

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC EN OUTAOUAIS

ESSAI
PRÉSENTÉ
EN RECHERCHE CRÉATION
À LA MAITRISE EN MUSÉOLOGIE ET PRATIQUES DES ARTS

PAR
LISANNE BINETTE

À LA RECHERCHE DU PAYSAGE PERDU
OU COMMENT
DÉ-PAYSER LE PAYSAGE EN PEINTURE?

NOVEMBRE 2015

RÉSUMÉ

À la recherche du paysage perdu a été la motivation animant ma réflexion tout au long de ce processus d'expérimentation et de conceptualisation menant à la maîtrise en muséologie et pratiques des arts. J'ai axé cette période de recherche sur le caractère particulier du paysage en peinture, son essence, ce qui le définit comme genre. La problématique pose cette question sous l'angle de la peinture actuelle. Qu'est-ce qui dans le travail du peintre sur le tableau permet de construire l'espace et d'affirmer qu'il s'agit d'un paysage tout en dénaturant la représentation? Les œuvres présentées à l'exposition de fin de maîtrise tentent de répondre à cette question. Elles se veulent des expériences paysagères, comme si l'on entrait dans un espace et que l'on retrouvait par la couleur et la lumière l'impression du paysage.

Mots clés :

Paysage, dé-paysage, espace couleur, sensation de la couleur, impression de paysage, perspective aérienne.

AVANT-PROPOS

S'inscrire à la maîtrise demande un engagement personnel dont on ne mesure pas l'importance en début de parcours, c'est un long chemin parsemé d'écueils. Sans le soutien de notre entourage, il serait difficile d'atteindre les objectifs qui se précisent tout au long de cette aventure dans la recherche création. Mes remerciements s'adressent d'abord à madame Ginette Daigneault, ma directrice de recherche-crédation, professeure et responsable du programme de maîtrise en muséologie et pratiques des arts à l'UQO. Son expertise si généreusement partagée et son encouragement tout au cours de ce processus ont permis à ce projet de voir le jour. Merci à mes professeurs et chargés de cours du baccalauréat et de la maîtrise pour leur professionnalisme et leur engagement, pour les questions et la réflexion que leur enseignement a su faire naître en moi. Merci aux auteurs que vous retrouverez cités en bibliographie, ils ont éclairé et donné des mots à toute cette démarche artistique, leurs visions me guideront certainement encore dans les prochains projets. Également à ma famille pour son support indéfectible, je veux leur dire merci et combien ce projet ne se serait jamais réalisé sans eux. Merci à mes collègues de maîtrise, Madeleine et Étienne pour leur précieuse collaboration dans les séminaires et lors des critiques en atelier. Enfin un merci spécial à Carmen Éthier pour son immense patience à trouver des solutions à mes difficultés informatiques.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	ii
AVANT-PROPOS	iii
LISTE DES FIGURES	vii
INTRODUCTION :	1
Intérêt pour le paysage	1
Sentiment pour le paysage	2
Plan d'ensemble de l'essai	3
CHAPITRE I	
PROBLÉMATIQUE	5
1.1 Le paysage en peinture : sujet de recherche création et question de recherche création	5
1.2 Concepts clés : paysage <i>in situ</i> , paysage <i>in visu</i> , <i>dé-paysage</i>	9
1.3 Approche autoethnographique (cadre conceptuel)	12
1.4 Le paysage en peinture	13
CHAPITRE II	
APPROCHE CONCEPTUELLE	15
2.1 État de la question : Approche théorique	15
2.1.1 Le paysage en raccourci : sans perspective	15
2.1.2 La notion de paysage : son artialisation, paysage réaliste : XVe siècle	16
2.1.3 La vision naturaliste du paysage : XIXe-XXe siècles et XIX-XXes siècles	18
2.1.4 Le paysage aujourd'hui	22
2.2 Situer mon travail : sources d'inspiration et filiations artistiques	25

2.3 Ruptures et notion de dé-paysage	27
2.4 Posture d'artiste	29

CHAPITRE III

APPROCHE MÉTHODOLOGIQUE, APPROCHE PICTURALE	31
3.1 Approches méthodologiques : entre objectivité et subjectivité, tenir compte de la recherche et de la création	31
3.1.1 Méthodologies de recherche : construire sa méthodologie	33
3.1.2 Méthodologie hybride	35
3.1.3 Approche méthodologique autoethnographique	36
3.2 Grille d'analyse plastique	38
3.3 Approche picturale : observations autoethnographiques	40

CHAPITRE IV

LE CORPUS	48
4.1 Récit de pratique	48
4.2 Grille d'analyse	58
4.3 Analyse des tableaux de l'exposition	59
4.4 Croisement des données et résultats	70

CONCLUSION

Entre théorie et pratique	74
Les résultats	75
Pour aller plus loin : poursuivre la recherche et la création	75

BIBLIOGRAPHIE	78
---------------------	----

ANNEXE I	
Grille d'analyse plastique : Le modèle	81
ANNEXE II	
Carnets d'atelier	82
ANNEXE III	
Histoire d'une peinture : étapes de production de la <i>Composition no. 11</i>	91
ANNEXE IV	
Analyse des tableaux	97

LISTE DES FIGURES

- Figure 1 : *Sur la route*, acrylique sur papiers Kraft, septembre 2013.
- Figure 2 : *Novembre*, acrylique et fusain sur toile libre, environ 2,4 x 1,2 mètre, 2013.
- Figure 3 : Exemple d'une page du carnet d'atelier.
- Figure 4 : *Étude du paysage*, acrylique sur toile libre, 183 x 162 cm, 2014.
- Figure 5 : Joan Mitchell, huile sur toile, diptyque *Wood, Wind, No Tuba*, 1980.
- Figure 6 : *Paysage 6*, acrylique sur panneau de luan plywood, 122 x 122 cm, 2014.
- Figure 7 : *Composition sur le paysage*, triptyque, acrylique sur panneau de bouleau, 122 x 183 cm, 2015.
- Figure 8 : *Composition no.7*, acrylique sur panneau de bouleau, 122 x 91 cm, 2015.
- Figure 9 : *Composition no.8*, acrylique sur panneau de bouleau, 122 x 91 cm, 2015.
- Figure 10 : *Composition no.9*, diptyque, acrylique sur panneau de bouleau, 91 x 244 cm, 2015.
- Figure 11 : *Composition no.11*, acrylique sur panneau de bouleau, 122 x 91 cm, 2015.
- Figure 12 : *Composition no.12*, acrylique sur panneau de bouleau, 122 x 91 cm, 2015.
- Figure 13 : *Composition no.13*, acrylique sur panneau de bouleau, 122 x 91 cm, 2015.
- Figure 14 : *Composition no.14*, acrylique sur panneau de bouleau, 122 x 91 cm, 2015.
- Figure 15 : *Composition no.15*, acrylique sur panneau de bouleau, 122 x 91 cm, 2015.
- Figure 16 : *Composition no.4*, triptyque, acrylique sur panneau de bouleau, 91 x 366 cm, 2015.

« Tous les secrets de la nature gisent à découvert et frappent nos regards chaque jour, sans que nous y fassions attention... »

André Gide, Les Nouvelles Nourritures

INTRODUCTION

Intérêt pour le paysage

Je vis en région rurale entourée de la nature et sensible à sa beauté. Au cours de mon enfance, je me souviens que mon père fort heureux de posséder une voiture prenait plaisir à nous amener en visite chez nos cousins à la campagne. Prendre la route pour se rendre chez les uns ou les autres c'était toujours des vacances. Le trajet de quelques heures nous paraissait long et comme nous devions absolument être sages (quatre enfants sur la banquette arrière) nous avions le temps de rêver, de compter les animaux dans les champs et de trouver des formes dans les nuages. Rapidement je suis passée de l'observation à la contemplation du paysage et encore aujourd'hui suivre une route, lorsque je ne conduis pas, m'hypnotise. Je passe rapidement dans un état de rêverie où la conscience se fixe sur quelques détails composant un décor plus vaste. Je suis sensible aux couleurs et à la lumière de la nature. Les couleurs ne sont-elles pas rendues perceptibles par la décomposition de la lumière qui s'opère dans notre iris, notre prisme personnel? Aujourd'hui, une partie de mes activités se déroulent en plein air. Au printemps je travaille au vignoble, j'y fais la taille et la conduite de la vigne. Puisque c'est un travail assez répétitif, je deviens « zen » et ça me donne amplement le temps de rêvasser en contemplant la montagne qui se pare du vert tendre des feuilles naissantes ou qui bleuit sous le passage de la pluie d'avril. J'ai du paysage une connaissance sensible que j'essaie de retrouver dans le petit moment d'euphorie que l'on a parfois dans la création. Vous comprendrez pourquoi ma recherche création porte sur le paysage.

Sentiment pour le paysage

C'est en considérant ces deux intérêts, l'amour de la nature et l'amour de la peinture que j'ai commencé mes études en art. Ma carrière s'est amorcée par un baccalauréat pour me permettre de bien saisir les bases et d'acquérir les connaissances de l'histoire et des outils artistiques. Après quelques années de pratique, m'inscrire et suivre le nouveau programme de maîtrise tombait à point. J'ai voulu approfondir ma recherche création sur le paysage et vous présente aujourd'hui le fruit de ma pratique, des lectures, des recherches et des discussions qui jalonnèrent ces deux années d'études. La maîtrise est un espace de réflexion et de rencontres qui nourrit le travail et qui à son tour réalimente la réflexion.

À travers l'étude et l'expérience sensorielle, je veux dans cet essai faire le récit de ma pratique, en trouver les paramètres et me positionner dans le domaine de l'art aujourd'hui. Comment continuer à faire de la peinture au présent alors que l'on s'interroge sur sa place dans le domaine des arts? Comment continuer à faire de la peinture de paysage aujourd'hui, le paysage étant un genre plutôt classique du domaine de la peinture? Comment singulariser ma pratique du paysage? Le parcours emprunté dans ce projet de maîtrise en recherche création traverse des paysages tantôt calmes ou tumultueux, des paysages intérieurs ou éclatés, mais toujours des paysages à découvrir. Ce chemin me mène dans les méandres d'une expérience personnelle pour comprendre, situer et ancrer ma posture d'artiste dans la pratique.

J'ai toujours été touchée par la couleur et sa force d'expression. J'ai de la curiosité pour tout ce qui est travail artisanal qui démontre un savoir-faire, un sens de la créativité et qui dépasse le niveau de la reproduction. J'aime le « fait main » des artisans et des artistes. Je suis arrivée tard dans le domaine de l'art, mon parcours de vie s'étant

d'abord concentré sur la famille et le monde de l'enseignement, mon premier métier. Je réalise aujourd'hui que de côtoyer l'art même de façon indirecte et occasionnelle nourrissait secrètement mon désir d'expression. Un événement marquant a déclenché le goût de la peinture et mon entrée dans ce monde fascinant des formes et des couleurs. La première exposition itinérante à se tenir hors de l'ex-U.R.S.S., dans les années 80, et présentant la collection des impressionnistes et postimpressionnistes du musée de l'Ermitage de St-Pétersbourg passait par Québec. J'ai été happée par la peinture de Matisse. Devant le tableau, *La Conversation* (1909-1912) je me demandais, comment un artiste peut-il arriver à rendre avec autant de force, avec un minimum de lignes et quelques couleurs, une situation de tension perçue par le spectateur au premier regard? Comment traduire en peinture, avec le dessin et la couleur, une réalité humaine ou naturelle?

Plan d'ensemble de l'essai

Vous trouverez dans le premier chapitre l'énoncé de la question de recherche et la problématique soulevée. Le second chapitre reviendra un court moment sur l'histoire du paysage pour en définir les paramètres. Peut-on dire que le paysage en peinture existe depuis l'époque glaciaire ou nos lointains ancêtres dessinaient sur les murs de leurs grottes? Quand a-t-on commencé à nommer le paysage en peinture et à en codifier les règles? Enfin qu'est-ce qui définit un paysage aujourd'hui? Ce chapitre servira à définir mon approche conceptuelle. Le troisième chapitre quant à lui, portera sur la méthodologie employée. En recherche création la méthodologie fait appel au chercheur qui est à la fois objet et sujet de recherche puisqu'il confronte sa pratique personnelle avec une structure plus théorique. La recherche création est une sorte d'aller-retour entre la théorie et la pratique. Il s'agit de trouver un équilibre entre les deux; les expériences nourrissant le savoir-faire et la recherche approfondissant à son tour la création. Dans ce chapitre les approches picturales et méthodologiques de la

recherche se côtoieront de très près. En retenant la méthodologie autoethnographique, j'ai cru bon en fin de chapitre de consigner des observations sur mon propre travail, sur l'atelier, les explorations, l'importance des couleurs, etc. Le quatrième chapitre portera sur l'analyse plastique de la production d'un corpus réalisé dans le cadre de ce programme de maîtrise. On y trouvera une discussion sur le travail, le récit de cette pratique et une analyse croisée des données pour mieux saisir les moments charnières qui ont fait évoluer ma pratique. Enfin la conclusion portera sur les résultats de la recherche création et verra à dégager quelques pistes pour poursuivre le travail.

CHAPITRE I

PROBLÉMATIQUE

Dans ce premier chapitre, seront traités, les objectifs et les questions que soulève la problématique de la recherche création entreprise dans ce programme d'étude. J'y définirai brièvement quelques concepts clés retenus pour mieux orienter la compréhension du fil conducteur de cette démarche de création. Nous y verrons ensuite l'argumentaire qui a donné lieu au choix de la méthodologie de recherche. Enfin j'essaierai de mieux cerner l'angle par lequel j'aborderai le paysage en peinture.

1.1 Le paysage en peinture : sujet de recherche création et question de recherche création

Cette recherche création porte sur la pratique du paysage en peinture. Je me questionne sur le fait de faire de la peinture, de la peinture de paysage, et ce, encore aujourd'hui. Le paysage préexiste à notre naissance, on en apprend le langage, les formes, l'histoire, les couleurs et les changements. Il nous est extérieur en ce qu'il nous est donné à voir et fait appel à notre sens de la vue. Aussi deux composantes interviennent dans la perception du paysage, une première d'ordre matériel et physique qui nous réfère aux notions géographiques et une seconde d'ordre culturel et conceptuel qui permet d'ajouter une dimension intellectualisée au paysage.

Mais se pourrait-il qu'avant de sentir ou ressentir un paysage, celui-là même qui me paraît si proche, si naturellement "en place", je devais en passer par le diktat d'une forme, qui énoncerait impérativement la manière de le percevoir et jusqu'au moindre détail de ce que je crois être ma propre sensibilité au paysage ¹?

Comment parler de paysage aujourd'hui? Comment le ressentir et le représenter en peinture? Comment se distancer de la structure et de la forme du paysage pour le

¹ Cauquelin, Anne, *L'invention du Paysage*, Presses universitaires de France, 2000, p. 19.

présenter autrement? Et comment l'inscrire dans un récit de pratique artistique? Anne Cauquelin (2000), philosophe et professeure, aborde la notion de paysage comme une invention. « La notion de paysage et sa réalité perçue sont bien une invention, un objet culturel déposé, ayant sa fonction propre qui est de réassurer en permanence les cadres de la perception du temps et de l'espace »². Les descriptions de paysages sont nombreuses dans la littérature, les poèmes et récits de voyage. La peinture a voulu présenter et représenter ces descriptions. L'art transforme la perception de la nature dans l'espace-temps. La peinture de paysage relate et raconte. Que raconte-t-elle? Celle du temps, de l'espace, celle de l'identité, de la vision du peintre? Le paysage est une invention, cependant il obéit à un code. Si je veux me distancer de la représentation académique, il me semble important de voir comment les artistes actuels parlent de paysage pour le peindre différemment. Jacques Dupin (1982) aborde le paysage comme un « *Espace autrement dit* »³. Présentant le travail de plusieurs artistes, dont Jean-Paul Riopelle, il énonce que le paysage représenté viendrait de notre inconscient :

Un pays se déploie, se recrée, en fragments et en totalité, de toile en toile comme une séquence discontinue d'événements indescriptibles. De ce Grand Nord auquel il est lié, Riopelle ne rapporte pas d'images, mais à travers la destruction de toute image, un espace haletant, né de l'affrontement de ses rythmes et de sa couleur avec l'immense étendue blanche boréale comme surgie de l'inconscient⁴.

On peut se demander ici comment travailler l'espace et la matière pour arriver à voir un paysage autrement. Comment recréer d'une toile à l'autre le paysage qui émane de notre mémoire ou de l'inconscient? Quels gestes impriment la trace de ce paysage sur la toile? Comment rendre l'espace? Ici Jacques Dupin parle du pays recréé de façon indescriptible, de la destruction de l'image. Veut-il souligner par là que Riopelle efface

² Cauquelin, Anne, *L'invention du Paysage*, Presses universitaires de France, 2000, quatrième de couverture.

³ Dupin, Jacques, *L'espace autrement dit*, Éditions Galilée, France, 1982.

⁴ *Ibid.*, p.239.

la référence iconique du paysage pour en créer un autre plus inconscient et même amnésique des connaissances classiques du paysage? Jean-Paul Fargier (2005) critique d'art et professeur de cinéma, traite de paysages avec la photographie dans son livre abondamment illustré *L'Invention du paysage, les lieux de l'instant avec Laurent Millet* photographe. Pour lui les photographes captent en général le paysage comme un décor pour soutenir un premier plan. Lorsqu'il est photographié pour lui-même le paysage devient sujet, pensé et construit. « Ainsi, le paysage interroge moins la réalité naturelle que la question du décor et celle de l'idéalité d'un concept artistique »⁵. On peut faire un rapprochement entre ces deux médiums, la peinture et la photographie, parce que dans les deux cas l'artiste crée le paysage, le met en scène et le raconte. Le paysage n'existe pas en soi, c'est la nature qui existe. Il prend vie quand on le cadre pour le construire et le raconter. En somme Jean-Paul Fargier nous amène à réfléchir à l'idéalité du concept artistique de paysage. À partir de quels moments dans l'histoire de la peinture ce concept existe-t-il et comment actualiser la peinture de paysage dans ma pratique? L'article *Peindre loin (et construire)* par Christian Roy sur Guy Pellerin dans la revue ESSE #76 (2012) présente le travail de l'artiste comme une réflexion sur la mémoire. Son œuvre, *no 383, Route 132 et autres couleurs*, Musée régional de Rimouski, Rimouski (Québec) du 19 avril au 9 juin 2007 se lit comme un récit de voyage.

L'œuvre de Pellerin présente un paradoxe central. C'est en travaillant aux confins de la mémoire, lieu de toutes les sensations, dans les creux et les plis de sa conscience que l'artiste arrive à articuler une proposition aux limites de "l'innexpressionnisme", monochrome et répétitive. En cela, il établit son rapport au monde à partir d'un écart conceptuel gigantesque entre le plein et le vide ⁶.

Comment arriver à transposer les notions abstraites de lieu et d'espace dans le concret

⁵ Fargier, Jean-Paul, *L'invention du paysage, les lieux de l'instant avec Laurent Millet*, Éditions Isthme, France, 2005, quatrième de couverture.

⁶ Murphy, Serge, *L'idée de la peinture*, Revue ESSE, #76, Automne 2012, Montréal p.19.

de la matière? Comment comprendre et conceptualiser la pratique du paysage et entrer en recherche création? Ces trois auteurs délimitent mon approche du sujet de recherche création : le paysage. Ils posent les bases des questions qui alimentent ma réflexion. Bien sûr, le paysage se définit comme une partie d'un pays que la nature présente à un observateur, mais il peut s'étendre à des approches plus conceptuelles. C'est là que, pour reprendre Montaigne, on l'artialise. Le paysage devient une invention de l'esprit. En tant qu'artiste, je le ramène de ma mémoire ou de mon inconscient, pour le dire par la lumière et la matière, consciente des qualités expressives de la combinaison de ces composantes. Mon projet de recherche création porte sur la pratique du paysage en peinture. Choisir la peinture comme médium demande d'en explorer les couleurs et les signes dans une graphie que je veux détachée de la représentation. Pour moi trois concepts définissent le paysage en peinture : le sentiment d'espace, la lumière-couleur et l'interprétation de l'artiste.

Sujet de recherche création

Mon sujet de recherche porte sur la pratique du paysage en peinture, sujet à dé-paysagement⁷ ou comment «dé-payer» le paysage en peinture? Je cherche à mettre à jour le genre « paysage » en peinture, à le « dé-paysager » (voir la définition du terme au point 1.2 du chapitre 1). Le « dé » de dé-paysage voulant dire l'éloignement, la séparation, l'action contraire. Il s'agit d'explorer le paysage comme genre de la peinture, en référence à l'histoire de l'art tout en me l'appropriant dans un contexte plus actuel et singulier. Ainsi l'étude des courants artistiques passés et actuels permet de mieux comprendre ce que l'on fait. En choisissant l'abstraction comme mode d'expression, je tente de me distancier du paysage qui m'inspire, d'où le concept de dé-paysage. Le paysage en peinture est devenu sujet de dé-paysage et perd sa représentation, mais gagne une nouvelle présentation dans la perspective d'une

⁷ Dé-paysage concept définit à la section 1.2.

idéation du paysage, un nouvel enchaînement d'idées et de concepts combinant formes et couleurs dans la composition d'un tableau. Les gestes construisent un autre monde sur la toile, un monde à une autre échelle. Mon processus de recherche création puise dans l'immense patrimoine de l'humanité picturale. Ces images anciennes ou actuelles bombardent ma vie quotidienne et m'exposent à des histoires, nourrissant mon imaginaire et mon travail.

Question de recherche création

Comment peindre le paysage et en retenir l'essence : la lumière et l'espace? En quoi dé-paysager le paysage en peinture s'inscrit-il dans une pratique artistique actuelle?

