

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA FIGURE DU BOUC ÉMISSAIRE EN PEINTURE : EXPOSER LE
SPECTACLE MÉDIATIQUE PAR L'UTILISATION CRITIQUE DE LA
DÉFIGURATION

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

À LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

JÉRÉMIE ST-PIERRE

JANVIER 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je souhaite remercier tous ceux et celle qui, de près ou de loin, m'ont appuyé dans ce projet de maîtrise. En particulier, ma famille et mes amis.

Je ne peux passer sous silence le travail exceptionnel de ma directrice. Christine Major, merci d'avoir cru en moi dès notre première rencontre un après-midi du mois de janvier 2013. Sache l'énorme respect que j'ai à ton égard. Le travail réalisé dans le cadre de cette maîtrise et de mon cheminement professionnel est en grande partie grâce à toi. Merci pour ton aide, ton sens critique et ton aplomb.

Un remerciement particulier à Gabrielle Matte pour tes judicieux conseils et ton aide à la correction. Merci Gab! Un merci à Geneviève Massé et Catherine Lisi-Daoust pour votre patience et vos commentaires constructifs. Merci à vous deux.

Valériane, mon amour. Je ne peux oublier ta présence si importante à mes côtés durant ces quatre dernières années. Tes encouragements et ton appui m'ont été d'un réconfort incroyable pour chasser mes doutes et mes soucis. Ta patience fut exemplaire et je suis reconnaissant au centuple. Merci d'être dans ma vie.

À toi, petite bête. Arrivée un beau mois de septembre. Ta petite face m'a donné des ailes. J'ai la chance d'être le père d'une magnifique femme en devenir. Si tu lis ces lignes, sache que tout mon bonheur est porté par mes passions. Tu en fais partie. Ce mémoire est pour toi, pour ton futur. Je t'aime.

À Sierra et Valériane,

À ma famille exceptionnelle, Normande, Alphé, frères et sœur,

À ma belle-famille, Carole et René pour votre soutien indéfectible,

À Agathe D, ma première commissaire et grande chef scout,

À vous, mes amis du début, Olivier Rioux, Simon Bilodeau et Francis Cantin,

À Gary, Denis, Sam et nos nombreux moments « refaire le monde »,

À mes amis.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
ÉLÉMENTS PRÉPICTURAUX ET UTILISATION CRITIQUE DE LA DÉFIGURATION	
1.1. Être aux aguets : passages, traces, rebuts, ruines	2
1.2. Défiguration I : la culture de l'image	8
1.3. Exposer le spectacle médiatique	12
CHAPITRE II	
EFFET DE SENS ET TENSIONS SOCIALES	
2.1. Figure du bouc émissaire (Girard)	16
2.2. Un tableau de Dana Schutz défraye les manchettes	18
2.3. Logique de la sensation chez Deleuze	22
2.4. Défiguration II : L'expérience de la chair (Merlot-Ponty)	26
CHAPITRE III	
PEINDRE L'INFIGURABLE	
3.1. Défiguration III	32
3.2. Spectres	34
CONCLUSION	37
BIBLIOGRAPHIE	38

LISTE DES FIGURES

figure	page
1.1 Justin Mortimer, <i>It Is Here</i> , 2016... ..	10
1.2 Adrien Ghenie, <i>Pie Fight Study</i> , 2012... ..	14
2.1 Dana Schutz, <i>Open Casket</i> , 2016... ..	19
2.2 Jérémie St-Pierre, <i>Étude pour un portrait</i> , 2014.... ..	27
2.3 Jérémie St-Pierre, <i>Effacement 4</i> , 2011... ..	28
2.4 Leon Golub, <i>Mercenaries I</i> , 1979... ..	29
2.5 Jérémie St-Pierre, <i>Les mineurs</i> , 2014... ..	30

RÉSUMÉ

Ce mémoire survolera mes quatre années de recherche création en arts visuels et médiatiques à l'UQAM culminant par l'exposition *Spectres* à la maison de la culture Frontenac. Divisé en trois chapitres, ce mémoire portera sur la notion de la figure du bouc émissaire et la défiguration en peinture. Mon texte d'accompagnement débutera par des notes de nature auto-ethnographique afin de décrire mon processus de travail en atelier et de m'attarder plus en détail sur ma démarche processuelle. Ma pratique se veut une exploration picturale figurative prenant la forme de collages/montages. Une exploration de la déconstruction de l'image source médiatique par un procédé d'effacement, de burinage, de brouillage. La soustraction de la matière picturale jusqu'au support, me permet de la défigurer : de véhiculer des affects d'une autre nature. Dans cette affirmation de la matérialité, j'utilise des motifs chargés sur le plan mnémonique : passages, trous et ruines ou encore des personnages spectraux portant des cagoules et des masques. Je vais développer cet examen de mon approche méthodologique par une réflexion sur la relation du spectateur à l'image médiatique dans notre culture. Je vais ensuite conclure par un inventaire d'artistes, de philosophes, d'anthropologues ayant abordé la figure du bouc émissaire et la défiguration de l'image. Ce mémoire-crédation me permettra de préciser le lien que mon travail entretient avec l'approche picturale dans la peinture de Adrien Ghenie, Justin Mortimer, Francis Bacon et Leon Golub. Je compte ainsi analyser les enjeux de ces pratiques afin d'étayer mes propos. En quoi la figure du bouc émissaire est-elle pertinente comme sujet en peinture? Les effets de l'image médiatique peuvent-ils être transformés par les procédés picturaux? Comment le processus de défiguration perturbe-t-il ultimement notre perception des images?

MOTS CLÉS : Peinture, Réalisme, Défiguration, Bouc émissaire, Violence, Médias, Politique, Matière, Matériaux, Spectacle

INTRODUCTION

Mon travail en peinture figurative s'échelonne sur une dizaine d'années. Depuis la maîtrise, j'ai réfléchi au potentiel de ma pratique artistique. Comment et pourquoi je peins? Ces questions impliquent d'approfondir mes choix du point de vue de la forme et du contenu. Ma présente recherche jette donc les bases réflexives d'un travail de terrain. La déconstruction de l'espace pictural alimentera le sujet de mes toiles et la défiguration de la matière – les moyens haptiques — sera à la base de mon questionnement des images.

Cet examen de mes expériences passées m'aura permis d'être au diapason du processus au cœur de ma démarche artistique. J'ai pris conscience de ma méthodologie de travail et systématisé l'emploi de certaines stratégies formelles en lien avec mes idées. L'identification de ces motivations intrinsèques me permet maintenant d'être aux aguets. Selon l'abécédaire de Deleuze, cette posture signifie prendre possession de son territoire, appréhender le monde afin d'imaginer de nouvelles avenues de connaissance. Cela veut aussi dire être à l'écoute, observer avec acharnement ce qui m'entoure.

Récemment, j'ai mis cette écoute des choses à l'épreuve et découvert de nouveaux moyens techniques en vue de la réalisation d'images. De nouvelles méthodes hasardeuses guident mes recherches actuelles. Ces traces d'évènements du passé, ces accidents hantent ma création et en affectent le contenu.

CHAPITRE I

ÉLÉMENTS PRÉPICTURAUX ET UTILISATION CRITIQUE DE LA DÉFIGURATION

La marche a un lien intrinsèque — charnel — avec ma pratique de la peinture. La construction de l'espace, de la forme et de la couleur en découle directement. Mes déambulations inspirent également les sujets présents dans ma peinture. Mes notes auto-ethnographique sur mon processus de travail en atelier feront échos à mes trajets. Ce travail de terrain, en amont de la pratique, me permettra également de cerner les effets de défiguration des images et d'en définir l'importance dans mon processus de travail. Ce chapitre se terminera par mon rapport à la photographie dans ma démarche processuelle ainsi que sa principale causalité : le spectacle médiatique.

