de la marge a disparu, et le hors-champ est apparu. La trop grande part du contrôle dans les tableaux du début de la maîtrise a laissé place à une plus grande liberté autant dans l'application de la matière que dans l'organisation picturale. Ces différences ont apporté un tout nouveau rapport au cadre/cadrage et à la compréhension de l'espace dans le travail. À cela s'ajoutent les variations de fini (mat, lustré) qui viennent accentuer les délimitations de zones et nourrir la notion de dialogue, non seulement entre les différents langages, mais entre les différents espaces.

Deuxièmement, les nouvelles interventions au niveau de la matière, les coulures qui sont devenues prédominantes, ainsi que le repentir provoqué par le recouvrement de la matière et le sablage, les bains de matière, jumelés aux techniques de collage, aux formes géométriques « hard edge » et aux différentes formes de dessins, ont aussi grandement contribué à l'originalité de ma pratique en peinture. Ces codes plastiques que je suis parvenu à me réapproprier et à assembler dans mes tableaux forment un propos pertinent aux enjeux de l'art actuel et de la peinture aujourd'hui.

Bien entendu, cette recherche est contextualisée à ma pratique, et la réponse s'applique à ma pratique et ma pratique uniquement. Tous les résultats et conclusions dégagés dans cette recherche création, ne constitue pas une vérité universelle, mais plutôt une interprétation de ce qui se rapproche le plus d'une vérité relativement à ma pratique. Le renouvellement du langage pictural dans mes tableaux est le résultat d'une articulation étroite entre la pratique en atelier, les réflexions inscrites dans mon

journal de bord, les lectures proposées dans les cours et les avis des experts. Le résultat d'un processus réflexif global.

J'ai présenté le processus de façon linéaire, sur une ligne de temps, mais dans la réalité, l'avancement de ma recherche n'a pas respecté cette ligne de temps. Chacun des morceaux de casse-tête se mettent en place lorsqu'ils ont atteint leur maturité.

Conclusion

Le but de cette recherche création était de mieux comprendre, saisir et appliquer les enjeux relatifs à la peinture en art aujourd'hui, et plus spécifiquement à ma peinture. Cette recherche, axée sur ma pratique tout au long du programme de maîtrise a permis non seulement de faire évoluer le propos de mon travail, la facture des tableaux et l'articulation du discours qui les circonscrit, mais aussi de mieux comprendre les enjeux relatifs au monde des arts visuels en général. Comme je l'ai mentionné en entrée de jeu, cette recherche n'est pas l'analyse d'une exposition, mais bien de tout un processus de création qui s'étale sur toute la durée du programme.

Cette approche m'a permis d'avancer au niveau de la compréhension de ma pratique, mais aussi de mieux saisir l'importance de tous les aspects qui touchent de près ou de loin la pratique artistique, comme la méthodologie en recherche création et les notions d'exposition ou d'objet. L'exercice m'a aussi permis de préciser ma problématique, et de l'éclairer à l'aide d'une revue de la littérature en lien avec mon sujet.

Basé sur une méthodologie inspirée des approches heuristiques et constructivistes, j'ai étudié les phénomènes qui se sont produits au cours d'un processus itératif entre ma pratique en atelier et la recherche théorique. Ces deux paramètres de ma recherche se sont nourris mutuellement tout au long du programme. Ceci m'a permis d'identifier de nouveaux concepts et de nouvelles approches qui m'ont servi de pistes pour poursuivre mes explorations. Les notions de dialogue, de tension, de paradoxe, d'écrans, d'espace sémiotique, ainsi que la plasticité et l'iconicité des tableaux, ne se seraient pas articulées de façon aussi claire sans ce processus de va-et-vient entre la réflexion et l'action.

Toute recherche universitaire comporte des limites; dans le cas de cette recherche, la limite la plus importante est celle mentionnée au chapitre précédent. C'est-à-dire le fait que cette recherche est basée sur l'étude de « ma » pratique en peinture, ce qui permet difficilement de généraliser les résultats. De plus, comme je l'ai mentionné au chapitre méthodologique, cette recherche est nécessairement limitée par ma capacité d'analyse, d'objectivation des données, ainsi que par ma rigueur. Une autre limite de cette recherche a été le temps. Nécessairement, cette contrainte universelle a eu un impact sur l'envergure des explorations et de la recherche. Malgré ses limites, cette recherche traite quand même de la peinture en général, de l'art contemporain et de savoir méthodologique en art qui pourront, je l'espère, inspirer d'autres chercheurs dans la conduite de leur propre recherche. Dans ce sens, cet essai porte en lui un caractère de transférabilité.

Je tire plusieurs conclusions de cette recherche création. La première a trait à l'aspect méthodologique de la recherche en art. Mes recherches m'ont permis de prendre conscience de l'importance de l'appellation recherche création. Contrairement à bien d'autres pratiques, la recherche universitaire dans le champ disciplinaire des arts est une pratique relativement jeune. Depuis l'intégration des écoles des beaux-arts aux universités, la pratique des chercheurs créateurs n'a cessé d'évoluer et de s'adapter aux exigences académiques rigoureuses de la recherche universitaire. Avec le temps, les acteurs de cette discipline au sein des institutions sont parvenus à identifier des approches méthodologiques et d'analyse qui permettent aux chercheurs en arts d'objectiver et de légitimer leurs objets de recherche sans dénaturer leur pratique. À force de réflexions, de publications, d'échanges, de débats sur le sujet, des auteurs comme Pierre Gosselin, Louise Poissant, Jean Lancri, Sylvie Fortin, Éric Le Coguiéc et tant d'autres, sont parvenus à éclairer les ancrages méthodologiques qui peuvent

répondre aux besoins d'une recherche en art, et cette démarche a donné naissance à une appellation qui désigne cette approche, c'est-à-dire « la recherche création ». Une forme de recherche qui se distingue beaucoup des autres formes de recherche universitaire, mais qui se distingue aussi du type de recherche qu'un artiste peut accomplir seul dans son atelier.

Suite à la rencontre interuniversitaire qui s'est tenu à l'Université Concordia en octobre 2014, j'ai constaté à quel point les avis étaient partagés au sein même de la communauté universitaire en ce qui concerne l'appellation recherche création. Beaucoup de reproches ou de remises en question au sujet de la recherche création ont été entendus lors des débats qui suivaient les conférences. Je ne dresserai pas ici une liste de ceux-ci, mais cela m'a fait comprendre qu'il y avait toujours des membres de la communauté universitaire qui considéraient que la recherche en art devrait être essentiellement issue d'un travail pratique en atelier. Mon processus en maîtrise m'a appris qu'il était réducteur pour un artiste chercheur universitaire de se limiter à la production d'œuvres, je crois que celui-ci doit aussi contribuer à la production d'une certaine forme de savoir en lien avec son sujet de recherche. Justement, la grande distinction entre l'artiste qui mène une recherche pour son propre compte et le chercheur universitaire est que ce dernier doit se soumettre à un processus rigoureux de validation des données. Pour ce faire, en art comme dans tous les autres champs de la recherche universitaire, nous avons besoin d'un cadre méthodologique qui permet d'observer cette rigueur académique qu'exige la recherche scientifique issue d'une institution universitaire. Pour moi, l'approche recherche création est de loin l'outil le plus avancé et le mieux adapté pour permettre à un chercheur en art de faire avancer la connaissance sur sa pratique.

Une deuxième conclusion très importante a été dégagée de ce travail de recherche : la peinture est bel et bien toujours vivante et possiblement plus active que jamais. Je suis parvenu à trouver une panoplie d'auteurs crédibles qui défendent ardemment ce médium et qui nous rappellent que celui-ci est toujours pertinent et qu'il est possible de l'exploiter sous de nouveaux angles pour parler de sujets actuels qui reflètent nos réalités.

D'autres conclusions que je qualifierais d'iconographiques ou plastiques ont été observées dans le travail en atelier. Par exemple le travail sur grands formats qui s'est avéré favorable à l'effet d'immersion, et au sentiment de présence du spectateur. Sans être un incontournable en peinture pour moi, le grand format est devenu un élément important dans le rapport que le spectateur entretient avec la composition et l'espace sémiotique qui lui est présenté. Ces éléments concluants, observables à l'annexe III sont des formes de finalités visuelles et esthétiques que mes tableaux ont pris au fil du temps. Ces conclusions sont d'une grande importance, car c'est à partir de celles-ci que toute ma réflexion théorique, rendue dans ces pages, s'est articulée.

Les conclusions et résultats de cette recherche création ne constituent pas des vérités immuables. Ce sont plutôt des affirmations en mouvement, car celles-ci sont probablement l'état le plus avancé de ma connaissance sur mon travail, mais mon mémoire création n'est pas une finalité, mais bien le début d'une pratique de recherche création qui continuera de faire évoluer ma peinture. Ces conclusions sont simplement un arrêt sur image, une capture d'écran, où j'arrête le temps pour synthétiser les données accumulées.

Enfin, cet essai reflète l'évolution de ma réflexion sur mon travail durant mes deux années de maîtrise. Un défi qui m'a fait grandir comme artiste, mais aussi comme

personne. Une expérience qui m'aura permis de rencontrer et de découvrir des artistes, des auteurs, des professeurs, des critiques, des conservateurs, des restaurateurs, ainsi qu'une panoplie d'acteurs divers du milieu des arts visuels contemporain. Bien que ces rencontres aient accru l'envergure de mon réseau, elles ont surtout nourri ma réflexion sur les enjeux relatifs à ma pratique. Cet essai, et toutes les réflexions qui l'ont constitué, me poussent à m'interroger sur l'influence que l'écran et son flux d'images en mouvement ont sur notre perception de l'image en général, plus particulièrement sur notre perception de l'image fixe. Une étude sur l'influence de l'écran dans notre rapport à la peinture aujourd'hui constitue une belle continuité à cette recherche création. L'écran est sans doute ce qui représente le mieux la transformation de notre culture technologique nous propulsant dans un nouvel âge de la prothèse écranique qui devient de plus en plus ce par quoi nous voyons et transformons notre environnement. Par leur omniprésence, les écrans redéfinissent nos références spatiales. Les *multiécrans* de nos environnements modifient en profondeur l'espace sensible que nous percevons.

Dans un monde où l'écran prend la place du réel et tend à le faire disparaître (Fischer, 2008), la peinture qui était à l'origine une fenêtre sur le monde, serait-elle devenue l'arrêt sur images de la réalité *écranique*?

Bibliographie

- Anzieu, Didier. *Le corps de l'œuvre essais psychanalytiques sur le travail créateur*. Paris: Gallimard, (1981). Print.
- Ardenne, Paul. « De l'exposition (de l'art) à la surexposition (du commissaire) ». *L'art même # 21*. Ministère de la Communauté française de Belgique. (Consulté le 3 décembre 2013).
- Babin, Sylvette. « L'idée de la peinture. » *esse arts + opinions*.76 (2012) : 2 - 3. Print.
- Barbier-Bouvet, Jean-François. « Peuple et culture Centre de création industrielle. » *Histoires d'expo*. Paris : Centre Georges Pompidou, (1983). Print.
- Bary, Marie-Odile de Tobelem Jean-Michel Barrot Jacques Martineau Richard. *Manuel de muséographie : petit guide à l'usage des responsables de musée*. Paris : Séguier, (1998). Print.
- Beaud, Stéphane. *Guide de l'enquête de terrain : produire et analyser des données ethnographiques*. Paris : La Découverte, (2010). Print.
- Beaupré, Marie-Eve. « L'objet de l'idée. » *esse arts + opinions*.76 (2012) : 12 - 15. Print.
- Bélisle, Julie; Déry, Louise; Enright, Robert; Mavrikakis, Nicolas; Shaughnessy, Jonathan; Authier, Melanie. *Le projet peinture : un instantané de la peinture au Canada*. Montreal : Galerie de l'UQAM, (2013). Print.
- Bernard, Dionne, and Bernard Dionne. *Pour réussir : guide méthodologique pour les études et la recherche*. Montréal : Beauchemin, (2008). Print.
- Bertaux, Daniel. *Le récit de vie. Enquête et ses méthodes*. Paris : A. Colin, (2010). Print.
- Boeglin, Martha. *Le guide des méthodes de travail de l'étudiant* : [rédaction, prise de notes, gestion du temps, mémorisation : perfectionnez vos techniques d'apprentissage]. Paris : L'Étudiant, (2010). Print.
- Bonnot, Thierry. « Itinéraire biographique d'une bouteille de cidre. » *Espèces d'objets*. L'homme (2004) : 39-63. Print.