1.2 Les concepts clés : paysage *in situ*, paysage *in visu*, dé-paysage, entropie, perspective

Lorsqu'il aborde la notion de paysage, le professeur d'esthétique de l'université de Clermont-Ferrand, Alain Roger (1997), nous dit que ce nous appelons paysage est une invention culturelle et historique : «...qu'un pays n'est pas, d'emblée, un paysage, et qu'il y a, de l'un à l'autre toute l'élaboration de l'art »⁸. Ce sont les artistes qui ont rendu accessible et familier la beauté de la nature dans leurs œuvres de paysages. D'ailleurs le mot paysage existe dans la langue française depuis le XVI^e siècle seulement. Avant c'était du pays dont on parlait pour désigner un espace de jardin ou de campagne. C'était le pays du brave paysan. Ce pays n'est autre que le degré zéro du paysage. Il est la terre que l'on s'échine à cultiver, la forêt qui fait peur et la mer dont on ne connaît que les rivages. On parle de paysage in-situ, le territoire que l'on découpe, que l'on habite et qui nous nourrit. C'est le pays de l'activité humaine de survivance. « Le paysage demande de la distance par rapport à la vision quotidienne de l'espace ». On

⁸ Roger, Alain, *Court traité du paysage*, Bibliothèque des Sciences Humaines, éd. Gallimard, France, 1997, p.18.

comprendra que le paysage *in-situ* limite la notion même de paysage à sa dimension matérielle. On n'a pas le temps de le contempler puisqu'on est en mode survie et exploitation de ses ressources. Cependant, à un autre niveau, les artistes du Land Art qui construisirent dans les déserts de l'Ouest américain au cours des années 1960 des œuvres monumentales considérèrent leurs travaux comme *in-situ*. Sortir des ateliers et exercer son art sur le site, tout en utilisant les matériaux naturels présents, signifiait pour ces artistes de se rapprocher du travail du paysan qui cultive son champ les deux mains dans le sol, la différence principale étant une question d'échelle. Leurs préoccupations n'étaient pas d'ordre esthétique, mais plutôt relevaient du travail de la matière, la terre et les éléments naturels. Pour eux il ne s'agissait pas d'art de paysage. Au contraire le paysage *in-visu* fait appel au domaine intellectuel, celui de la contemplation. Les nombreuses peintures du massif Sainte-Victoire de Cézanne ont contribué à artialiser le pays en paysage. Elles sont le produit du génie créateur de l'artiste.

Quant à la notion de *dé-paysage*, qui s'inscrit dans ma question de recherche et dans ma démarche de création, elle m'est venue en consultant un ouvrage du critique d'art américain, Harold Rosenberg, *La dé-définition de l'art*. Je cherchais à me positionner par rapport à la pratique actuelle du paysage. J'ai donc établi un lien entre *dé-définition* et *dé-paysage* parce que pour moi ces deux notions sont liées à des ruptures de modèles d'analyse et de représentation. Par le *dé-paysage*, je m'engage dans la peinture du paysage qui continue de m'inspirer. Je le déconstruis pour n'en retenir que l'espace et la lumière-couleur. La dégradation, ou l'état de désordre de cet esthétisme du *dé-paysage* présuppose un ordre initial que l'on cherche à faire disparaître, ce qui correspond au concept d'*entropie*. La croissance du désordre met en relation deux entités; une forme et le difforme dont le propos défie les conventions.

L'histoire du modernisme est le plus souvent présentée comme celle d'une maîtrise progressive de la forme. Mais on peut imaginer une contre-

histoire qui mettrait l'accent sur la manière dont la forme est systématiquement disloquée sous tous ses aspects -beauté, concept, ordre, sens⁹.

En peinture l'antiforme peut prendre plusieurs aspects, entre autres par la libération des contraintes de la représentation et l'autonomie de la matière, du médium utilisé. Certaines pratiques actuelles traitent la matière pour montrer ce qui rebute, provoque et perturbe. Je n'emprunterai pas ce chemin. J'étudie la couleur dans ses interactions, et le dé-paysage est une autre façon de peindre une mauvaise forme. Lorsque l'on travaille sur le paysage en peinture le concept de la *perspective* s'ajoute au questionnement de l'artiste devant son sujet d'étude. Si je choisis de ne pas respecter les règles de la perspective classique pour délimiter les espaces sur la toile et créer une illusion de la réalité avec la ligne d'horizon et le point de fuite qui pourraient différencier le proche du lointain, c'est que j'accorde au sentiment d'espace plus de place. Le sentiment d'espace fait appel à des attitudes plus intuitives qu'académiques. On travaille l'émotion, la sensation plus que la raison et les règles. Ainsi la notion d'espace que j'adopte passe par la perspective aérienne, telle que définie par Léonard de Vinci et certains peintres du Nord. « Les artistes tinrent alors compte du dégradé des contrastes des valeurs avec l'éloignement, de l'effacement progressif de la netteté des formes, de la disparition avec la distance des intensités colorées »¹⁰. De plus ils travaillent les tons chauds en opposition aux tons froids pour affirmer les distances entre les formes. Le sentiment d'espace se crée donc à partir du travail de la couleur et de sa luminosité, en tenant compte du dégradé et des contrastes colorés pour établir les différents plans. Dans cet essai j'adopterai trois formes de perspectives. La perspective aérienne : « c'est sur la perspective aérienne que repose la logique visuelle selon laquelle tout objet éloigné nous apparaît plus pâle qu'un objet en avant-plan ». La

⁹ Bois, Yve-Alain, Rosalind Krauss, *L'informe : mode d'emploi*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1996, 4^e de couverture.

¹⁰ Loilier, Hervé, *Histoire de l'Art*, Ellipse, éd. Marketing, Paris, 1995, p.42.

perspective chromatique, tiendra compte des tons chauds qui s'opposent aux tons froids, et des couleurs foncées qui rapprochent ou pâles pour créer l'éloignement. Enfin une autre forme de perspective, celle du trompe-l'œil qui « ...est un artifice de la perspective qui consiste à donner aux objets un effet tridimensionnel par la couleur, les ombres et la lumière sans recourir à la perspective linéaire »¹¹. Ces trois usages de la perspective permettent de délaissier les règles classiques du point de fuite et de la ligne d'horizon de la perspective linéaire.

1.3 Approche autoethnographique (cadre conceptuel)

Nous l'avons vu, la recherche création pose un double défi, celui de concilier deux approches qui en apparence s'opposent : l'approche scientifique du chercheur et l'approche esthétique de l'artiste ancrée dans le faire. Comment permettre le dialogue entre ces deux composantes et accorder autant de place à l'une qu'à l'autre? Quelle méthodologie choisir? La recherche dans ce cas-ci doit être auto-expérientielle pour se nourrir de l'étude des expérimentations de l'artiste-chercheur pour que se rencontrent deux démarches, celle du chercheur et celle de l'artiste. Pour ce dernier la méthodologie de recherche scientifique pose un problème important. Comment regarder sa pratique, l'analyser et théoriser sur son propre travail? Comment objectiver l'auto-observation? Comment faire avancer à la fois la pratique et les connaissances pour que le discours émergeant de cette pratique se traduise en une prise de parole dans un contexte à la fois de recherche et de création. Pour ce faire j'adopterai une méthodologie de rapprochement entre deux pôles qui nécessitent des approches différentes: le côté créateur, intuitif et de savoir-faire caractérisant l'artiste d'une part et le côté de questionnement, d'observation et d'analyse de cette démarche artistique que la recherche universitaire demande. Le chapitre III proposera un cadre d'analyse hybride, tenant compte de quelques approches méthodologiques : qu'elles soient

¹¹ Loilier, Hervé, *Histoire de l'Art*, Ellipse, éd. Marketing, Paris, 1995, p. 83.

phénoménologiques, heuristiques, systémiques ou autobiographiques. Elles ont été choisies à partir des discussions et de conférences proposées dans le cadre des séminaires de maîtrise et de la documentation disponible sur la recherche création. Cette recherche d'une méthodologie est liée à mon parcours de création où je chercherai à saisir ce qui semble parfois anecdotique, mais qui peut mener vers d'autres horizons, à relever ce qui est récurrent dans les images produites et à consigner ces observations à l'aide d'une grille d'analyse. À partir de mon récit de pratique et des résultats de la grille d'analyse des tableaux, je tenterai de dégager le processus et les déterminants qui rendent ma création possible et d'en conceptualiser ma démarche personnelle par l'approche autoethnographique.

1.4 Le paysage en peinture : ce qui définit le paysage pour la question de recherche

La question du paysage en peinture pour moi se pose en terme d'espace et de lumière-couleur. On peut choisir la figuration ou l'abstraction pour rendre le paysage sur toile, se réclamer de l'influence d'une école ou d'une autre dans notre approche de travail, peindre sur le motif ou peindre de mémoire, peu importe. Il me semble que ce qui compte dans la peinture de paysage, c'est la lumière, la couleur et la touche du peintre. Cette lumière que donne la couleur permet de délimiter les différents plans de la composition. En jouant avec la perspective aérienne, j'établis les distances dans l'espace et à partir de là je peux à peu près affirmer que tout porte une trace du paysage. Ce que je cherche en peinture c'est de me distancer de la réalité observée et de découvrir les manifestations du paysage dans ce qui ne concorde pas avec les notions classiques des tableaux de paysage. Je cherche la spontanéité du trait, comme s'il était le premier et que je faisais fi de toutes les connaissances acquises en peinture, je cherche le trait du geste non contrôlé, ce qui pourrait s'apparenter à un jupon qui dépasse, c'est-à-dire à ce qui cloche dans une tenue parfaite, ce qui cloche en rapport aux règles de la peinture. Je ne veux pas peindre un beau tableau. Je cherche le *couac*,

le son faux et discordant, la maladresse que l'on accentue en voulant s'en sortir et qui devient par le fait même l'intérêt du tableau. Lorsque je travaille en atelier, je suis en dialogue musclé avec la matière, je la projette sur le support choisi, elle m'interpelle dans le sens où je regarde ce qu'elle produit comme effet visuel et je réplique par un nouveau geste pour pousser plus loin cette confrontation. Je suis à la recherche du paysage perdu, celui qui bien entendu est influencé par ce que je connais, mais que je déconstruis volontairement et que je dé-paysage. Je cherche à créer un univers, beaucoup moins complexe que Marcel Proust dans son œuvre *À la recherche du temps perdu*, puisque vous l'aurez compris j'ai emprunté une partie du titre de mon mémoire à cet immense auteur qui fait appel à sa mémoire pour ramener à la conscience les souvenirs qui le laissaient autrefois indifférent et qui lorsqu'ils émergent le ramène dans un état de contemplation.

Proust retrouve dans la contemplation esthétique tout ce qu'il avait perdu dans la vie, et que le soin de fixer dans une œuvre durable ces instants merveilleux lui paraît digne d'occuper toute une existence. Faire œuvre d'artiste, c'est pour lui le seul moyen de faire son salut. Le Temps perdu n'est pas vraiment perdu puisque de son cours se détachent ces instants miraculeux qui permettent à l'artiste de le retrouver¹².

En conclusion de ce premier chapitre, je dirais que ces deux années d'études ont permis de prendre du temps pour réfléchir à ma pratique, du temps pour l'observer dans ce qu'elle était, du temps aussi pour lui donner un nouvel élan, un sens et une voie. La maîtrise est une occasion de revenir vers cette petite voix intérieure, de l'écouter et de me servir de mon expérience sensible pour redécouvrir la peinture et la ramener à la conscience. Elle me laissait indifférente, comme le disait Marcel Proust, aujourd'hui elle m'habite et guide ma pratique.

¹² Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, préf. De Ramon Fernandez, Paris, éd. Gallimard, Livre de poche, 1954, p.2.

CHAPITRE II

APPROCHE CONCEPTUELLE : ÉTAT DE LA QUESTION

2.1 État de la question : Approche théorique

Revenir à l'histoire permet de garder vivante la mémoire du temps qui passe et de mieux comprendre les questionnements d'aujourd'hui.

2.1.1 Le paysage en raccourci : sans perspective

Si l'on tente de retracer brièvement les grandes étapes qui jalonnèrent l'histoire du paysage en Occident, on peut penser que les premières formes de représentations se trouvent dans les grottes de l'ère glaciaire, par exemple celle de Lascaux. Malgré qu'il soit difficile de voir un paysage dans ces dessins primitifs qui représentent surtout des animaux, on peut dire que le fait de les représenter en différentes échelles permet d'y voir le concept d'espace. On pense que de représenter sur les murs des cavernes des bisons, des rennes, des chevaux et des mammoth permettait aux chasseurs d'exercer un pouvoir sur leurs proies. L'image représentée n'avait pas pour but d'être belle et décorative elle avait un pouvoir magique et cérémonial. À la même époque, en Orient, les peintures rupestres représentaient aussi la faune régionale dans des scènes de chasse.

Les artistes égyptiens apprenaient à dessiner selon des codes très stricts, et ce dès leur plus jeune âge. On ne demandait pas à ces artistes d'être originaux, mais de reproduire le plus fidèlement possible la nature avec les techniques ancestrales. C'est pourquoi cet art, né d'un savoir acquis, n'a que peu changé en plus de trois mille ans d'histoire.

Chez les Grecs, c'est le corps qui est glorifié, il est fort, il est gracieux. Le paysage se limite à des intentions décoratives. Les artistes helléniques ne connaissaient pas les lois de la perspective, mais représentaient ce qui est loin en petit et ce qui est proche

ou important, en plus grands. À Rome et particulièrement à Pompéi, la peinture paysagère est présente dans les motifs décoratifs des fresques. Pline Le Jeune (61-v114) peint le charmant spectacle de vignes qu'il observe de sa fenêtre. En Orient, au XI^e et XII^e siècles, les artistes peignaient sur des rouleaux des paysages de montagnes, pour fournir matière à méditation. « On ne les déroulait que dans le calme, pour les regarder, les contempler, comme on ouvre un livre de poèmes pour en lire et relire une belle strophe »¹³. Au Moyen-Âge la réalité du paysage et sa représentation ont des rapports lointains. La nature inspire la peur, c'est un espace sauvage. Le paysage est symboliste. « Le paysage médiéval est d'une certaine manière l'expression de la philosophie chrétienne : si notre vie terrestre n'est qu'un bref et misérable épisode de la véritable vie, le monde où nous vivons ne mérite guère de retenir notre attention »¹⁴. Au cours de cette période, on n'éprouve pas d'enthousiasme pour les beautés de la nature. Cependant l'imitation de la nature dans ses formes sert à créer les symboles d'un langage décoratif. Les feuillages, les fleurs, les vrilles commencent à orner les manuscrits, les tableaux et les chapiteaux. Ils sont perçus comme des symboles du divin et de la perfection. C'est la représentation de l'objet qui mène à la contemplation et l'élévation de l'âme. Dans la peinture de Giotto (Florence v. 1267-1337) la nature, en arrière-plan, montre des rochers nus, le paysage y est réduit au strict minimum. Mais au même moment Ambrogio Lorenzetti (Sienne v. 1290-1348) peint des fresques dont les paysages sont très près de la réalité et n'ont rien de symbolique. Ce sont les premiers paysages au sens moderne du terme et resteront inégalés pour encore environ un siècle.

2.1.2 La notion de paysage et son artialisation

Paysage réaliste : XV^e siècle

¹³ Gombrich, E. H., *Histoire de l'art*, Editions Phaidon, Paris, 2001, p.150.

¹⁴ Clark, Kenneth, *L'art du paysage*, collection Histoire de l'art, éd. René Julliard, Paris, 1962, p.2.

« C'est l'amour que l'artiste porte à la nature qui fait de celle-ci une œuvre d'art en unifiant les éléments épars du monde sensible et en les élevant à un niveau de réalité supérieure; dans le paysage ce principe d'unité et d'amour est la lumière »¹⁵. Perspective et lumière sont les deux éléments du tableau réaliste et les artistes de cette période vont tenter d'en découvrir les lois.

Dans le paysage réaliste, on cherche à recréer une impression, un sentiment d'espace en utilisant l'ombre et la lumière. Jean Van Eyck (Flandre 1390-1441) développe ce sentiment d'espace d'un premier plan vers un plan lointain par un modèle assez intuitif. La perspective aérienne modifie les valeurs c'est-à-dire la qualité de saturation de la couleur en fonction de l'éloignement. Michel-Ange (1475-1564) disait que le paysage était une invention flamande.

Ils peignent en Flandre... dans la seule intention d'abuser l'œil extérieur... Ils peignent des matériaux, des briques et du mortier, l'herbe des champs, les ombres des arbres, les ponts et les rivières, ils appellent ça paysage et y ajoutent quelques petits personnages par-ci par-là. Et tout ça même si c'est agréable à certains égards, est en vérité fait sans raison, sans symétrie, sans proportion, sans souci de choisir ou d'écartier telle ou telle chose ¹⁶.

Au-delà de cette critique de Michel-Ange, on retiendra que les artistes flamands devaient représenter le paysage de façon réaliste pour les commandes des acheteurs bourgeois. Rembrandt (1606-1669) et Rubens (1577-1640) développent dans leurs peintures un paysage plus vaste et dramatique que nature, un paysage idéalisé. Rembrandt, par des techniques de hachures et de points arrive à créer un sentiment d'espace et de lumière. Alberti (1404-1472), avec la « camera obscura », détermine les règles scientifiques de la perspective qui inspireront les néo-plasticiens, dont Michel-

¹⁵ Clark, Kenneth, *L'art du paysage*, collection Histoire de l'art, éd. René Juliard, Paris, 1962, p.19.

¹⁶ *Ibid.*, p.30.

Ange en cette fin de Quattrocento. En Italie la grande peinture est religieuse et le paysage en arrière-plan vient soutenir les personnages de la scène. Ce dernier sert en quelque sorte de décor.

2.1.3 La vision naturaliste du paysage : XVe-XVIe siècles

Nous avons vu précédemment que mot paysage existe dans la langue française depuis le XVIe siècle seulement. Le paysage est passé du mode *in-situ* au *in-visu*, qui signifie voir, regarder et contempler le paysage. Le rôle de la fenêtre, que l'on va ajouter dans les peintures, va donner au pays la qualité de paysage: c'est la « ...*védura* intérieure au tableau qui ouvre vers l'extérieur »¹⁷. Cette fenêtre va s'ouvrir sur le monde profane et délaissier peu à peu la scène sacrée qui était représentée dans les tableaux classiques. Elle va progressivement changer de format, de fenêtre verticale en arrière de la scène, elle devient panoramique et se découpe en trois plans : « ...brun-ocre pour le premier plan, vert pour le plan médian et bleu pour le lointain »¹⁸. On campe ensuite la scène devant le paysage ou on l'enlève complètement. Le XVIe siècle marque la naissance du paysage italien. Le paysage est désormais considéré physiquement pour sa lumière, ses ressources, son peuplement et on le peint aussi pour son esthétisme. Cette période devient le point de passage à la notion de paysage en peinture. L'art constitue le véritable médiateur, le « méta » de la métamorphose, le « méta » de la métaphysique paysagère, le médiateur de la perception historique ou culturelle de tous les paysages. Ce paysage est maintenant *in-visu*, c'est-à-dire qu'on parle du pays artialisé, qui opère sur le regard, on le contemple et on veut le reproduire pour le plaisir des sens.

Le paysage idéalisé cherche jusqu'au XIXe siècle à s'élever au niveau des tableaux de scènes religieuses et historiques qui occupent toute la place. Quelques artistes en

¹⁷ Roger, Alain, *Court traité du paysage*, Bibliothèque des Sciences Humaines, éd. Gallimard, France, 1997, p.73.

¹⁸ *Ibid.*, p.79.

élaboreront les principes qui feront école. De Claude Le Lorrain (1600-1682) on peut tirer les leçons suivantes: le centre d'un tableau de paysage devait être un espace lumineux et tous les détails de la scène devaient être subordonnés à une atmosphère unique. Le Lorrain travaillait en plein air pour ses dessins préparatoires, il aura une influence sur les impressionnistes par le sentiment de lumière qui se dégage de ses tableaux. Puis Nicholas Poussin (1594-1665), formule le principe fondamental du paysage «...l'équilibre harmonieux des éléments horizontaux et verticaux dans la composition du tableau. La disposition de ces lignes et leurs relations réciproques ont un effet rythmique comparable à celui de la « travée »... »¹⁹. La travée en architecture est la portion de voute, de comble, de pont comprise entre deux points d'appui que ce soit les colonnes ou les piliers. On envisage déjà, dans ce principe de verticales et d'horizontales, la notion de la section d'or qui influencera plus tard Cézanne, Millet, Pissarro et combien d'autres.

XIXe et XXe siècles

Au XIXe siècle, les artistes travaillent la peinture en tentant de rendre les impressions reçues des objets réels. John Constable (1776-1837) prend pour motif de prédilection la campagne anglaise. Il est en rupture avec les conceptions académiques du paysage. Il s'intéresse au clair-obscur, au scintillement de la lumière. Dans ses études le crayon commence par préciser les formes de la nature observée. Ensuite par touches séparées et petites zébrures de blanc au couteau, il esquisse librement et nerveusement la composition. Il s'intéresse à l'atmosphère du paysage, aux variations de la lumière. Cette vision naturiste va influencer les impressionnistes qui comme lui cherchent à retenir l'essentiel, à peindre avec la première impression, celle qui touche au premier regard, celle que l'on veut transmettre. Pour Monet (1840-1926) l'objet peint a peu d'importance. En abolissant la ligne, le sujet de la peinture demeure la lumière. Joseph

¹⁹ Clark, Kenneth, *L'art du paysage*, collection Histoire de l'art, éd. René Julliard, Paris, 1962, p.77.

Turner (1775-1851) s'intéresse au rendu atmosphérique. Il peint de mémoire, son sujet préféré la mer et tout le motif dans ses peintures se résumait à ces trois mots: couleur, mouvement et lumière. On dirait qu'il embrume sa toile de nuages, de brouillards, de pluies ou d'orages. Vincent Van Gogh (1853-1890) donne à la couleur une force d'expression inégalée. Sa touche colorée construit la forme. Il écrivait à son frère : « ...un soleil, une lumière, que, faute de mieux, je ne peux appeler que jaune soufre pâle, citron pâle, or. Que c'est beau le jaune! »²⁰. Paul Cézanne (1839-1906) annonce déjà le questionnement des artistes du XXe siècle. Dans ses paysages il ramène les formes de la nature à des figures géométriques (cônes, cylindres, sphères). Il multiplie les angles de point de vue pour voir l'objet à la fois en profondeur et en surface, enseignement qui influencera les cubistes. Il interrompt ses lignes pour ne pas faire le tour des objets représentés, simplifie sa palette de couleurs et donne une direction à ses coups de pinceau pour exprimer le mouvement. Ce sont les impressionnistes qui marqueront la naissance de l'art moderne. Ils sont « ... attentifs au spectacle de la nature, ils prennent conscience en peinture du temps qui s'écoule, du caractère temporel des choses »²¹. Ils accordent beaucoup d'importance aux variations de la lumière à tout moment du jour et des saisons. Ils exécutent leurs toiles rapidement, le trait est esquissé, le contour des formes va se dissoudre. La vitesse d'exécution et l'objectif de saisir la lumière ambiante sont, il ne fait aucun doute, deux éléments qui découlent du fait de peindre en plein air. Claude Monet (1840-1926) le plus impressionniste des impressionnistes, mais aussi le plus abstrait, peint avec tout son corps de grandes toiles sans ciel. Il innove : « ...sa peinture qui s'éloigne de la figuration est plutôt conçue comme un environnement dans lequel le peintre nous invite à pénétrer... Primauté accordée au geste et à la matière... sans soucis de cadre, de

²⁰ Lettres de Vincent à son frère Théo (1872-1890), Arles, août 1888.