1.1. Être aux aguets : passages, traces, rebuts, ruines

Depuis la grève étudiante de 2015, la marche est une activité incontournable dans ma pratique. Lors des manifestations étudiantes, j'errais à la recherche d'images pouvant me servir de matière brute au travail préparatoire. Dès lors, les pérégrinations quotidiennes trouvent écho sous la forme d'actions hasardeuses importantes dans ma

peinture. Ainsi, j'ai développé en parallèle deux catégories de recherche d'images sources. Ces recherches sont le fondement de mon processus créatif. Durant de longs trajets, en forêt ou en milieu urbain, je suis à l'affût d'images. Cette expérience du terrain me permet une connexion à la réalité des choses. Ce processus est, dans un premier temps, une source de contenu visuel. Je suis un flâneur au sens baudelairien du mot lorsque je trace un trajet « psycho-mental, à des fins d'exploration »¹. Je suis pour être plus précis « un corps arpenteur ». Il s'agit de faire l'expérience d'une marche qui absorbe le temps, qui l'assouplit. C'est une procession vers l'image comme « objet trouvé », muni d'une caméra photo comme seul instrument ou extension de mon corps :

« L'art doit alors, lui aussi, se faire transitoire, accompagner passages et dérives des citadins, se mouler dans la dynamique d'espaces que modifie sans arrêt la ville vive, se soumettre à une perpétuelle transformation. Partisan de l'« anarchitecture ». »²

Paul Ardenne définit exactement cette disposition au monde pour « faire réfléchir le citadin à son propre cadre de vie, tirer son imaginaire vers les archétypes de l'habitat humain ».³ Je suis à la recherche de cette connexion immédiate, presque instinctive, avec mon habitat. Le peintre *aux aguets* c'est l'artiste qui ne laisse rien passer, celui qui ne se laisse pas prendre comme proie. C'est pour cela que j'erre en forêt tel un animal. Deleuze définit le *devenir animal* comme un processus d'ouverture sur un nouveau champ de création. L'être aux aguets délimite son territoire : « ce serait en quelque sorte la naissance de l'art », dit-il.⁴

¹ Paul Ardenne, *Un art contextuel*, p. 89.

² *ibid*, p. 103.

³ *ibid*, p. 110.

⁴ Gilles Deleuze, (s. d.) *L'abécédaire*, lettre A, avec Claire Panet, Pierre-André Boutang et réalisé Michel Pamart. Récupéré de YOUTUBE.

Cette attitude exploratoire est également présente lors de mes « sorties » sur Internet. Je me méfie de l'information que je croise sur la réalité politique et sociale du monde actuel : elle veut me tendre des pièges, me servir une fausse réalité. L'image médiatique me fait douter de la véracité de mes expériences. Mon écran d'ordinateur ou de téléphone déforme la réalité et brouille mes sens.

Dans le but de contrer le spectacle médiatique, je capture des bribes d'images glanées dans l'espace virtuel. Je les classe, les transforme et me les réapproprie pour inventer une « vérité » différente.

Avant de peindre, mis à part la marche, un autre élément pré-pictural important se met en place lorsque je tends la toile sur un châssis. Ce contact avec la toile brute me permet d'imaginer de nouveaux parcours. Je procède d'abord au décatissage. Je tends la toile une première fois et je la lave afin d'enlever l'amidon. Après le séchage, je retends la toile pour maximiser la tension du support. Je procède à l'évacuation du trop-plein pour faire de la place pour le travail. Je jette ainsi les bases de ce que Deleuze appelle le diagramme, un chaos-germe, le « quelque chose » qui sort du tableau :

« Tout ce que je peux dire c'est que, la nécessité que le chaos-germe, c'est-à-dire le diagramme trouvera sa nécessité dans une certaine fonction qu'il exerce par rapport à cette première dimension pré-picturale. Qu'est-ce qu'il va faire? Il va agir comme une espèce de zone à la lettre, de brouillage, de nettoyage, pour permettre sans doute quoi? Pour permettre sans doute l'avènement de la peinture. »⁵

Les images flottent sur mon babillard. Je les imprime pour qu'elles se matérialisent. Je les agence et les superpose grâce à des projections. Je contemple ce champ des

⁵ Gilles Deleuze (1981) *La voix de Gilles Deleuze en ligne. Peinture cours du 07/04/1981-1* [mp3] Université Paris 8. Récupéré de http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=40

possibles. À ce stade, les images sont pleines de promesses : à moitié formées, elles flottent tels des spectres dans l'espace de mon atelier. Elles sont encore imprécises, fantomatiques.

J'ai besoin d'un long moment de concentration pour faire le ménage dans ce qui devra être peint. Antoni Tàpies décrivait ainsi son rituel, un processus semblable : « il existe des moyens naturels pour stimuler la méditation, pour exciter l'imagination, bref pour préparer au travail. J'ai fait l'expérience des bons résultats que je pourrais obtenir d'une marche rythmique, accompagnée de sons rythmés, autour de mon atelier. »⁶ Pour me sortir de ma propre condition et me permettre de créer de nouveaux horizons créatifs, je dois impérativement extirper mon corps et ma conscience de l'uniformité du pouvoir rigide des discours possédants. Je dois laisser place à l'accident, à une possible catastrophe et ainsi comme le décrit Deleuze, « se déterritorialiser, c'est quitter une habitude, une sédentarité. Plus clairement, c'est échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis. »⁷

Par la suite, je transpose par projection ou au carreau le montage sur le canevas. La peinture me permet une expérience personnelle, un contact avec le réel par l'entremise du support. Le geste active ensuite la matière peinte. Cette action périlleuse exacerbe les doutes, les erreurs, mais participe grâce à l'acharnement à la réalisation de l'œuvre. Le « vrai » travail peut débuter. Je crois que la matière joue un rôle primordial dans la réalisation de mes peintures. Comme nous allons le constater un peu plus loin dans ce texte, la matière est approchée comme un moyen de distanciation avec l'image de source médiatique. Une distanciation opérée par la matérialité physique de la peinture différente de la « planéité » de l'image photographique. Cette zone est construite par le travail de défiguration de l'image et par d'autres procédés similaires. Elle accentue les effets de présence de l'objet

⁶ Antoni Tàpies, *La pratique de l'art*, p. 97.

⁷ Gilles Deleuze, *L'Anti-Œdipe*, 1972, p. 162.

peinture et active l'aspect hallucinatoire des formes tel un kaléidoscope. Elle a pour but de disjoindre l'espace pictural et de créer des ouvertures. Ces multiples points focaux veulent faciliter l'entrée du spectateur dans la représentation en déstabilisant l'ordre visuel.

L'organisation des éléments picturaux dans mon travail rappelle des espaces transitoires. Je peins des passages, des tunnels, des trous représentant des lieux à la fois de transition et d'enfermement. J'ai développé une collection d'images pour nourrir ce filon autour de sujets tels que la ruine, les maisons à l'abandon, les clôtures et les rebuts. L'incorporation de ces motifs récurrents dans l'espace peint suggère la présence passée de choses, de lieux connus, mais abandonnés. La ruine est une métaphore de notre fragilité, du délabrement qui nous menace à tout moment selon Sarah Kofman.⁸ Elle est similaire à une trace mémorielle de l'action de peindre. Il m'importait de réactiver avec la peinture ces objets disparus. Ces marques deviennent potentiellement des sources fertiles pour l'imagination. Ce sont des espaces intérieurs et extérieurs. La dualité entre les éléments architecturaux et le paysage, renforce la représentation d'un espace à la fois ouvert et clos, donnant l'impression d'un événement dramatique presque post-apocalyptique. Mon but est de peindre des lieux de transition, des lieux visibles et invisibles, entre le palpable et le fantomatique.

Cette « hantise », je la retrouve en partie dans les ruines et les maisons abandonnées. Ces lieux sont une force de survivance, elles font office de figures. Je décris ces endroits comme des espaces de spectres du passé. Joana Masó écrit à propos de Derrida et son travail sur la spectralité : « [r]uines et cendres s'esquisseraient ici comme des figures signifiant la revenance depuis toujours spectrale du passé, autrement dit l'impossible présentation d'un passé *toujours déjà* non présent à lui-

⁸ Sarah Kofman, *La mélancolie de l'art*, p. 78.

même. »⁹. C'est un *toujours déjà* et non un *déjà vu* qui doit ressurgir de l'œuvre. Ce sont des éléments déclencheurs pour faire le visible. Enfouie dans la catastrophe, la ruine s'élève devant l'intolérable. Bien que Derrida considère la ruine comme une structure non visible de l'œuvre. Il fait une sorte de *diagramme* de l'acte créatif.