- Bourriaud, Nicolas. « Qu'est-ce que la Globalisation? / Globalisation. So What Is It? » *Art-Press*.379 (2011) : 55-64. Print.
- . *Radicant : pour une esthétique de la globalisation*. Paris : Denoël, (2009). Print.
- Boutillier, Sophie. *Mémoire et rapport de stage : méthodologie approfondie*. Levallois-Perret (Hauts-de-Seine) : Studyrama, (2008). Print.
- . *Méthodologie de la thèse et du mémoire*. Levallois-Perret, France : Studyrama, (2009). Print.
- Burns, Sophia L. *Traiter de recherche création en art entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*. Québec : Presses de l'Université du Québec, (2007). Print.
- Caillet, Élisabeth; Perret, Catherine; Ceva, Marie-Luz. *L'art contemporain et son exposition (1)*. Harmattan (2002).
- CBC, Manitoba. *SNAPSHOT - Contemporary artist creates architectural illusion*. 2012. Web. (Consulté le 20-04-2014).
- Charlesworth, J. J. « The Radicant. » *Art Review*.33 (2009). Print.
- Charrier, Joanne. *Sur la méthodologie et la métrologie de l'observation systématique*. Université du Québec à Trois-Rivières, (1988). Print.
- Daignault, Lucie. *L'évaluation muséale savoirs et savoir-faire*. Québec : Presses de l'Université du Québec, (2011). Print.
- Daigneault, Ginette. Cours MMA6003 méthodologie de recherche et de recherche en création, Université du Québec en Outaouais (EMI). (2013).
- Davallon, Jean. *L'exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris: Harmattan, (1999). Print.
- Dean, David. *Museum exhibition theory and practice*. Routledge (1996).
- Debord, Guy. *La société du spectacle*. Chicoutimi : J.-M. Tremblay, (2006). Print.
- Dernie, David. *Exhibition design*. New York: W.W. Norton, (2006). Print.

- Déry, Louise; Rhodes, Richard; Redfern, Christine; Hildebrand, Dil. *Long drop : the paintings of Dil Hildebrand / Les peintures de Dil Hildebrand*. Victoria, B.C.: Anteism, (2009). Print.
- Déry, Louise; Prioul, Didier; Sirois, Marie-Pierre. *Are you talking to me? : conversation(s)*. Montréal : Galerie de l'UQAM, (2003). Print.
- Devillard, « Valérie. Chercheurs ou artistes? Entre art et science, ils rêvent le monde (sous la direction de Monique Sicard). » *Réseaux* (1996) : 189-93. Print.
- DOCAM, Alliance de recherche. « DOCAM » La fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie (2005). Web. Consulté le 14-04-2014.
- Dortier, Jean-François. *Le Dictionnaire des sciences humaines*. Auxerre, France : Sciences humaines éditions, (2008). Print.
- Dziopa, Fiona. and Kathy Ahern. « A Systematic Literature Review of the Applications of Q-Technique and Its Methodology. » *Methodology*, Göttingen. 7 (2011) : 39-55. Print.
- Ezrati, Jean-Jacques. *Manuel d'éclairage muséographique*. Dijon : Office de coopération et d'information muséographiques, (1995). Print.
- Fischer, Hervé. « Les métaphores de l'écran. » *Prolifération des écrans Prolifération of screens* / Ed. Tremblay, Pierre; Poissant Louise. Ryerson University. Québec : Presses de l'Université du Québec, (2008). Print.
- Fisher, Hervé. Conférence dans le cadre d'un séminaire de lecture. Université du Québec en Outaouais (EMI). (2013).
- Foster, Hal. *Design and crime : and other diatribes*. London : Verso, (2002). Print.
- Fourmentaux, Jean-Paul. *Artistes de laboratoire : recherche et création à l'ère numérique*. Paris : Hermann, (2011). Print.
- Gagnon-Bourget, Francine. Actes du colloque sur la recherche en enseignement des arts visuels. La recherche en enseignement des arts visuels. Ed. visuels. Sherbrooke, Québec : Sherbrooke, Québec : Créa Éditions, 1997. Print.
- Genette, Gérard. *L'œuvre de l'art*. Paris : Seuil, (2010). Print.

- Gervereau, Laurent. *Voir, comprendre, analyser les images*. Paris : La Découverte, (2004). Print.
- Glicenstein, Jérôme. *Parutions. L'art : une histoire d'exposition*. coll. Lignes d'art. Le Centre de diffusion 3D, Érudit (2010).
- Gosselin, Pierre. *Pour une compréhension de la recherche création*. Conférences public de l'émi. (Le 09 février 2014).
- Gosselin, Pierre; Le Coguiec, Éric. *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Eds. 1, Congrès de l'Acfas : Québec : Presses de l'Université du Québec, (2006). Print.
- Gray, Carole. *Visualizing research : a guide to the research process in art and design*. Burlington, Verm : Ashgate, (2010). Print.
- Grognet, Fabrice. « Objets de musée, n'avez-vous donc qu'une vie? » *Gradhiva, Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*. 2 (2005) : 48-63. Print.
- Guégan, Stéphane. « Nicolas Bourriaud : Contre la nouvelle pensée unique (French). » *Beaux Arts Magazine*. 305 (2008) : 56-56. Print.
- Hall, Stuart. *Representation : cultural representations and signifying practices*. Ed. University, Open. London: SAGE in association with the Open University, 1997. Print.
- Hayden, Gary; Picard, Michael. *Ce livre n'existe pas, paradoxes, énigmes mathématiques et énigmes philosophiques*. Paris : Marabout, 2009. Print.
- Heinich, Nathalie. « Exposition. » *Encyclopædia Universalis* [en ligne] (Consulté le 3 décembre 2013). Print.
- . *Le paradigme de l'art contemporain structures d'une révolution artistique*. Paris : Gallimard, (2014). Print.
- . *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*. Les Éditions de Minuit, coll. Paradoxe, Paris, 380 pages. Le Centre de diffusion 3D Érudit (1998). Print
- Dil Hildebrand. - *Programme Conférence ICI*. 09-11-2011. Faculté des arts, École des arts visuels et médiatiques. (Consulté le 12-04-2014).

- Jacobi, Daniel. « Les faces cachées du point de vue dans les discours d'exposition. » *Lettre de l'OCIM* (2005). Print.
- Jakobi, Marianne. *Nommer la forme et l'informe*. (2008). Web. (Consulté le 15-04-2014).
- Joly, Martine. *Introduction à l'analyse de l'image*. Paris : Editions Nathan, (1993). Print.
- Jutant, Camille. *S'ajuster, interpréter et qualifier une pratique culturelle : Approche communicationnelle de la visite muséale*. Université d'Avignon.
- Kahn, Aaron M. « Moral Opposition to Philip in Pre-Lopean Drama. » *Hispanic Review* 74.3 (2006) : 227-50. Print.
- Landry, Pierre-Luc. « Internet, études supérieures et recherche-crédation : le cas de la revue numérique. » *Le Crachoir de Flaubert*. Québec français. (2013) : 28 - 29. Print.
- Laurier, Diane. *Tactiques insolites : vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*. Montréal : Guérin universitaire, (2004). Print.
- Létourneau, Jocelyn. *Le coffre à outils du chercheur débutant : guide d'initiation au travail intellectuel*. Montréal : Boréal, (2006). Print.
- Limongi, Laure; Lélou, Thomas. *La rumeur des espaces négatifs : ou comment digresser sans dialectique ni douleur*. Paris : L. Scheer, (2005). Print.
- Mangano, Vanina. Project Management Institute V. T. C. Incorporated. « PMBOK. » Virtual Training Co. (2008).
- Melot, Michel. « L'art au défi du multiple. » *Medium* : Transmettre pour innover 32.3-4 (2012) : 69-82. Print.
- Merleau-Ponty, Claire; Ezrati, Jean-Jacques. *L'exposition, théorie et pratique*. Paris : L'Harmattan, (2005). Print.
- Michaud, Yves. *L'art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*. Paris : Hachette Littératures, (2004). Print.
- . *L'artiste et les commissaires quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*. Nîmes : J. Chambon, (1989). Print.

- Millet, Catherine. *L'art contemporain*. Paris : Flammarion, (1997). Print.
- Millet, Françoise. *Proposition d'un cadre conceptuel de compréhension et d'analyse de la recherche-action*. Université du Québec à Trois-Rivières, (1986). Print.
- Montpetit, Raymond. « Le destin muséal des objets : mise en regard, interprétation et expérience patrimoniale. » *Les conférences publiques de l'émi*. (Le 10-02-2014). Université du Québec en Outaouais.
- Morin, Edgar. *Introduction à la pensée complexe*. Paris : ESF, (1990). Print.
- . *L'intelligence de la complexité*. Paris; Montréal : L'Harmattan, (1999). Print.
- Morton, Timothy. « Everything We Need : Scarcity, Scale, Hyperobjects. » *Architectural Design* 82.4 (2012) : 78-81. Print.
- Moulin, Raymonde. « La genèse de la rareté artistique. » *Ethnologie française : revue de la Société d'ethnologie française* (1978). Print.
- Mucchielli, Alex. *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*. Paris: A. Colin, (2009). Print.
- NGCmedia. *National Gallery of Canada Artist Interview : Dil Hildebrand*. YouTube (2012). Web. (Consulté le 05-03-2014).
- O'Doherty, Brian. *White cube l'espace de la galerie et son idéologie*. Zurich: JRP Ringier, (2008). Print.
- Paillé, Louise. *La démarche de création*. Trois-Rivières, Québec. Éditions d'art Le Sabord, (2004). Print.
- Pathomvat, Narawan. « A Cartography of the “Other”: Social History and the Production of Spaces of the “Other” in Modern and Contemporary Art in Thailand. » *Yishu : Journal of Contemporary Chinese Art* 11.5 (2012) : 81-92. Print.
- Pomian, Krzysztof. « Entre l'invisible et le visible : la collection. » *Libre : politique, anthropologie, philosophie* (1978). Print.
- Project Management Institute, PMI. *A guide to the project management body of knowledge (PMBOK guide)*. (2013). Print.

- Provost, Marc- A. *Normes de présentation d'un travail de recherche*. Trois-Rivières, Québec : S.M.G., (2010). Print.
- Régimbeau, Gérard. « Indexation de l'art abstrait : enjeux et questions. » *Culture & Musées*. N°9, (2007).
- Saouter, Catherine. *Le langage visuel*. Montréal, Québec: XYZ éditeur, (2000). Print.
- Savoie-Zajc, Lorraine. *La recherche en éducation : étapes et approches*. Saint-Laurent, Québec : ERPI (2011). Print.
- . « La recherche qualitative. Méthodologie de recherche et de recherche en création. » *Les conférences publiques de l'émi*. 22/10/2013. Print.
- Seivewright, Simon. *Recherche & création. Recherche et création*. Paris : Pyramid, (2008). Print.
- Serota, Nicholas. *Experience or interpretation : the dilemma of museums of modern art*. New York : Thames and Hudson, (2000). Print.
- Souriau, Etienne; Souriau, Anne. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris : Presses universitaires de France, (1990). Print.
- Sullivan, Graeme. *Art practice as research : inquiry in visual arts*. Thousand Oaks, Calif.: Sage Publications, (2010). Print.
- Sydie, R. A. « The state of the art: sociology of Art in the Canadian context. » *CARS Canadian Review of Sociology/Revue canadienne de sociologie* 18.1 (1981): 14-29. Print.
- Tousignant, Isa. « Dil Hildebrand. » *CanadianArt*. (2008). Web. (Consulté le 20-04-2014).
- Uzel, Jean-Philippe. « L'art contemporain, sans objet ni mémoire. » *Objets & mémoires* (2007). Print.
- Winkin, Yves. « INTERACTIONNISME SYMBOLIQUE. » *Encyclopædia Universalis* [en ligne] (2015). Web. (Consulté le 04-04-2015).

Annexe I

Exemple de grille d'analyse sémiotique selon Martine Joly

Exemple de grille d'analyse sémiotique selon Martine Joly

Signifiants plastiques	Signifiés* page de gauche	Signifiés* page de droite
cadre	absent, hors-champ : <i>imaginaire</i>	présent, hors-cadre : <i>concret</i>
cadrage	serré : <i>proximité</i>	large : <i>distance</i>
angle de prise de vue	légère contre-plongée : <i>hauteur, force du modèle</i>	légère plongée : <i>domination du spectateur</i>
choix de l'objectif	longue focale : flou/net, pas de profondeur de champ : <i>focalisation, généralisation</i>	courte focale : piqué, profondeur de champ : <i>espace, précision</i>
composition	oblique ascendante vers la droite : <i>dynamisme</i>	verticale descendante : <i>équilibre</i>
formes	masse : <i>mollesse, douceur,</i> verticales : <i>rigidité</i>	trait, hachures : <i>finesse</i>
dimensions	grand	petit
couleurs	dominante <i>chaude</i>	dominante <i>froide</i>
éclairage	diffus, manque de repères : <i>généralisation</i>	diffus, manque de repères : <i>généralisation</i>
texture	grain : <i>tactile</i>	lisse : <i>visuel</i>

*Les signifiés sont notés ici en italique.

Joly, Martine. *Introduction à l'analyse de l'image*. Paris : Editions Nathan, 1993.
Print.