²¹ Lièvre-Crosson, Élisabeth, *De l'Impressionnisme à l'Expressionnisme*, Éditions Milan, Toulouse, 1999, p.9.

forme, ni d'échelle »²². Sont réunis dans le travail de cet artiste les bases de l'abstraction, de la pratique de la peinture qui refuse la figuration et ligne « ...taches, tourbillons, couches, pinceaux secs frottés sur un pigment humide, coups de pinceau humides enchevêtrés, matière raclée par endroit et écrasée sur d'autres... »²³. La peinture refuse le sujet à peindre et devient alors outil et matière. Autrement dit, l'artiste ne peint plus l'apparence des choses, mais peint l'expérience qu'il a de son sujet. Pour un peintre de l'abstraction « ...la peinture est comme la sténographie de sa pensée; elle s'élabore au fur et à mesure qu'il peint »²⁴. Plus tard les expressionnistes de l'action painting et du colorfield painting vont à leur tour donner de l'importance aux couleurs et aux procédés, le dripping par exemple. Jackson Pollock (1912-1956) peint à même le sol, avec la technique de l'égouttage, où il perce le pot de peinture industrielle, qu'il laisse dégouliner, dans un geste libre sur la grande surface de son tableau. Il peint sans pinceaux, avec des bâtons qu'il trempe dans des pots, des all-over, qui débordent la toile et suggèrent que sa toile n'est qu'une partie de la proposition présentée. Cet entrelacement de lignes, de gouttes, de nœuds témoigne du geste de l'artiste et de son intensité dans le travail. Mark Rothko (1903-1977) divise son travail en plans colorés qui n'atteignent pas les bordures.

Il oppose la clarté à l'obscurité, la transparence à l'opacité, la texture lisse à la touche apparente, la couleur froide à la couleur chaude. Par l'emploi de couches superposées de pigments, il obtient une profondeur indéfinissable qui invite à la contemplation. Avec la seule couleur, il aboutit à l'infini physique et sensoriel. Le spectateur pénètre dans cet univers silencieux irradié de lumière²⁵.

Depuis l'impressionnisme le travail de l'artiste s'individualise, spontanéité et subjectivité donnent à la peinture un ton, un langage qui essaient de se défaire des

²² Lièvre-Crosson, Élisabeth, *De l'Impressionnisme à l'Expressionnisme*, Éditions Milan, Toulouse, 1999, p.41.

²³ *Ibid.*, p.40.

²⁴ *Ibid.*, p.43.

²⁵ *Ibid.*, p.47.

conventions classiques. Couleurs et gestes sont devenus des sujets de peinture.

2.1.4 Le paysage aujourd'hui

Alors, comment peindre le paysage aujourd'hui? Comment cerner ce qui se fait en peinture de paysage actuellement et quels sont les enjeux des pratiques actuelles dans ce domaine? Robert Henright (2013) intitulait avec beaucoup de justesse son texte de présentation pour *Le Projet Peinture : un instantané de la peinture au Canada*, « Avenirs anciens et nouveaux passés »²⁶. Ce titre évocateur nous amène tout de suite à considérer l'importance de l'étude de l'histoire de l'art dans la formation des artistes actuels. Il y traite des pratiques où les artistes adoptent des postures de rupture ou de la filiation à des courants précédents, mais toujours en reconnaissant dans le travail des autres une certaine influence; hérité transmise d'un processus. Que ce soit par la citation, l'ironie, l'hommage ou l'interprétation, il a un rapport à l'histoire dans la peinture d'aujourd'hui, et les artistes y puisent et s'en nourrissent. L'expression du paysage est multiple. Une soixantaine de peintres dont on présente le travail dans ce projet font redécouvrir au public la richesse et l'étendue des propositions du domaine de la peinture actuelle. Plusieurs artistes traitent du paysage dans le chapitre *Figures du réel*, leurs œuvres se classent dans les pratiques représentationnelles. Wanda Koop (Vancouver 1951-), travaille à partir des images présentées au téléjournal, « ...pour figer le temps de façon à actualiser l'expérience du spectateur »²⁷. Par exemple le tableau *Category 5 No News* (2011), « ...fait référence à l'échelle d'intensité des ouragans, transformant le paysage apparemment paisible en lieu de catastrophe naturelle imminente »²⁸. Cet acrylique sur toile se présente comme un paysage maritime dans la noirceur de la nuit où l'on ne distingue que les lumières du phare et

²⁶ Robert Henright, « Avenirs anciens et nouveaux passés » dans Déry, Louise, (dir.), *Le projet Peinture : un instantané de la peinture au Canada*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2013, p. 292-305.

²⁷ Déry, Louise, (dir.), *Le Projet Peinture : un instantané de la peinture au Canada*, Galerie de l'UQAM, Montréal, 2013, p.72.

²⁸ *Ibid*, p.72.

des bouées, sur les trois espaces rocheux en tons plus sombres. Le ciel et l'océan se confondent dans cette nuit sans lumière. Dans le coin inférieur gauche, cinq carrés sont peints en référence aux bandes de contrôle de la couleur des téléviseurs. Les paysages de Wanda Koop sont aux limites de la figuration et de l'abstraction, elle ne peint pas l'image du réel, elle peint l'image qui passe à la télévision, on y reconnaît un paysage très simplifié dans la forme et affirmé dans la couleur. Kim Greeley (Terre-Neuve 1973-), puise son inspiration des paysages de Terre-Neuve. Elle travaille avec « ...la photographie, les esquisses préparatoires, l'imagerie numérique et la sérigraphie »²⁹. Ses paysages sont épurés et graphiques, *Alone Together 2* (2009) et *Terra Nova* (2012) ne montrent que quelques plans colorés pour marquer la perspective et laisser parler la couleur dans l'espace. Ici on est plus près de la figuration, de la perspective classique, dans un sujet assez banal, qu'est le détour ou la sortie d'une route. Pour sa part, Paul P. (Ontario 1977-) réalise ses paysages à partir d'esquisses sur le motif et de photographies. *Untitled* (2010), est une «...œuvre aux dimensions intimistes... à rapprocher de l'esthétisme pictural de la fin du XIXe siècle...le tableau comporte une tension dramatique liée à l'intensité de la couleur et de la lumière »³⁰. On se trouve devant cette toile en présence d'un ciel rouge orageux qui occupe le tiers de l'espace qui surplombe le pont Vecchio à Florence. On ne le distingue pas dans la pénombre, on l'imagine puisque sous lui, l'eau du fleuve Arno s'agite sous ce ciel de tempête. S'il n'y avait pas ce lieu d'identifié dans le texte, on ne pourrait décrire ce paysage de la même façon. Il faudrait plutôt dire qu'il se présente comme trois espaces colorés en noir, rouge et jaune, travaillés en couches superposées, en empâtement et en transparence. La touche dynamique du peintre affirme un espace plus vaporeux en haut de la composition, par les coups de brosse circulaires qui font penser aux nuages. En bas la touche à l'horizontale dans l'épaisseur de la matière s'apparente à un cours d'eau. La

²⁹ Déry, Louise, (dir), *Le Projet Peinture : un instantané de la peinture au Canada*, Galerie de l'UQAM, Montréal, 2013, p.64.

³⁰ *Ibid*, p.84.

zone centrale très foncée nous ramène dans l'obscurité des boutiques endormies, particularité de l'architecture de ce pont. Il y a dans ce tableau une grande maîtrise de l'essence du paysage, la couleur-matière et la lumière, exprimée par une économie de gestes. Nous sommes devant une abstraction minimaliste. En matière de peinture de paysage actuel, il me semble important de souligner le travail de Peter Doig (1959-). Le musée des beaux-arts de Montréal présentait l'an dernier une rétrospective de son travail, Nulle terre étrangère (24 janvier au 4 mai 2014). L'artiste crée des paysages réalistes de grands formats, qui traitent de l'homme, d'habitats sauvages et luxuriants. On se retrouve devant ses tableaux dans une atmosphère de flottement, comme si le temps était suspendu et que la scène émanait d'un rêve. Peter Doig se sert des journaux, de photographies, de scènes de films pour réaliser ses tableaux. Il se dit redevable aux artistes dont il reconnaît la filiation, Monet, Matisse, Cézanne, Munch, Klimt. D'ailleurs, *Canoe-Lake* (1997) et *Il y a 100 ans* (1998), affichent une façon de travailler en aplat, de division de l'espace en trois pour structurer et simplifier la composition, comme le faisaient ses prédécesseurs. Robert Henright (2013) emploie l'expression de « trait héréditaire » pour parler de la stratégie d'interprétation ou d'hommage que les peintres d'aujourd'hui adoptent en regard à l'œuvre des artistes d'hier. Il y a dans leur processus un champ de conscience qui leur permet une certaine mise à jour, une façon de ramener dans le contemporain l'esthétisme des courants artistiques marquants.

La stratégie de l'appropriation est l'un des moyens qui ont été employés pour donner une nouvelle vocation à l'histoire de la peinture. Elle a permis aux peintres de réhistoriciser le médium et de faire du passé une composante de son aspiration à la contemporanéité. Elle a également eu pour effet de libérer les artistes de l'obligation de créer des œuvres absolument originales³¹.

³¹ Déry, Louise, (dir), *Le Projet Peinture : un instantané de la peinture au Canada*, Galerie de l'UQAM, Montréal, 2013, p.301.

Il n'y a pas dans la peinture actuelle une nécessité d'adopter une pratique non représentationnelle, abstraite, ou une pratique représentationnelle plus proche de la réalité observée, cela relève d'un choix d'artiste, mais il y a une conscience de reconnaître les influences. De plus la peinture malgré qu'elle soit un art ancien, résiste comme médium artistique aux courants qui se sont imposés et qui utilisent des technologies plus actuelles. La peinture se sert de ces technologies pour s'affirmer et s'actualiser. La peinture devient sujet à peindre et est utilisée pour ses qualités, chaque artiste en faisant usage dans une approche plus individuelle, laissant de la place à l'expression et de l'artiste et du médium peinture. Louise Déry (2013) dans l'article *Projeter la peinture*, soulignait :

Pourtant, ce qui la bouscule en ce moment – par exemple, les nouvelles technologies de l'image, le métissage des disciplines et la consommation rapide de la culture – serait vraisemblablement en train de consolider sa dimension très exclusive d'objet unique, insoumis face à la reproduction et au multiple, portant l'empreinte visible de sa fabrication technique et matérielle, résistant au temps et au regard ³².

Les pratiques actuelles du paysage en plus de poser la question de savoir quoi peindre et comment, parlent également de peinture comme médium, c'est-à-dire de présenter la peinture comme un sujet. Choisir cette avenue permet de montrer le travail dans la matière qu'est la peinture, d'individualiser le geste, de composer les couleurs et les formes que l'on veut présenter sur le support. Lorsque je travaille, je décompose le paysage, le gardant en mémoire pour n'en retenir que l'atmosphère. Je veux sentir qu'on est en présence de quelque chose qui se rapporte à la nature sans la montrer dans le dessin et que ce soit son atmosphère qui se dégage du tableau que l'on regarde.

2.2 Situer mon travail : sources d'inspiration et filiations artistiques

³² Déry, Louise, (dir), *Le Projet Peinture : un instantané de la peinture au Canada*, Galerie de l'UQAM, Montréal, 2013, p.19.

Dans le travail en atelier, je ne tente pas de copier, imiter ou représenter la nature comme je la vois. Je cherche plutôt à en construire une nouvelle, en faisant appel à ce que je connais de la nature, du souvenir que j'en ai. L'art de la peinture est au point de départ un besoin de l'esprit de s'engager dans un processus de création et pour moi la peinture comme matière à travailler devient le défi et le sujet de cet engagement physique et intellectuel dans l'art: peindre la peinture pose déjà tout un défi. Je cherche à me distancer du paysage formel, je veux le saisir et le rendre sur toile pour ses qualités idiopathiques, c'est-à-dire pour ses qualités essentielles d'espace et de lumière. Je cherche tout comme les impressionnistes et les expressionnistes des techniques qui permettent l'expression plus spontanée et intuitive, celle qui laisse beaucoup de liberté et fait une place importante à la recherche de nouvelles façons de représenter en laissant de côté le dessin. L'accident, le repentir visible, le non-contrôle, le couac de ce qui dérange sont susceptibles de mener vers des horizons nouveaux. J'accepte dans le travail d'être déstabilisée et de me remettre en danger en intervenant de façon drastique sur un tableau, quitte à le perdre. J'essaie de travailler rapidement, sans jugement, *Alla prima* (de l'italien « du premier coup »). Ce procédé pictural systématique des peintres impressionnistes et expressionnistes consistait à peindre le tableau en une seule fois sans esquisse préparatoire, pour se rapprocher de l'émotion première. La manière impressionniste accorde une place prépondérante à la couleur, ses complémentaires, ses contrastes. Le trait est esquissé, il ne révèle pas tout, il limite le contour des formes. Monet travaille avec la lumière sans souci de cadre, de forme et d'échelle. Matisse m'influence pour l'intensité des couleurs pures, pour la simplification des formes. L'expressionnisme se retrouve aussi dans mon travail par les procédés de non-figuration, de déformation et de disparition des sujets et éléments picturaux, par la spontanéité du geste et l'importance de la couleur. Des automatistes et particulièrement de l'œuvre de Marcelle Ferron je retiens les trois principes qui guidèrent leurs démarches :

...-l'expression spontanée, la cohérence plastique et la mise à jour d'un contenu –trois composantes ou trois niveaux de perception de l'œuvre ressortent : le geste, la lumière et l'image. Ou, si l'on veut, le tableau comme trace du geste, le tableau comme forme-lumière et le tableau comme image-représentation³³.

Ces trois composantes indissociables du langage pictural de Marcelle Ferron se retrouvent dans ses travaux sur toile, papier et verre. Pour moi aussi le tableau porte la trace du geste défini par l'écriture spontanée, quasi sténographique tellement on est dans l'urgence de peindre. Cela demande de se laisser aller dans l'énergie de la création, dans le travail physique, dans la conversation animée avec la toile. Le tableau comme forme-lumière fait référence à la couleur que je cherche à rendre dans ses contrastes, ses tonalités et ses textures. Enfin le tableau comme image-représentation me pose le défi de peindre sans référence. Il est certain que même si l'on regarde une abstraction, notre œil essaie d'y reconnaître des formes, et ce malgré que l'on ait eu l'intention de s'en défaire. Mais au-delà de cette apparente contradiction, la représentation peut se soustraire à la figuration et ne vouloir traiter que les qualités du médium, dans une écriture sans signifiant. Je me rapproche de la notion d'abstraction de Marcelle Ferron, qui la définissait comme une représentation de la réalité vue à une autre échelle. Je veux déconstruire le paysage, le présenter à une autre échelle d'où l'idée de dé-paysage.

2.3 Ruptures et notion de dé-paysage

Pour Nathalie Heinich, dans son livre *Le triple jeu de l'art contemporain, sociologie des arts plastiques*, l'art contemporain déconstruit et transgresse les canons de la figuration académique. Les artistes construisent et développent les prochaines règles et établissent des nouveaux paradigmes.

³³ Gascon, France, *La révolution Automatiste, Exposition organisée par le service des expositions itinérantes*, Musée d'art contemporain de Montréal, 1980, p.16.

Les transgressions portent moins sur les critères artistiques de la qualité d'exécution et les codes esthétiques que sur des critères négatifs, fondés sur la maîtrise des limites, sur la fuite en avant dans le « toujours moins », dans le dépouillement minutieux de l'objet d'art, parfois réduit à son concept³⁴.

Il y a aujourd'hui une tradition de la transgression chez les artistes. Le critique américain Harold Rosenberg le soulignait déjà dans son livre intitulé *La dé-définition de l'art* en parlant de la dé-esthétisation de la production artistique. Il reconnaît chez l'artiste son unicité, son individualité dans la démarche. Alors, comment faire nouveau et singulier aujourd'hui? Nathalie Heinich pose ces questions dans les termes suivants «... comment rester semblable à soi-même sans se répéter, comment innover sans se perdre »³⁵? Il y a beaucoup de recherche et de travail pour se défaire des enseignements qui ont structuré notre apprentissage en peinture. Je crois que ce passage obligé peut permettre d'accumuler des connaissances et une pratique dont on peut ensuite choisir de se départir en toute connaissance de cause. Rosenberg, à propos du travail de Rothko, affirmait: « La peinture n'est pas le résultat d'une intuition, mais une recherche d'une intransigeante rigueur, un marathon de suppressions »³⁶. Expressionniste abstrait, Rothko s'occupe de la couleur comme seul élément de la peinture; pas de dessin, pas de référence, pas de sujet. « Chaque œuvre était un signe de l'approche mentale du zéro, une image du non vu »³⁷. Si j'ai choisi la pratique du dé-paysage en peinture, c'est que le paysage me sert de point d'ancrage pour démarrer le travail. J'ai besoin de cette base comme référence de départ. Je trouve dans les revues, les livres, la nature ou dans ma mémoire des images intéressantes. Les lignes et les couleurs me donnent un premier élan pour délimiter les espaces de la composition. Ensuite les différentes interventions vont consister à défaire ce qui

³⁴ Heinich, Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain, sociologie des arts plastiques*, Les éditions de minuit, Paris, 1998, p.64.

³⁵ *Ibid.*, p.141.

³⁶ Rosenberg, Harold, *La dé-définition de l'art*, Éditions Jacqueline Chambon, Marseille, 1992, p.103.

³⁷ *Ibid.*, p.108.

ressemble aux lignes du paysage. Il ne faut pas qu'il y ait de ligne d'horizon et de point de fuite. Je les supprime et ce qui reste ressemble à un paysage non figuratif. La perspective y devient aérienne par la succession des plans et l'épaisseur des couches colorées. En somme, je fais fi des lois de la perspective classique et du dessin qui régissent les règles du paysage tout en continuant de m'inspirer de la nature. On pourrait rapprocher le dé-paysage, propos de mon étude, au concept d'entropie qui trouve ici un exemple dans le désordre que je tente d'opérer sur les formes du paysage. L'entropie présuppose un ordre initial qui s'altère et se dégrade par la suite. Je ne cherche pas à faire bien et beau, et le fini quatre épingles me laisse indifférent. Je veux que visuellement le contour de la forme s'éloigne de la représentation. Je cherche à générer une mauvaise forme, un « couac » du paysage, un *non finito*, une esthétique de l'inachevé.

2.4 Posture d'artiste

Choisir la non-figuration du paysage comme sujet d'étude, c'est accepter de conceptualiser en tenant compte d'une certaine fiction, d'une construction de l'imagination en rapport à la réalité de mon environnement. Je transforme la vision tangible que j'ai du paysage, soit le figuratif qui imite l'objet observé, en une nouvelle figuration dont l'accent est mis sur la couleur et la lumière. Les tableaux peints durant ce parcours de maîtrise s'affirment en tant que paysages atmosphériques : paysages déconstruits, disparus, souvenirs lointains, dé-paysages. Ils sont les paysages perdus que je cherche. En simplifiant les formes et en travaillant la matière et la puissance d'expression des couleurs, je suis dans le concret de l'expérience de la création artistique, une construction de la pensée, ce que Hervé Fischer (2010) nomme la *cosa mentale*, dans *L'avenir de l'art* : « Peindre... ce n'est pas représenter, mais présenter une clé virtuelle d'interprétation du monde, *una cosa mentale* ³⁸. Cette construction

³⁸ Fischer, Hervé, *L'avenir de l'art*, Éditions VLB, Montréal, 2010, p.163.

s'élabore à partir du bagage physique, intellectuel et social de l'artiste et s'articule autour des interventions multiples de construction et de déconstruction dont le tableau porte les traces, signes visuels, empreintes du travail de ce dernier.

Les écarts, les repentirs de l'esquisse créent l'épaisseur... L'art suppose non pas la synthèse, mais la soustraction, la réduction du multisensoriel au seul visuel, de la réalité à son seul. J'aime dans la peinture ou la sculpture l'imperfection qui témoigne du processus exaltant de la création, du défi humain... La force d'expression de l'art n'est pas... dans l'imitation réaliste des objets... Entre synthèse et signe, elle choisit le moins, qui devient le plus. Elle dépend surtout de la liberté que prend l'artiste par rapport à l'imitation servile. Elle n'est pas une photographie, mais une écriture, qui tend à l'idéogramme et qui lui confère son pouvoir iconique³⁹.

Ma pratique est non représentationnelle dans sa facture, automatiste dans sa manière et coloriste dans sa matière.

³⁹ Fischer, Hervé, *L'avenir de l'art*, Éditions VLB, Montréal, 2010, p.163.

CHAPITRE III

APPROCHE MÉTHODOLOGIQUE, APPROCHE PICTURALE

3.1 Approches méthodologiques : entre objectivité et subjectivité, tenir compte de la recherche et de la création

Quelques considérations sur la méthodologie de recherche création :

Comme artiste, choisir une méthodologie de recherche scientifique pose un problème important. Comment regarder sa pratique, l'analyser et théoriser sur son propre travail? Yvonne Laflamme (2006) l'exprime bien en intitulant son texte « La science de l'art/ l'art de la science, une synergie propre à un nouvel esprit scientifique en recherche création »⁴⁰. Ainsi science et art se retrouvent associés. Selon elle, il est important pour l'artiste chercheur « d'amorcer une revue de différents auteurs qui ont remis en question la problématique de l'influence de la subjectivité du chercheur sur l'objet observé, de même que les limites de la pensée classique pour une recherche de solution à ce problème »⁴¹. Elle emploie le terme de *l'objectivation de l'auto-observation*. Elle s'appuie sur Piaget (1970) qui dans *L'épistémologie génétique* affirme que l'objectivité suppose une "décentration" ⁴² du sujet lui-même et qui dans *Épistémologie des sciences de l'homme*, parle de la relation sujet-objet où on est placé à la fois en tant que sujet expérimentant et observant l'expérience. Cette relation est problématique pour deux raisons. La première place l'artiste dans une situation égocentrique alors qu'on devrait comme chercheur observer l'expérimentation de dehors au lieu de la vivre. La seconde, c'est que l'artiste est engagé personnellement dans la recherche et que la connaissance intuitive qui se développe dans sa pratique l'éloigne de l'objectivité. Jung (1964) aborde cette question de l'objectivité de la

⁴⁰ Laflamme, Yvonne, *La recherche création*, 2006, Québec, sous la direction de Pierre Gosselin et Éric Le Coguiec, p.65.

⁴¹ *Ibid.*, p.66.

⁴² *Ibid.*, p.67.

démarche comme «... un lien entre les faits psychiques et la vie »⁴³. Selon lui on accuse à tort la psychologie de ne pas être scientifique. « Ce que ces critiques ne comprennent pas c'est la nécessité scientifique et pratique de donner aux sentiments la considération qui lui est due »⁴⁴. Enfin, « Einstein définit la science comme une tentative de faire correspondre la diversité chaotique de notre expérience sensible à un système de pensée logiquement unifié »⁴⁵. L'artiste qui confronte sa pratique personnelle avec une structure plus théorique pourra dégager des interprétations uniques et faire avancer son travail vers de nouveaux horizons. Il s'agit de s'en distancier pour le regarder le plus objectivement possible. La recherche création est une sorte d'aller-retour entre la pratique et la théorie. Elle doit trouver un équilibre entre les deux : les expériences nourrissent le savoir-faire, donnent naissance à des questions, que la théorie tente d'éclairer. Cette recherche théorique approfondira à son tour le processus en cause dans la création. Ainsi la pratique artistique, mise en relation avec la pensée et étudiée dans un cadre conceptuel sera mieux comprise de l'artiste-chercheur d'abord et ensuite, elle pourra rendre compte des pratiques et des connaissances actuelles et possiblement s'étendre à d'autres champs de recherche création.