« Une ruine qui, loin de mettre en péril l'œuvre ou annoncer sa mort, « *n'a jamais menacé le surgissement de l'œuvre* » (1990 : 69), car l'œuvre aura toujours compté, originairement, avec la ruine : il s'agit d'une ruine « qui ne vient pas après l'œuvre, mais qui reste produite, dès l'origine, par l'avènement et la structure de l'œuvre » (ibid. : 68). Derrida arrivera ainsi à postuler une « *ruine originaire* » « *une ruine contemporaine à la naissance de l'œuvre; elle habite les origines de la représentation.* »¹⁰

La ruine devient, dans ma peinture, une balise pour le regard. Elle agit comme une structure, une charpente visuelle de la composition. J'utilise la ruine comme un moyen de faire sens. Elle devient l'élément déclencheur de la représentation dans le tableau. Bien entendu, la réalité historique des images y est alors évoquée et revient sans cesse hanter le tableau.

Peindre une ruine n'est pas peindre une catastrophe, mais peindre dans la catastrophe. C'est de peindre le passé en devenir. La ruine devient un point de départ, une onde de choc qui traverse l'histoire et le temps de création. Michel Ribon affirmait dans *l'esthétique de l'effacement* à propos de la ruine « la ruine renvoie — comme dans les toiles de Magnasco (...) — les figures humaines minuscules d'un présent englouti dans l'ombre qu'elle projette sur elle, à des créatures de songe destinées à l'effacement. L'homme s'efface; la ruine, non. »¹¹

⁹ Joana Masó, *Cendre et dessin : la représentation en ruine chez Derrida*, p. 90, Protée, volume 35 numéro 2, automne 2007.

¹⁰ *Ibid*, p. 92.

¹¹ Michel Ribon, *L'esthétique de l'effacement*, p. 138.

L'expérience avec la peinture, quant à elle, exige un contact avec la réalité matérielle des choses. Dans mes expositions, je ne cherche pas à manipuler ou à diriger l'interprétation de mes toiles, mais à amplifier la présence de l'objet. L'observateur doit faire un effort conscient de mémoire. Les titres de mes tableaux servent à donner quelques repères temporels. Mes choix d'images nous rappellent certains événements historiques ou luttes politiques. Ces expériences collectives communes sont ré-agencées afin de stimuler une connexion personnelle. À l'abri du bruit de nos écrans, je veux dégager un espace psychique pour chacun.

1.2. Défiguration I : la culture de l'image

Le rapport à la photographie est devenu un élément primordial dans mon travail. Avec la peinture, c'est tout le questionnement d'une fabrication à la main qui vient hanter le photographique. Mon travail d'utilisation de l'image photographique est en réalité une façon à la fois de peindre et de dépeindre par la lumière.¹² C'est ce que je recherche dans les images vidéos médiatiques, des moments de surexposition du flash photographique. J'accorde de l'importance aux éléments du passage du temps sur le matériau de captation et de projection de l'image. Ces éléments influencent la composition, la matérialité de ma peinture. Par exemple, les traces du temps sur une vieille vidéo VHS sont, pour moi, une matière productrice de sens et de valeurs esthétiques. Aussi minimes qu'ils soient comme effets dans l'ensemble de l'archive vidéo ou photographique, ils sont des témoins visibles du temps, et par extension, de notre mémoire collective. Ces moments d'imperfection de l'image, tels les « glitches », le flou, la surexposition lumineuse, deviennent des attributs importants

¹² L'origine étymologique du mot photographie débute par le préfixe « photo » du grec *photos* qui signifie lumière, clarté, « qui procède de la lumière » et le suffixe « graphie » de « graphein » qui exprime : peindre, dessiner, écrire. Réuni ensemble cela nous donne littéralement « peindre avec de la lumière » Wikipédia.

dans mon travail. Ces anomalies visuelles permettent un transfert, un passage de l'image photographique à la peinture. Elles exacerbent alors, comme l'écrivait Hans Belting, le fait qu'elles soient :

« par essence, [...] “intermédiaires”. Elles transitent entre les médiums historiques qui ont été inventés à leur usage. Les images sont des nomades qui campent provisoirement dans chaque nouveau médium institué en cours de leur histoire, avant d'aller s'installer plus loin. »¹³

Ma peinture s'inscrit dans le monde et l'art contemporain comme une volonté de transmission. Catherine Grenier parle d'une *relation pathétique à l'image*, qui « s'affranchi[t] des interdits moraux de la représentation de l'irreprésentable au nom d'un cathartique ou thaumaturgique de l'art, un art qui lance des ponts entre l'origine et l'Histoire. »¹⁴. J'ai de la difficulté à inscrire mon œuvre dans un ordre défini, ou un courant artistique précis. J'ai hérité autant d'influences de mes contemporains que des figures marquantes de l'histoire de l'art. Ma peinture puise avec parcimonie dans mon vécu et le hasard. Je considère mon travail en continuité avec les questionnements des peintres tels Francis Bacon, Leon Golub, Marlene Dumas, Adrien Ghenie et Justin Mortimer.

Le travail de Justin Mortimer m'a beaucoup influencé, en particulier par ses compositions et sa facture visuelle. Il fabrique des montages photographiques à partir d'images sources provenant d'internet. Il fait un inventaire de moments chargés sur le plan historique et de bouleversements sociaux. Mortimer utilise des images violentes, des personnages nus, parfois décharnés, qu'il utilise dans des collages qu'il crée préalablement.

¹³ Hans Belting, *L'anthropologie de l'images*, p. 273.

¹⁴ Catherine Grenier, *La revanche des émotions*, p. 60.