Annexe II

Exemple de grille d'analyse sémiotique selon Laurent Gerverau

Exemple de grille d'analyse sémiotique selon Laurent Gervereau

Technique

- Nom de l'émetteur ou des émetteurs;
- Mode d'identification des émetteurs;
- Date de production;
- Type de support et technique;
- Format;
- Localisation

Stylistique

- Nombre de couleurs et estimation des surfaces et de la prédominance;
- Volume et intentionnalité du volume;
- Organisation iconique (quelles sont les lignes directrices?)

Thématique

- Quel titre et quel rapport texte-image;
- Inventaire des éléments représentés;
- Quels symboles;
- Quelles thématiques d'ensemble?
(Quel sens premier?)

Étude du contexte

Contexte en amont

- De quel « bain technique, stylistique, thématique, est issue cette image?
- Qui l'a réalisée et quel rapport avec son histoire personnelle?
- Qui l'a commanditée et quel rapport avec l'histoire de la société du moment?

Contexte en aval

- L'image connue-elle une diffusion contemporaine du moment de sa production ou une (des) diffusion(s) ultérieure(s)?
- Quelles mesures ou témoignages avons-nous de son mode de réception à travers le temps?

Interprétation

Significations initiales, significations ultérieures

- Le ou les créateurs de l'image ont-ils suggéré une interprétation différente de son titre, de son légendage, de son sens premier? Quelles analyses contemporaines de son temps de production pouvons-nous retrouver?
- Quelles analyses postérieures?

Bilan et appréciations personnelles

- En fonction des éléments forts relevés dans la description, l'étude du contexte, l'inventaire d'interprétations étagées dans le temps, quel bilan général en déduisons-nous?
- Comment regardons-nous cette image aujourd'hui?
- Quelle appréciation subjective tenant à notre goût individuel – annoncé comme telle – pouvons-nous donner?

Gervereau, Laurent. Voir, comprendre, analyser les images. Paris: La Découverte, 2004. Print.

Annexe III
Analyses iconographiques des tableaux sélectionnés

Analyses iconographiques des tableaux sélectionnés

01- L'intitulé

Technique

Date de production : Octobre 2013

Type de support et techniques : canevas tendu sur faux cadre, apprêté au gesso blanc, collage de plans d'architecture, collage de patrons de couture, utilisation de pochoirs et peinture en aérosol, dessin (crayon de plomb et *Sharpie à l'huile*), texture (gel acrylique et « modeling paste »), vernis à l'huile lustré, peinture à l'huile en empâtement.

Format : 48"x 24" (120cm x 60cm)

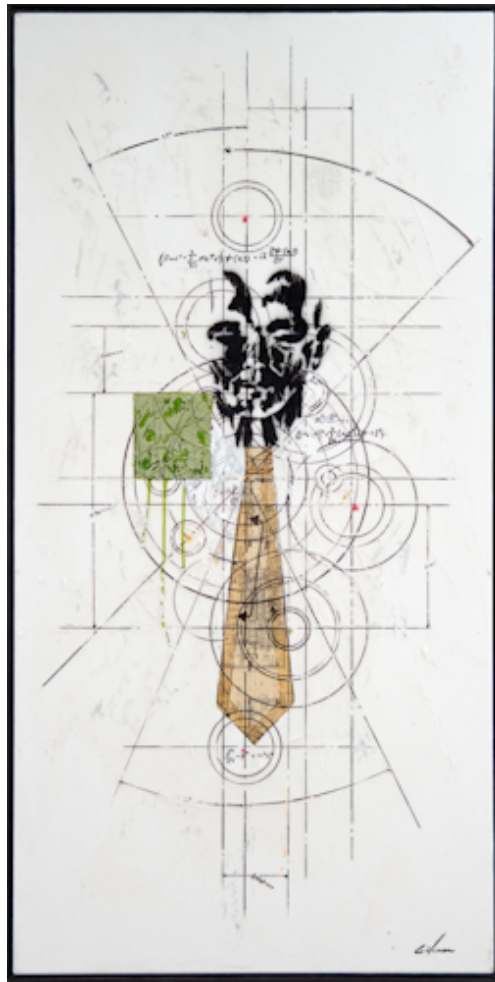
Stylistique

Nombre de couleurs et estimation des surfaces et de la prédominance :

Prédominance de blanc, plusieurs variations de gris, noir, vert, beige, touche miniature de rouge et de jaune orangé.

Volume et intentionnalité du volume : Matière physique en relief (textures)

Organisation iconique (quelles sont les lignes directrices?) : La cravate, le visage, la forme carrée, les dessins techniques, les plans d'architecture, les patrons de couture, formes sur un fond.



Cadre : Oui, encadrement, moulure noire de 1/2" d'épaisseur par 2 1/8" de profondeur.

Cadrage : Nous montre la totalité de l'univers de la composition, une composition centrale que l'on peut observer d'en son ensemble. (tout fait partie du champ)

Forme : Rectangulaire verticale

Thématique

Quel titre et quel rapport texte-image : « L'intitulé » en référence à une personne détenant un titre et ayant un pouvoir relatif à ce titre.

Inventaire des éléments représentés : Figure anonyme, cravate, carré vert, formules mathématiques, cercles concentriques, dessins techniques.

Quels symboles : Humanité, code vestimentaire distinctif, idéologie de droite, organisation, planification.

Quelles thématiques d'ensemble? : Le pouvoir, et ses aspects mercantiles et pervers.

L'image a été exposée à la galerie Michel Bigué à Saint-Sauveur.

02- P

Technique

Date de production : Octobre 2013

Type de support et techniques :

Papier Arche 300 lbs, impression numérique, collage de papier coloré par des vernis de couleurs, collage de patrons de couture, utilisation de pochoirs, dessin, (crayon de plomb et *Sharpie à l'huile*), « dripping » de peinture acrylique noire et blanche, peinture à l'huile en empâtement.

Format : 30"x 22" (75cm x 55cm)



Stylistique

Nombre de couleurs et estimation

des surfaces et de la prédominance : Prédominance de blanc, plusieurs variations de gris, noir, vert, turquoise, beige, touche miniature de rouge et de jaune orangé.

Volume et intentionnalité du volume : Très peu de texture, volume suggéré dans les dégradés de clair obscur dans le visage.

Organisation iconique (quelles sont les lignes directrices?) : Le visage sous forme de charte anatomique, le képi, les dessins techniques, les patrons de couture en superposition de couches, formes sur un fond.

Cadre : Non.

Cadrage : La totalité de l'univers de la composition est visible, une composition centrale que l'on peut observer dans son ensemble. (tout fait partie du champ excepté une giclure qui sort du cadrage).

Forme : Rectangulaire verticale.

Thématique

Quel titre et quel rapport texte-image : « P » en référence à Police, Pouvoir, Power...

Inventaire des éléments représentés : Figure anonyme sous forme de charte anatomique, képi, formules mathématiques, « dripping », cercles concentriques, dessins techniques.

Quels symboles : Humanité, code vestimentaire distinctif, oppression, organisation, planification.

Quelles thématiques d'ensemble? : Le pouvoir, et ses aspects mercantile et pervers.

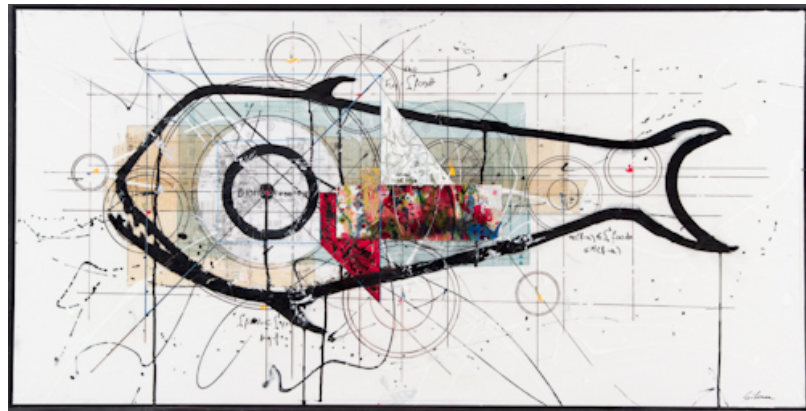
L'image n'a jamais connu de diffusion.

03- Fish 02

Technique

Date de production : Novembre 2013

Type de support et techniques : canevas tendu sur faux cadre, apprêté au gesso blanc, collage de plans d'architecture, collage de patrons



de couture, découpage de cercles dans les patrons, collage de papier coloré par des vernis de couleurs, dessin au pinceau à l'encre de chine, dessin au crayon de plomb et *Sharpie à l'huile*, « dripping », texture (gel acrylique et « modeling paste »), vernis à l'huile lustré, peinture à l'huile en empâtement.

Format : 24''x 48'' (60cm x 120cm)

Stylistique

Nombre de couleurs et estimation des surfaces et de la prédominance : Prédominance de blanc, plusieurs variations de gris, noir, vert, beige, ocre, touche miniature de rouge et de jaune orangé, et forme géométrique centrale rouge, blanche et multicolore.

Volume et intentionnalité du volume : Matière physique en relief (textures), dessin en perspective isométrique (en bleu), suggère un creusement de l'espace, grille de lignes rigide et chevauchement de forme géométrique suggère un creusement de l'espace.

Organisation iconique (quelles sont les lignes directrices?) : Le poisson de type dessin autochtone, assemblage de formes géométriques de type « hard edge », la forme

carrée, les dessins techniques, les plans d'architecture, les patrons de couture en superposition de couches, les coulures, formes sur un fond.

Cadre : Oui, encadrement, moulure noire de 1/2" d'épaisseur par 2 1/8" de profondeur.

Cadrage : La totalité de l'univers de la composition est visible, une composition centrale que l'on peut observer dans son ensemble (tout fait partie du champ excepté quelques coulures et giclures qui sortent du cadrage).

Forme : Rectangulaire Horizontale.

Thématique

Quel titre et quel rapport texte-image : « Fish 02 » met l'accent sur le dessin du poisson en traitement rappelant les dessins autochtones en lien avec un discours sur l'espace et le territoire.

Inventaire des éléments représentés : Poisson, cube en perspective, formules mathématiques, forme géométrique blanche pointant vers le haut, forme géométrique rouge pointant vers le bas, cercles concentriques, dessins techniques.

Quels symboles : Autochtone, nourriture, code plastique, profondeur, espace, organisation, planification.

Quelles thématiques d'ensemble? : L'espace, le territoire.

L'image a été exposée à la galerie Thompson Landry à Toronto en juin 2014.

04- Comp. 349

Technique

Date de production :

Décembre 2013

Type de support et

techniques : canevas tendu

sur faux cadre, apprêté au

gesso gris, collage de

plans d'architecture,

collage de patrons de

couture, collage de papier

coloré par des vernis de

couleurs, découpage de

cercles dans les patrons,

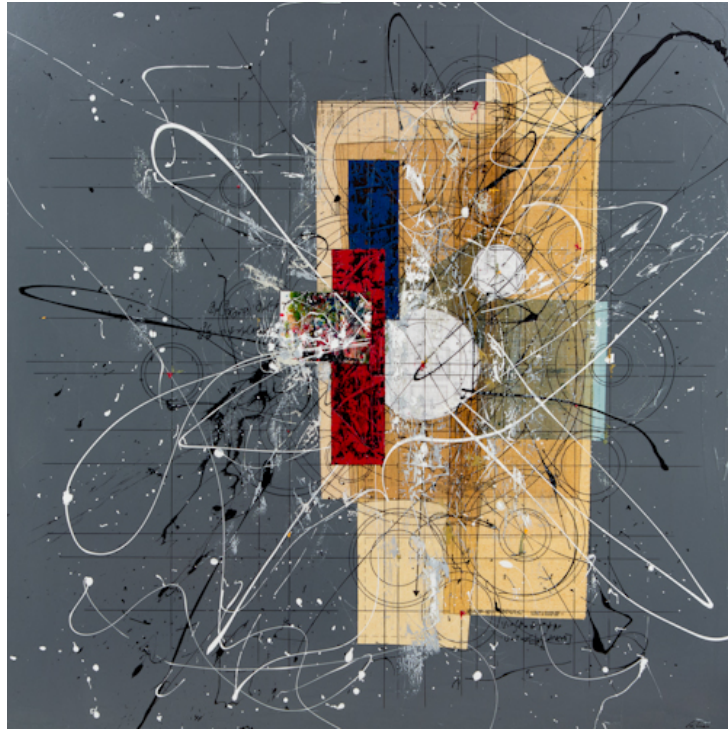
dessin au pinceau à l'encre

de chine, dessin au crayon

de plomb et *Sharpie* à l'huile, « dripping », texture (gel acrylique et « modeling paste

»), vernis à l'huile lustré, peinture à l'huile en empâtement.

Format : 60"x 60" (150cm x 150cm)



Stylistique

Nombre de couleurs et estimation des surfaces et de la prédominance : Prédominance de gris, plusieurs variations de gris, noir, vert, beige, ocre, touche miniature de rouge et de jaune orangé, et forme rectangulaire centrale rouge et bleu, masse informe blanche et multicolore.