En ce qui a trait à la méthodologie choisie pour effectuer cette partie de la recherche "expérientielle", c'est-à-dire qui permet de théoriser sur la pratique à partir des expériences en atelier, j'ai cherché une approche qui pourrait tenir compte de l'expérience personnelle au cœur de la recherche, une expérience en quête de sens pour que les mots de recherche et de création s'intègrent et prennent toutes leurs significations. Les auteurs Laurier et Gosselin (2004) proposent « un espace pour

⁴³ Laflamme, Yvonne, *La recherche création*, 2006, Québec, sous la direction de Pierre Gosselin et Éric Le Coguiec, p.72.

⁴⁴ *Ibid.*, p.72.

⁴⁵ *Ibid.*, p.72.

réfléchir sur les modes de la recherche en pratiques artistiques. Un espace pour parler de ce qu'on peut faire pour que se rencontrent la démarche de l'artiste et la démarche du chercheur »⁴⁶. Les auteurs citent Soulanges : « Ce que je fais m'apprend sur ce que je cherche »⁴⁷. Quels liens faire avec le récit de pratique? La question ici est de trouver l'angle d'étude théorique. Comment continuer d'être créative dans la pratique et dans la recherche? Comment rester alerte et ouverte devant les situations imprévisibles, devant ce qui semble anecdotique, devant les accidents sur la toile, errances génératrices de nouvelles directions? Comment s'engager parallèlement dans une recherche organisée scientifiquement avec des paramètres rigoureux de problématique, de méthodologie, de cueillettes de données, d'analyse et d'interprétation des résultats qui portent sur son propre travail?

3.1.1 Méthodologies de recherche : construire sa méthodologie

En sciences humaines on privilégie l'approche qualitative comme mode d'investigation. Les auteurs Laurier et Gosselin, affirment que « les approches phénoménologiques, heuristiques, systémiques ou autobiographiques sont celles qui semblent le plus couramment correspondre à l'artiste-chercheur »⁴⁸.

Ainsi l'approche phénoménologique procède par l'angle de l'observation et de la description des éléments de recherche. Paul Ricoeur (1974) dans son ouvrage *Phénoménologie et herméneutique*, « ...invite à faire de la subjectivité la dernière, et non la première, catégorie d'une théorie de la compréhension »⁴⁹. Il recourt à la « distanciation au cœur même de l'expérience »⁵⁰. Il affirme que « ... la phénoménologie commence lorsque, non contents de "vivre"- ou de "revivre"- nous

⁴⁶ Diane, Laurier et Pierre Gosselin, *Pratiques insolites*, Montréal, Ed. Guérin universitaire, p. 19.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁹ Paul, Ricoeur, *Phénoménologie et herméneutique*, p. 235.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 236.

interrompons le vécu pour le signifier...»⁵¹. Ce qui donne lieu pour lui à ce qu'il nomme "l'expérience perceptive", premier rapport signifiant vers l'interprétation. On passe selon lui par diverses étapes: d'abord d'intuition, d'élucidation, de clarification pour arriver à signifier l'interprétation. J'emprunte à cette méthodologie de recherche l'idée que la subjectivité soit au cœur de l'exploration et de la production artistique et qu'elle soit structurante pour la recherche afin de permettre d'avancer dans le discours théorique. On retrouve dans cette approche un moment de pause dans la production pour réfléchir sur le travail et le signifier dans une forme théorique.

Les auteurs Laurier et Gosselin proposent une vision heuristique de la recherche. Cette approche favorise l'apprentissage par l'exploration et la conceptualisation progressive. Ce que j'en retiens c'est l'effet de va-et-vient qui s'établit entre la pratique et la réflexion qui permet de bâtir progressivement un savoir basé sur un savoir-faire et un savoir-faire qui alimenterait la théorie. Pour l'artiste-chercheur, on pourrait dire qu'il s'agit d'auto-observation qu'il essaie d'objectiver pour construire une courroie d'engrenage permettant de faire avancer l'ensemble de la pratique et du discours. Ce processus de réflexion construit graduellement, en une sorte de spirale, tout le projet de recherche création.

On constate également que l'approche systémique permet de bâtir un savoir basé sur l'expérience qui progresse, par couches successives, à partir de la pratique et de la conceptualisation des étapes précédentes. Cette méthodologie fait appel au recensement d'informations, à l'organisation des connaissances, à l'interaction de la pratique et des concepts dans le cadre de l'étude d'un système qu'il soit organisationnel ou artistique. Elle privilégie la construction plus que la déduction. Elle cherche à rendre une réalité "modélisable". Là encore on parle de processus continu d'action et

⁵¹ Paul, Ricoeur, *Phénoménologie et herméneutique*, p. 238.

de réaction pour favoriser des changements. Dans la recherche-action on essaie constamment des tactiques nouvelles que l'on confronte à la réalité pour observer ce qui se passe. Les artistes travaillent souvent dans ce sens; ils réagissent à l'action précédente dans la poursuite d'une production qui s'inscrit dans un ensemble ou un corpus singulier.

L'approche autobiographique souvent adoptée par l'artiste-chercheur regarde et articule un discours de pratique élaboré à travers son point de vue et ses moyens spécifiques. « Avec l'approche biographique il s'agit de suivre à la trace, les efforts collectifs qui font émerger une réalité; théoriser à travers la théorisation des acteurs... rendre compte, entrer dans l'épaisseur de la pratique »⁵². Ici on parle de rendre compte d'abord, de noter ce que l'on a observé sur le terrain, et ce sans jugement. « L'approche biographique relève de l'ordre de la recherche-participation, son objectif est d'accéder à une réalité par l'intérieur, de saisir le sujet dans ses pratiques et les pratiques elles-mêmes. Le chercheur devient un synthétiseur »⁵³.

3.1.2 Méthodologie hybride

Comment mesurer ce que chacune des approches peut contribuer à générer comme structure et résultats d'étude, pour moi? Ce que j'ai commencé à faire en notant avec plus d'attention la pratique en train de se faire, une sorte d'exercice en action, me permet de croire que je m'oriente vers une manière de faire qui adopte le récit autobiographique et autophénoménologique. Je pars du récit de pratique et je décris mon travail dans le quotidien de l'atelier. J'emprunte aussi à l'approche heuristique, puisque je suis à construire les modalités de ma recherche en ajoutant à chaque étape une couche de concepts qui nourrissent ma pratique artistique et me permettent de

⁵² Ginette, Daigneault, *Sur la piste de télénôia...*, Thèse de Doctorat, Université du Québec à Montréal, Montréal, Canada, 1999.

⁵³ *Ibid.*

théoriser à partir des observations sur la production actuelle. De l'approche systémique je retiens l'importance de modéliser l'analyse dans mon travail, c'est pourquoi une grille d'observation sera pratique pour recueillir, organiser et résumer les données plastiques propres à ma façon de travailler. En somme, je cherche une méthodologie hybride qui rallierait le subjectivisme de la pratique artistique dont mon travail est le sujet d'étude à un cadre théorique d'une approche autoréflexive. Ma recherche fait appel à deux dimensions de l'artiste qui prend la parole : premièrement, ne jamais perdre de vue que c'est le travail en art qui initie et nourrit la recherche, deuxièmement, que la recherche création demande de se distancier et de théoriser sur le travail en train de se faire, ce qui exige de perdre une partie de subjectivité. Enfin, trois raisons me motivent à entamer ce trajet de recherche création : d'abord je cherche à poser un regard sur ma pratique, sur mes façons de faire, ensuite je veux réfléchir sur les thèmes et les techniques employés dans ma pratique et voir où je me situe dans les courants contemporains et enfin je veux poursuivre dans ce métier, aller plus loin et être capable de transmettre dans le discours ce que je fais souvent intuitivement en peinture. On demande aux artistes aujourd'hui d'ajouter à leur production, une posture d'artiste, une prise de parole. Cette parole sera subjective bien sûr, mais appuyée et objectivée par une observation autoethnologique.

3.1.3 Approche méthodologique autoethnographique

En amorçant la recherche d'une méthodologie pour ce travail, il me semblait évident qu'elle serait axée sur le regard à poser sur la création, qu'elle serait personnelle, sans toutefois rester branchée uniquement sur moi. Il fallait aussi trouver une méthodologie qui permettrait de faire avancer la création en prenant des moyens pour faire émerger la partie invisible du travail, puisqu'on ne voit pas toujours bien ce que l'on fait. La recherche permet ce recul nécessaire, cette observation dans l'atelier à partir de laquelle on peut dégager des tendances. La méthodologie choisie devrait pouvoir

mener à théoriser sur ma pratique et servir à des fins de recherches ultérieures et être transmissible à d'autres chercheurs.

En résumé, je cherchais une méthodologie puisée dans l'immense réserve de la recherche scientifique qui donnerait une importance à l'expérience du chercheur praticien. Une méthodologie autobiographique, métissée des apports de « l'expérience perceptive » de la phénoménologie qui accorde à l'intuition, une place importante, un point de départ signifiant dans la recherche création. Partir de l'intuition pour arriver à l'explication me convient parfaitement. Cette « expérience perceptive » permet de rester ouvert et sensible à ce qui est vécu dans l'atelier et de dégager des observations mesurables dans la façon de travailler. La création relevant du domaine de l'intuition, je parlerais d'une approche autophénoménologique pour bien marquer que je sois personnellement engagée dans la théorisation de ma pratique artistique. Est-ce qu'une approche autophénoménologique autobiographique est insolite? Je ne le crois pas. Elle laisse de l'espace pour trouver une façon personnelle de colliger les observations de la pratique avant de théoriser sur les résultats. Les approches ethnographiques et autoethnographiques étudiées comme apports possibles à la recherche création permettent de commencer le travail d'analyse à partir de données recueillies dans la réalité de l'atelier. Sylvie Fortin (2006) parle de « ...l'importance d'accumuler des traces du travail de création, lesquelles, colligées et analysées soigneusement, aideront à la théorisation et à la production d'une thèse »⁵⁴. Pour elle l'atelier est « un terrain de pratique » où le chercheur puise pour alimenter son « analyse réflexive »⁵⁵. C'est par la collecte des données, assise de la recherche et à travers le regard que je pose sur ma pratique, ma posture d'artiste, que j'arriverai à mieux saisir mon travail et à en dégager le processus et la démarche de création. Comment consigner les données

⁵⁴ Gosselin, Pierre, Éric, Le Coguiec, *La recherche création*, Presses de l'Université du Québec, Québec, 2006, p.97.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 98.

autoethnographiques? D'abord par le carnet d'atelier où je note les observations et analyses sommaires de mon travail. J'y note aussi les questions que je pose à ma pratique et qui clarifient la question de recherche. J'y accumule des données différentes, que ce soit des esquisses, des photos à différentes échelles, des citations d'auteurs, des observations sur le travail d'autres artistes ou des commentaires sur le mien, je me permets d'écrire sans censure dans la spontanéité du moment, j'écris à l'encre pour ne pas effacer. De ce carnet d'atelier, où je me permets une relative désorganisation et une parole subjective, j'essaie de trier les observations par catégories et d'en dégager une interprétation pour mieux cerner, comprendre et théoriser sur ce que je fais. C'est ce qui définit la méthodologie autoethnographique. Dans ce contexte le carnet d'atelier est l'outil premier, mais si je veux pousser plus loin l'analyse du travail de peinture, je dois construire une grille qui permettra de vérifier et de dégager les éléments visuels qui sont significatifs de mon travail.

Voyons maintenant ces deux outils d'analyse : la grille d'analyse des tableaux et le carnet d'atelier.

3.2 Grille d'analyse

Pour les artistes en arts visuels, il y a souvent une résistance à vouloir analyser et justifier son travail. Est-ce modestie, difficulté à transmettre le message ou simplement convenir que l'art est d'abord de l'ordre de l'affect avant l'intellect? Peu importe. Pour moi le développement d'une grille d'analyse servira d'outil de travail pour trois raisons. Premièrement la grille d'analyse sera utilisée dans le cadre précis de ce projet de recherche création. « Il est certain qu'une analyse ne doit pas se faire pour elle-même, mais au service d'un projet »⁵⁶. La grille d'analyse devient un outil concret pour ancrer les données visuelles. Elle ne se fait pas pour elle-même, mais pour rendre compte du travail fait en atelier. Deuxièmement, la grille d'analyse permet de mettre de la

⁵⁶ Joly, Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*, Éditions Nathan Université, France, 1994, p.33.

distance entre les moments de l'élaboration d'une œuvre visuelle. Trois étapes ponctuent ce parcours : la production, l'exposition et la réception. La production implique une relation étroite entre la toile et l'artiste, ils sont tous deux dans un dialogue serré, l'un répondant à l'autre et de l'autre, en une espèce de fusion esthétique et conceptuelle. L'exposition suppose que l'œuvre est complétée, donc qu'elle se détache de l'artiste et acquiert son autonomie. Le moment de la réception marque la zone de contact entre le public et l'œuvre. Au cours de l'analyse, le chercheur se place du côté de la réception, du public, et la grille permet de se fier à ce qui est observé et d'établir ainsi cette distance qui amène une relative objectivité. Troisièmement, la grille d'analyse permet d'établir et de regrouper des points de repère dans les observations, ils pourront ensuite être comparés et discriminés pour former une base de données de laquelle on pourra tirer des conclusions.

La grille d'analyse proposée a, dans le cadre de ce travail, une fonction pédagogique non négligeable (voir ANNEXE I). En recherche création, l'aspect recherche va prendre le dessus pour un moment, pour découvrir après l'étape de la cueillette de données, tout ce que comporte la création en hésitations, dérives et retours afin d'en dessiner un portrait d'ensemble. De ces connaissances acquises par le travail et l'expérience, je serai en mesure d'apprécier, comparer, confronter et porter un jugement plus objectif sur les peintures produites pour ce projet de recherche création. Qui sait ce je découvrirai de cet exercice? La grille d'analyse tiendra compte d'une approche sémiologique « douce » telle que le définit Laurent Gervereau (1994) lorsqu'il reprend les mots de Roland Barthes « ...le seul moyen de commenter une image reste de créer un texte sur elle. Scientifiquement, la démarche peut paraître discutable, mais elle demeure particulièrement talentueuse et restitue avec beaucoup d'acuité certaines représentations ». ⁵⁷ Pour Barthes les signes iconiques et plastiques ont la même

⁵⁷ Anglione, Camille-Angelo, *Voir, comprendre, analyser les images*, Laurent Gervereau, La

structure que les signes linguistiques; un signifiant relié à un signifié. Ainsi les signifiants plastiques que sont les formes, les lignes et les couleurs sur la toile sont perçus par l'œil. Ils bâtissent ensemble un message visuel : le signifié. En d'autres mots c'est à partir de l'œuvre, le signifié, que l'on pourra dégager les signifiants plastiques et iconiques. J'ai élaboré la grille d'analyse en retenant les critères suivants : le sentiment d'espace lié à la notion de perspective, la lumière-couleur pour tenir compte de la matière picturale et la déconstruction du paysage classique parce que je cherche le paysage perdu. La grille d'analyse appliquée à chaque composition du corpus permettra d'identifier et de dégager les différences et les similitudes dans le travail. Ces associations de signes plastiques et iconiques pourront être analysées selon le principe de permutation, c'est-à-dire pour ce qu'ils sont et pour toutes les autres variations possibles déclinées sur le même thème, une sorte de calligraphie récurrente. Par l'analyse des grilles, j'obtiendrai un portrait d'ensemble, permettant de trouver le fil conducteur du travail, les moments de rupture et les reprises. Je pourrai voir à quels moments la théorie et la pratique ont été en contact ou au contraire ont emprunté des voies parallèles. Je crois que cet outil m'aidera à comprendre et à répondre à la question de ce projet de recherche création.

3.3 Approche picturale : Observations autoethnographiques

Le carnet de notes d'atelier révèle bien des secrets lorsqu'il est ouvert. J'y consigne de nombreuses observations, réflexions, croquis, images, etc., classés plus ou moins méthodiquement et que je revisite occasionnellement. Ce document écrit et visuel laisse des traces du travail, et le relire permet une distance entre le moment de la production et celui de la relecture. On devient spectateur, observateur de sa propre mise en scène. On peut alors mieux percevoir et tenter de comprendre ce qui nous animait au moment de l'action, dans le contexte du travail, dans l'environnement de

l'atelier et dans l'humeur et les préoccupations qui alimentaient le quotidien de la production picturale. Le carnet ramène à la surface les sentiments et les perceptions qui ont pris part au processus créatif. Lorsqu'on parle de perceptions, c'est qu'on est engagé à comprendre, à saisir par l'esprit ce que l'on regarde. D'ailleurs l'origine latine de perception provient de deux mots : « perceivre » qui signifie apercevoir et « percipere » qui veut dire saisir par les sens. Ainsi je peux dire que la perception qui fait appel principalement au sens de la vue, me fait entrer par la connaissance matérielle et plastique de la peinture dans la connaissance intellectuelle plus large de mon sujet de recherche création sur le dé-paysage. Par la perception je suis capable de passer à l'étape de l'interprétation, de l'intellectualisation du travail. Je peux voir ce que Roland Barthes appelle le signifié, c'est-à-dire le message visuel présenté sur le support. Est-ce que le tableau abstrait présenté par les formes, les couleurs et leurs agencements, des signifiants plastiques et iconiques, me permet de trouver dans ces signes le paysage dont je veux me défaire? Avant de faire l'analyse des carnets de notes d'atelier, (voir CHAPITRE IV) je voudrais présenter mon environnement de création : l'atelier et les méthodes que j'utilise pour la production des tableaux. Quelles sont les étapes de la production d'un tableau, du moment où je l'amorce jusqu'au moment où je décide qu'il est terminé? Comment je travaille la couleur-matière? Voici quelques observations autoethnographiques.

L'atelier: Julie Bélisle (2013) dans *Avec les moyens de la peinture, Le Projet Peinture*, a donné une visibilité et beaucoup d'importance à la visite des ateliers des artistes choisis pour dresser un portrait de la peinture actuelle d'ici. Pour elle la visite des lieux de la création est révélatrice et aide à comprendre la production. Elle aborde la notion de la « pensée du pictural »⁵⁸, qui s'élabore dans cet espace de création. « La peinture

⁵⁸ Julie Bélisle, *Le Projet Peinture, un instantané de la peinture au Canada*, Montréal, p.29.

se remplit de tout ce que l'atelier contient »⁵⁹. La disposition des lieux, les matériaux et les objets sont des signes de cette pensée du pictural qui se construit dans cet espace. Le travail d'artiste se déroule souvent dans la solitude et permettre l'accès à cet espace physique donne une clé pour entrer dans l'intimité du travail qui s'y déroule et d'en décoder les grandes lignes. Mon atelier est situé au centre-ville de Gatineau, à 20 minutes de la maison, je l'ai choisi pour la brisure qu'il me permet de faire avec l'espace domestique, pour la lumière du nord, de l'est et de l'ouest qui baigne cette pièce de travail, pour sa chaleur enveloppante en hiver et l'air conditionné en été, pour le calme qui y règne et pour le désordre que je puis y laisser sans que cela dérange qui que ce soit. Il est le terrain de ma pratique une sorte de « chambre à soi » selon l'expression de Virginia Wolfe. J'y suis dans une bulle propice à la création.

Les explorations : il m'arrive de commencer le travail par des explorations sur papier Kraft. J'y utilise la gouache ou l'acrylique dilués, l'idée étant de travailler rapidement pour ne laisser sur papier que le moment premier de la création, sans trop réfléchir et sans jugement. Ces explorations sont en quelque sorte une façon d'amorcer le travail. Elles me servent pour le choix des couleurs tout au cours du processus.

Commencer un tableau : habituellement je prépare ma toile avec une mince couche de mortier de structure, appliquée de façon aléatoire, pour donner de la texture. J'y ajoute une couche de peinture acrylique diluée à l'eau sur toute la surface. Je trace ensuite les différentes formes de la composition soit au fusain ou au pinceau avec une couleur diluée. Dans les dernières explorations, j'ai mis de côté cette procédure dans le travail d'amorce. Sans mortier de structure, j'attaque la toile directement avec la peinture en fines couches pour délimiter les zones principales de la composition. Il m'arrive aussi d'étendre des restants de peinture sur une toile vierge, cela servira par la suite à en

⁵⁹ Julie Bélisle, *Le Projet Peinture, un instantané de la peinture au Canada*, Montréal, p.29.

orienter la composition, une contrainte avec laquelle il faudra jouer.

Tableau en train de se faire : construire un tableau demande toute une série de décisions en réaction avec le geste précédent. Ces décisions prises les unes à la suite des autres ne sont pas toujours faciles. Tel un effet de domino, elles nous amènent dans une direction dont on ne connaît pas l'issue. L'important est de chercher à la fois l'équilibre et une certaine tension dans la toile. En cours de travail, je me pose deux questions : est-ce que ce que je vois ressemble à un paysage? La réponse doit être non. Ensuite est-ce que la composition me satisfait? La réponse doit être oui. Je travaille à défaire l'image du paysage et à composer un espace abstrait qui le rappelle.

Terminer le tableau : c'est toujours un moment difficile pour moi de déterminer si un tableau est terminé ou pas. Pour le savoir, il suffit d'un coup d'œil frais et dispos. J'accroche ma toile au mur avant de quitter l'atelier. Le lendemain matin en entrant, je la vois dans la lumière naturelle. Habituellement c'est à ce moment-là que je sais ce qui lui fait défaut ou si la composition se tient, que je la considère comme terminée. Il arrive que je ne trouve pas la solution à un problème de composition. C'est alors que pour reprendre les termes d'un de mes professeurs, je radicalise, c'est-à-dire que j'interviens par un geste, une couleur, je regarde le tableau à l'envers pour mettre volontairement en danger la composition au risque de tout perdre. Ce moment de vertige, sensation inconfortable m'amène dans une nouvelle direction porteuse d'une plus grande intériorité. Le tableau que j'abandonne ainsi me revient plus riche de couleurs et de sensibilité. Serait-ce parce qu'il m'a donné du fil à retordre ou qu'il a contribué à porter plus loin ma recherche création?

Recommencer un tableau : il m'arrive de reprendre un ancien tableau. Ajouter de nouvelles couches sur un fond déjà texturé ajoute à la qualité et à la richesse de la

matière. Puisqu'il y a déjà une composition en dessous, j'en laisse paraître quelques éléments, sortes de repentirs pour raconter une nouvelle histoire sur la toile. La différence entre la toile vierge et la toile déjà peinte, c'est que dans cette dernière il faut davantage composer avec l'accident et réagir aux interventions passées. Ces contraintes défient la créativité et forcent à aller dans des directions nouvelles.