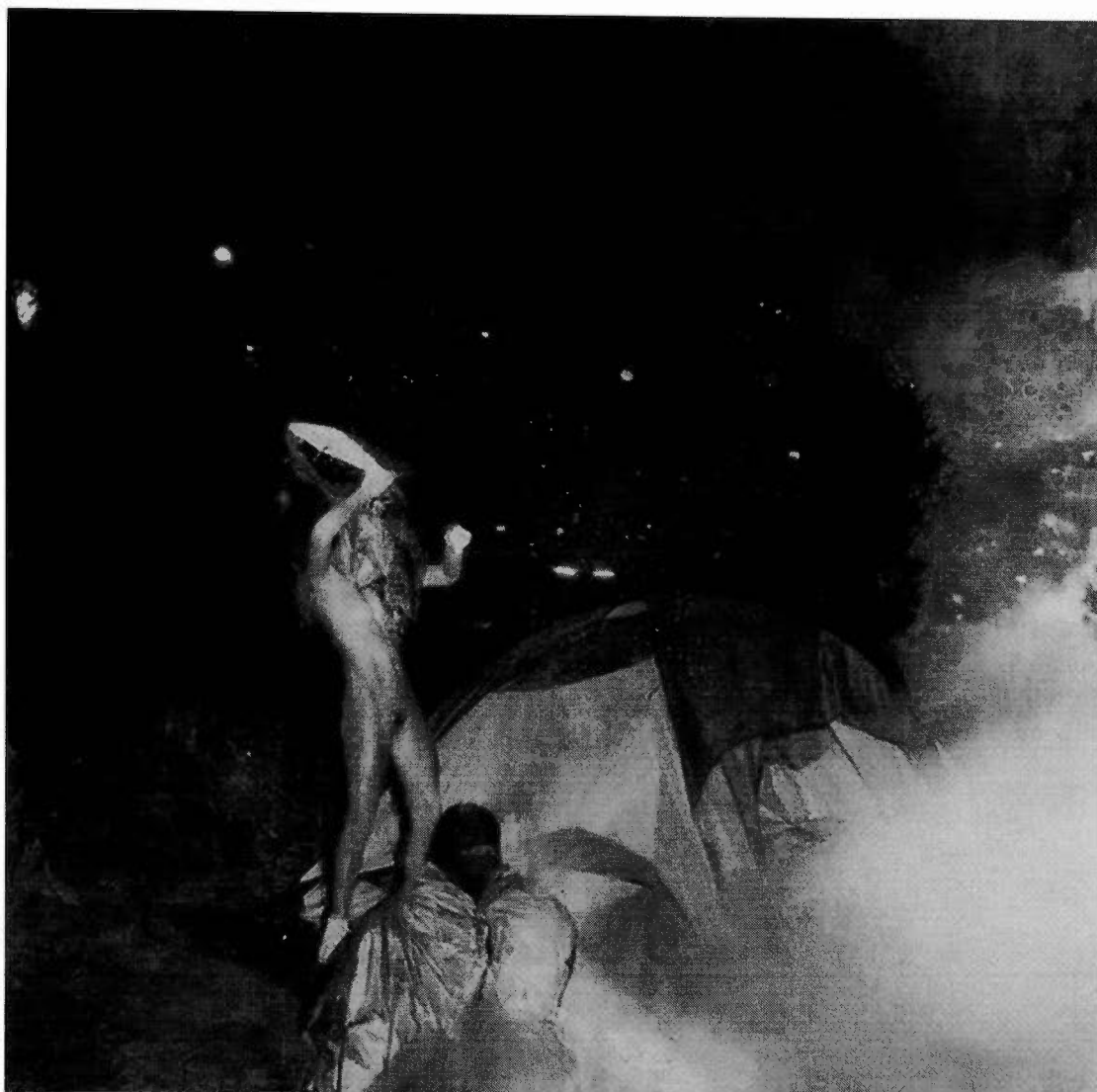


figure 1.1 Justin Mortimer, 'It Is Here', 2016, Huile et acrylique sur toile, 214 x 214 cm

Dans son travail récent, ses compositions peintes proposent un mélange de plusieurs perspectives visuelles qui désorientent le spectateur. Les jeux de tensions dans ses tableaux sont réalisés en partie par des confrontations entre couleurs saturées et bribes d'images. La fragmentation du champ visuel donne une composition dynamique à ses tableaux. Sa peinture propose une confusion visuelle, des effets de flous, des contrastes entre des tons sombres, de terre et des couleurs lumineuses et

vives. Ces effets augmentent les tensions visuelles et dramatiques de la mise en scène.

Nous sommes les premières générations qui auront constaté le développement phénoménal des changements technologiques modelant l'image : de l'analogique, au numérique puis au virtuel. Ces bouleversements affectent le regard que l'on porte autour de nous et ces changements apportent de nouvelles manières d'expérimenter le monde.

J'essaie de rendre à l'image un devenir autre. Les moyens de reproduction de l'image me poussent vers de nouveaux enjeux processuels. J'imprime. Je transfère puis je brouille. J'efface. Je retranscris. Je copie. Je recopie. Ces exécutions me permettent de tester un ensemble de possibilités d'évènements créatifs. Je fais une *sédimentation de plusieurs instances du doute*¹⁵ dans mon processus. J'interviens avec le geste, le travail manuel, pour me réapproprier des moments figés, des moments de souvenir, une trace de réels. Ce sont aussi des moments que la photographie suspend « car c'est aussi ce qu'elle peut être, une empreinte et une trace des choses avec lesquelles elle est entrée en contact : l'indice que les choses et les évènements ont dû exister lorsqu'ils ont été photographiés. »¹⁶. Ce procédé travaille à double sens dans la lecture visuelle. Il offre un regard sur l'altérité du temps et de l'action sur les objets. En second, il pose une altérité de la mémoire.

D'une part, je considère que la photographie participe à l'archivage d'évènements qui détermineront un possible moment de création. Ces représentations viennent hanter ma conscience et porter un regard trouble sur l'image. C'est dans la réminiscence d'un souvenir que la création est latente. Car ce que je recherche en réalité, c'est de sortir, de me sortir du fait spectaculaire de l'image. Depuis les dernières années, j'ai accumulé une quantité phénoménale de clichés. Cette collection d'archives

¹⁵ Catherine Grenier, *La revanche des émotions*, p. 107.

¹⁶ Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, p. 275-276.

photographiques me sert d'atlas. Les images sont classées par dossiers suivant une chronologie des projets dans mon ordinateur. Il est important de connaître l'origine, le passé de l'image pour en retirer un maximum d'information. Cette approche est efficace pour interroger l'image médiatique contemporaine, pour jauger son histoire, comme l'écrit Belting : « la photographie transforme le monde en archives d'images. Nous courons à sa poursuite comme derrière un fantôme et nous devons nous satisfaire de le posséder seulement à travers des images dont il s'est toujours absenté. »¹⁷ L'image peinte alimente au contraire ma recherche sur le monde, me permet de documenter mon expérience sous la forme de ruines ou de parcelles d'archives personnelles. Une mémoire perpétuellement réactivée par l'expérience d'une réalité tangible de la peinture.

1.3. Exposer le spectacle médiatique

Selon Guy Debord, le spectacle est « le cœur de l'irréalisme de la société réelle. Sous toutes ses formes particulières, information ou propagande, publicité ou consommation directe de divertissement, le spectacle constitue le modèle présent de la vie socialement dominante. »¹⁸ Mon travail trouve certaines résonnances dans l'œuvre de Adrien Ghenie en ce qui a trait à la réminiscence du passé et par la reproduction d'images déjà existantes. Le *spectacle médiatique* se produit lors de tout évènement diffusé par image photographique ou vidéo dans les réseaux de communication, c'est-à-dire journaux, télévisions et internet.

Les peintures d'Adrien Ghenie proposaient dès 2011 une dysmorphie de la figure. Ses sujets se rattachent à l'histoire de l'art et les grandes idéologies politiques du 20e

¹⁷ Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, p. 278.

¹⁸ Guy Debord, *La Société du Spectacle*, p. 17.

siècle. Ghenie utilise la défiguration pour symboliser une tragédie en devenir. Les éclaboussures, l'acharnement sur les chairs, l'esquisse de la figure sont tous des procédés picturaux où la représentation du réel est attaquée, défigurée. La touche expressive de Ghenie donne l'impression d'un aller-retour entre le figuratif et l'abstrait. Le regard du spectateur est continuellement à la recherche d'un point de repère. Pour Ghenie, le spectateur doit reconnaître une partie d'image. « Je tente de mélanger les clichés sur Google avec quelque chose de nouveau. J'aime les construire [mes peintures] à partir de ces clichés... Je suppose que l'impact visuel et [le lien] émotionnel seront forts. Les gens vont reconnaître quelque chose, "cliquer" à cet endroit. » [Traduction personnel].¹⁹ Le peintre utilise des images sources provenant du cinéma, de YouTube et Google. Le travail se confectionne grâce à des caches et des aplats à la spatule. Ghenie produit une gestuelle typique propre à son travail et à la limite de la figuration.

La position des personnages dans l'espace visuel de mes tableaux suggère une narration qui rappelle le rituel. L'action est souvent en avant plan, en position frontale. La mise en scène des personnages propose parfois une morphologie inhabituelle. La mise en scène participe à une atmosphère parfois inquiétante et instable. Ces actions flottent dans un effet de suspicion, de paranoïa.

¹⁹ Adrien Ghenie, (2011). *Intervista a Adrian Ghenie*. Palazzo Grassi –Punta della Dogana. Consulté le 19 décembre 2017. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=NT3ocTslqpw&t=3s>
 « I try to mix Google cliches with something new. I also like to compose it [my paintings] from cliches... I guess the visuel impact and the emotional [connection] is strong. People recognize something, they have a "click" there »



figure 1.2 Adrien Ghenie, *Pie Fight Study*, 2012, Huile sur toile, 40 x 50 cm

Par l'utilisation d'image violente, il ne s'agit pas d'exploiter le malheur des victimes, mais de démontrer le malaise devant le spectacle des horreurs projetées et visionnées. De cette manière, je détourne le sens réel du spectacle médiatique. Il s'agit plutôt d'utiliser la plasticité comme effet désesthétisant. Jacinto Lageira l'explique ainsi :

« La plastique, lorsqu'elle est réussie, se présente au contraire comme un processus de désesthétisation en ce qu'elle revendique une relation critique. Elle présente une autre face de la réalité sans pour autant se désengager du travail effectué sur la mise en forme de cette réalité. »²⁰

²⁰ Jacinto Lageira, *La déréalisation du monde : réalité et fiction en conflit*, p. 245.