Volume et intentionnalité du volume : Matière physique en relief (textures), grille de lignes rigide et chevauchement de forme géométrique suggèrent un creusement de l'espace.

Organisation iconique (quelles sont les lignes directrices?) : L'architecture, l'organisation de l'espace, assemblage de formes géométriques de type « hard edge », la forme carrée, les dessins techniques, les patrons de couture en superposition de couches, les coulures, formes sur un fond.

Cadre : Oui, encadrement, moulure noire de 1/2" d'épaisseur par 2 1/8" de profondeur.

Cadrage : La totalité de l'univers de la composition est visible, une composition centrale que l'on peut observer dans son ensemble. (tout fait partie du champ excepté quelques coulures et giclures qui sortent du cadrage)

Forme : Carré

Thématique

Quel titre et quel rapport texte-image : « Comp. 349 » Aucun lien, le titre a été choisi pour ne pas influencer la réflexion du regardeur.

Inventaire des éléments représentés : Formules mathématiques, formes rectangulaires bleues, rouge et multicolores. Cercles concentriques, dessins techniques.

Quels symboles : Codes scientifiques, codes plastiques, codes objectifs et subjectifs, profondeur, espace, organisation, planification.

Quelles thématiques d'ensemble? : L'espace, mis en opposition.

L'image a été exposée à la galerie Thompson Landry à Toronto en janvier 2014.

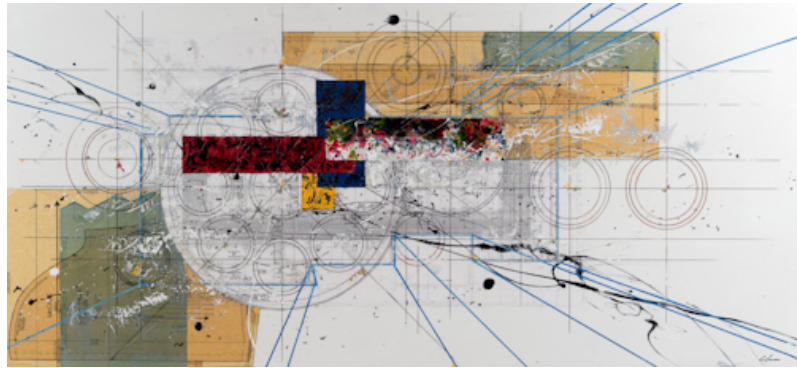
05- Comp. 351

Technique

Date de production : Décembre 2013

Type de support et techniques : Contre plaqué, apprêté au gesso blanc, collage de plans d'architecture, collage de patrons de couture, collage de papier coloré par des

vernis de couleurs, dessin au crayon de plomb et *Sharpie* à l'huile, « dripping », texture (gel acrylique et « modeling paste »), vernis à l'huile



lustré, peinture à l'huile en empâtement.

Format : 36''x 78'' (90cm x 195cm)

Stylistique

Nombre de couleurs et estimation des surfaces et de la prédominance : Prédominance de blanc, plusieurs variations de gris, noir, vert, beige, touche miniature de rouge et de jaune orangé, et forme géométrique rectangulaire centrale rouge, bleu, orange et multicolore.

Volume et intentionnalité du volume : Matière physique en relief (textures), dessin en perspective isométrique (en bleu) suggère un creusement de l'espace.

Organisation iconique (quelles sont les lignes directrices?) : Les plans d'architecture plus apparents, assemblage de formes géométriques de type « hard edge », les dessins techniques, les patrons de couture en superposition de couches, les coulures, les espaces blancs très plats (surface sablée), formes sur un fond.

Cadre : Oui, encadrement, moulure noire de 1/2" d'épaisseur par 2 1/8" de profondeur.

Cadrage : La composition visible semble être une portion d'un tout qui se situe dans le hors-champ, une composition centrale. L'espace représenté semble une portion de l'espace total.

Forme : Rectangulaire Horizontale

Thématique

Quel titre et quel rapport texte-image : Comp. 351, aucun lien, le titre a été choisi pour ne pas influencer la réflexion du regardeur.

Inventaire des éléments représentés : Plancher d'un édifice (plan d'architecture) avec ces murs en perspective (lignes bleues), rectangle rouge, orange, bleu et multicolore qui se chevauche dans la portion centrale, cercles concentriques, dessins techniques, formules mathématiques

Quels symboles : Codes scientifiques, codes plastiques, codes objectifs et subjectifs, profondeur, espace, organisation, planification

Quelles thématiques d'ensemble? : L'espace, mis en opposition,

L'image a été exposée à la galerie Thompson Landry à Toronto en janvier 2014.

06- Comp. 359

Technique

Date de production : Janvier 2014

Type de support et techniques :

canevas tendu sur faux cadre, apprêté au gesso blanc, collage de plans d'architecture, collage de patrons de couture, collage de papiers colorés par des vernis de couleurs, dessin au crayon de plomb et *Sharpie à l'huile*, « dripping », texture (gel acrylique et « modeling paste »), vernis à l'huile lustré, peinture à l'huile en empâtement, peinture diluée à la térébenthine, encre de chine.

Format : 60"x 60" (150cm x 150cm)



Stylistique

Nombre de couleurs et estimation des surfaces et de la prédominance : Prédominance de blanc, plusieurs variations de gris, noir, vert, beige, touche de rouge et de jaune orangé, et forme géométrique rectangulaire centrale multicolore.

Volume et intentionnalité du volume : Matière physique en relief (textures), dessin en perspective isométrique (en bleu) suggère un creusement de l'espace.

Organisation iconique (quelles sont les lignes directrices?) : Les plans d'architecture plus apparents, assemblage de formes géométriques de type « hard edge », les dessins

techniques, les patrons de couture en superposition de couches, les coulures, le triangle noir qui passe d'un plan à l'autre, formes sur un fond.

Cadre : Oui, encadrement, moulure noire de 1/2" d'épaisseur par 2 1/8" de profondeur.

Cadrage : La totalité de l'univers de la composition est visible, une composition centrale que l'on peut observer dans son ensemble. (tout fait partie du champ excepté quelques coulures et giclures qui sortent du cadrage)

Forme : Rectangulaire carré

Thématique

Quel titre et quel rapport texte-image : Comp. 359, aucun lien, le titre à été choisi pour ne pas influencer la réflexion du regardeur.

Inventaire des éléments représentés : Plancher d'un édifice (plan d'architecture) avec ces murs en perspective (lignes bleues), rectangle multicolore qui se trouve dans la portion central, cercles concentriques, dessins techniques, formules mathématiques, intervention au pinceau avec de la peinture liquide, forme triangulaire noire.

Quels symboles : Codes scientifiques, codes plastiques, codes objectifs et subjectifs, profondeur, espace, organisation, planification. Le triangle noir rappelle l'équerre que le dessinateur technique utilise.

Quelles thématiques d'ensemble? : L'espace, mis en opposition,

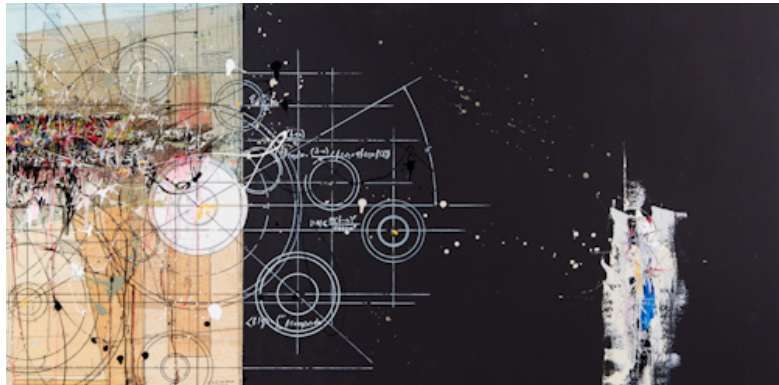
L'image a été exposée à la galerie Thompson Landry à Toronto en juin 2014.

07- Comp. 361

Technique

Date de production : Mars 2014

Type de support et techniques : Contre plaqué, apprêté au gesso noir, collage de plans d'architecture, collage de patrons de couture, collage de papiers colorés par des



verniss de couleurs, dessin au crayon de plomb et *Sharpie à l'huile*, « dripping », texture (gel acrylique et « modeling paste »), vernis à l'huile lustré et mat, peinture à l'huile en empâtement, peinture diluée à la térébenthine, encre de chine.

Format : 30''x 60'' (75cm x 150cm)

Stylistique

Nombre de couleurs et estimation des surfaces et de la prédominance : Prédominance de noir, plusieurs variations de gris, noir, vert, beige, touche de rouge et de jaune orangé, et forme géométrique rectangulaire multicolore donnant l'impression de provenir du hors-champ.

Volume et intentionnalité du volume : Matière physique en relief (textures), la plage noir mat suggère une absence de matière, donc un vide, une forme de creusement de l'espace.

Organisation iconique (quelles sont les lignes directrices?) : Les plans d'architecture plus apparents, assemblage de formes géométriques de type « hard edge », les dessins

techniques, les patrons de couture en superposition de couches, les coulures, tache informe qui se positionne en dialogue avec le reste de la composition.

Cadre : Non

Cadrage : La composition visible semble être une portion de l'univers total, cela pourrait être un détail d'une plus grande image.

Forme : Rectangulaire horizontale

Thématique

Quel titre et quel rapport texte-image : Comp. 361, aucun lien, le titre à été choisi pour ne pas influencer la réflexion du regardeur.

Inventaire des éléments représentés : Plan d'architecture, rectangle multicolore qui se trouve à l'extrémité gauche, cercles concentriques, dessins techniques, formules mathématiques, intervention au pinceau avec de la peinture liquide, plage noire mate.

Quels symboles : Codes scientifiques, codes plastiques, codes objectifs et subjectifs, profondeur, espace, organisation, planification, la plage noire mat contraste avec la zone vernie lustrée et renforce le dialogue entre les zones.

Quelles thématiques d'ensemble? : L'espace, dialogue entre les codes objectifs et subjectifs.

L'image a été exposée à la galerie Thompson Landry à Toronto en juin 2014.

08- Comp. 365

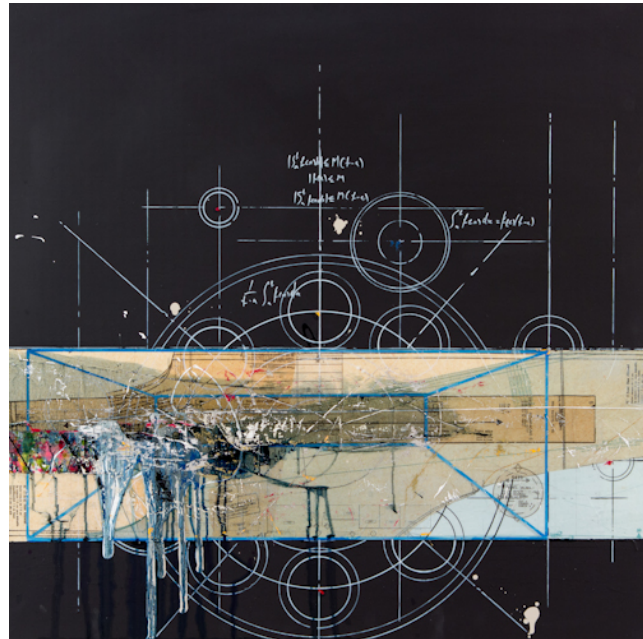
Technique

Date de production : Mars 2014

Type de support et techniques :

Contre plaqué, apprêté au gesso noir, collage de plans d'architecture, collage de patrons de couture, collage de papiers colorés par des vernis de couleurs, dessin au crayon de plomb et *Sharpie* à l'huile, « dripping », texture (gel acrylique et « modeling paste »), vernis à l'huile lustré et mat, peinture à l'huile en empâtement, peinture diluée à la térébenthine, encre de chine.

Format : 36"x 36" (90cm x 90cm)



Stylistique

Nombre de couleurs et estimation des surfaces et de la prédominance : Prédominance de noir, plusieurs variations de gris, noir, vert, beige, touche de rouge et de jaune orangé, et forme géométrique rectangulaire multicolore donnant l'impression de provenir du hors-champ.

Volume et intentionnalité du volume : Matière physique en relief (textures), dessin en perspective isométrique (en bleu), la plage noire mat suggère une absence de matière, donc un vide (creusement de l'espace).

Organisation iconique (quelles sont les lignes directrices?) : Les plans d'architecture, assemblage de formes géométriques de type « hard edge », les dessins techniques, perspective isométrique (en bleu), les patrons de couture en superposition de couches, les coulures, composition décentrée vers le bas et qui traverse le tableau horizontal (ligne d'horizon, rapport à l'espace).

Cadre : Oui, encadrement, moulure noire de 1/2" d'épaisseur par 2 1/8" de profondeur.