Documenter le tableau : lorsque je documente mon travail, je photographie d'abord toute la toile pour mes archives. Puis je recadre des parties du travail en faisant des zooms sur des zones plus intéressantes. Ces images me servent à l'occasion pour recomposer un tableau, à une autre échelle. Ces images deviennent de plus en plus abstraites. Dans mes carnets d'atelier, je colle des photocopies tirées des images des différentes étapes du travail, ce qui me permet de me rappeler et de décrire le processus de création.

Les matériaux et techniques : la toile et le panneau de bois sont les supports que j'ai utilisés au cours de mes études de maîtrise. Avec la toile libre de grands formats, je cherche l'immersion dans le paysage, dans son atmosphère. La toile libre accrochée au mur, de plus grandes dimensions que moi, me permet de voir en panorama et de travailler avec la vision périphérique qui rend les formes plus floues. Je suis dans le paysage que je peins, il est à ma hauteur et souvent plus grand que moi. Peindre sur toile libre nous amène tout de suite dans un contact plus rude avec le mur, ce qui rend l'exercice de peindre très dynamique, voire coriace. Le mur n'absorbe pas le coup de brosse, comme sur une toile montée sur faux cadre, il me le retourne. C'est la même chose avec le panneau de bois, on est en dialogue musclé avec le support. Travailler sur grands formats, commande des outils plus gros, pinceaux et couteaux. Pour diminuer le contrôle, un pinceau fixé au bout d'un manche à balai me permet des gestes plus amples et moins précis. Aussi pour étendre plus de peinture à chaque geste

je me sers de la raclette. Puis quelques fois, je gratte avec la pointe de mon couteau dans l'épaisseur de la matière des petites verticales qui laissent des cannelures. À l'ajout d'une autre couche de peinture, elles se remplissent et deviennent un dessin dans la pâte. Je reviens sur la surface aussi avec du fusain, des crayons Conté et des craies de pastel. En travaillant avec la peinture liquide, les dégoulinades viennent perturber la lecture des champs de profondeur dans le tableau.. Généralement j'interviens sur toute la surface, mais il m'arrive aussi de laisser des zones de réserve pour laisser respirer la composition. Le grand format se lit de loin, mais si on y regarde de plus près on y sera surpris de toute l'agitation qui n'était pas visible au premier coup d'œil. Toutes ces interventions racontent l'histoire de la conversation animée entre le peintre et sa peinture. Comme dans un tableau automatiste «...Le geste garde son identité (de geste) même lorsque l'œuvre est parachevée»⁶⁰. La trace du peintre reste visible.

La couleur : j'amorce le travail par quelques traits avec des couleurs diluées à l'eau ou au médium acrylique, pour établir les grandes lignes de la composition. Ce point de départ fait généralement référence au paysage, mais l'objectif est de m'en défaire tout au long de la construction du tableau. Je joue avec la propriété lumineuse de la couleur. L'impression visuelle varie selon la qualité des pigments, les modulations des tons chauds-froids et clairs-obscur. Je cherche l'effet coloré, c'est-à-dire la réaction que provoqueront les couleurs, les unes en rapport aux autres sur ma toile. Je travaille par couches superposées, des zones de couleurs saturées ou rompues, en empâtements ou en glacis. Ces strates de matières ne recouvrent pas toujours celles qui précèdent et laissent le travail de fond apparaître, pour donner une illusion de perspective. J'aime les jaunes orangés et les rouges vifs, palette très présente dans mon travail et déclinée dans toute une variation de teintes, mélangées au blanc ou au titane écru. Chaque

⁶⁰ Gascon, France, *La révolution Automatiste, Exposition organisée par le service des expositions itinérantes*, Musée d'art contemporain de Montréal, 1980, p.16.

mélange est unique et il me devient difficile de retrouver la même teinte lors d'une autre séance de travail si je n'ai pas noté le dosage. C'est particulièrement le cas pour les gris chauds obtenus par la combinaison du bleu de cobalt à une teinte de terre de Sienne brûlée. J'aime aussi estomper et salir les couleurs pour en atténuer la luminosité et les contrastes, en utilisant un chiffon imbibé de noir, de brun ou de bleu que je glisse sur la surface de la toile en un film translucide. En ne mélangeant pas uniformément les couleurs, j'en laisse voir les traces multipliant teintes et coloris. Le mélange se fait sur la palette ou directement sur la surface du tableau. Il est habituellement composé de deux couleurs pour conserver leurs qualités aux pigments. Étendre une deuxième couche sur la toile, dans la matière encore humide de la première, laisse visibles les empreintes de la brosse ou du couteau. Au contraire de l'addition, je travaille en soustraction par le grattage ou en essuyant le surplus de peinture avec la brosse que je glisse avec une certaine force pour reprendre la matière. Là aussi la trace du geste est visible. Si je ne suis pas certaine de l'effet d'une couleur par rapport à une autre, et que je suis à finir le tableau, je joue avec des cartons colorés pour me donner une idée du résultat sans avoir à ajouter une couche de peinture.

La gestuelle : le travail de peinture se dévoile dans la gestuelle, une sorte de calligraphie propre à ce médium. Ces traces visibles des multiples interventions donnent une structure, une profondeur que l'on nomme la perspective aérienne, bâtie à partir des plans colorés alors que dans la perspective classique, c'est la ligne d'horizon et le point de fuite qui établissent les règles de l'illusion de la profondeur. Ma calligraphie reprend souvent la forme d'un cercle reproduit un peu comme un exercice préliminaire de dessin ayant pour fonction de délier et réchauffer les muscles. Ces formes rondes répétées dans la matière sont écrites dans l'histoire du tableau. Elles sont tracées au fusain, au crayon Conté ou avec la peinture acrylique en empâtement ou en transparence, dans des permutations multiples du même signe. Cette calligraphie

disparaît à l'occasion sous les couches de peinture en laissant une trace, un repentir, ou bien au contraire, elle revient s'affirmer en premier plan. Ces lignes dessinées très librement, appliquées au couteau ou avec différentes grandeurs de brosses dynamisent la composition et orientent le regard. J'essaie d'y lire le dé-paysage par le geste dans la matière.

CHAPITRE IV

LE CORPUS

Voyons maintenant l'évolution du travail et essayons d'en dégager les principaux paramètres à partir du récit de pratique tiré des carnets d'atelier et de l'analyse des tableaux. Le récit de pratique brossera un portrait de ce parcours et rendra compte des questionnements qui jalonnèrent cette aventure universitaire. Quelques travaux présentés au cours de ces sessions témoigneront des états d'avancement de la recherche création. J'analyserai ensuite la production des quinze tableaux créés pour l'exposition de fin de maîtrise à partir de la grille d'analyse. Cette grille s'attardera sur deux éléments visuels, la composition et la couleur afin de cibler des paramètres constitutifs d'un paysage. Ce faisant, elle permettra à contrario de conceptualiser les particularités du dé-paysage, pour comprendre et expliquer ce que je cherchais. Du croisement des données tirées du récit de pratique et de l'analyse des tableaux, je tirerai les résultats qui définiront le concept de dé-paysage dans la pratique de la peinture.

4.1 Récit de pratique

Avant de faire l'analyse des tableaux, j'aimerais revoir brièvement les cahiers d'atelier pour m'imprégner de ce qui alimentait ma réflexion de départ. En première page, j'ai noté les objectifs du cours d'atelier 1, où je devais cerner les enjeux de la pratique antérieure, je les ai résumés en quatre mots : peinture, couleur, paysage, simplifier les formes. Mon approche en peinture se situait alors à mi-chemin entre la figuration et l'abstraction, des paysages reconnaissables à quelques signes associés aux formes végétales et aux reliefs, paysages frontaux aux couleurs vives. Dans cet atelier, il était question de poursuivre l'exploration dans un esprit d'ouverture, en étant attentive aux mutations, métamorphoses, déplacements dans le travail tout en continuant d'approfondir le savoir-faire. Partir de ma pratique pour aller plus loin. Que de chemin

à parcourir! Depuis mon écriture picturale s'est enrichie des explorations, du travail solitaire de l'atelier, des lectures proposées dans le cadre des séminaires de maîtrise, des recherches documentaires sur mon sujet d'étude, des critiques des collègues et professeurs, de la visite des expositions et des galeries et de tout ce qui à mon insu s'est glissé, sans que j'en sois consciente, dans ma tête de chercheuse. Voyons quelques moments phares, qui aujourd'hui, après un certain recul me permettent de dire qu'ils ont été des jalons de ce processus de recherche création.

La première étape de ce parcours, je l'ai envisagée comme un voyage dont je ferais le récit en images. Au cours de l'été, j'avais acheté une nouvelle voiture. Pour la tester, j'ai décidé de partir avec ma fille faire une courte virée dans l'est du Québec. Au retour, raconter ce trajet comme travail d'amorce m'a fait entrer dans la recherche. Trois moments du voyage sont racontés sur papier Kraft, la route, la traversée du fleuve et la visite des jardins de Métis. Aussi trois couleurs pour les traduire, le jaune pour la ligne centrale de la route, le bleu pour le fleuve qui se mêle au ciel dans une journée de grands vents et le vert des jardins, compositions rapidement exécutées, dans l'urgence de commencer mes explorations.



Figure 1 : *Sur la route*, acrylique sur papiers Kraft, septembre 2013.

Au cours de cette première session j'ai voulu élargir les frontières, j'ai travaillé avec des rebuts, des collages de papiers divers, des acétates, en intervenant par dessus avec la peinture, du fusain ou des crayons, en utilisant la toile brute ou une toile déjà peinte.

La narration m'intéressait, c'est pourquoi je produisais des explorations en série, par groupe de trois ou plus. J'en déplaçais souvent l'ordre, je les étalais sur le plancher, les épinglais au mur et les regardais toutes ensemble, pour voir comment elles s'harmonisaient. Je consignais ces observations dans mon carnet d'atelier, j'y collais des photocopies de ces explorations, j'y notais des références à des articles et des réflexions sur mes recherches. Le sujet portait à peu près toujours sur la représentation du paysage, je me questionnais aussi sur les raisons de faire de la peinture, de la peinture de paysage, de la trace du paysage, de la mémoire que j'en ai, des souvenirs d'enfance, de ma propre trace laissée dans le travail de la couleur. Qu'est-ce que peindre? Peindre, c'est représenter en s'adressant à l'imagination, une sorte de récit qui porte la trace de celui qui l'a fait. À propos de la couleur, je suis allée relire Christophe Domino (1999) sur Matisse qui affirmait que le blanc est une couleur et qu'il fallait faire valoir les différences dans la peinture. Pour Matisse, donner à voir le peindre est plus important que la peinture et qu'en peinture il n'y a pas de recettes sinon l'art devient industriel. C'est, je pense, en baignant dans toute cette atmosphère de discussions et de recherches que j'ai progressivement laissé exprimer plus de liberté dans mon travail. En fin de session, je travaillais sur grands formats, la toile libre et la couleur rose.



Figure 2 : *Novembre*, acrylique et fusain sur toile libre , environ 2,4 x 1,2 mètre, 2013.

Ce projet de fin de session est un engagement physique, une mise à l'épreuve du corps. Ce format vertical, plus grand que moi, m'amène dans un espace que je travaille par section et qui de ce fait, favorise un certain brouillage des repères du paysage. La gestuelle s'agite librement dans une calligraphie répétitive et colorée. Les motifs sont appliqués par couches superposées, en des cercles exécutés rapidement, plus ou moins réguliers dans des diagonales harmoniques qui vont s'élevant de la gauche vers la droite. La composition présente des plans successifs à partir de couleurs saturées dans le bas et qui progressivement se mêlent de blanc et deviennent plus floues dans le haut de la toile. Ce circuit visuel rappelle la perspective, puisque la zone de netteté occupe le premier plan, dans le bas de la composition. On y circule d'un plan à l'autre en sillonnant l'espace de gauche à droite jusque dans le haut de la toile, ce qui n'est pas sans rappeler le paysage même s'il n'y a pas de ligne d'horizon. J'ai laissé des espaces de réserve pour faire respirer la composition, j'ai travaillé les couleurs en saturation, en empâtements, en couleurs mélangées et diluées donnant des coulures. On retrouve à droite de la composition des formes définies en rouge et un oiseau bleu, éléments

iconiques discordants dans cet ensemble plus abstrait. Cette toile porte encore la trace de la figuration, mais donne à voir le travail dans la peinture. Le signifié du paysage est en train de disparaître. Durant la première session, j'ai accentué l'utilisation du blanc et de ses mélanges. La relecture de Matisse y est certainement redevable. Le blanc est une couleur, en le mélangeant avec le rouge, les jaunes et les bleus, il leur a apporté la luminosité et la douceur que je cherchais.

De la conférence de Dany Laferrière, au début de la session d'hiver, j'ai retenu qu'il écrivait ses romans, toujours à la machine, en tapant une lettre à la fois, ce qui selon lui demande du temps et permet une distance avec le travail. Pour lui il n'y avait aucune raison d'écrire, il y a tant d'écrivains, mais ajoutant du même souffle qu'il fallait continuer dans la même veine. Y a-t-il une raison de peindre? Il y a tant de peintres... Le séminaire sur les enjeux actuels en peinture a poussé plus loin cette réflexion sur la pratique artistique, sur la pensée du pictural, sur notre façon de réfléchir avec l'image et la matière, sur nos influences et sur les moyens de prendre place dans le discours et les pratiques d'aujourd'hui. Consciente de l'immense éventail des pratiques, et n'ayant surtout pas la prétention de réinventer la peinture, j'ai cherché à observer de plus près mon processus de création. Je me suis attardée à noter la façon de faire au lieu de discourir sur le résultat. C'est à ce moment-là qu'à la fois les méthodologies de la recherche et de la recherche création me sont devenues plus concrètes. L'approche autoethnographique me convenait, c'est-à-dire d'étudier le dé-paysage en peinture à partir de ma propre expérience de vie et d'artiste, d'observer ces deux aspects imbriqués et complémentaires. C'est à partir de ces notes d'atelier que j'ai rédigé le troisième chapitre de cet essai.



Figure 3 : Exemple d'une page du carnet d'atelier.

La production s'est continuée avec les grands formats sur toile libre. Ce qui me surprend aujourd'hui en relisant les notes d'atelier, c'est que je n'ai à peu près pas décrit les toiles en terme de composition et de couleurs, ce qui m'occupait alors portait sur le regard que je posais sur le travail en train de se faire, sur l'organisation de l'atelier, sur la façon de commencer, corriger, terminer les toiles, mais très peu sur le dé-paysage et la couleur. Pourtant la production occupait une grande partie de mon temps. Un autre moment, qu'il m'importe de relater et dont j'ai fait mention dans mes influences, fut la visite de l'exposition de Peter Doig. Ses immenses formats, le paysage divisé en quelques grands plans colorés, la peinture travaillée en opacité ou en transparence, comme s'il teignait à peine la toile, des espaces de toile brute laissée sans peinture, la simplicité des formes et les contrastes des couleurs me parlent. On entre dans l'atmosphère de ces espaces à fois calmes et étranges.



Figure 4 : *Études du paysage*, acrylique sur toile libre, 183 x 162 cm, 2014.

Continuer les explorations pour me détacher de la figuration, voir le paysage pour sa lumière et la sensation qu'il procure, prendre des risques, travailler avec des outils plus grands étaient les objectifs de cette deuxième session. Sur cette toile j'ai laissé aller le contrôle, en travaillant à partir d'une photographie de magazine de plein air, une sorte d'hommage à Peter Doig. Les bases de la composition dessinées rapidement avec les couleurs pures, j'ai amorcé la destruction de la représentation du paysage. Ce que présente cette composition est un large espace vapoureux, en nuances de blancs et de gris, voilant le bleu du dessous. Le geste visible dans la largeur de la brosse se décline en coups verticaux et en cercles irréguliers. La couleur s'affirme dans les contrastes de quantité du blanc sur l'ensemble de la surface de la toile. La partie inférieure porte le poids visuel, il est travaillé à grands traits horizontaux assez brusques en variations de noir, jaune et bleu. Ces couleurs s'opposent en contrastes de qualité et d'opacité. Les couleurs ramènent cette composition dans la verticalité. La profondeur de champ est perceptible dans la portion droite de la toile, le noir nous apparaissant plus loin que le bleu et le blanc qui viennent recouvrir cette zone d'ombre. Le circuit visuel nous retient dans le bas de la composition par toutes les interventions visibles, les coups de

brosse à la verticale, à l'horizontale, en rond, en transparence... On peut imaginer, le kayakiste sur un plan d'eau qui reçoit la tempête. Il y a une épuration des couleurs, elles sont en soutien à ce ciel d'orage. Lors de la critique, Geneviève Goyer-Ouimet de la Galerie Circa disait : « ...il faut un positionnement face au paysage. Qu'est-il pour toi? Qu'est-ce que tu retiens et qu'est-ce que tu délaisses? Nomme en quoi il est là et en quoi il n'y est pas ». Pour moi cette composition se rapproche du paysage immersif, d'une ambiance, d'une sensation colorée, mais pas de l'iconographie attribuée au paysage.

En préparation de la troisième session, j'ai fait un petit saut à New York pour voir de la peinture. Le diptyque de Joan Mitchell, *Wood, Wind, No Tuba*, 1980, au MOMA, valait à lui seul ce déplacement. Cette artiste a de la couleur et de la lumière une compréhension impressionniste.



Figure 5 : Joan Mitchell, huile sur toile, diptyque *Wood, Wind, No Tuba*, 1980.

Aussi tout au cours de l'été, j'ai concentré la recherche sur les lectures sur le paysage et sur la couleur. Il s'agissait d'établir un état de la question (voir le CHAPITRE II) et de comprendre à travers les moments de l'histoire de la peinture, les concepts que je pouvais dégager et dont je pouvais me servir pour mener plus loin ma recherche création. C'est encore une fois par des dessins et collages préparatoires sur papier Kraft, entrée en matière pour trouver les compositions et les couleurs des prochains tableaux, que je me suis engagée dans le travail. De ces photocopies d'esquisses et des notes d'atelier ressortent mon intention d'approfondir l'étude de la couleur par l'utilisation du blanc. Pour moi il devient clair que le paysage relève de la notion d'espace et de lumière, un sentiment de profondeur qui s'opère par le geste et la couleur. J'explore l'évanescence des formes, la luminosité de la toile blanche que je garde en réserve à certains endroits, j'utilise davantage le blanc titanium et le zinc mélange de blanc pour leurs contrastes d'opacité et l'éclat qu'ils ajoutent aux mélanges des autres couleurs. Les six panneaux, de lauan plywood, présentés en fin de session sont des espaces colorés travaillés les uns en même temps que les autres dans l'agitation de l'atelier. Photographiés à quelques reprises durant la période de production pour les voir évoluer, je constate qu'ils occupent un moment important de mon processus. Cette période a vu mon coup de brosse s'affirmer, il est plus large, plus dense, plus coloré et en même temps, il se libère de cette structure pour disparaître dans la teinte plus feutrée, plus transparente, plus vaporeuse avec l'utilisation des couleurs diluées. J'ai essayé de quitter un moment le côté cérébral que demandait l'écriture de l'essai, pour sauter dans le plaisir de mettre les mains dans la pâte colorée.



Figure 6 : *Paysage 6*, acrylique sur panneau de luan plywood, 122 x 122 cm, 2014.

Cette composition présente un plan rapproché, sorte de paysage immersif, travaillé au couteau et à la brosse montée sur un long manche pour donner plus de liberté au geste, en peignant de loin. J'ai travaillé ce tableau avec des couleurs appliquées sur la peinture encore humide pour laisser des trainées et rendre visible le mélange. Les formes rondes de la calligraphie sont peu contrôlées, elles se retrouvent un peu partout sur la toile, dans un certain désordre. En travaillant de loin, je ne suis pas dans une zone de netteté fovéale, d'une parcelle de la surface. Au contraire, j'en ai une vision périphérique, ce qui permet un certain flou. Dans la partie supérieure, les teintes sont lumineuses et claires à droite et rabattues en allant vers la gauche. À mesure que l'on descend, le poids visuel se précise, par l'intensité des couleurs et le rythme des formes. Le noir a ainsi servi comme couleur à assoir la composition et à rabattre les tons trop chauds, du rouge, de l'orangé et du rose, parce qu'au départ toute la composition vibrait de rouges. Ce tableau présente une perspective aérienne, partant d'un premier

plan affirmé dans le bas, les formes vont s'estomper à mesure qu'on s'élève, lorsqu'on regarde le côté droit. J'en suis moins certaine sur la gauche, il me semble que le haut et le bas sont sur un même plan. Je me demande si le grattage et la texture du mortier n'aident pas en rendant visible la matière, à rapprocher et ramener ce plan au même niveau que le bas. Le bleu turquoise à droite, me rappelle le couac, de l'oiseau bleu d'un tableau précédent. Il s'intègre mieux aujourd'hui dans cette composition. Ce tableau marque un retour vers la couleur, il traite du paysage vu à une échelle microscopique où chaque forme est grossie et observée de très près. Il n'y a ni ciel ni terre, juste un espace coloré sans le repère de la perspective, donc sans référence au paysage.

Le temps venu de préparer les tableaux pour l'exposition de fin de maîtrise, j'ai abordé ce projet en me donnant la contrainte d'une uniformité dans le format. J'ai acheté quinze panneaux de bouleaux 91 x 122 cm. Je les ai travaillés en diptyque et triptyque pour agrandir la surface à peindre et rester dans l'immersion du paysage, son atmosphère, son évanescence, sa disparition. Ce que j'avais en tête au début était de rendre hommage à la couleur, de la montrer dans sa matérialité et ses contrastes. J'ai été privilégiée de pouvoir compléter la réalisation de ce corpus dans le local de peinture de l'UQO qui m'a servi d'atelier au cours de l'été et où je pouvais accrocher cette production en me servant de tous les murs. En entrant le matin, je pouvais tout de suite voir où je devais intervenir et par ce coup d'œil d'ensemble, mieux dégager ce qui caractérise mon approche picturale.