Mon travail tend à remettre en cause un monde que l'on affirme fini, encadré dans un moule préfabriqué, voué au spectaculaire car comme le décrit Debord, « le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images. »²¹ Le capitaliste détruit dans un seul but inavoué d'uniformiser le monde. Ma peinture reprend les thèmes qui se dégagent d'une actualité qui chavire, qui propose une hantise.

²¹ Guy Debord, *La Société du Spectacle*, p. 16.

CHAPITRE II

EFFET DE SENS & TENSIONS SOCIALES

2.1. Figure du bouc émissaire (Girard)

Dès le 16^e siècle, il était permis de peindre les scènes les plus macabres présentant les martyrs chrétiens pour promouvoir la foi catholique et étancher la soif insatiable et violente des foules. Nous sommes à la recherche du fameux *pain et des jeux*.²² Gabriele Paleotti écrivait en 1582 qu' : « il ne faut pas craindre de peindre les supplices des chrétiens dans toute leur horreur (...). L'Église veut de la sorte glorifier le courage des martyres, mais elle veut aussi enflammer l'âme des fils. »²³

La représentation du bouc émissaire porte une lourde charge symbolique. J'attaquerai la figure du bouc émissaire par sa réalité inhérente, c'est-à-dire celle du sacrifice. Dans la religion juive, le bouc émissaire était littéralement représenté par un animal sacrificiel, soit l'animal aux cornes tortueuses, salvateur des péchés des hommes.²⁴

²² Juvenal, Satire X.

²³ G. Paleotti, op.cit., chap XXXV.

²⁴ Par sacrifice d'une ou des victimes-émissaires, les sociétés archaïques agissaient de la sorte pour permettre une stabilité au sein du groupe jusqu'à la « crise mimétique ». Cette crise serait engendrée par une indifférenciation des désirs. La volonté commune des rivaux serait de déjouer le désir de l'autre par des stratégies qui engendrent un désir de plus en plus fort de la part des protagonistes. Dans cette "montée des désirs rivaux" répété par chacun des adversaires, s'installe une rivalité de plus en plus dangereuse pour la stabilité du groupe ou de l'ensemble de la société. « Je suis arrivé à l'idée que s'il y a des modes et de l'Histoire, c'est parce que les hommes ont tendance à désirer la même chose. Ils imitent le désir les uns des autres. L'imitation, pour cette raison, est source de conflits. Désirer la même chose, c'est s'opposer à son modèle, c'est essayer de lui enlever l'objet qu'il désire. Le modèle

Selon moi, le bouc émissaire est l'holocauste. Il représente la fin du monde. Il se sublime ainsi pour devenir le spectre de tous dangers, de toutes les horreurs. L'animal se substitue à l'homme sur l'autel sacrificiel. Son visage est double. Le bouc émissaire est d'abord une représentation. Dans le sens, qu'il représente, il supporte, il est chargé symboliquement. Toutefois, il est aussi une représentation, au sens spectaculaire, et impliquant la mise en scène. Dans ce cas, il serait à mon avis, une manifestation près du chœur antique, dans l'anonymat des masques et des costumes, il est le dédoublement de la société funeste et annonciatrice. La représentation impliquant le bouc émissaire est aussi celle évoquant toutes les atrocités répétitives de l'humanité, et ce, dans son accord implicite. Lorsque représenté en peinture, le bouc émissaire prend une nouvelle force. Comme nous le constaterons ultérieurement, la matière picturale se fait cicatrice. Elle se fait matérialité de la chair. Le bouc émissaire, représenté en image, devient une réalité physique via la palpabilité de la peinture. Il reprend de ses propriétés originelles, il ressuscite un passé. Le bouc émissaire fait corps dans une mesure où il s'incarne dans un langage plastique. Au cours de ma maîtrise, les problématiques liées au bouc émissaire achoppaient. Ces questions travaillaient indubitablement le contenu de mon exposition finale. Dans un monde où le spectacle est omniprésent et où les discours se polarisent de plus en plus, comment exposer cette figure chargée sur le plan symbolique ?

Je le rappelle, ma pratique ne se pose pas comme l'esthétisation du morbide ou des malheurs des autres. Il s'agit plutôt d'une tentative de conscientiser le spectateur, de lui montrer certaines facettes de son aveuglement volontaire. Marion Dufresne en parlant de Elias Canetti qualifie cela *d'esthétique de l'horreur* où :

se change en rival. Ces allers-retours accélèrent les échanges hostiles et la puissance du désir; il y a donc chez l'homme une espèce de spirale ascendante de rivalité, de concurrence et de violence. » René Girard, Hors-série, Philosophie magazine, novembre 2011, p. 10.

« l'omniprésence de la souffrance et de la mort risque d'user au point de ne plus choquer et de plus provoquer de révolte. La mission attribuée à l'œuvre d'art est d'empêcher l'homme de détourner son regard. Elle se refuse à calmer ses angoisses et elle ne lui offre aucune justification. Elle a pour but d'ouvrir les yeux sur l'horreur que l'homme est prêt à infliger à ses semblables. L'être vivant mérite pitié et compassion, porter atteinte à sa dignité ne peut que se retourner contre l'agresseur. L'esthétique de l'horreur telle que Canetti la conçoit, est avant tout éthique. »²⁵

Mon travail préparatoire s'est donc transposé dans une chasse au bouc émissaire. Trouvant refuge dans cette quête auprès d'événements politiques et sociaux récents, mon regard s'est porté sur la crise des migrants. Mais d'abord, j'aimerais emmener à mon propos un cas de figure.

2.2. Un tableau de Dana Schutz défraye les manchettes

Le scandale au sujet de la peinture du jeune Emmet Till par Dana Schutz lors de la biennale du Whitney Museum jette un regard important sur la figure du bouc émissaire en peinture. Je vais essayer d'établir des liens de causalité entre la peinture de Schutz et la figure du bouc émissaire pour nous donner une ligne d'approche sur les enjeux soulevés par ce sujet. Pour un bref retour sur cette histoire, Till fut complètement défigurée par ses bourreaux lors d'un lynchage en 1955. La mère du jeune adolescent décida de laisser ouvert le cercueil lors de l'exposition du corps. Elle permit à un photographe de prendre quelques clichés du visage méconnaissable de la victime.

²⁵ Marion Dufresne, Elias Canetti : L'esthétique de l'horreur, *L'homme défiguré, l'imaginaire de la corruption et de la défiguration*, texte réunis par Pierre Vaydat, Collection UL3 travaux et recherches, édition du conseil scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle, p. 191.