Cadrage : La composition visible semble être une portion de l'univers total, cela pourrait être un détail d'une plus grande image.

Forme : Carré

Thématique

Quel titre et quel rapport texte-image : Comp. 365, aucun lien, le titre a été choisi pour ne pas influencer la réflexion du regardeur.

Inventaire des éléments représentés : Plan d'architecture, rectangle multicolore qui se trouve à l'extrémité inférieure gauche, cercles concentriques, dessins techniques, formules mathématiques, intervention au pinceau avec de la peinture liquide, plage noire mate.

Quels symboles : Codes scientifiques, codes plastiques, codes objectifs et subjectifs, profondeur, espace, organisation, planification, la plage noire mat contraste avec la zone vernie lustrée et renforce le dialogue entre les zones.

Quelles thématiques d'ensemble? : L'espace, dialogue entre les codes objectifs et subjectifs,

L'image a été exposée à la galerie Thompson Landry à Toronto en juin 2014.

09- Comp. 366

Technique

Date de production : Mars 2014

Type de support et techniques : Contre plaqué, apprêté au gesso gris, collage de plans d'architecture, collage de patrons de couture, collage de papiers colorés par des vernis de couleurs, dessin au crayon de plomb et *Sharpie à l'huile*, « dripping », texture (gel acrylique et « modeling paste »), vernis à l'huile lustré, peinture à l'huile en empâtement, peinture diluée à la térébenthine, encre de chine.

Format : 36"x 36" (90cm x 90cm)

Stylistique

Nombre de couleurs et estimation des surfaces et de la prédominance : Prédominance de gris, plusieurs variations de gris, noir, vert, beige, touche de rouge et de jaune orangé, et forme géométrique rectangulaire multicolore donnant l'impression de provenir du hors-champ.

Volume et intentionnalité du volume : Matière physique en relief (textures), dessin en perspective isométrique (en bleu), et la bande noire en perspective suggèrent une profondeur (creusement de l'espace).

Organisation iconique (quelles sont les lignes directrices?) : Les plans d'architecture mis en évidence, assemblage de formes géométriques de type « hard edge », les dessins techniques, perspective isométrique (en bleu), les patrons de couture en superposition de couches, les coulures, composition très centrale, formes sur un fond.



Cadre : Oui, encadrement, moulure noire de 1/2" d'épaisseur par 2 1/8" de profondeur.

Cadrage : La composition visible semble être l'univers total.

Forme : Carré

Thématique

Quel titre et quel rapport texte-image : Comp. 366, aucun lien, le titre à été choisi pour ne pas influencer la réflexion du regardeur.

Inventaire des éléments représentés : Plan d'architecture, rectangle multicolore qui se trouve à l'extrémité inférieure gauche, cercles concentriques, dessins techniques, formules mathématiques, intervention au pinceau avec de la peinture liquide et de l'encre de chine, bande noire qui transperce les plans pour fuir vers l'arrière-plan.

Quels symboles : Codes scientifiques, codes plastiques, codes objectifs et subjectifs, profondeur, espace, organisation, planification, vernis lustré.

Quelles thématiques d'ensemble? : L'espace, dialogue entre les codes objectifs et subjectifs.

L'image a été exposée à la galerie Thompson Landry à Toronto en juin 2014.

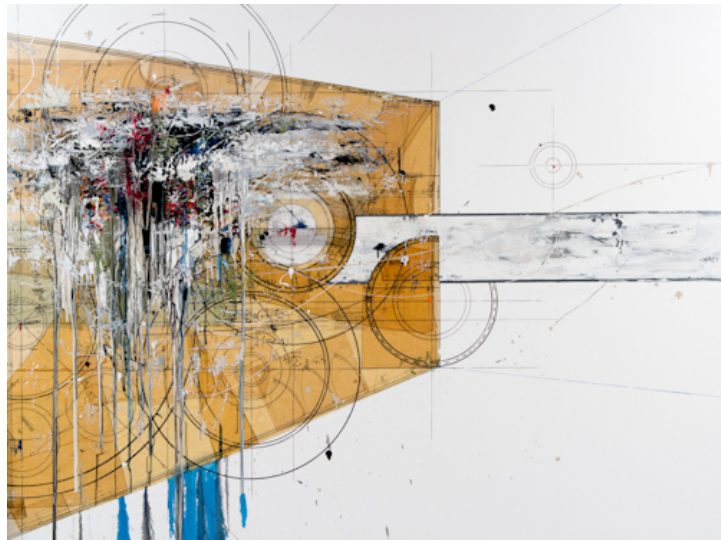
10- Comp. 372

Technique

Date de production : Avril 2014

Type de support et

techniques : canevas tendu sur faux cadre, apprêté au gesso blanc, collage de plans d'architecture, collage de patrons de couture, collage de papiers colorés par des vernis de couleurs, dessin au crayon de plomb et *Sharpie* à



l'huile, « dripping », texture (gel acrylique et « modeling paste »), vernis à l'huile lustré, peinture à l'huile en empâtement, peinture diluée à la térébenthine.

Format : 72''x 96'' (180cm x 245cm)

Stylistique

Nombre de couleurs et estimation des surfaces et de la prédominance : Prédominance de blanc, plusieurs variations de gris, bleu, noir, vert, beige, touche de rouge et de jaune orangé, et forme multicolore donnant l'impression de provenir du hors-champ.

Volume et intentionnalité du volume : Matière physique en relief (textures), dessin en perspective isométrique (en bleu), la bande blanche et grise et les patrons de couture placée sur un plan en perspective provoquent un creusement de l'espace.

Organisation iconique (quelles sont les lignes directrices?) : L'organisation de l'espace sémiotique, densification de la matière, assemblage de formes géométriques de type « hard edge », les dessins techniques, perspective isométrique (en bleu), les

patrons de couture en superposition de couches, les coulures plus complexes, composition décentrée.

Cadre : Non

Cadrage : La composition visible semble être une portion de l'univers total, cela pourrait être un détail d'une plus grande image.

Forme : Rectangulaire horizontale

Thématique

Quel titre et quel rapport texte-image : Comp. 372, aucun lien, le titre a été choisi pour ne pas influencer la réflexion du regardeur.

Inventaire des éléments représentés : Plan d'architecture, tache informe multicolore qui se trouve à l'extrémité supérieure gauche, cercles concentriques, dessins techniques, formules mathématiques, intervention au pinceau avec de la peinture liquide et térébenthine, bande blanche et grise qui divise le tableau en deux.

Quels symboles : Codes scientifiques, codes plastiques, codes objectifs et subjectifs, profondeur, espace, organisation, planification, vernis lustré et mat.

Quelles thématiques d'ensemble? : L'espace, dialogue entre les codes objectifs et subjectifs.

L'image a été exposée à la galerie Thompson Landry à Toronto en juin 2014.

11- Comp. 377

Technique

Date de production : Avril 2014

Type de support et techniques : Contre plaqué, apprêté au gesso gris, collage de plans d'architecture, collage de patrons de couture, collage de papiers colorés par des vernis de couleurs, dessin au crayon de plomb et *Sharpie* à l'huile, « dripping », texture (gel acrylique et « modeling paste »), vernis à l'huile lustré et mat, peinture à l'huile en empatement, peinture diluée à la térébenthine.

Format : 72"x 96" (180cm x 245cm)

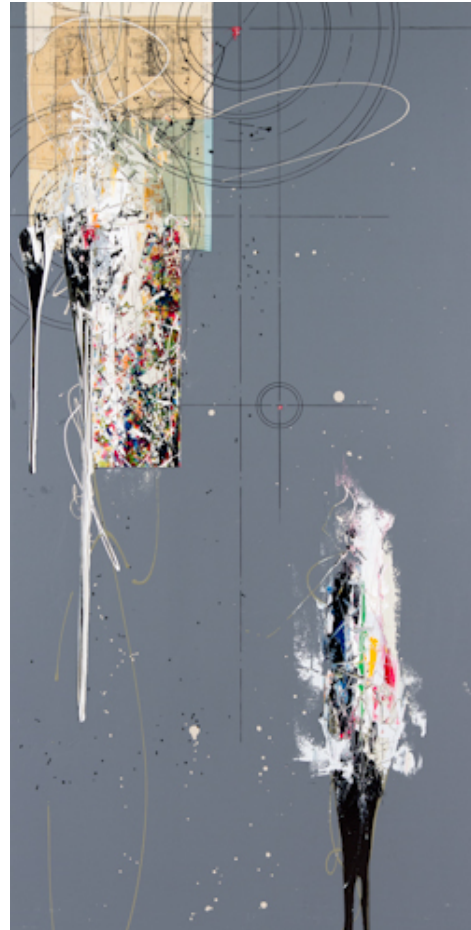
Stylistique

Nombre de couleurs et estimation des surfaces et de la prédominance : Prédominance de gris, plusieurs variations de gris, bleu, noir, vert, beige, touche de rouge et de jaune orangé, et forme rectangulaire multicolore.

Volume et intentionnalité du volume : Matière physique en relief (textures), les patrons de couture en relation avec la tache informe parlent d'espace.

Organisation iconique (quelles sont les lignes directrices?) : L'organisation de l'espace sémiotique, densification de la matière, assemblage de formes géométriques de type « hard edge », les dessins techniques, les patrons de couture en superposition de couches, les coulures plus complexes, composition décentrée.

Cadre : Non



Cadrage : La composition visible semble être une portion de l'univers total, cela pourrait être un détail d'une plus grande image.

Forme : Rectangulaire verticale.

Thématique

Quel titre et quel rapport texte-image : Comp. 377, aucun lien, le titre a été choisi pour ne pas influencer la réflexion du regardeur.

Inventaire des éléments représentés : Plan d'architecture, tache informe multicolore qui se trouve à l'extrémité inférieure droite, cercles concentriques, dessins techniques, formules mathématiques, intervention au pinceau avec de la peinture liquide et térébenthine.

Quels symboles : Codes scientifiques, codes plastiques, codes objectifs et subjectifs, profondeur, espace, organisation, planification, vernis lustré et mat.

Quelles thématiques d'ensemble? : L'espace, dialogue entre les codes objectifs et subjectifs, dialogue entre les zones.

L'image a été exposée à la galerie Thompson Landry à Toronto en juin 2014.

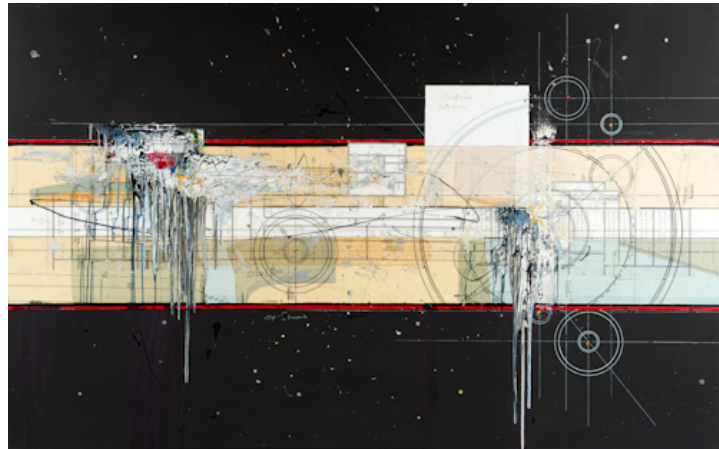
12- Comp. 388

Technique

Date de production : Mai 2014

Type de support et techniques : canevas tendu sur faux cadre, apprêté au gesso noir, collage de plans d'architecture, collage de patrons de couture, collage de papiers

colorés par des vernis de couleurs, Collage de papier quadrillé, dessin au crayon de plomb et *Sharpie* à l'huile, « dripping », texture (gel acrylique et « modeling paste »), vernis à l'huile lustré et mat, peinture à l'huile en



empatement, peinture diluée à la térébenthine.

Format : 60"x 96" (150cm x 245cm)

Stylistique

Nombre de couleurs et estimation des surfaces et de la prédominance : Prédominance de noir, plusieurs variations de gris, bleu, noir, vert, beige, touche de rouge et de jaune orangé, bandes rouges qui traverse le tableau horizontalement et forme rectangulaire multicolore.

Volume et intentionnalité du volume : Matière physique en relief (textures), les patrons de couture en relation avec les taches informes, et les cercles qui ne travers pas d'une zone à l'autre, parlent d'espace.

Organisation iconique (quelles sont les lignes directrices?) : L'organisation de l'espace sémiotique, densification de la matière, assemblage de formes géométriques

de type « hard edge », les dessins techniques, les patrons de couture en superposition de couches, les coulures encore plus complexes, composition décentrée.

Cadre : Non

Cadrage : La composition visible semble être une portion de l'univers total, cela pourrait être un détail d'une plus grande image.

Forme : Rectangulaire horizontale.

Thématique

Quel titre et quel rapport texte-image : Comp. 388, aucun lien, le titre à été choisi pour ne pas influencer la réflexion du regardeur.