4.2 La grille d'analyse plastique

La grille d'analyse plastique (ANNEXE I) se divise en deux sections complémentaires. Les signifiants plastiques sont les composantes qui tiennent compte de la peinture comme médium, des couleurs, des techniques, du support, du format et des outils

utilisés pour la réalisation du tableau. Ces signifiants plastiques prennent place sur le support en un certain ordre, ce qui définit la composition. À partir de là on peut parler du cadrage, de la profondeur de champ, du circuit visuel pour mieux décrire ce que l'on observe. Le signifié est le résultat de cette description, c'est-à-dire le message visuel produit par ces interventions. L'analyse des tableaux (ANNEXE IV) collige les données à partir de la grille d'analyse (ANNEXE I). Elle comprend d'abord l'analyse de quelques tableaux illustrant des moments charnières de mon parcours de maîtrise, dont j'ai présenté des images précédemment (Figures 1, 2, 4 et 6). Vous y retrouverez également l'analyse de toute la production à partir de laquelle je choisirai les tableaux pour l'exposition de fin de maîtrise. Cette analyse cherche à répondre à la question : est-ce un paysage? La réponse devrait s'avérer négative pour permettre de classer le signifiant en tant que dé-paysage. Alors qu'est-ce qui distingue le paysage et le dé-paysage, c'est ce que je tenterai de démontrer avec l'analyse des tableaux pour l'exposition de fin de maîtrise.

4.3 L'analyse des tableaux de l'exposition



Figure 7 : *Composition sur le paysage*, triptyque, acrylique sur panneau de bouleau, 122 x 183 cm, 2015.

Cette composition présente un cadrage rapproché, une perspective aérienne, une sensation et une immersion dans le tableau. Ici le travail porte sur des surfaces définies, des espaces colorés, de rouges, de roses, de jaunes et de blancs qui sont traités en mélanges, en transparence, en saturation pour donner de la lumière à la composition. On oublie les repères du paysage classique, c'est-à-dire que l'on ne trouve pas de ligne d'horizon, de point de fuite et de représentations réalistes. Les teintes de vert que l'on associe généralement au paysage, se retrouvent surtout en haut, là où on ne les attend pas, ici elles ne sont pas utilisées comme un poids visuel, mais comme une sorte de calligraphie qui délimitent les zones colorées. Les traits de brosse tantôt verticaux tantôt en cercles apparaissent comme des motifs d'une forme assez gauche, exécutée spontanément. Une zone vaporeuse travaillée de zinc mélange de blanc et de blanc de titane, appliqué en couches fines superposées directement sur le bois ou sur les couleurs qui bordent cet espace, occupe le centre de la composition. Cette dernière est encadrée par les teintes de rouge brillant, titane écru, jaune primaire, jaune de Naples qui mélangées aux blancs, donnent des roses et beaucoup de lumière à ce dépaysage. Cette proposition a été la première de la série de tableaux à réaliser pour l'exposition de fin de maîtrise. Je l'ai abordée en délimitant les espaces, un peu comme le faisait Matisse avec sa technique des papiers colorés et découpés pour bien définir les formes. Ce que j'ai voulu faire c'est de délimiter des espaces et non des formes pour m'éloigner de la représentation du paysage.



Figure 8 : *Composition no.7*, acrylique sur panneau de bouleau, 122 x 91 cm, 2015.

Le tableau raconte une histoire plus mouvementée. Il était le panneau droit d'un diptyque, inspiré d'une image d'un vignoble de la région de Bordeaux tiré d'un magazine sur le vin. Partir d'une image pour démarrer le travail me rappelle la façon de travailler de Peter Doig. De quelques lignes retenues représentations d'un chemin, de quelques rangs dans le vignoble au bas d'une colline, il n'est resté que la division du tableau en trois plans séparés par les formes circulaires du bas et la ligne ascendante en haut à droite. Ici les espaces colorés délimitent la structure du tableau. Ils se lisent du bas vers le haut. De l'agitation des mouvements circulaires de la brosse et des coulures de la peinture du premier plan, on passe à la zone de mélanges de bleus travaillés en larges coups de brosse dans l'épaisseur ou la dilution de la peinture. Ce champ brouille les repères de profondeur, le bleu en s'éloignant et le blanc se rapprochant. Dans le

haut, le rose de Venise saturé nous ramène cet espace au premier plan. De l'image de départ, il ne reste que l'idée d'une division des plans colorés qui bâtissent la perspective aérienne. Dans le tableau, un clin d'œil à l'artiste américain Willem de Kooning se retrouve dans l'expression des mouvements circulaires et dans le mélange, en apparence maladroite, des couleurs.



Figure 9 : *Composition no.8*, acrylique sur panneau de bouleau, 122 x 91 cm, 2015.

Ce tableau, partie gauche d'un diptyque avec le panneau précédent, a fini par prendre une place par lui-même. On peut certainement y trouver des liens dans les couleurs et les coulures plus apparentes de la partie inférieure. La différence tient au fait des espaces colorés plus nombreux, mieux définis et plus petits de cette composition qui nous semble présenter un cadrage plus large. Que reste-t-il du paysage? Certainement le poids visuel, une force de gravité exprimée dans les couleurs saturées et les coulures au bas de la composition, et peut-être la ligne verte du haut qui pourrait se rapprocher de la ligne d'un horizon lointain.



Figure 10 : *Composition no.9*, diptyque, acrylique sur panneau de bouleau, 91 x 244 cm, 2015.

Ce diptyque explore les couleurs bonbons de roses, bleues et jaunes, des teintes délavées, mélangées au blanc. Elles sont travaillées en saturation avec un rouge brillant en haut du panneau de gauche qui graduellement va s'estomper au contact des jaunes et des bleus, orientant la lecture du tableau de la gauche vers la droite. De plus les trois formes circulaires de gauche trouvent écho dans les quelques cercles bleutés de droite. La calligraphie au bas de ce panneau est traitée avec la peinture diluée de bleu et blanc en une mince pellicule quasi transparente. Partout entre ces formes le travail du coup de brosse est visible, des rouges saturés aux roses et jaunes blanchâtres, ils ramènent en pleine lumière le côté éthéré des espaces de cette composition. La couleur diluée à l'eau laisse voir les couches du dessous. Je travaille ici dans l'esprit du sfumato pour accentuer le modelé vaporeux et aérien de la composition. La profondeur de champ est tributaire des couches colorées superposées les unes sur les autres, ce qui la distingue de la perspective linéaire. La seule ligne horizontale qui pourrait s'en rapprocher est la bande rose et jaune sous les trois formes circulaires du panneau de gauche.



Figure 11 : *Composition no.11* : acrylique sur panneau de bouleau, 122 x 91 cm, 2015.

J'ai travaillé avec les couleurs analogues du cercle chromatique, des couleurs proches les unes des autres. Par des mélanges de jaunes à partir du jaune primaire, ocre, titane écru, jaune de Naples, toutes ces couleurs mêlées au blanc. J'ai utilisé des verts issus du mélange à tous ces jaunes avec le bleu. La peinture est aussi travaillée en contraste de saturation dans les verts et gris alors que les blancs mélangés aux jaunes deviennent translucides. La gestuelle s'affirme dans les traits verticaux visibles des coups de brosse plus large, alors qu'elle est plus souple dans les formes rondes. La perspective aérienne passe d'un plan coloré à l'autre graduellement du bas vers le haut, effet de perspective par la couleur, mais sans la représentation. Ce panneau se rapproche de

l'impressionnisme par la lumière qu'il dégage, on y sent un peu du coup de brosse de Joan Mitchell. On peut voir les différentes étapes de sa réalisation (ANNEXE III), elles montrent l'histoire de cette composition, la manière de travailler, le processus.



Figure 12 : *Composition no.12* : acrylique sur panneau de bouleau, 122 x 91 cm, 2015.

Les Compositions no.12 et no.13 ont été travaillées en diptyque, le panneau 13 étant à gauche et le panneau 12 à droite. Quelques couleurs contigües sont demeurées, mais au cours du processus les panneaux ont changé de côté et les deux compositions ont pris chacune leur espace. Le tableau *Composition #12* se présente en une succession de plans colorés en jaunes, roses, bleus, en rouge melon et blancs. Le peu de saturation dans le travail de la couleur donne à cet espace une atmosphère de flottement, d'apesanteur. On ne voit ni ciel ni terre, peut-être quelques nuages dans les formes arrondies qui s'étirent dans le haut. Même les coulures, généralement associées à la gravité, ne semblent pas assoir le poids visuel du bas du tableau.



Figure 13 : *Composition no. 13* : acrylique sur panneau de bouleau, 122 x 91 cm, 2015.

Composition minimaliste en jaunes, rouge melon et turquoise. Une forme horizontale turquoise dans le tiers inférieur découpe un premier plan. Elle est travaillée en aplat avec quelques coups de brosse circulaires. Derrière cette forme, un champ coloré en jaunes de divers mélanges avec les blancs, le titane écru et le rouge. Ici les couleurs se fondent les unes aux autres dans des transitions graduelles qui donnent beaucoup d'unité à la composition. Pour passer d'une couleur rouge melon au jaune par exemple, on observe qu'il y a une zone tampon où le jaune passe sous le rouge melon et où à son tour cette couleur passe sous le jaune. On est dans un espace qui se compose de toutes ces couleurs. Ce tableau ne comporte pas de trace du paysage, est-il un non-paysage? Je réalise ici que quelque chose manque. Je viens de comprendre que je cherche la

trace du paysage dans mes tableaux abstraits et que pour qu'il y ait dé-paysage, il doit y avoir un paysage que je m'efforce de déconstruire. Je cherche à en garder l'essence avec la perspective aérienne.



Figure 14 : *Composition no.14* : acrylique sur panneau de bouleau, 122 x 91 cm, 2015.

Encore une fois, ce tableau a débuté en diptyque avec la *Composition no.15*, et brusquement il s'en est détaché parce que je n'arrivais plus à sortir du paysage, j'étais dans une impasse et il fallait intervenir pour déstructurer l'organisation des formes. Ce qui rappelle le paysage ici pourrait se retrouver dans les quelques traits horizontaux en tonalités de gris, de verts et d'orangés du centre du tableau. Le trait noir laisse paraître des coulures, associées au phénomène de gravité. Cependant parce que ce trait affirmé repose au-dessus d'un espace blanc, en nuances d'ocre sur fond gris, travaillé en mouvements circulaires, les codes de la perspective se brouillent et modifient notre lecture du paysage. On est dans quelque chose de plus aérien qui supporte le poids du

trait noir, une espèce de fausse note dans la composition. Le contraste de la saturation et de la fluidité de la peinture, mêlé au contraste des couleurs, nous amène dans le dé-paysage. Si on inversait ces deux espaces en plaçant le trait noir sous la zone plus vaporeuse des cercles blancs, on serait dans le paysage.



Figure 15 : *Composition no.15* : acrylique sur panneau de bouleau, 122 x 91 cm, 2015.

Ici ce sont les contrastes colorés qui divisent l'espace en deux parties: le tiers supérieur en turquoise, bleu cyan et bleu ciel, couleurs saturées et mêlées au blanc et le reste de l'espace occupé principalement par les tonalités de jaunes, d'ocre et de titane écru. Au contraste de qualité, s'ajoute un contraste de quantité parce même si l'espace jaune est plus grand, son poids visuel est moins fort que le haut du tableau. Et puisque d'habitude dans le paysage ce poids visuel se retrouve en bas, au premier plan, ici la perception pourrait être que c'est la terre qui nous tombe sur la tête, une autre forme du dé-paysage, une maladresse de composition de la perspective linéaire classique.



Figure 16 : *Composition no.4* : triptyque, acrylique sur panneaux de bouleau, 91 x 366 cm, 2015.

Ce triptyque vient clore la production des tableaux de l'exposition de fin de maîtrise. C'était l'occasion de me donner le défi de retravailler la première exploration sur papier Kraft (Figure 1). Le panneau de gauche présente deux larges bandes horizontales jaunes. La saturation de la couleur nous les présente au premier plan, les couleurs travaillées en aplat et au couteau. Elles reposent sur des gris bleutés qui laissent voir les couches du dessous en rouge et orangé. Cet espace porte les traces des interventions dans la pâte : soustractions des cannelures creusées avec le bout du couteau ou de la raclette. En bas, une zone titane écrue mélangée au blanc et au jaune de Naples, couleurs appliquées en transparence sur la couche de fond visiblement jaune, apporte à la composition une certaine légèreté. Ces plans ne présentent pas de perspective, ils sont frontaux et pourrait nous apparaître comme une prise de vue aérienne.

Le panneau central, composition en tonalités de bleus, est ici travaillé en fines couches mélangées au zinc mélange de blanc et blanc de titane. Le travail à la brosse, visible un peu partout, transmet l'impression de fébrilité, d'agitation, d'urgence de tout peindre en même temps comme si je passais d'une zone à l'autre sans avoir terminé la précédente. On y sent quelque chose du travail bâclé. La perspective établie par les couleurs est aérienne, vaporeuse, évanescente. Cependant puisque ce tableau est bleu, il va nécessairement nous rappeler le paysage maritime. Si j'avais travaillé cette

composition dans les teintes de roses par exemple, ne serait-ce pas un dé-paysage? À la forme ou dessin s'ajoutent les couleurs pour nous ramener dans notre vision du paysage.

Le panneau de droite se rapproche du paysage par les choix et le traitement des couleurs, le vert étant associé à la nature. Une ligne d'horizon semble se dessiner entre les espaces jaune verdâtre du haut et le plan vert jaunâtre du bas. La transition aurait dû être plus douce entre les deux plans. À droite les petites plages de couleurs saturées turquoise, bleu cyan et jaunes créent une vibration en brouillant la lecture de la perspective classique. Les jaunes lumineux se rapprochent et les bleus s'éloignent avec la perspective aérienne.

4.4 Le croisement des données et résultats

L'analyse de tableaux de l'exposition de fin de maîtrise, des quelques autres travaux du parcours, des carnets d'atelier et du récit de pratique me permettent de synthétiser le concept de dé-paysage. Nous l'avons vu le dé-paysage ne respecte pas les règles de la perspective linéaire. Pour moi le paysage, inspiration de départ, se transforme et se déforme tout au long du processus de création du tableau pour devenir une abstraction. Je cherche à me défaire de la figuration et à travailler les couleurs pour me surprendre et enrichir mon expression plastique. Le dé-paysage utilise la perspective aérienne qui se construit à partir des plans et des couches colorées de la peinture. En appliquant des couches successives dont on laisse voir les traces des interventions antérieures, on bâtit cette perspective. Cette façon de faire, présente dans tous les tableaux, positionne mon approche picturale. La profondeur de champ, notion empruntée à la photographie, donne l'illusion de la profondeur par l'estompement des formes et le flou des couleurs, un *sfumato*, modelé vaporeux à la Léonard de Vinci (1452-1519). Ainsi l'assemblage

des formes rudimentaires de la composition permet de distinguer ce qui est précis de ce qui est flou; ce qui est plus net nous paraissant plus proche et ce qui est flou paraissant lointain. En utilisant les couleurs pour leurs contrastes de saturation et leur propriété lumineuse, j'aborde une autre forme de perspective, cette fois-ci elle est chromatique. Plus une couleur est saturée et lumineuse, plus elle nous paraît proche, et au contraire son mélange avec d'autres couleurs ou sa dilution avec de l'eau nous l'éloigne. Enfin le trompe-l'œil vient ajouter une troisième dimension en jouant sur les zones d'ombre et de lumière, les premières creusant l'espace et les secondes les ramenant au premier plan. C'est pourquoi les couleurs rabattues en teintes de gris paraissent s'éloigner alors que mélangées aux blancs, elles semblent occuper plus d'espace sur le devant du tableau. Ces trois formes de perspective se retrouvent dans mes tableaux. Elles gardent du paysage non plus le dessin, mais les couleurs pour moduler l'espace et donner une autre clé de la lecture d'un paysage non représentationnel. Les données recueillies par la grille d'analyse ont mis l'accent sur ces notions de perspectives et de couleurs. La couleur est fondamentale dans sa luminosité pour composer avec la perspective aérienne et fondamentale dans son intensité pour composer la perspective chromatique. Le trompe-l'œil s'obtient en mélangeant plusieurs couleurs pour les rabattre et donner des zones d'ombre.

Quels sont les résultats? Pour qu'il y ait dé-paysage, j'en arrive à la conclusion qu'il importe en premier lieu de se défaire de la forme, des lignes horizontales trop associées à la perspective linéaire de la représentation classique de la nature. Même si on n'utilise pas de lignes graphiques pour dessiner, les séparations nettes des horizontales des champs colorés vont avoir un effet de division comparable à la perspective linéaire. C'est pourquoi le dé-paysage gagne à estomper et graduer les zones de contact entre deux couleurs. Ces démarcations sont très perceptibles dans le panneau droit de la *Composition no.4* (Figure 16). C'est un dé-paysage moins achevé. Au contraire, en ce qui regarde la disparition complète de tout rapport à la

représentation de la nature, je constate que l'abstraction de toute référence à la perspective linéaire m'amène dans le non-paysage, et ce n'est pas ce que je cherche. Je veux laisser paraître un élément qui le rappelle. Mon positionnement s'attache au souvenir du paysage, dans sa petite trace laissée dans le tableau. Je suis à la recherche du paysage perdu, le signe de sa présence antérieure doit rester perceptible dans le travail de peinture. André Gide disait « J'aime ce paysage où les délavures de la terre coulent à travers l'herbe des tons ocreux »⁶¹. On voit ici l'œil du poète qui regarde, qui sent la nature et qui nous la fait vivre. Cette description nous dit beaucoup sur le lieu, sur les composantes de ce paysage, on peut presque sentir l'odeur de cette terre. Je pense que c'est quelque chose comme ça qui se transmet par la peinture, une odeur de terre, de mer ou de jardin. C'est comme si je cherchais à garder une trace de l'enfance, du paysage de ma mémoire, comme Marcel Proust se souvient de l'odeur des gâteaux de son enfance : les madeleines. La *Composition no.13* (Figure 13) est une non-représentation d'un paysage. Sans la trace du paysage, on est dans un lieu de nulle part. Avec ce tableau j'ai compris que je travaille sur une mince ligne de rupture entre l'abstraction de toute représentation de la nature et une présentation atmosphérique qui ne retient du paysage que quelques éléments, vestiges de sa perte. Il m'importe de garder et présenter l'essence du paysage, non de l'évacuer complètement.

En second lieu, pour qu'il y ait dé-paysage, il faut s'éloigner des couleurs que l'on associe aux éléments de la nature. Les deux panneaux, celui du centre et celui de droite de la *Composition no.4* (Figure 16) l'illustrent bien en associant le bleu à la mer et le vert à la nature. Les couleurs du dé-paysage veulent brouiller les codes habituels de la perspective linéaire qui placent le poids visuel dans le bas de la composition. Il s'agit d'appliquer la couleur dans les zones où on ne l'attend pas, dans la liberté de la création. La *Composition no.15* (Figure 15) nous déstabilise à cet égard. Le mélange

⁶¹ Gide, André, *Journal 1889-1939*, 30 janvier 1906.

des couleurs avec l'utilisation du blanc produit beaucoup de luminosité en créant des atmosphères évanescentes, des paysages qui s'évanouissent, qui deviennent vaporeux, et irréels, ils sont des dé-paysages.

Finalement il importe de considérer un élément non négligeable du dé-paysage en peinture est celui de la position du support. Le fait de travailler sur des panneaux horizontaux amène une lecture panoramique, alors que le travail à la verticale, sur grand format force le dépaysement, on entre dans le tableau, on s'y plonge, il nous imprègne de son atmosphère.

CONCLUSION

Entre théorie et pratique

La peinture de paysage nous l'avons vu, fait référence, de par son sujet, au principe d'imitation de la nature. L'histoire de la peinture de paysage est jalonnée par une série de périodes marquantes, où les peintres ont cherché à rendre sur toile cette troisième dimension qu'on observe dans la nature. Les artistes ont bâti un système, à partir de leurs observations et de l'expérience, capable de représentations qui a donné les grandes lois de la perspective. Dans *De Pictura*, Alberti (1435) en a codifié les règles. Des siècles de recherche ont donné lieu à «une opération intellectuelle fondamentale...»⁶², pour établir cette façon de penser le paysage. Vouloir s'en affranchir, c'est prendre un chemin différent. Ce chemin fait moins appel aux connaissances de la technique du dessin, il accorde une grande place à la sensibilité des couleurs. J'ai voulu peindre le paysage à partir du sentiment que j'en ai qui me vient du lien étroit que j'ai avec la nature. Passer de la nature au paysage, suppose la notion de l'artialisation. À partir de la couleur, entrer dans le paysage, dans des rapports à la lumière et l'espace. Faire fi des lois de la perspective linéaire et du dessin, tout en continuant de m'inspirer de la nature, a été la posture que j'ai adoptée tout au cours de cette recherche création. En privilégiant une approche autoethnographique, qui part de l'accumulation de traces de mon travail et de leur analyse pour théoriser sur ma pratique, j'ai réalisé toute l'importance que j'accorde à la couleur. Le récit de pratique tiré des carnets d'atelier en fait foi. C'est en glanant ces informations que je suis arrivée à dire qu'on peut parler et peindre le paysage sans en référer à ses attributs physiques? On est dans la couleur et la luminosité de la matière, c'est mon écriture picturale qui s'exprime avec elle dans le geste laissé sur la toile. Je pourrais m'exprimer en noir et blanc, mais je préfère voir le monde et la peinture en couleurs. Je ne suis pas dans l'iconographie, mais dans le pictural, domaine particulier de la matière. Je ne veux pas que la nature prenne forme sur la toile, je préfère qu'elle se

⁶² Arasse, Daniel, *Histoires de peintures*, Paris, Éditions Denoël, 2004, p.40.

distance de la réalité, qu'elle prenne une autre forme, qu'elle soit informe. En cherchant à s'éloigner de la réalité, le tableau en crée une autre dont les éléments semblent s'organiser comme dans la nature. Cette réalité recomposée montre toute une série de couleurs et d'interventions, détails visibles sur le support qui créent un autre univers et qui je l'espère parlent aux sens de celui qui regarde. Peindre en abstraction, c'est peindre rien, rien de figuratif, c'est peindre la peinture, c'est une pensée visuelle en action. De la nature qui m'inspire, je garde l'impression première, la lumière et les couleurs.

Les résultats

Au regard des tableaux produits, de leur analyse et des observations des carnets d'atelier témoin du travail en train de se faire, j'en arrive à dresser un portrait du dé-paysage. Pour qu'il y ait dé-paysage en peinture, il est nécessaire de rencontrer trois conditions. La première comprend l'idée de départ qui se rapporte au paysage. J'entends par là que pour démarrer le tableau, il y a un repère plus ou moins figuratif qui reprend les grandes lignes de la nature observée. Cette position est essentielle pour permettre de se défaire ensuite des règles classiques qui régissent cette forme d'art. La deuxième condition se rapporte au travail de défaire la forme esquissée dans la première étape. Elle consiste à me questionner sur ce que je retiens et ce que je délaisse par rapport au paysage. Et finalement, c'est à partir des techniques de perspective aérienne et chromatique, de même qu'avec l'usage du trompe-l'œil que j'arrive à proposer un paysage évanescent, retenant avec la couleur l'idée de lumière, un dé-paysage atmosphérique.