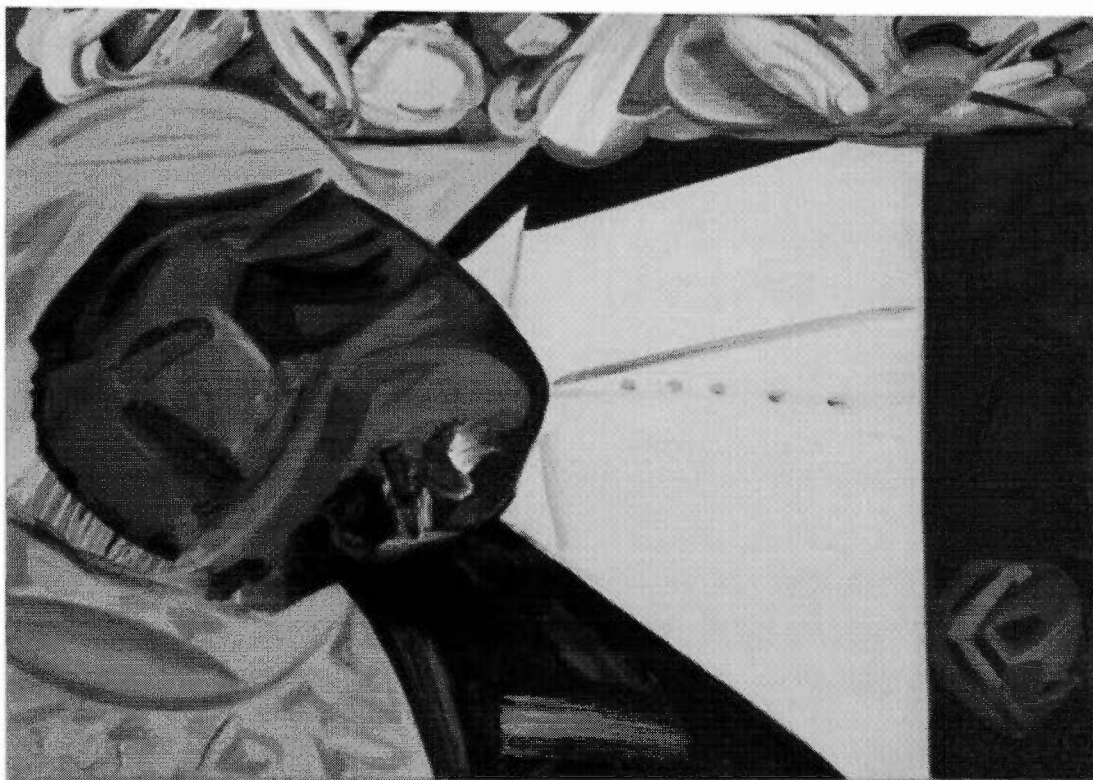


figure 2.1 Dana Schutz, *Open Casket*, 2016. Huile sur toile

La publication des photographies dans les journaux à potins provoqua une vague d'indignation dans la communauté afro-américaine, si bien que les images de la mort du jeune homme devinrent l'un des facteurs principaux du Mouvement pour les droits civiques. Une soixantaine d'années plus tard, la même image, mais cette fois-ci dans la peinture de Schultz, dérange tout autant mais pour une tout autre raison. Pour ses détracteurs, il s'agit d'une peinture, peinte par une « blanche » qui instrumentalise les souffrances de la communauté afro-américaine à des fins économiques et privées. Tout au long des heures d'ouverture du musée, les protestataires ont siégé devant le tableau avec comme slogan « Black Death Spectacle ».

Le bouc émissaire participe à toutes les sociétés comme catalyseur des tensions sociales et culturelles. Cette figure représente, à mon sens, un point de ralliement

visuel collectif et reconnaissable pour le plus grand nombre. L'actualité regorge d'images de cette figure omniprésente dans les journaux, les revues, sur internet et à la télévision. Selon René Girard, cette figure est à la fois salvatrice, mais peut prendre des allures extrêmes et dangereuses pour les sociétés. Le bouc émissaire pourrait donc servir, tel une sorte de baromètre, comme outil de calcul du niveau de violence d'une société. Cette déviation de la violence salvatrice vers une violence destructrice se manifeste lorsque les tensions au sein de la société ne sont plus contenues par les pouvoirs en place. Nous serions soumis à ces pulsions de destruction passant d'une volonté de tous contre un à tous contre tous.

Comme nous l'avons constaté dans le cas de Schultz, l'image du bouc émissaire peut jouer différents rôles et prendre différents sens au gré du temps. Il n'en demeure pas moins que cette figure peut provoquer un choc et bouleverser les consciences. Cette figure remet en cause les principes reliés aux mœurs et aux valeurs. Ce sujet interroge notre approche de l'image médiatique, mais aussi la valeur esthétique et monétaire de l'œuvre d'art. De quel droit peut-on représenter la mort d'une personne à des fins promotionnelles ? Est-ce moral et éthique de tirer un avantage pécuniaire d'un tableau représentant la souffrance d'autrui ? Les réponses à ces questions posent problème, car elles apportent leur lot de contradictions. Le tableau ne sera pas vendu, a garanti l'artiste, mais cela n'empêchera pas une certaine spéculation sur l'œuvre. Cette publicité gratuite pour l'artiste fait mousser sa notoriété et participe une mise en valeur de sa « cote ». Les projecteurs braqués en continu sur le tableau attiseront la convoitise sur celui-ci. Cela étant dit, j'ai la certitude qu'une considération plus complète de l'image peinte serait nécessaire pour mieux comprendre la nature du scandale et le rôle du bouc émissaire.

En fait, le tableau représente quoi ? Il représente un visage défiguré, un visage ruiné. L'œuvre est un dédoublement de l'image photographique. Elle-même est un dédoublement du réel. La défiguration du jeune homme est perceptible dans l'œuvre

de Schutz par la matière, elle devient effet de sens, de sensation. La défiguration singularise la peinture vis-à-vis l'image source par sa forme, sa réalité physique. La défiguration joue le même rôle que le bouc émissaire. Il porte les stigmas d'un pestiféré, du sorcier. La défiguration joue donc ce rôle de distanciation avec l'image source par effet d'unicité de l'image. La mort du jeune homme et l'atrocité du geste ne scandalisent plus directement. Ce serait l'appropriation de l'image elle-même le problème. Il y aurait une appropriation intrinsèque et émotionnelle de l'image. Comment cela est-il possible ? L'image est devenue quelque chose d'intouchable. Elle a transcendé le Mouvement pour les droits civiques. Elle a résisté à sa disparition. Pourquoi s'élève-t-elle au rang du sacré, à ce qui serait intouchable ? Pourquoi deviendrait-elle une fois peinte, blasphématoire ? Nous constatons une violence latente dans les propos des protestataires. « Brûlons cette peinture », jurent-ils. Il y a certes une raison politique, mais surtout un regard torve sur le pouvoir de médiation de l'image. Selon Marie José Mondzain : « c'est donc que le problème concerne la nature intrinsèque de l'image et non son contenu narratif ou référentiel ».²⁶ Il serait donc question d'une *visagéité* au sens présenté par Guattari et Deleuze, comme ils nous l'expliquent dans *Mille Plateaux*. Le visage aurait différentes lignes de fuite. Un visage c'est une déterritorialisation, un espace stratifié de la tête et unique en lui-même. Le visage forme les contours vaporeux et subjectifs de l'être, des émotions, un *trait de viséagité* pour reprendre l'expression de Guattari et Deleuze. Défaire le visage c'est de s'attaquer au connu, au reconnaissable. « Si le visage est une politique, défaire le visage en est une aussi, qui engage les devenir réels, tout un devenir-clandestin. Défaire le visage, c'est la même chose que percer le mur du signifiant, sortir du trou noir de la subjectivité. »²⁷ Alors en quoi cette peinture d'un garçon défiguré a-t-elle scandalisé ?

Nous jugeons du regard sans vraiment savoir regarder. Nous arrêtons notre regard sur

²⁶ Marie José Mondzain, *L'image peut-elle tuer*, p. 29.

²⁷ Félix Guattari et Gille Deleuze, *Mille Plateaux*, p. 230.

l'incarnation mystique de celle-ci. L'adoration de l'image exprime alors un dogme. Une conséquence bien dangereuse. Cette adoration annule toute possibilité de discours contraire, c'est souvent à ce moment que la violence s'incarne dans le geste, dans l'action. Mon travail de défiguration fait appel au concept du bouc émissaire pour éveiller les consciences sur l'état du monde actuel. Un monde défiguré, en perte de sens et de langage.

2.3. Logique de la sensation chez Deleuze

Je peins parce que cette action se réfère à un devoir. Une obligation personnelle et psychologique, mais surtout une responsabilité sociale. La peinture doit être provocante et déstabilisante. Elle est en symbiose avec notre histoire, avec notre vécu. Elle a le pouvoir de vaincre la morosité des choses connues. Ma peinture fait partie d'un quotidien, d'une réalité propre à moi-même. J'ai la conviction profonde qu'une œuvre ne se termine jamais, elle se révèle toujours en partie dans un futur tableau. Le tableau n'est que le commencement d'un suivant, un éternel départ et non un recommencement. La peinture doit nous emmener ailleurs, nous propulser vers un devenir. Elle est en survivance. Cette « survivance » que Didi-Huberman décrit de la façon suivante ;

« Si les choses de l'art commencent souvent au rebours des choses de la vie, c'est que l'*image*, mieux que toute autre chose, probablement, manifeste cet état de *survivance* qui n'appartient ni à la vie tout à fait, ni à la mort tout à fait, mais à un genre d'état aussi paradoxal que celui des spectres qui, sans relâche, mettent du dedans notre mémoire en

mouvement. »²⁸

La peinture est, comme mon existence, un vaste paysage en friche. Elle occupe des pans complets de ma tête, elle revient sans cesse me hanter. J'affirme que la peinture n'a ni limite ni territoire. Elle est un passé, un présent et un devenir incertain. Forcément, je m'inclus dans une continuité historique, mais le présent force l'ordre des choses et active une nouvelle germination.