Inventaire des éléments représentés : Plan d'architecture, taches informes multicolores qui se trouve, cercles concentriques, dessins techniques, formules mathématiques, intervention au pinceau avec de la peinture liquide et térébenthine.

Quels symboles : Codes scientifiques, codes plastiques, codes objectifs et subjectifs, profondeur, espace, organisation, planification, vernis lustré et mat.

Quelles thématiques d'ensemble? : L'espace, dialogue entre les codes objectifs et subjectifs, dialogue entre les zones.

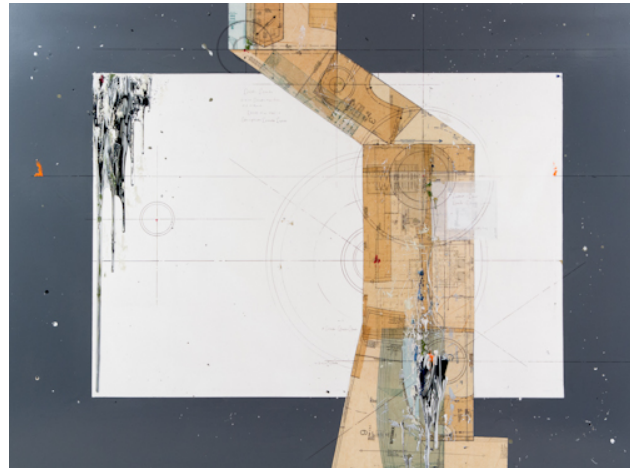
L'image a été exposée à la galerie Thompson Landry à Toronto en juin 2014

13- Comp. 389

Technique

Date de production : Juin 2014

Type de support et techniques :
canevas tendu sur faux cadre,
apprêté au gesso gris, collage de
plans d'architecture, collage de
patrons de couture, collage de
papiers colorés par des vernis de
couleurs, collage de papier
quadrillé, dessin au crayon de
plomb et *Sharpie à l'huile*, «



dripping », texture (gel acrylique et « modeling paste »), vernis à l'huile lustré et mat,
peinture à l'huile en empâtement, peinture diluée à la térébenthine.

Format : 72''x 96'' (180cm x 245cm)

Stylistique

Nombre de couleurs et estimation des surfaces et de la prédominance : Prédominance
de blanc, plusieurs variations de gris, bleu, noir, vert, beige, touche de rouge et de
jaune orangé, rectangle blanc dans la portion centrale.

Volume et intentionnalité du volume : Matière physique en relief (textures), les
patrons de couture en relation avec les taches informes, les patrons de couture sont
placés de façon à suggérer des éléments tridimensionnels, parlent d'espace.

Organisation iconique (quelles sont les lignes directrices?) : L'organisation de
l'espace sémiotique, densification de la matière, assemblage de formes géométriques

de type « hard edge », les dessins techniques, les patrons de couture en superposition de couches, les coulures encore plus complexes, composition décentrée.

Cadre : Oui, une bande grise entoure le rectangle blanc. Cette bande rappelle l'effet d'un cadre, inclus dans la composition.

Cadrage : La composition visible semble être une portion de l'univers total, cela pourrait être un détail d'une plus grande image.

Forme : Rectangulaire horizontale.

Thématique

Quel titre et quel rapport texte-image : Comp. 389, aucun lien, le titre à été choisi pour ne pas influencer la réflexion du regardeur.

Inventaire des éléments représentés : Plan d'architecture, taches informes multicolores, cercles concentriques, dessins techniques, formules mathématiques, intervention au pinceau avec de la peinture liquide et térébenthine, rectangle blanc centrale, cadrage gris.

Quels symboles : Codes scientifiques, codes plastiques, codes objectifs et subjectifs, profondeur, espace, organisation, planification, vernis lustré et mat, écran.

Quelles thématiques d'ensemble? : L'espace, paradoxe, dialogue entre les codes objectifs et subjectifs, dialogue entre les zones.

L'image a été exposée à la galerie Art-Image en septembre 2014.

14- Comp. 397

Technique

Date de production : Juillet
2014

Type de support et techniques :
canevas tendu sur faux cadre
avec la tranche biseautée
(tranche moins visible), apprêté
au gesso gris, collage de plans
d'architecture, collage de
patrons de couture, couleurs,
collage de papier quadrillé,
dessin au crayon de plomb et
Sharpie à l'huile, « dripping »,



texture (gel acrylique et « modeling paste »), vernis à l'huile lustré et mat, peinture à
l'huile en empâtement, peinture diluée à la térébenthine.

Format : 72''x 72'' (180cm x 180cm)

Stylistique

Nombre de couleurs et estimation des surfaces et de la prédominance : Prédominance
de blanc, plusieurs variations de gris, bleu, noir, vert, beige, touche de rouge et de
jaune orangé, rectangle blanc dans la portion centrale.

Volume et intentionnalité du volume : Matière physique en relief (textures), les
patrons de couture en relation avec les taches informes, les patrons de couture sont
placés de façon à suggérer des éléments tridimensionnels, parlant d'espace paradoxal
construit selon des points de fuite contradictoires (chaque plan fuit dans une direction
différente). Bande blanche, rouge et noire (en perspective cette fois-ci).

Organisation iconique (quelles sont les lignes directrices?) : L'organisation de l'espace sémiotique, densification de la matière, assemblage de formes géométriques de type « hard edge », les dessins techniques, les patrons de couture en superposition de couches dans lesquels des cercles sont découpés pour faire place aux plans d'architecture à l'arrière-plan, les coulures encore plus complexes, composition semble se poursuivre à l'extérieur des limites du cadre, rapport à l'écran par la vitrification de certaines zones (effet de contraste des finis mat et lustré).

Cadre : Oui, une bande grise entoure le rectangle blanc. Cette bande rappelle l'effet d'un cadre, inclus dans la composition.

Cadrage : La composition visible semble être une portion de l'univers total, cela pourrait être un détail d'une plus grande image.

Forme : Carré.

Thématique

Quel titre et quel rapport texte-image : Comp. 397, aucun lien, le titre a été choisi pour ne pas influencer la réflexion du regardeur.

Inventaire des éléments représentés : Plan d'architecture, taches informes multicolores, cercles concentriques, dessins techniques, formules mathématiques, intervention au pinceau avec de la peinture liquide et térébenthine, rectangle blanc centrale, cadrage gris, image vitrifiée, espace impossible.

Quels symboles : Codes scientifiques, codes plastiques, codes objectifs et subjectifs, profondeur, espace, organisation, planification, vernis lustré et mat, écran.

Quelles thématiques d'ensemble? : L'espace sémiotique, paradoxe, dialogue entre les codes objectifs et subjectifs, dialogue entre les zones, la vitrification de l'image.

L'image a été exposée à la galerie Art-Image en septembre 2014.

15- Comp. 398

Technique

Date de production : Juillet 2014

Type de support et techniques :

Contre plaqué en porte-à-faux de 2'' (tranche invisible), apprêté au gesso, collage de plans

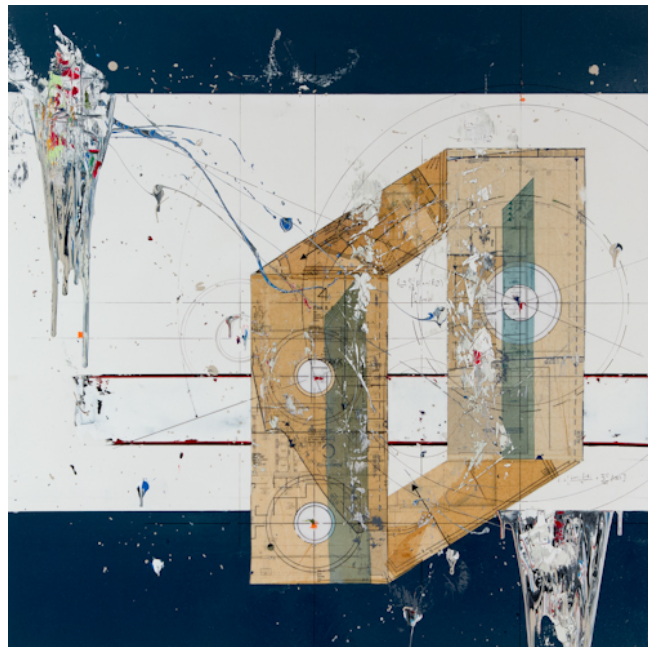
d'architecture, collage de patrons de couture, couleurs, collage de papier quadrillé, dessin au

crayon de plomb et *Sharpie à l'huile*, « dripping », texture (gel acrylique et « modeling paste »),

vernis à l'huile lustré et mat,

peinture à l'huile en empâtement, peinture diluée à la térébenthine.

Format : 48''x 48'' (120cm x 120cm)



Stylistique

Nombre de couleurs et estimation des surfaces et de la prédominance : Prédominance de blanc, plusieurs variations de gris, bleu, noir, vert, beige, touche de rouge et de jaune orangé, rectangle blanc dans la portion centrale.

Volume et intentionnalité du volume : Matière physique en relief (textures), les patrons de couture en relation avec les taches informes, les patrons de couture sont placés de façon à suggérer un élément tridimensionnel impossible, parlant d'espace paradoxal construit selon des perspectives contradictoires (chaque plan fuit dans une direction différente). Bande blanche, rouge et noire (à l'arrière-plan)

Organisation iconique (quelles sont les lignes directrices?) : L'organisation de l'espace sémiotique, densification de la matière, assemblage de formes géométriques de type « hard edge », les dessins techniques, les patrons de couture en superposition de couches dans lesquels des cercles sont découpés pour faire place aux plans d'architecture à l'arrière-plan, les coulures encore plus complexes rendues littéralement marbrées, composition plutôt contenue dans les limites du cadre, rapport à l'écran par la vitrification de certaines zones (effet de contraste des finis mat et lustré), formes sur un fond.

Cadre : Oui, une bande bleu marine encadre les extrémités supérieures et inférieures du rectangle blanc. Cette bande rappelle l'effet d'un cadre, inclus dans la composition.

Cadrage : La composition visible semble être l'univers total. Peu d'élément sortent des limites du cadre.

Forme : Carré.

Thématique

Quel titre et quel rapport texte-image : Comp. 398, aucun lien, le titre a été choisi pour ne pas influencer la réflexion du regardeur.

Inventaire des éléments représentés : Plan d'architecture, taches informes multicolores, cercles concentriques, dessins techniques, dessins impossibles, formules mathématiques, intervention au pinceau avec de la peinture liquide et térébenthine, rectangle blanc centrale, cadrage bleu marin, image vitrifiée, espace impossible.

Quels symboles : Codes scientifiques, codes plastiques, codes objectifs et subjectifs, profondeur, espace paradoxal, organisation, planification, vernis lustré et mat, écran.

Quelles thématiques d'ensemble? : L'espace sémiotique, paradoxe, dialogue entre les codes objectifs et subjectifs, dialogue entre les zones, la vitrification de l'image.

L'image a été exposée à la galerie Art-Image en septembre 2014.

16- Comp. 411

Technique

Date de production : Janvier 2015

Type de support et techniques : Contre plaqué en porte-à-faux de 2" (tranche invisible), apprêté au gesso, collage de plans d'architecture, collage de patrons de couture, couleurs, collage de papier quadrillé, dessin au crayon de plomb et *Sharpie à l'huile*, « dripping », coulures de peinture très liquide, texture (gel acrylique et « modeling paste »), vernis à l'huile lustré et mat, peinture à l'huile en empâtement.

Format : 60"x 60" (150cm x 150cm)

Stylistique

Nombre de couleurs et estimation des surfaces et de la prédominance :

Prédominance de blanc, plusieurs variations de gris, bleu, noir, vert, beige, touche de rouge et d'orangé, forme géométrique noire dans la portion centrale.

Volume et intentionnalité du volume : Matière physique en relief (textures), les patrons de couture en relation avec les taches informelles, les patrons de couture sont placés de façon à suggérer un élément tridimensionnel, une architecture impossible,



parlant d'espace paradoxal construit selon des perspectives contradictoires (chaque plan fuit dans une direction différente).

Organisation iconique (quelles sont les lignes directrices?) : L'organisation de l'espace sémiotique, densification de la matière, assemblage de formes géométriques de type « hard edge », les dessins techniques moins présents, les patrons de couture en superposition de couches, deux types de coulures encore plus complexes, un type marbré et l'autre provenant d'une matière beaucoup plus liquide et fuyante, composition plutôt contenue dans les limites du cadre, rapport à l'écran par la vitrification de certaines zones (effet de contraste des finis mat et lustré).

Cadre : Non.

Cadrage : La composition visible semble être l'univers total. Peu d'éléments sortent des limites du cadre, mais le hors-champ est quand même suggéré.

Forme : Rectangulaire verticale.

Thématique

Quel titre et quel rapport texte-image : Comp. 411, aucun lien, le titre a été choisi pour ne pas influencer la réflexion du regardeur.