Pour aller plus loin : poursuivre la recherche et la création

Une maîtrise c'est une grande aventure dont on ne connaît pas précisément la destination finale. Où me conduiront toutes les décisions que je dois prendre, quel sera le point d'arrivée? De ne pas le savoir au départ me semble fort heureux parce que, tout au long du parcours, on se laisse de la place pour explorer des directions que l'on

ne pensait pas prendre et qui nous mènent à la découverte de notre propre processus. Ce qui nous semblait insaisissable au départ prend peu à peu de la substance. Il faut être attentif aux détails qui paraissent anodins, inutiles. Ils surprennent, déstabilisent et auront contribué au final à marquer des jalons significatifs du processus de recherche création. La théorisation de la pratique part du même regard que le processus d'élaboration d'un tableau. C'est le détail qui attire l'attention et qui mène vers de nouvelles façons de regarder. Daniel Arasse dans *Histoire de Peinture* nous dit :

Quand vous regardez un tableau ou une photo, vous avez certainement une vue d'ensemble, mais qu'est-ce qu'on voit quand on regarde l'ensemble? J'aimerais le savoir. On perçoit l'ensemble, mais quand on commence à regarder, l'œil va s'attacher à certains éléments. Il va...isoler, mettre en relief, avec une zone floue autour, des éléments qui sont des détails⁶³.

Pour lui le détail en peinture n'a pas une fonction iconique, il a une valeur picturale, c'est là que le peintre se montre. Je dirais que la recherche création peut se développer à partir du détail noté sans critique, sans nécessairement voir tout de suite s'il servira le travail. Le détail est un événement dans ses particularités, mais non essentiel à l'ensemble au premier abord. Le détail est-il voulu? Ça me semble difficile à mesurer, c'est la part d'insaisissable de la recherche création. En se rapprochant du travail, au moment de l'écriture de l'essai, on peut saisir combien un détail qui a retenu notre attention est venu nous pousser à poursuivre sa compréhension et permettre l'exploration d'une nouvelle direction. Notre regard rapproché sur la recherche création a fait surgir les détails, qui sont pour reprendre le terme italien *particolare*, c'est-à-dire constituants d'un ensemble. C'est ainsi que partant du sujet d'étude, en cherchant l'angle d'analyse, j'ai trouvé la dé-définition de ce qui allait orienter toute cette réflexion : le dé-paysage. Je l'ai abordé en le situant dans un ensemble historique, puis j'ai essayé de le traiter comme sujet de présentation de la peinture dans ma pratique non figurationnelle: le dé-paysage pour sa lumière, ses couleurs et le sentiment d'espace. Les prochaines explorations picturales vont s'orienter vers la création d'un

⁶³ Arasse, Daniel, *Histoires de peintures*, Paris, Éditions Denoël, 2004, p.190.

plus grand écart entre la réalité perçue et la peinture. Qui sait le détail y contribuera peut-être encore, chaque détail étant attiré par le regard qui l'interpelle!

BIBLIOGRAPHIE

Anglione, Camille-Angelo, *Voir, comprendre, analyser les images*, Laurent Gervereau, *La Découverte*, Lausanne, Université de Lausanne, <http://artsanae99.e-monsite.c...ndre-analyser-les-images.pdf>.

Asselin, Hedwidge, et al., *Simonin, Oeuvres 1985-1991*, Québec, Les Éditions de la Canoterie, 1991.

Arasse, Daniel, *Histoires de peintures*, Paris, Éditions Denoël, 2004.

Barras, Henri, *Les lieux de Francine Simonin*, Trois-Rivières, Éditions d'art Le Sabord, 2000.

Barone, Tom et Elliot W. Eisner, *Arts based research*, Los Angeles, Sage Publications, 2012.

Bois, Yve-Alain et Rosalind Krauss, *L'informe : mode d'emploi*, (Paris, Éd. du Centre Georges Pompidou, 22 mai-26 août 1996), Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.

Cauquelin Anne, *Les théories de l'art*, Paris, Presses universitaires de France, Collection Que sais-je? 2010 (1998).

Cauquelin, Anne, *L'art contemporain*, Paris, Presses universitaires de France, Collection Que sais-je? 2010 (1992).

Cauquelin, Anne, *L'invention du paysage*, Paris, Presses universitaires de France, Collection Quadrillage, 2000.

Clark, Kenneth, *L'art du paysage*, Paris, Editions René Julliard, Coll. Histoire de l'art, 1962.

Daigneault, Ginette, *Sur la piste de télénoïa, renga et territoire acoustique, trois événements d'art réseau, analyse croisée de récits de pratique*, Thèse de Doctorat, Université du Québec à Montréal, 1999.

Deslauriers, Louis, *Couleur, Matière et Lumière*, Montréal, Modulo Éditeur, 2001.

De Mèredieu, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, 1994.

Déry, Louise (dir), *Le Projet Peinture : un instantané de la peinture au Canada*,

Montréal, Galerie de l'UQAM, 2013.

Domino, Christophe, *Henri Matisse et le Maroc*, France, Octavius Découvertes Gallimard, Institut du monde arabe, 1999.

Dupin, Jacques, *L'espace autrement dit*, France, Éditions Galilée, 1982.

Fargier, Jean-Paul, *L'invention du paysage, les lieux de l'instant avec Laurent Millet*, France, Éditions Isthme, 2005.

Fischer, Hervé, *L'avenir de l'art*, Montréal, Éditions VLB, 2010.

Gascon, France, *La révolution Automatiste, Exposition organisée par le service des expositions itinérantes*, Catalogue d'exposition, Montréal, Musée d'art contemporain, 1980.

Gosselin, Pierre, Diane Laurier et Nathalie Bachand, *Pratiques insolites: vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*, Montréal, Guérin universitaire, 2004.

Gosselin, Pierre, Éric LeCoguieq, *La recherche création*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2006.

Grombrich, E.H. *Histoire de l'art*, Paris, Editions Phaidon, 2001.

Heinich, Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Les éditions de Minuit, coll. Paradoxe, 1988.

Itten, Johannes, *Art de la couleur*, Allemagne, Éd. Dessain et Tolra, nouv. éd. 2001 (1985).

Joly, Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*, France, Nathan Université, 1994.

Leavy, Patricia, *Method Meets Art, Arts-Based Research Practice*, New York, The Guilford Press, 2009.

Lièvre-Crosson, Élisabeth, *De l'Impressionnisme à l'Expressionnisme*, Toulouse, Éditions Milan, 1999.

Loilier, Hervé, *Histoire de l'Art*, Paris, Ellipse, Éditions Marketing, 1995.

Millet, Catherine, *L'art contemporain, Histoire et géographie*, Paris, Flammarion, coll. Champs arts, 2006.

Mons, Alain, *Paysage d'images, Essai sur les formes diffuses du contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2006.

Murphy, Serge, « *L'idée de la peinture* », Montréal, revue ESSE, #76, Automne 2012.

Naubert-Riser, Constance. *Jean McEwan, La profondeur de la couleur, Peintures et œuvres sur papier*, Catalogue d'exposition (Montréal, Musée des beaux-arts, 11 décembre 1987 -24 janvier 1988), Montréal, 1988.

Proust, Marcel, *Du Côté de chez Swann, À la recherche du temps perdu*, Paris, Éditions Gallimard, Livre de poche, 1954.

Ricoeur, Paul, *Phénoménologie et herméneutique*, Publication: Man and World, 1974, vol.7 (3) p.223-253.

Roger, Alain, *Court traité du paysage*, France, Éditions Gallimard, Bibliothèque des Sciences Humaines, 1997.

Rosenberg, Harold, *La dé-définition de l'art*, France, Editions Jacqueline Chambon, 1992.

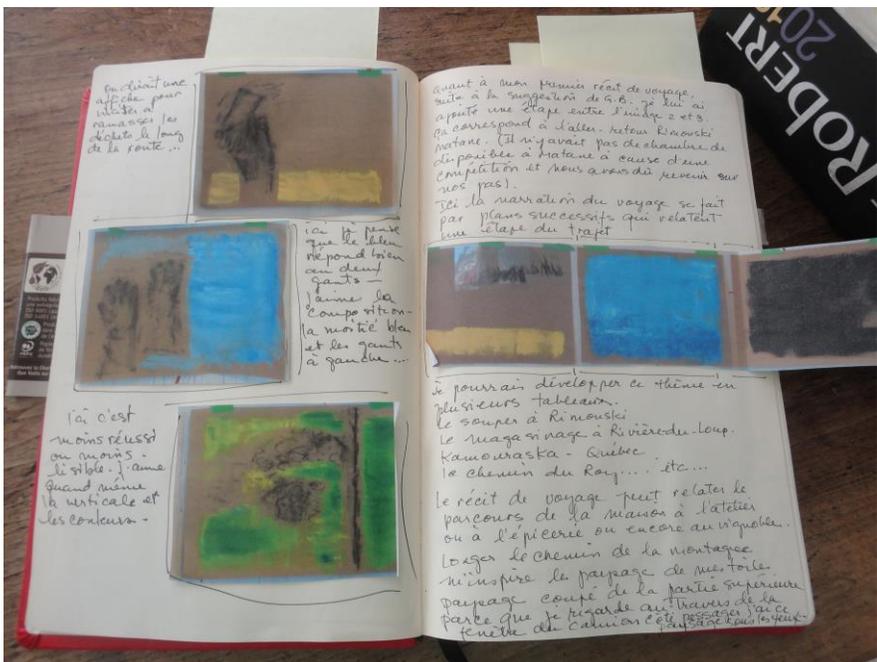
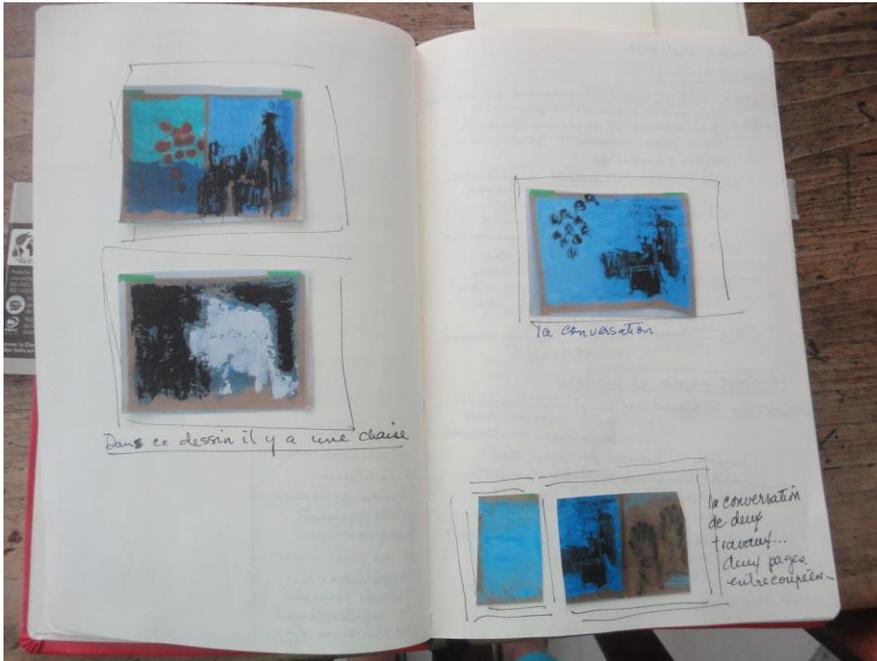
ANNEXE I
GRILLE D'ANALYSE PLASTIQUE : LE MODÈLE

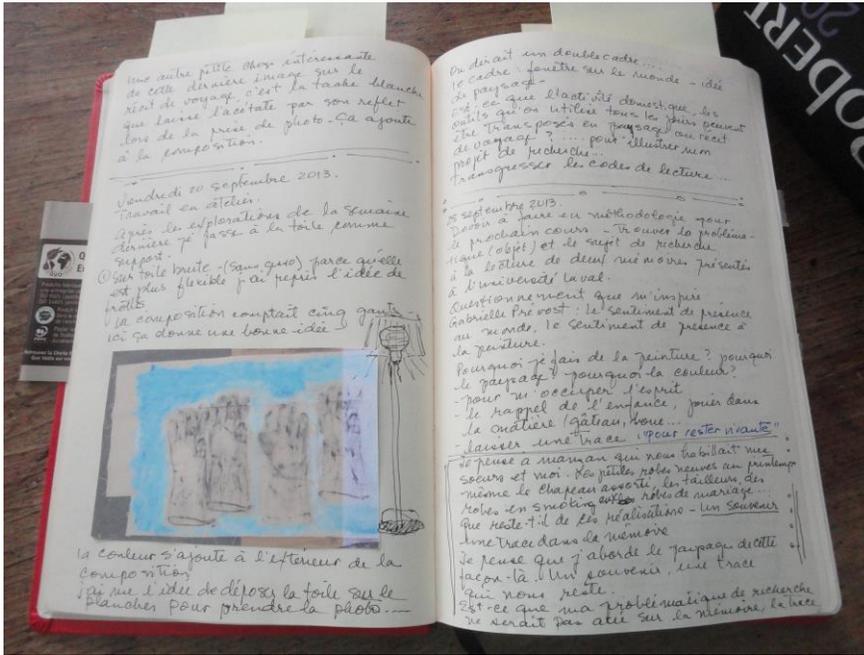
Figure	Le titre, le support, le format, la date
Signifiants plastiques	
Composition :	Le cadrage, les lignes dominantes, le circuit visuel, les matériaux, la technique.
Couleurs :	Les contrastes, les mélanges.
Signifié	Paysage versus dé-paysage
Note	

ANNEXE II CARNETS D'ATELIER

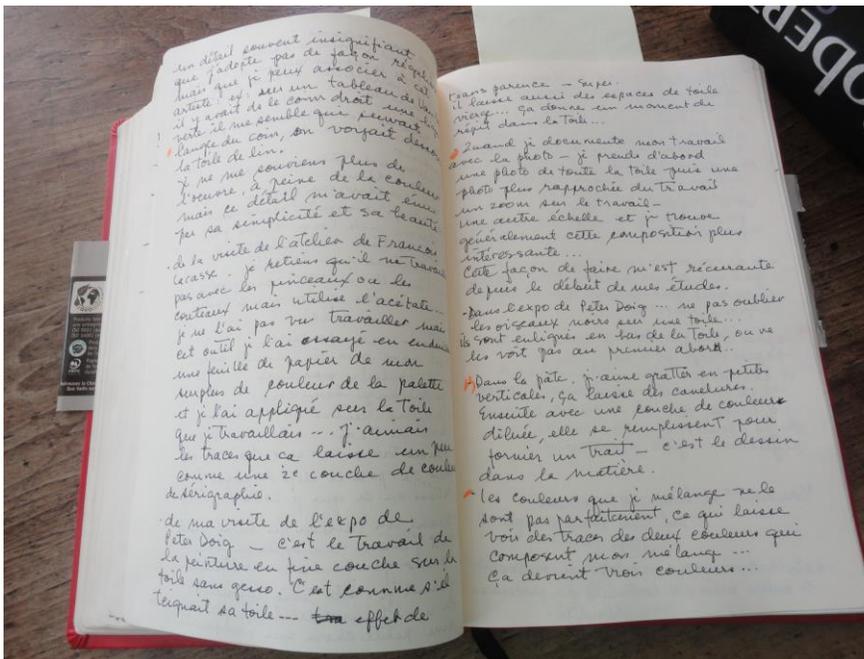
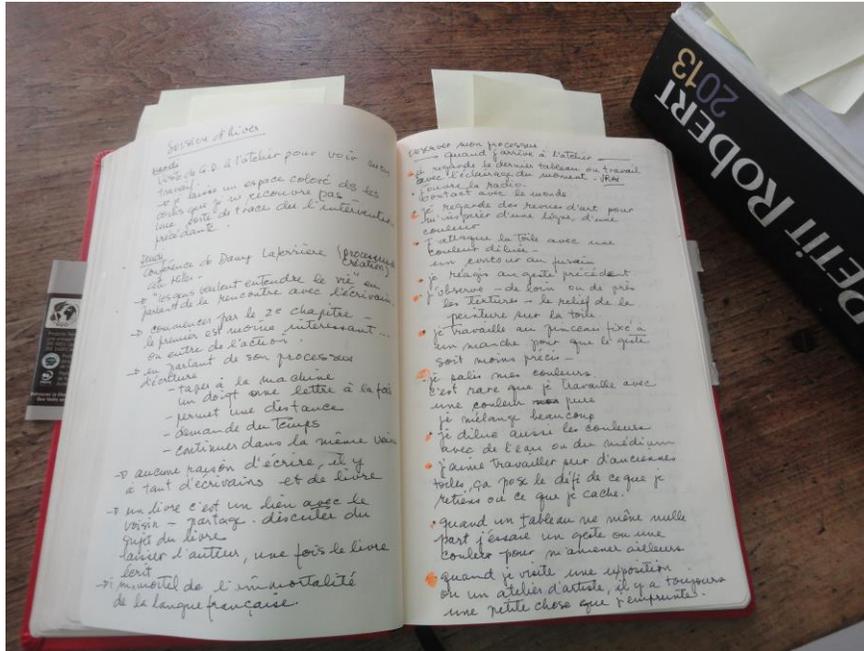
Explorations 1^{ère} session

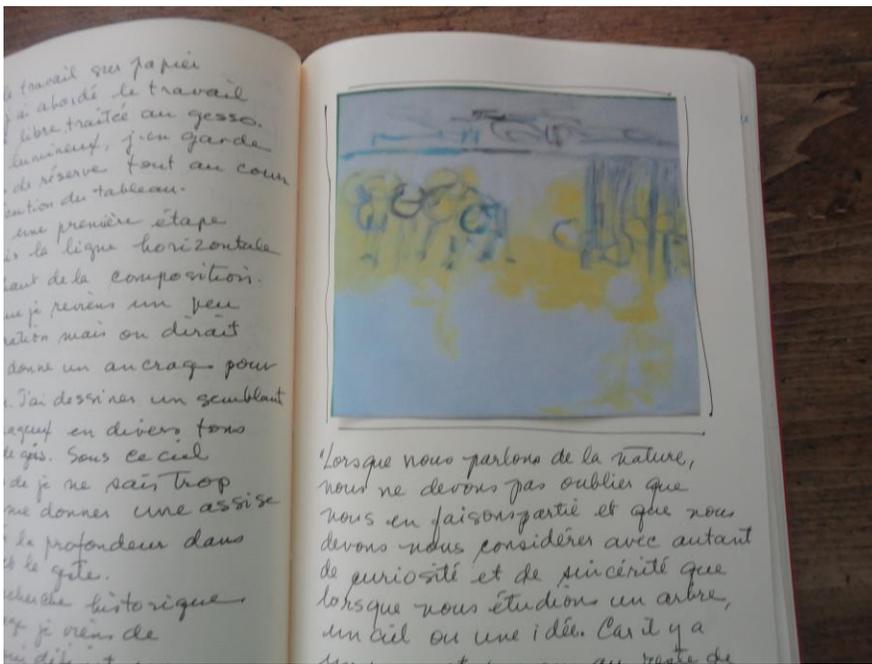
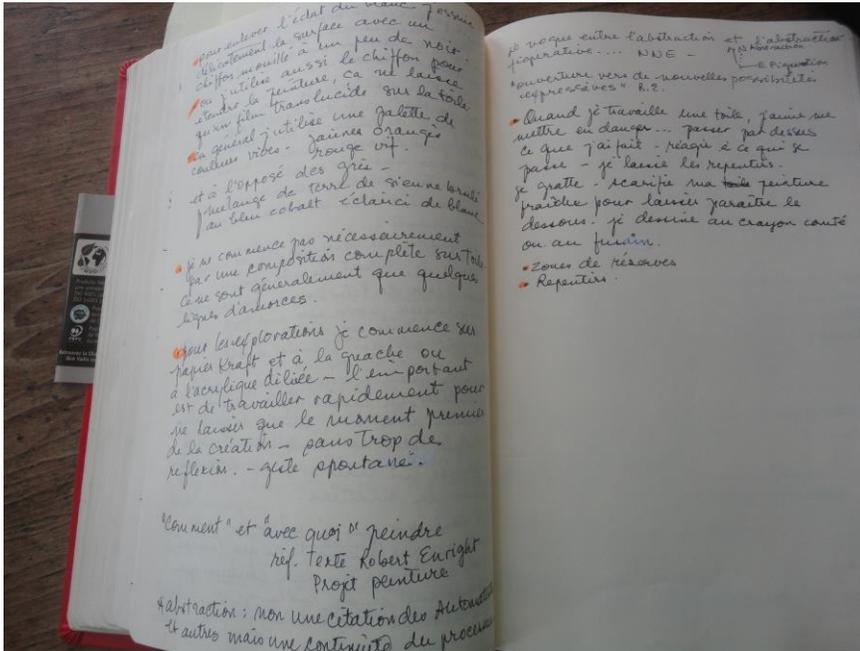






Explorations 2^{ème} session





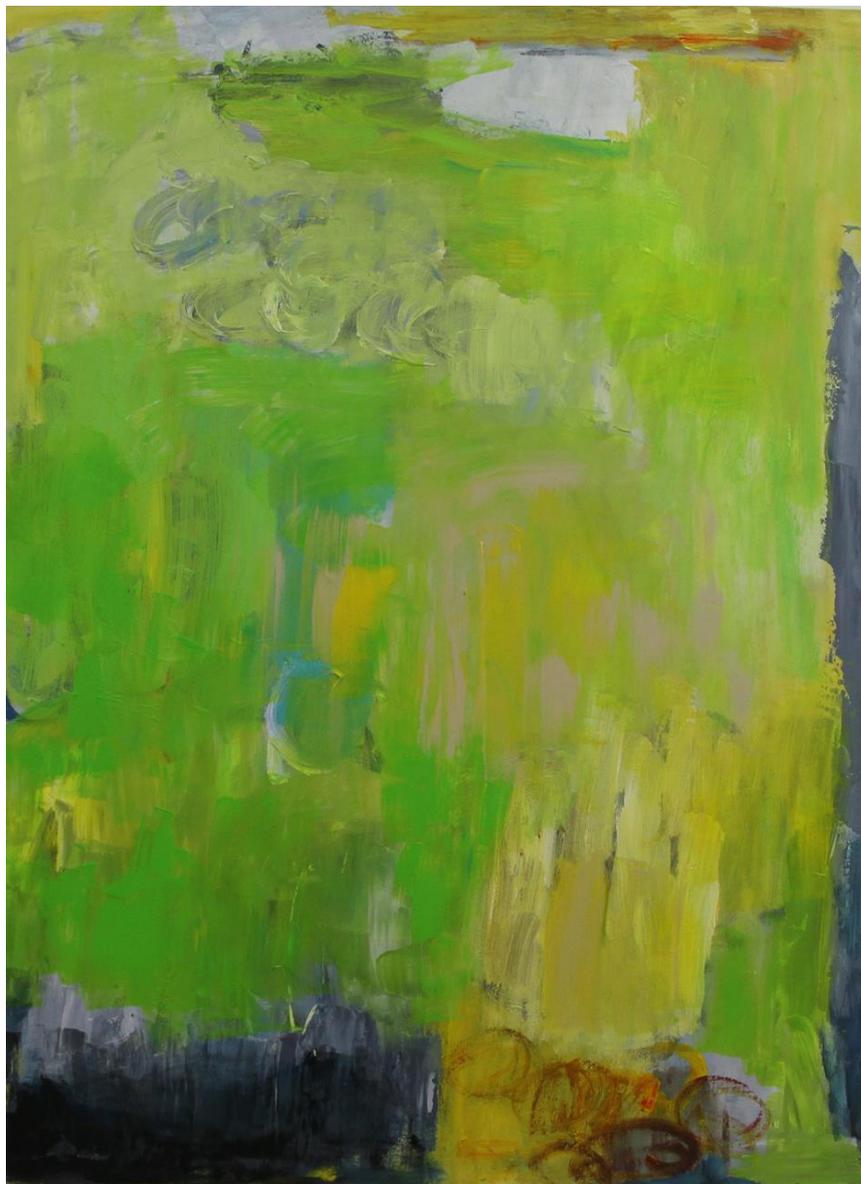


Préparation de l'exposition 4^{ème} session





ANNEXE III

HISTOIRE D'UNE PEINTURE : ÉTAPES DE LA PRODUCTION DE
Composition no.11.