Comment peindre? Il faut faire sortir la figure de la figuration car :

« [à] mesure que quelqu'un devient, ce qu'il devient change autant que lui-même. Les devenirs ne sont pas des phénomènes d'imitation, ni d'assimilation, mais de doublé capture, d'évolution non parallèle, de noces entre deux règnes. »²⁹

Je crois que Deleuze propose une ouverture, une constante révolution sur la pensée. Tel un rhizome, la pensée est continuellement connectée par un flux, un échange entre deux éléments opposés, mais en symbiose tout comme le geste du peintre, la friction du pinceau sur la toile : la pensée erre entre l'action et le résultat. Le geste pictural n'est pas déterminé, il s'active au gré de l'avancement. Construire un tableau n'a rien de simple et exige une habileté à transmettre une sensation. Je dénote une certaine urgence de peindre.

Deleuze décrit l'œuvre de Francis Bacon où la sensation se pose comme une volonté d'exprimer un langage pictural qui exploite la puissance des tensions dans un tableau. Une particularité reliée non seulement à une narration, mais à la matière picturale et à ses stratégies afin de propager du sens. Lors d'une entrevue en 1976 sur France

²⁸ Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, p. 16.

²⁹ Gilles Deleuze, *Dialogues avec Claire Parnet*, p. 8.

culture³⁰, Francis Bacon utilise ces quelques mots pour décrire son travail; refaire les apparences. Le peintre y mentionne la particularité de sa peinture figurative à échapper aux effets de l'illustration pour dévoiler toutes ses apparences, toute sa vérité. Bacon décompose la figure ou du moins en suture les éléments principaux pour figurer la sensation, l'affect. Ainsi, la viande devient une masse, un amas de chairs sans squelette, sans soutenance. La chair glisse et se répand, elle devient transparente à l'ombre ou à son environnement. Telle la chair exposée, la figure se déploie sans fard, dans sa plus simple vérité. C'est une figure universelle. Sans sexe, sans âge, elle est telle qu'en elle-même. Un spectre. Dans la *Logique de la sensation* Deleuze mentionne qu'« il appartiendrait donc au peintre de *faire voir* une sorte d'unité originelle des sens, et de faire apparaître visuellement une Figure multisensible »³¹. Cette affirmation souligne l'importance de la sensation, de « l'affect », dans le travail de la Figure en peinture. Selon Deleuze, la sensation serait une « puissance vitale » se rapportant à la Figure et agirait « immédiatement sur le système nerveux, qui est de la chair. »³² De cette manière l'application du geste, le rôle de la structure de la Figure dans la peinture doivent impérativement être étudiés pour y déceler les moyens sensitifs prédominants.

Dans mes tableaux, c'est pour cette raison que la matière dégouline, elle gicle, elle germe. Elle se fait laver, délayer. La matière se disperse, elle se noie dans l'eau et avec elle, emporte la forme et ses contours. La figure est laissée dans un espace évanescent et en décrépitude. Les traits sont vifs, gras parfois visqueux, rarement fins. J'utilise rarement des aplats. Les espaces vides, la toile brute, rappelle le commencement de l'action. Une trouée dans l'ordre du champ visuel. Une absence

³⁰ Garbit, Philippe. (27/03/2013). Les nuits de France culture : Francis Bacon : « Parler de peinture c'est impossible ». Récupéré de <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/francis-bacon-parler-de-peinture-c-est-impossible>

³¹ Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, p.46

³² *Ibid.* p.39

comme un silence visuel. Un espace de contact avec le fond qui se veut souvent comme une sortie du regard. La toile est parfois laissée à l'esquisse, laissant apparaître le dessin préparatoire. Faire sortir la figure, c'est peut-être un point de rupture ?

Des éléments se retrouvent dans mon travail sous la forme de catastrophes. Du point de vue technique, le traitement de l'espace du tableau provoque des moments de disjonction visuelle. Ils se retrouvent autant dans le thème que dans les effets plastiques. J'utilise des découpes à certains endroits afin de former des caches pour étendre la matière picturale. Certains de mes thèmes représentent des personnages inspirés d'iconoclastes de l'État islamique détruisant musées et antiquités. Je peins des fragments de monuments, des sculptures cassées, des socles délabrés. Je peins des fragments de fragmentation. Je peins des ruines de ruines ruinées.

L'application de la matière au couteau permet des effets de matière par l'accumulation de différents empâtements. La texture ponctue et rythme l'espace et provoque une distanciation entre le spectateur et l'œuvre. Ces masses forment une dichotomie visuelle, laissant le regard dans un effet de flottaison de la matière picturale, une sorte d'effet fantomatique. De cette particularité esthétique se dégage un contraste visuel entre des points focaux expressifs, par une gestuelle affirmée, et des espaces plus stables ou figées. De cette manière, j'introduis des perspectives aériennes dans le champ visuel.

Creuser la figure et y déceler les devenir est d'une très grande importance dans ma démarche. Je veux extirper de ses contours, l'essence de sa nature, son origine. Pour y parvenir, je cherche par tous les moyens à la déconstruire et, tout comme lui, d'aller vers la viande, la chair.

2.4. Défiguration II : L'expérience de la chair (Merlot-Ponty)

La peinture étalée sur la toile, cette peau sensible, devient matière sensible. Elle devient le muscle, ce qui donne force au mouvement une « chair picturale suggérant une matière sans figure. Visage d'une animalité chaotique et sans nom. Matière que l'on présente si souvent comme aveugle. Innommable et sans face. »³³

J'ai cherché une façon de travailler la matière en la brûlant, la scarifiant, la creusant. Un travail par accumulation et ensuite par soustraction pour lui faire violence. J'ai eu l'idée d'utiliser une meuleuse électrique pour scarifier la peinture et en faire ressortir la forme par le fond. Cette technique laborieuse me demandait un effort physique et me positionnait très près du tableau. Sans le recul, je devais travailler dans une position horizontale la plupart du temps. La trace laissée par la meuleuse électrique cherchait dans la matière le retour à la toile brute. La lumière provenait du fond de la toile et non de la matière en elle-même. Mon corps, mes muscles devenaient engourdis et lâches. Considérant le roulement mécanique de l'outil, je devais gratter la matière graduellement dans la même direction. Je répétais inlassablement le même geste aliénant. Je m'imaginais perpétuellement en arrière de la peinture, essayant de percer le mystère. Le tableau se situait dans le fond. Par l'accumulation des gestes de peinture, je devais déterrer la forme. Comme la chair, la peinture est cachée, enfouie, inviolée par l'œil. Elle ne devient visible que par accident ou violence. La chair est intimement liée au corps et modélise sa spatialisation, son conditionnement au temps et à l'environnement.

³³ Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, p. 289.

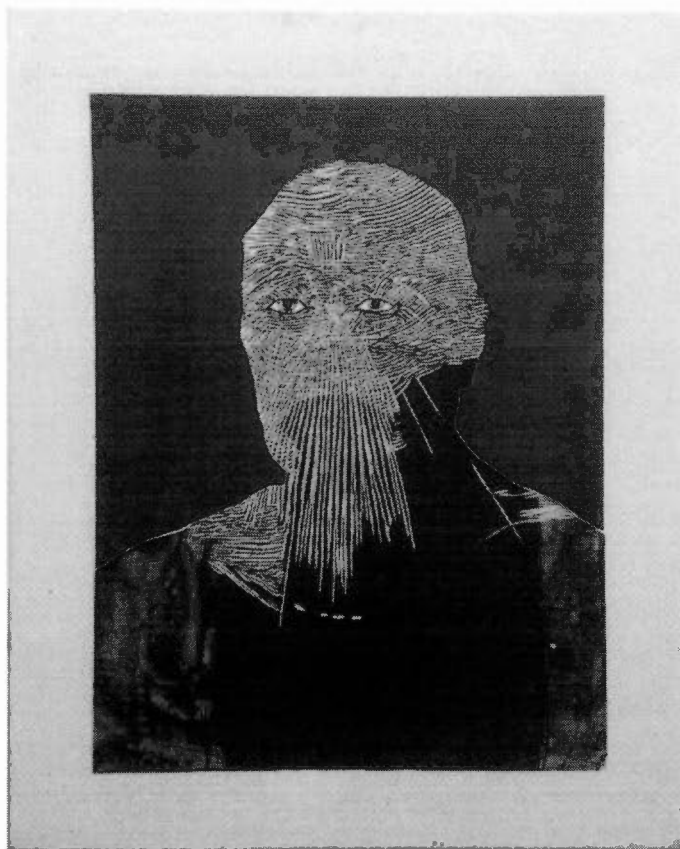


figure 2.2 Jérémie St-Pierre, *étude pour un portrait*, 2014, acrylique sur toile, environ 61 cm X 81 cm