Inventaire des éléments représentés : Plan d'architecture, taches informes multicolores, cercles concentriques, dessins techniques, dessins impossibles, image vitrifiée, espace impossible.

Quels symboles : Codes scientifiques, codes plastiques, codes technologiques, codes objectifs et subjectifs, profondeur, espace paradoxal, organisation, planification, vernis lustré et mat, écran.

Quelles thématiques d'ensemble? : L'espace sémiotique, paradoxe, dialogue entre les différents codes, dialogue entre les zones, la vitrification de l'image.

L'image a été exposée à la galerie Montcalm en avril 2015.

17- Comp. 413

Technique

Date de production : Janvier 2015

Type de support et techniques : Contre plaqué en porte-à-faux de 2'' (tranche invisible), apprêté au

gesso, collage de plans d'architecture, collage de patrons de couture, couleurs, collage de papier quadrillé, dessin au crayon de plomb et



Sharpie à l'huile, «

dripping », coulures de peinture très liquide, texture (gel acrylique et « modeling paste »), vernis à l'huile lustré et mat, peinture à l'huile en empatement.

Format : 24''x 48'' (60cm x 120cm)

Stylistique

Nombre de couleurs et estimation des surfaces et de la prédominance : Prédominance de blanc, plusieurs variations de gris, bleu, noir, vert, beige, touche de rouge et d'orangé, forme géométrique rouge, noire et grise dans la portion centrale.

Volume et intentionnalité du volume : Matière physique en relief (textures), les patrons de couture en relation avec les taches informes, les patrons de couture sont placés de façon à suggérer un élément tridimensionnel, une architecture impossible, parle d'espace paradoxal construit selon des perspectives contradictoires (chaque plan fuit dans une direction différente), perspective *multipoints de fuite*.

Organisation iconique (quelles sont les lignes directrices?) : L'organisation de l'espace sémiotique, densification de la matière, assemblage de formes géométriques de type « hard edge », les dessins techniques moins présents, les patrons de couture en superposition de couches, deux types de coulures encore plus complexes, un type marbré et l'autre provenant d'une matière beaucoup plus liquide et fuyante, composition plutôt contenue dans les limites du cadre, rapport à l'écran par la vitrification de certaines zones (effet de contraste des finis mat et lustré).

Cadre : Non.

Cadrage : La composition visible semble être l'univers total. Peu d'éléments sortent des limites du cadre, mais le hors-champ est quand même suggéré par une sorte de ligne d'horizon qui semble se poursuivre au-delà des limites du tableau.

Forme : Rectangulaire horizontale.

Thématique

Quel titre et quel rapport texte-image : Comp. 413, aucun lien, le titre a été choisi pour ne pas influencer la réflexion du regardeur.

Inventaire des éléments représentés : Plan d'architecture, taches informes multicolores, cercles concentriques, dessins techniques, dessins impossibles, image vitrifiée, espace impossible, papier velum quadrillé.

Quels symboles : Codes scientifiques, codes plastiques, codes technologiques, codes objectifs et subjectifs, profondeur, espace paradoxal, organisation, planification, vernis lustré et mat, écran.

Quelles thématiques d'ensemble? : L'espace sémiotique, paradoxe, dialogue entre les différents codes, dialogue entre les zones, la vitrification de l'image.

L'image a été exposée à la galerie Montcalm en avril 2015.

18- Comp. 414

Technique

Date de production : Février 2015

Type de support et techniques :
canevas mi-coton / mi-lin tendu sur
faux cadre, apprêté au gesso
transparent, collage de plans
d'architecture, collage de patrons de
couture, couleurs, collage de papier
quadrillé, dessin au crayon de plomb
et *Sharpie* à l'huile, « dripping »,
coulures de peinture très liquide,
texture (gel acrylique et « modeling
paste »), vernis à l'huile lustré et
mat, peinture à l'huile en
empâtement.

Format : 84"x 51" (215cm x 130cm)



Stylistique

Nombre de couleurs et estimation des surfaces et de la prédominance : Prédominance de couleur lin, plusieurs variations de gris, bleu, noir, vert, beige, touche de rouge et d'orangé, forme géométrique rouge, blanche et jaune.

Volume et intentionnalité du volume : Matière physique en relief (textures), les patrons de couture en relation avec les taches informes, les patrons de couture sont placés de façon à suggérer un élément tridimensionnel, une architecture impossible, parle d'espace paradoxal construit selon des perspectives contradictoires (chaque plan fuit dans une direction différente), perspective *multipoints* de fuite.

Organisation iconique (quelles sont les lignes directrices?) : L'organisation de l'espace sémiotique, densification de la matière, assemblage de formes géométriques de type « hard edge », les dessins techniques moins présents, les patrons de couture en une seule couche, coulures encore de type marbré, composition plutôt contenue dans les limites du cadre, rapport à l'écran par la vitrification de certaines zones (effet de contraste des finis mat et lustré) plage noire mate au bas.

Cadre : Non

Cadrage : La composition visible semble être l'univers total. Peu d'éléments sortent des limites du cadre, mais le hors-champ est quand même suggéré par une sorte de ligne d'horizon qui semble se poursuivre au-delà des limites du tableau.

Forme : Rectangulaire verticale.

Thématique

Quel titre et quel rapport texte-image : Comp. 414, aucun lien, le titre a été choisi pour ne pas influencer la réflexion du regardeur.

Inventaire des éléments représentés : Plan d'architecture, taches informes multicolores, cercles concentriques, dessins techniques, dessins impossibles, image vitrifiée, espace impossible, papier quadrillé, zone noire mat.

Quels symboles : Codes scientifiques, codes plastiques, codes technologiques, codes objectifs et subjectifs, profondeur, espace paradoxal, organisation, planification, vernis lustré et mat, écran, *multiécran*.

Quelles thématiques d'ensemble? : L'espace sémiotique, paradoxe, dialogue entre les différents codes, dialogue entre les zones, la vitrification de l'image.

L'image a été exposée à la galerie Montcalm en avril 2015.

19- Comp. 417

Technique

Date de production : Mars 2015

Type de support et techniques : canevas mi-coton / mi-lin tendu sur faux cadre, apprêté au gesso transparent, collage de plans d'architecture, collage de patrons de

couture, couleurs,

collage de papier

quadrillé, dessin

au crayon de

plomb et *Sharpie*

à l'huile, «

dripping »,

coulures de



peinture très liquide, texture (gel acrylique et « modeling paste »), vernis à l'huile lustré et mat, peinture à l'huile en empatement.

Format : 52''x 110'' (130cm x 280cm)

Stylistique

Nombre de couleurs et estimation des surfaces et de la prédominance : Prédominance de multicolore, plusieurs variations de gris, bleu, noir, vert, beige, touche de rouge et de orangé, forme géométrique orange, blanche et grise.

Volume et intentionnalité du volume : Matière physique en relief (textures), les patrons de couture dans une composition très linéaire et rigide en relation avec les taches informes, les patrons de couture sont placés de façon à suggérer un élément tridimensionnel, une architecture impossible, parle d'espace paradoxal construit selon des perspectives contradictoires (chaque plan fuit dans une direction différente), perspective *multipoints de fuite*.

Organisation iconique (quelles sont les lignes directrices?) : L'organisation de l'espace sémiotique, densification de la matière, assemblage de formes géométriques de type « hard edge », les dessins techniques moins présents, les patrons de couture en une seule couche, coulures de matière très liquide et fuyante, composition qui sort des limites du cadre, rapport à l'écran par la vitrification de certaines zones (effet de contraste des finis mat et lustré) plage noire mate au bas.

Cadre : Non

Cadrage : La composition visible semble être une portion de l'univers total, cela pourrait être un détail d'une plus grande image.

Forme : Rectangulaire horizontale.

Thématique

Quel titre et quel rapport texte-image : Comp. 417, aucun lien, le titre a été choisi pour ne pas influencer la réflexion du regardeur.

Inventaire des éléments représentés : Plan d'architecture, taches informes multicolores, cercles concentriques, dessins techniques, dessins impossibles, image vitrifiée, espace impossible, papier quadrillé, zone noire mate.

Quels symboles : Codes scientifiques, codes plastiques, codes technologiques, codes objectifs et subjectifs, profondeur, espace paradoxal, organisation, planification, vernis lustré et mat, écran.

Quelles thématiques d'ensemble? : L'espace sémiotique, paradoxe, dialogue entre les différents codes, dialogue entre les zones, la vitrification de l'image.

L'image a été exposée à la galerie Montcalm en avril 2015.

20- Comp. 418

Technique

Date de production : Mars 2015

Type de support et techniques : Contre plaqué, apprêté au gesso blanc, collage de plans d'architecture, collage de patrons de couture, couleurs, collage de papier

quadrillé, dessin au crayon de plomb et *Sharpie à l'huile*, « dripping », couleurs de peinture très liquide, texture (gel acrylique et «



modeling paste »), vernis à l'huile lustré et mat, peinture à l'huile en empatement.

Format : 52''x 110'' (130cm x 280cm)

Stylistique

Nombre de couleurs et estimation des surfaces et de la prédominance : Prédominance de multicolore recouvert de blanc translucide, plusieurs variations de gris, bleu, noir, vert, beige, touche de rouge et d'orangé, forme géométrique multicolore et noir mat.

Volume et intentionnalité du volume : Matière physique en relief (textures), dessin en *multiperspective* une architecture impossible, parle d'espace paradoxal construit selon des perspectives contradictoires (chaque plan fuit dans une direction différente), perspective *multipoints de fuite*.

Organisation iconique (quelles sont les lignes directrices?) : L'organisation de l'espace sémiotique, densification de la matière en plusieurs couches, assemblage de formes géométriques de type « hard edge », les dessins techniques moins présents, les

patrons de couture moins présents et en une seule couche, coulures de matière très liquide et fuyante en multiples couches, composition qui sort des limites du cadre, rapport à l'écran par la vitrification de certaines zones (effet de contraste des finis mat et lustré).

Cadre : Non.

Cadrage : La composition visible semble être une portion de l'univers total, cela pourrait être un détail d'une plus grande image.

Forme : Rectangulaire horizontale.

Thématique

Quel titre et quel rapport texte-image : Comp. 418, aucun lien, le titre a été choisi pour ne pas influencer la réflexion du regardeur.

Inventaire des éléments représentés : Plan d'architecture, taches informes multicolores, cercles concentriques, dessins techniques, dessins impossibles, image vitrifiée, espace impossible, papier quadrillé, zone noire mat.

Quels symboles : Codes scientifiques, codes plastiques, codes technologiques, codes objectifs et subjectifs, profondeur, espace paradoxal, organisation, planification, vernis lustré et mat, écran.

Quelles thématiques d'ensemble? : L'espace sémiotique, paradoxe, dialogue entre les différents codes, dialogue entre les zones, la vitrification de l'image.

L'image a été exposée à la galerie Montcalm en avril 2015.

Annexe IV

EXTRAITS : conférences, critiques et entretiens

EXTRAITS : conférences, critiques et entretiens

LES CONFÉRENCES

Le 02 octobre 2013, Conférence de Pierre Gosselin, Pour une compréhension de la recherche création, à la galerie Espacemi.

- Bien se présenter et présenter son contexte et son point de vue.
- Identifier son point de départ, ses origines.
- Un mémoire création commence par une problématique de recherche.
- Comment définir la recherche création.
- Taxinomie de la recherche (permet de nous situer dans le champ de recherche).
- Nommer la pratique.

Le 22 octobre 2013, Conférence de Lorraine Savoie-Zajc, Méthodologie de recherche et de recherche en création.

- Interactionisme symbolique.
- Constructivisme.
- “Le chercheur est une sorte d’incompétent acceptable et l’expert est le sujet à l’étude.”
- “Le design de recherche doit se raffiner en cours de route.”
- La triangulation : une stratégie de recherche importante pour assurer la crédibilité.
- La dimension interprétative est présente dans toute recherche.
- Le chercheur sait faire preuve de rigueur, mais aussi de créativité.

Le 20 novembre 2013, Conférence de Hervé Fischer.

- Il faut repenser l’intensité de l’expérience de l’arrêt sur image.
- Il faut peindre notre monde actuel.

Le 11 février 2014, Conférence de Mélanie Authier.

- Une ligne peut définir l'espace.
- Opposition picturale.
- Confusion des plans.
- Dualité entre les compositions concaves et convexes.

Le 12 mars 2014, Conférence de Eric Le Coguiec.

- Une activité réflexive porte sur le contexte.
- Facteur de visibilité devient un critère essentiel.
- Coefficient de visibilité artistique.
- Paradigme de l'artiste chercheur.
- Articulation théorie pratique.
- Les mécanismes de valorisation des œuvres.
- Nouvelle forme d'académisme.

Le 19 mars 2014, Colloque sur la recherche création, UQAM

Serge Cardinal:

- L'auto-réflexivité et l'auto-poétique.