Ce tableau débute avec une esquisse sur papier Kraft. Ensuite sans préparer le panneau de bouleau au gesso ou avec une couleur diluée, je trace les grandes lignes au crayon Conté.



Première étape

La couche première est appliquée à grands traits sur le dessin de base. C'est du jaune primaire, du blanc, de l'ocre rapidement étendu à la brosse. Les couleurs se mélangent déjà.



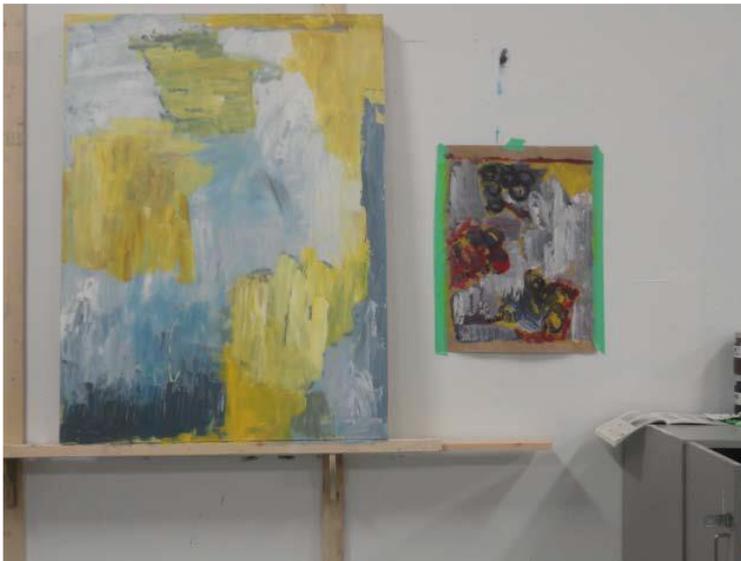
Deuxième étape

La couleur de la première couche encore humide, je passe aux tons de bleu.



Troisième étape

L'esquisse préparatoire est toujours à côté de moi, dans ma vision périphérique. Ici, bleu de Cian, azur, bleu phthalo, bleu de cobalt, blanc et une pointe de noir bâtissent cette seconde couche. Je travaille rapidement, à la brosse, en mélangeant les couleurs et sur la palette et sur le panneau. Je gratte aussi dans la matière pour laisser voir la couche jaune.



Quatrième étape

À l'étape suivante, j'interviens avec une plus petite brosse, c'est la calligraphie qui prend forme dans l'agitation des mouvements plus courts et secs. Les trois espaces travaillés avec des cercles, très présents sur papier retrouvent cette intensité sur le panneau. La question est de savoir maintenant, ce que je garde et ce que je retire. Je prends quelques minutes pour y penser. Je tourne le panneau à l'envers. Je reviens à sa position originale et je décide d'enlever la calligraphie trop présente. J'en garde tout de même quelques traces, ça rend visible le questionnement. Et là, comme je pense que je n'y arriverai pas tout de suite, je laisse tout en plan jusqu'au lendemain. L'étape suivante pose toujours le problème de ces cercles... Je fais appel à Matisse, et à ses papiers découpés. J'ai vu l'année dernière au cinéma le film Matisse from Tate Modern and MoMA, The Cuts-Outs. Très beau film sur le travail de cet artiste qui jusqu'à la toute fin de sa vie composait avec la couleur.



Cinquième étape

J'utilise, je l'ai dit précédemment, les découpures dans le papier coloré pour me sortir d'une impasse au moment de terminer le tableau. Ces cercles colorés et collés sur la toile permettent de voir comment se tient la composition. J'ai laissé ce tableau dormir quelques jours. Une fois, deux fois, trois fois, j'ai refait et enlevé ces cercles et finalement ils sont presque tous disparus sous les teintes de vert.



Sixième étape

Dans ce tableau, à quelques endroits la couleur est saturée, mais dans l'ensemble ce sont les mélanges qui dominent : des mélanges de jaunes, jaune primaire, ocre, titane écru, jaune de Naples mêlé au blanc, des mélanges de verts, vert jaunâtre, et des verts du mélange à tous les jaunes avec le bleu.



Septième étape

J'ai travaillé surtout ici avec les couleurs analogues du cercle chromatiques, celles qui sont proches l'une de l'autre. Les couleurs complémentaires, l'orangé en haut s'oppose quant à lui aux gris bleutés du bas et la bande de droite. La gestuelle s'affirme dans les traits verticaux alors qu'elle est plus souple dans les formes rondes. Est-ce qu'on peut dire que le signifié du paysage se retrouve dans la perspective aérienne des deux espaces blancs bleutés et la petite ligne orangée du haut de la composition?



Composition no.11

ANNEXE IV
ANALYSE DES TABLEAUX

Figure 1	<i>Sur la route</i> , acrylique sur papiers Kraft, septembre 2013.
Signifiants plastiques	
Composition :	Horizontalité des formats travaillés en trois sections. Rapidité d'exécution. Utilisation des rebuts de l'atelier : feuilles d'acétate d'un cours de sérigraphie qui ont déjà les couleurs d'une autre composition.
Couleurs :	Bande jaune sur le premier papier. La couleur du papier ajoute tout de suite un autre plan. En haut une bande de feuilles d'acétate apporte de la lumière par sa propriété réfléchissante. Le deuxième papier est tout recouvert de nuances de bleu clair dilué à l'eau et au blanc. Le troisième papier se divise en deux espaces, un espace blanc en haut et vert en bas. Sur le côté droit, j'ai ajouté l'acétate.
Signifié	Récit de voyage relaté en trois étapes.
Note	Premier exercice qui permet d'entrer rapidement dans le travail. C'est une histoire que je raconte, elle est rapidement esquissée dans la spontanéité du geste.

Figure 2	<i>Novembre</i> , acrylique et fusain sur toile libre, environ 2,4 x 1,2 mètre, 2013.
<p>Signifiants plastiques</p> <p>Composition :</p> <p>Couleurs :</p>	<p>Grand format vertical. La répétition des motifs circulaires dans tous les plans donne beaucoup de place à la gestuelle. Les petites formes rouges du centre sont plus définies que ces permutations de cercles.</p> <p>Le poids visuel se retrouve en bas, il s'affirme par les couleurs plus saturées que dans le haut et par les coulures qui descendent vers le sol.</p> <p>Le petit oiseau bleu, à peine perceptible dans cet espace, est apparu comme une fausse note lors des critiques.</p> <p>Bande jaune sur le premier papier. La couleur du papier ajoute tout de suite un autre plan. En haut une bande de feuilles d'acétate apporte de la lumière par sa propriété réfléchissante. Le deuxième papier est tout recouvert de nuances de bleu clair dilué à l'eau et au blanc. Le troisième papier se divise en deux espaces, un espace blanc en haut et vert en bas. Sur le côté droit, j'ai ajouté l'acétate.</p> <p>J'ai travaillé avec les rouges, jaunes, et blancs dans cette composition. En les mélangeant ensemble j'obtiens cet effet feutré, éthéré de la couleur.</p>
Signifié	Paysage immersif qui retient un peu la figuration.
Note	Rapidité d'exécution visible dans la gestuelle et investissement physique par le format.

Figure 4	<i>Étude du paysage</i> , acrylique sur toile libre, 183 x 162 cm, 2014.
Signifiants plastiques Composition : Couleurs :	Composition : Contraste de quantité, cette toile est divisée en $\frac{3}{4}$ de tonalités blanches et $\frac{1}{4}$ dans le bas travaillé avec le noir, le jaune et le bleu cyan et de bleu de cobalt. Poids visuel au bas par les coulures et le noir. Visibilité des coups de brosse verticaux. J'ai travaillé avec les rouges, jaunes, et blancs dans cette composition. En les mélangeant ensemble j'obtiens cet effet feutré, éthéré de la couleur. Contrastes d'opacité et de transparence dans les blancs. Couleur diluée à l'eau dans le bas de la composition.
Signifié	Dé-paysage immersif par le format et la méthode de travail.
Note	Image de départ tirée d'une revue de plein air pour trouver le paysage premier de la composition. Ensuite, défaire ce paysage pour n'en retrouver qu'une trace. Le paysage du dessous demeure visible dans mon esprit parce que je connais les étapes de la production de cette étude, mais je ne pense pas qu'il soit visible pour la personne qui regarde cette toile la première fois.

Figure 6	<i>Paysage 6</i> , acrylique sur panneau de luan plywood, 122 x 122 cm, 2014.
Signifiants plastiques Composition : Couleurs :	Plan rapproché, un zoom sur le paysage. Permutation des signes circulaires. Ils sont définis par les couleurs et l'épaisseur de la brosse. Contrastes d'opacité et de transparence dans les blancs. Couleur diluée à l'eau dans le bas de la composition. Les couleurs sont chaudes, des rouges, orangés, roses, jaunes. Elles sont rabattues avec du noir et du noir mélangé au bleu. La forme turquoise de droite est une espace de couac, de couleur discordante dans le tableau.
Signifié	Dé-paysage.
Note	Dé-paysage immersif que j'ai travaillé avec une brosse au bout d'un manche à balai pour réduire le contrôle des mouvements. On dirait qu'on entre dans cet espace, qu'il nous entoure et qu'on a une vision périphérique de ce paysage.

Figure 7	<i>Composition sur le paysage</i> , triptyque, acrylique sur panneau de bouleau, 122 x 183 cm, 2015.
<p>Signifiants plastiques</p> <p>Composition :</p> <p>Couleurs :</p>	<p>Cadrage rapproché, immersif. Pas de ligne d'horizon ni de point de fuite, c'est une abstraction.</p> <p>Poids visuel dans le haut du panneau de gauche (forme verte).</p> <p>Coups de brosse visibles, vitesse d'exécution. Permutation de certains signes, les cercles et les traits verticaux, comme une calligraphie sur le panneau de droite.</p> <p>Contrastes de saturation et de transparence.</p> <p>Grandes surfaces colorées de couleurs chaudes : rouge vif, orange cadmium, rose, jaune primaire, jaune de Naples, jaune azo foncé et titane écru.</p> <p>Le travail du blanc pur et des mélanges avec les autres couleurs donnent de la luminosité au tableau.</p>
Signifié	Dé-paysage.
Note	Ici on est dans des espaces colorés nonreprésentionnels. Les formes rondes ne sont pas un motif que l'on peut relier au paysage.

Figure 8	<i>Composition no.7</i> , acrylique sur panneau de bouleau, 122 x 91 cm, 2015.
<p>Signifiants plastiques</p> <p>Composition :</p> <p>Couleurs :</p>	<p>Division du tableau en trois plans. Lecture du bas vers le haut parce que le poids visuel est en bas. Les coulures des cercles accentuent le phénomène de gravité.</p> <p>Les plans sont divisés par la rencontre des couleurs dans des lignes ascendantes.</p> <p>Cadrage vertical et serré d'un paysage immersif.</p> <p>Contrastes de saturation et de transparence.</p> <p>Contrastes chromatiques pour accentuer cette forme de perspective, les bleus s'éloignent, le rose de Venise rapproche, ce qui arrête la profondeur de champ dans la partie supérieure du tableau.</p> <p>Perspective trompe-l'œil par les teintes de bleus rabattues par leur mélange au vert et au titane écru créent un effet d'ombre.</p>
Signifié	Dé-paysage. L'angle du coin supérieur droit pourrait ressembler à une ligne d'horizon ce qui laisse paraître la trace du paysage.
Note	Tableau travaillé en diptyque au départ. Visuellement il me semble autonome par rapport à la <i>Composition no. 8</i> .

Figure 9	<i>Composition no.8</i> , acrylique sur panneau de bouleau, 122 x 91 cm, 2015.
Signifiants plastiques	
Composition :	Division du tableau en plusieurs plans dont la lecture de bas en haut est assurée par le poids visuel et la présence des coulures dans sa partie inférieure. Plusieurs petits espaces colorés divisent ce tableau, on pourrait dire que le cadrage est plus large et le paysage moins immersif que dans la <i>Composition #7</i> .
Couleurs :	Contrastes de saturation et de transparence. Prédominance des bleus cyan, de cobalt, phthalo, mélangés au blanc, turquoise et titane écru. Contraste chromatique avec le rose de Venise qui passe devant les bleus. Les zones blanches sont travaillées en transparence pour créer cet effet vaporeux.
Signifié	Le paysage pourrait se lire sur la partie supérieure gauche avec les bleus, verts et gris appliqués à l'horizontale, mais pour le reste les repères du paysage classique sont perdus.
Note	L'application du bleu phthalo dilué à l'eau pour donner cette mince couche qui accentue la profondeur.

Figure 10	<i>Composition no.9</i> , diptyque, acrylique sur panneau de bouleau, 91 x 244 cm, 2015.
<p>Signifiants plastiques</p> <p>Composition :</p> <p>Couleurs :</p>	<p>Quelques formes rondes se détachent sur le fond, trois cercles travaillés en jaunes sur le panneau gauche et quelques autres dans le haut du panneau de droite, formes reprises dans le bas en permutation de cette calligraphie.</p> <p>Deux panneaux au poids visuel différent : à gauche des couleurs plus saturées, à droite on est dans le paysage éthéré, évanescent.</p> <p>Emploi de couleurs chaudes, des rouges vifs, des roses, des jaunes et leurs mélanges pour donner un effet bonbon, de douceur édulcorée.</p> <p>Contrastes de saturation et de transparence.</p> <p>Perspective aérienne par le travail des couches colorées appliquées les unes sur les autres et qui laissent voir les couches du dessous.</p> <p>Zones colorées qui passent des unes aux autres à travers des zones de transitions mélangeant les deux couleurs.</p>
Signifié	Paysage éthéré, atmosphérique, perspective aérienne. Ce qui pourrait rappeler le paysage est la bande en rose et jaune sous les trois cercles du panneau gauche.
Note	Modélé vaporeux du travail en sfumato. Le fait de présenter les formats à l'horizontale pourrait rappeler le panorama d'un paysage.

Figure 11	<i>Composition no.11</i> , acrylique sur panneau de bouleau, 122 x 91 cm, 2015.
<p>Signifiants plastiques</p> <p>Composition :</p> <p>Couleurs :</p>	<p>La disposition des plans colorés permet de lire le tableau du bas vers le haut. La bande foncée du bas donne ce poids visuel qui attire le regard. La gestuelle est très visible dans les traits verticaux appliqués à la brosse plus large, ils contrastent avec la souplesse des courbes travaillées avec une brosse plus fine.</p> <p>Couleurs analogues, très près les unes des autres, des verts jaunâtres et des jaunes verdâtres. Contrastes entre les bleus gris et les teintes de verts et de jaunes.</p>
Signifié	Dé-paysage rendu par la perspective aérienne qui éloigne les plans passant des couleurs saturées aux couleurs plus mélangées, rabattues et floues. Ici ce qui pourrait rester du paysage c'est le trait horizontal qui arrête la composition en haut du tableau.
Note	Dé-paysage par l'effet du paysage qui perd sa représentation. On peut suivre les étapes de la production de ce tableau, son histoire (Annexe C).

Figure 12	<i>Composition no.12</i> , acrylique sur panneau de bouleau, 122 x 91 cm, 2015.
Signifiants plastiques	
Composition :	Panneau d'abord travaillé en diptyque. Il se divise en deux espaces, celui du bas laisse voir des traits horizontaux coupés par la verticale en turquoise, alors que l'espace du haut est travaillé en mouvements circulaires. Le peu de saturation des couleurs brouille l'effet du poids visuel, cependant on peut le supposer en regardant les coulures de la peinture diluée attribuable à la gravité.
Couleurs :	Presque tout le tableau est travaillé avec des couleurs mélangées et appliquées en fines couches pour construire la perspective aérienne. Le rouge mélangé au jaune, au titane écru et au blanc donne ce rouge melon qui s'oppose au turquoise saturé. Ce dernier vient rompre l'harmonie de l'ensemble et diviser la profondeur de champ, une sorte de couac, c'est-à-dire un son faux et discordant.
Signifié	Dé-paysage immersif vaporeux où l'on pourrait voir des nuages de la fenêtre du hublot de l'avion lorsqu'on ne voit ni ciel ni terre.
Note	Panneau droit de départ d'un diptyque séparé en cours de processus. Perspective aérienne.

Figure 13	<i>Composition no.13</i> , acrylique sur panneau de bouleau, 122 x 91 cm, 2015.
Signifiants plastiques	
Composition :	Une forme horizontale turquoise se découpe sur un champ visuel en tonalités de jaunes. Composition minimaliste présentant peu de profondeur. Pas de perspective linéaire. Rien qui rappelle le paysage.
Couleurs :	Beaucoup de nuances dans le travail des couleurs. La transition entre les plans colorés est très graduelle et passe par des zones tampons qui réunissent les deux plans en mélangeant leurs couleurs.
Signifié	Dé-paysage, presque non-paysage, lieu de nulle part.
Note	Ce tableau est une abstraction sans lien avec le paysage. La trace de la perspective aérienne est tellement minime qu'on dirait un tableau travaillé en un seul plan. Je viens de comprendre que ce n'est pas ce que je cherche. Je travaille sur une espèce de ligne de rupture très fine entre la trace du paysage laissée sur le tableau, ce qui suppose qu'il y en ait eu un, et l'abstraction complète à toute référence au sujet : le paysage. Il m'importe de présenter l'essence du paysage, mais pas de l'évacuer complètement.

Figure 14	<i>Composition no.14</i> , acrylique sur panneau de bouleau, 122 x 91 cm, 2015.
<p>Signifiants plastiques</p> <p>Composition :</p> <p>Couleurs :</p>	<p>Tableau divisé en trois plans dont le centre présente des traits horizontaux noir, vert, orangé et gris. De part et d'autre de cette zone, le travail de la brosse est présenté en des mouvements circulaires et vient brouiller l'effet d'horizontalité du centre. La ligne noire en laissant des traces des coulures apporte un poids visuel à la composition.</p> <p>Contrastes de transparence et de saturation. Les couleurs rabattues avec le noir donnent l'effet trompe-l'oeil pour approfondir la zone du haut du panneau, ce qui donne une illusion de perspective.</p>
Signifié	Dé-paysage par le brouillage des codes de la perspective visible des traits horizontaux du centre qui semblent flotter sur des espaces travaillés en transparence et en couleurs moins saturées.
Note	Une grande agitation dans la gestuelle, rapidité d'exécution. Séparation de ce diptyque parce que les contrastes des couleurs sur chacun des panneaux prenaient beaucoup de place.

Figure 15	<i>Composition no.15</i> , acrylique sur panneau de bouleau, 122 x 91 cm, 2015.
Signifiants plastiques	
Composition :	Ce tableau se lit de haut en bas. Le poids visuel occupant le tiers de la partie supérieure du panneau. La gestuelle s'affirme dans les larges traits verticaux de la brosse. Quelques traits horizontaux découpent le plan supérieur.
Couleurs :	Contrastes de qualité de bleus et jaunes et contraste de quantité par l'espace plus important accordé aux jaunes. Cependant, les bleus supportent un poids visuel plus fort.
Signifié	Dé-paysage par la perspective chromatique qui ramène le haut au premier plan. Normalement dans la perspective classique le premier plan est en bas de la composition.
Note	Travailler des tableaux en diptyque ou triptyque, même s'ils finissent par se séparer donne de l'espace, permet de travailler avec de plus grands outils, d'ailleurs Joan Mitchell travaillait de cette façon.

Figure 16	<i>Composition no.4</i> , triptyque, acrylique sur panneaux de bouleau, 91 x 366 cm, 2015.
Signifiants plastiques Composition : Couleurs :	<p>l'horizontalité des trois panneaux présente une composition panoramique.</p> <p>Le panneau de gauche se divise en quatre plans horizontaux où la perspective aérienne est moins présente puisque la saturation des couleurs est assez proche d'un plan à l'autre.</p> <p>Le panneau central traité en plusieurs teintes de bleu forme un bloc quasi uniforme où l'agitation des coups de brosse vient briser le calme apparent produit par la couleur.</p> <p>Le panneau de droite se divise en deux espaces horizontaux de jaunes verdâtres et de verts jaunâtres. À droite une superposition de traits turquoise, bleu cyan et jaune brouille la perspective aérienne. Ils paraissent les uns à côté des autres en avant ou à l'arrière sans organisation pour rendre lisible une profondeur de champ.</p> <p>Sur le premier panneau, les couleurs sont saturées, sur le deuxième elles sont translucides et sur le troisième elles redeviennent saturées.</p> <p>Les couleurs choisies sont associées au paysage, et à l'histoire du récit de voyage, premier travail de la maîtrise.</p>
Signifié	<p>Dé-paysage moins réussi pour trois raisons : d'abord l'horizontalité des formats, puis des couleurs associées au jardin dans le troisième panneau et du fleuve dans le panneau du centre. Le traitement des zones de contact entre les plans colorés est trop défini et manque de transitions, ce qui revient à dessiner une ligne horizontale et se rapprocher de la représentation d'un paysage.</p>
Note	<p>Ce dernier travail boucle l'exercice et vient illustrer l'autre bout du spectre du dé-paysage, celui que j'ai le moins perdu, celui dont la présence du paysage est la plus nette. Si je classais les tableaux de cette production sur une échelle allant du dé-paysage le plus près du concept recherché jusqu'aux tableaux qui s'en éloignent, je déclinerais le résultat comme suit: Dé-paysage : <i>Composition sur le</i></p>

	<p><i>paysage de la figure 1, Compositions no.11, no.7, no.8, no.12, no.14, no.15, no.9, no.10</i> pour terminer avec le triptyque dont je viens de parler. Le tableau <i>Composition no.13</i> serait un non-paysage, une abstraction totale du paysage.</p>
--	---