Pierre Gosselin et Sylvie Fortin:

- La délimitation de la recherche création.
- Les pratiques de la recherche création.
- Les langages méthodologiques traditionnels ne conviennent pas à la création
- La recherche création s'apparente beaucoup aux approches de recherches en sciences humaines.

Le 26 mars, Conférence de Raphaëlle Degroot, La pratique en exercice à la galerie Espacemi.

- Le dessin à l'aveugle comme déclaration de principes.
- Médiation du langage des mots.
- La charge affective qui passait dans la façon que les participants avaient de guider.
- Le poids des objets qu'elle utilise et qu'elle fait voyager.

Le 16 mai 2014, Conférence de Nathalie Heinich, Le paradigme de l'art contemporain, au MBAM.

- L'art contemporain n'est pas l'art moderne.
- Coexistence des genres contemporain, moderne et classique.
- Limite éthique et juridique.
- Impératif de l'authenticité.
- L'œuvre au-delà de l'objet lui-même.
- Externalisation du musée.
- Transgression des frontières.
- Déclin de la peinture.
- Rupture de la fonction décorative de la peinture.
- L'art contemporain ne se reproduit pas, mais se raconte.
- L'art contemporain est un art du récit.

Le 30 septembre 2014, Conférence de Eric Le Coguiec, Le cadre théorique et conceptuel de la praxis pour les disciplines du projet à l'université.

- Comment mener une recherche dans les disciplines du projet.
- Une recherche projet doit articuler théorie et pratique.
- Différence entre un projet universitaire et un projet externe.
- Regard descriptif et pratico-centré.

- Produire des connaissances sur le faire.
- Impossibilité d'appliquer une théorie préexistante.
- Paradigme universitaire et paradigme basé sur la création, la créativité, dans un régime de singularité.
- Démarche réflexive.
- Tout projet s'inscrit dans un champ et le chercheur doit maîtriser l'histoire de ce champ.
- Le projet sert toujours de support à l'investigation théorique, et le sens de l'objet d'étude émerge toujours sur le tard.
- Conception élargie du journal de bord.

Le 08 octobre 2014, Conférence de Julie Trudel, La peinture une discipline, à la galerie de l'UQO.

- Économie de moyen.
- Effet de surprise.
- Défier la perception avec des moyens très réduits.
- Quelque chose d'innovant avec des moyens limités (paradoxe).
- L'acrylique change de couleur en séchant comme une photo qui se développe.
- Tableau qui remplace un écran par sa luminosité.
- L'influence de l'écran dans les arts et sur la peinture.

LES CRITIQUES ET ENTRETIENS

Le 28 octobre 2013, Première critique dans le cadre du cours Atelier 1 MMA6063, membre du jury Ginette Daigneault et Réal Calder:

Tableaux présentés: Comp. 340 (12'' x 24'' - 30cm x 60cm), Comp. 341 (12'' x 24'' - 30cm x 60cm), Fish01 (40'' x 48'' - 100cm x 120cm).

Ginette Daigneault:

-Formes géométriques de couleurs superposées au reste de la composition sont trop prédominantes.

-Problème avec les « dripping »s qui ont une connotation décorative. *“Les « dripping »s semblent trop contrôlés.”*

-“Tu dois absolument tenter de décentrer. Tu créer des cibles qui ramène le regard au centre du tableau, et dans une cible, tu rentres et sors tu ne te promènes pas. Il faut développer des stratégies qui vont nous faire voyager dans le tableau.”

Réal Calder:

-“J’ai toujours fait une lecture de ton travail comme étant une tension entre deux choses, et cet aspect est encore là.”

-“Est-ce que ton travail n’est pas une mise en rapport de codes? Il y a le code de l’architecture, le code géométrique... Tous ces codes qui sont reliés à quelque chose d’objectif. (la science). Ici tout ce qui a rapport à l’objectivité est en lien avec des interventions subjectives.”

-“Est-ce que ton travail est sur le territoire? Je ne sais pas?”

-“Il est certain que si tu insères des codes qui font référence à l’urbanisme ou à l’architecture, il y a une dimension en lien avec l’espace qui sera présente, mais le propos du travail ici est plutôt au niveau des tensions entre les codes.”

-Dans ces tableaux, quel que soit le code, il est toujours contaminé par des éléments aléatoires.

Le propos c’est peut-être comment l’émotion peut sortir, malgré tous les codes que l’on met pour l’empêcher de sortir.

Le 12 décembre 2013, Deuxième critique, membres du jury: Éric Ladouceur et Mélanie Boucher.

Tableaux présentés, Comp. 350 (36’’ x 84’’ - 90cm x 210cm), Comp. 351 (36’’ x 78’’ - 90cm x 195cm) et Comp. 349 (60’’ x 60’’ - 150cm x 150cm).

Éric Ladouceur:

-Les forces sont situées au niveau de la structure du tableau et de son aspect séduisant.

Il faut faire attention aux gestes répétitifs et l’encadrement est problématique.

Melanie Boucher:

-La force de ces tableaux se situe au niveau de l’aspect séduisant de la matière.

Il faut travailler à s’assurer qu’il y ait une correspondance plus grande entre le propos et le traitement de la matière.

-L’architecture sert à organiser ton espace.

Le 22 janvier 2014, Rencontre avec Ginette Daigneault après une visite d’atelier.

En ce qui concerne les codes, au lieu de parler d’opposition, on pourrait parler d’univers parallèle.

-Pistes de recherche en ce qui concerne la relation du spectateur avec le tableau :

Didi-Huberman, Heinich, Saouter, Souriau et Merleau-Ponty.

Le 26 février 2014, Troisième critique, membres du jury: Jonathan Shaughnessy, Geneviève Goyer-Ouimette et Mélanie Boucher.

Tableaux présentés, Comp. 357 (36'' x 84'' - 90cm x 210cm), Comp. 358 (36'' x 84'' - 90cm x 210cm) et Comp. 359 (60'' x 60'' - 150cm x 150cm).

Jonathan Shaughnessy:

-*“Il faut sortir du cadre”.*

-Manque d'interrelation entre les éléments formels.

-Travailler plus grands formats et sortir du cadre.

-Code de la peinture abstraite.

-Les jeux avec avant et arrière-plan (ambiguïté des plans), ça fonctionne bien.

-Est-ce que l'intention est de créer un espace complètement abstrait?

-Où est-ce que je situe mon travail dans la grande histoire de l'abstraction?

-*“Est-ce que l'abstraction aujourd'hui est une partie du dialogue que tu utilises?”*

-Il y a un grand lien entre l'abstraction, la science et la chance. Au modernisme, Duchamp a tenté des expériences avec la chance, la science et l'art...

-C'est simpliste de mettre la science d'un côté et l'art de l'autre, l'intérêt n'est pas nécessairement basé sur comment ces disciplines sont si différentes, mais plutôt sur jusqu'à quel point elles sont les mêmes.

-Les cercles dans le tableau sont intéressants quand ils sortent de la composition centrale parce que ça devient comme un plan de travail.

-*“Il y a trop d'ordre”.*

Geneviève Goyer-Ouimette:

- Les compositions centrées sont problématiques. Elles provoquent un effet de percée ou de fenêtre, ça ne rend pas la notion de complexité. Les compositions sont à revoir...

-*“Trop grand respect du cadre.”*

-Il faut définir les ancrages théoriques que je fais des codes et du type de matière que j'utilise.

-*“Quel articulation tu fais des codes picturaux?”*

-*“Pourquoi le finit Lustré? Pourquoi pas mat? Qu'est-ce qui justifie le gloss?”*

-*“Pourquoi l'espace est aussi cartésien?”*

-*“Trop de codes, trop de langages, trop de respect de la marge, trop...”*

-*“Si les formes, la matière et le mode pictural étaient connectés, en lien ou en écho avec des éléments de sens, là nous aurions affaire à une œuvre complète.”*

Mélanie Boucher:

-Plusieurs éléments qui nous renvoient à la modernité et cela prend plus place que l'idée de la science, qui n'est probablement pas nécessaire (une sorte de béquille) pour justifier la force de mon travail.

-Besoin de recadrer et perdre la marge.

-Effet de flottement restreint, on n'a pas beaucoup d'espace. Soit laisser beaucoup plus d'espace pour laisser respirer soit charger en coupant

Le 09 avril 2014, Rencontre avec Ginette Daigneault dans mon atelier. (Les 21 tableaux concernés sont: Comp. 360 à 380)

-Il faut aborder la thématique des différents langages

-*“Tu crées un univers ou tu rassembles des codes différents que tu t'appropries. Et quand on parle d'appropriation, là c'est vraiment approprié.”*

-*“Il y a beaucoup de modifications, mais en même temps on te reconnaît, tu ne t’es pas dénaturé.”*

-La présence de repentir... *“Les « dripping »s recouverts de peinture deviennent comme une espèce de repentir.”*

-Il y a une richesse au niveau de la plasticité qui n’était pas là auparavant.

-J’étais beaucoup dans l’iconicité (interprétation des formes), maintenant je suis plus dans la plasticité.

-*“Ton propos principal dans les derniers tableaux est maintenant un travail sur l’espace.”*

Le 16 avril 2014, Quatrième critique, membres du jury: Jonathan Shaughnessy, Heather Anderson, Alain Massé et Mélanie Boucher.

Tableaux présentés, Comp. 361 (30” x 60” - 75cm x 150cm), Comp. 371 (72” x 96” - 180cm x 245cm), Comp. 372 (72” x 96” - 180cm x 245cm), Comp. 373 (72” x 72” - 180cm x 180cm) et Comp. 375 (60” x 30” - 150cm x 75cm).

Jonathan Shaughnessy:

-Moins de cercles c’est plus intéressant.

-Intéressant de parler de mise en relation plus que d’opposition.

-*“Je vois des réponses à la dernière critique.”*

Mélanie Boucher:

-Les compositions sont beaucoup plus variées et moins contraintes par une façon de faire qui prédétermine l’emplacement de chacun des éléments dans le tableau.

-Pollock est moins présent.

Le 06 octobre 2014, Rencontre avec Ginette Daigneault au sujet de l’essai.

Les points qui sont ressortis de cette rencontre:

-Mon travail cherche à croiser des systèmes, à les faire cohabiter et à les faire dialoguer. C'est un dialogue entre des systèmes de codes, des représentations de langages scientifiques en relation avec des langages plastiques.

-Ce sont des langages différents qui en forment un seul, mon propre langage plastique. Je compose un langage plastique qui m'appartient à partir de codes préexistants.

Le 14 janvier 2015, Rencontre avec Ginette Daigneault au sujet de l'avancement du mémoire création.

Les points qui sont ressortis de cette rencontre:

-Je dois faire des explorations en laissant tomber certaines composantes comme les formules mathématiques.

-Je dois me mettre en état de surprise pour les prochains tableaux.

Le 10 février 2015, Rencontre avec Ginette Daigneault à l'atelier. (Les 10 tableaux concernés sont: Comp. 403 à 412)

-Le carré qui commence à revenir un peu partout.

-Les formules mathématiques sont disparues.

-Encore moins de cercles.

-Les cercles moins prédominants passent à l'arrière-plan, les patrons de couture passent à l'avant-plan.

-Tentative de produire des espaces impossibles (jeux avec les défauts de perspective pour créer un battement entre l'avant et l'arrière-plan).

-Les coulures viennent contredire l'espace en affirmant la surface et en brisant la perspective.

-L'exposition de maîtrise doit être le résultat de la recherche.

-Nouvelle prise de risque, une forme de lâcher-prise.

Le 10 mars 2015, Rencontre avec Ginette Daigneault à l'atelier. (Les 11 tableaux concernés sont: Comp. 403 à 413)

-L'ampleur et la présence des coulures qui devient ce qu'il y a de plus important dans le tableau.

-Beaucoup plus varié comme production.

-Beaucoup plus de liberté dans le travail.

-Tentative de planifier comment ne pas planifier.

-Dissolution du langage scientifique. Tension entre la forme et l'informe.

-*"L'année passée, tu peignais dans une partie du tableau, maintenant tu peins un tableau."*

-On constate la présence de nouvelles interventions au crayon de plomb.

-Dans ces derniers tableaux, c'est la matière peinture qui devient prédominante.

-Les collages sont beaucoup moins denses que dans les tableaux précédents.

-Les formes géométriques de couleur sont beaucoup mieux intégrées. Celles-ci sont faites au début de la réalisation du tableau et non à la fin.

-Il y a une densification de la matière peinture qui s'opère.

Le 26 mars 2015, Rencontre avec Ginette Daigneault à l'atelier. (Les 5 tableaux concernés sont: Comp. 414 à 418)

-Il y a une tension observable entre le formel et l'informel, ainsi qu'entre le cognitif et l'intuitif.

-Les formes géométriques noires mates en rapport avec la toile de lin brute provoquent un effet vibratoire.

-Des jeux de plans sont provoqués par les coulures marbrées.

-Encore une prise de risque tout en gardant mon langage.

-Les façons d'utiliser l'espace varient d'un tableau à l'autre.