C'est pourquoi il m'apparaît important de lier autrement la couleur aux choses. La couleur s'adapte à la surface poreuse de la toile et donne corps à des modulations uniques, elle s'active en relation à l'espace du tableau, lui donne la matière visuelle. Comme l'écrivait Merleau-Ponty :

« la couleur est une modulation éphémère de ce monde, moins couleur ou chose, donc, que différence entre choses et des couleurs, cristallisation momentanée de l'être coloré ou de la visibilité. Entre les couleurs et les visibles prétendus, on retrouverait le tissu qui les double. Les soutient, les nourrit, et qui, n'est pas chose, mais possibilité, latence et chair des choses ».³⁴

³⁴ Georges Didi-Huberman. (2008). *La peinture incarnée*. p.43. Citant Merlot-Ponty.



figure 2.3 Jérémie St-Pierre, *Effacement 4*, 2011, fusain
sur papier BFK Rive, 33 cm x 40,5 cm

Lors d'une exposition en 2011, j'ai involontairement amorcé un processus qui, inexorablement, a eu des répercussions sur ma démarche actuelle. Mes réflexions se sont alors tournées vers des méthodes de trouées et de soustraction dans l'opposition fond/forme. Ce fut le début d'un geste de défiguration. Je dessinais un aplat au fusain. J'effaçais et j'attaquais le papier jusqu'à lui soutirer de fines couches de matière ayant comme résultat l'œuvre *Effacement # 4*. Mon geste était continuellement sous

tension. C'est dans cette violence que j'avais l'impression d'épuiser l'image. Par contre, le regardeur peut ne pas prendre en compte ce processus et avoir une lecture différente de l'œuvre.

À cette époque, le travail de Léon Golub m'a beaucoup aidé à comprendre ces nuances. Les sujets de ses tableaux tirent profit des effets de grattage et par des procédés d'effacement/construction de la figure. Les chairs nous apparaissent sales, affaissées, écorchées et défigurées. La tension dramatique de son travail réside dans l'action des personnages représentés et leur position en avant-plan. Le but de sa démarche n'était pas de reproduire des moments historiques précis. Pour lui, l'artiste est une sorte d'entremetteur, un filtre entre le monde et son œuvre. Il n'hésitait pas à attaquer le canevas avec une grande violence au sens Bergsonien d'un « Élan vital ». Vu le propos qui s'en dégage, l'engagement de l'artiste est sans ambiguïté. Proche du groupe « *nouvelle figuration* », Golub se décrivait lui-même comme une machine à construire des monstres. Cette approche fait ressentir toute la gravité de ces figures et les relations de pouvoir qui les relient les unes aux autres. Des monstres fabriqués par l'homme et façonnés par les guerres.

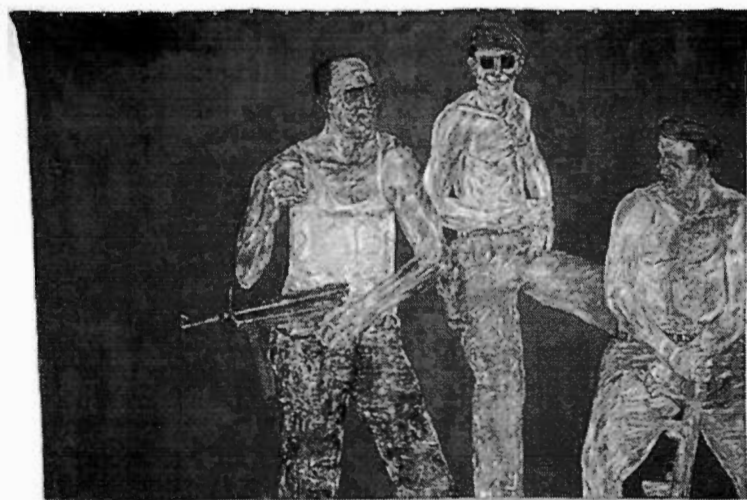


figure 2.4 Leon Golub, *Mercenaries I*, 1979, acrylique sur toile, 305 x 416.6 cm

Dans un documentaire mis en ligne sur YouTube par l'Université de Chicago, il définit sa peinture comme une « *représentation extrême de la survivance* ». ³⁵ Il y a donc un devoir de mémoire et de résistance. Mon travail rejoint celui de Golub lorsque mon traitement de la matière s'emploie comme une « chair picturale ». Cette réflexion fait suite au travail processuel par effacement de la figure au profit d'une trouée dans l'image. En continuation avec cette approche, ma peinture utilise l'incrustation dans l'image.



figure 2.5 Les mineurs, 2014, acrylique sur bois, 107 cm X 122 cm

³⁵Leon Golub. (2011). *Figuration and monsters*. The University of Chicago. Récupéré de (<https://www.youtube.com/watch?v=KpcbH7M2wt4>)

Le tableau *Les mineurs* réalisés en 2015 fut le début d'une série de tableaux portant sur cette manière de faire. Je proposais une ouverture dans l'image. Les personnages devenaient écrans d'un second paysage à l'intérieur d'une grotte. Écrans au sens du mur opaque de la visibilité, une sorte de *corps sans organes* :

« Défaire l'organisme n'a jamais été se tuer, mais ouvrir le corps à des connexions qui supposent tout un agencement, des circuits, des conjonctions, des étagements et des seuils, des passages et des distributions d'intensité, des territoires et des déterritorialisations mesurées à la manière d'un arpenteur ». ³⁶

Les personnages jouaient le rôle de la lumière à l'intérieur d'un endroit clos et lugubre. Le titre de l'œuvre, les mineurs, était inspiré d'une image de rescapés d'une mine au Chili. Les mineurs devenaient comme des lucioles, une sorte d'allégorie de la caverne. Selon Merlot-Ponty dans *L'œil et l'esprit* il s'agirait d'un tableau « qui fait voir le mouvement par sa discordance interne ». ³⁷ Ronald Breton dans *l'Esthétique de Merleau-Ponty* reprend cette affirmation pour le décrire comme « une couleur qui émane de la texture de la chair et non plus du découpage pragmatique du monde, [...] révèlent un secret, une vérité première où tous les aspects de l'Être se rencontrent. » ³⁸ J'ai fait disparaître la figure et j'ai gardé la forme-contour, cette scission traçait une ligne franche entre les espaces. J'obtenais enfin l'anéantissement presque complet de la figure. Une figure spectrale prenait désormais la place.

³⁶ Félix Guattari et Gille Deleuze, *Mille Plateaux*, p.198.

³⁷ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, p.79

³⁸ Ronald Breton, *Esthétique de Merleau-Ponty*, p.105

CHAPITRE III

PEINDRE L'INFIGURABLE

3.1. Défiguration III

Pierre Vaydat dans son introduction lors du colloque de « L'homme défiguré, l'imaginaire de la corruption et de la défiguration » décrit la défiguration de la façon suivante :

« Le thème de la défiguration englobe tous les faits et les mythes relatifs à ce qu'on appelle plus communément condition pécheresse, aliénation, décadence, dégénérescence ; en somme, tout ce qui, dans le phénomène humain, représente un écart, un égarement ou même une dissonance esthétique par rapport à une figure de l'homme relevant de la sainteté, de l'idéal ou d'un point de vue qui est celui du biologisme et du psychologisme, de la santé mentale et physique. »³⁹

Par cette définition, Vaydat résume particulièrement bien la défiguration, mais aussi, évoque les objectifs précis de mon travail. Ma recherche essaie de mettre en évidence les travers de notre société occidentale, ses tabous, ses moments de catastrophe ou de violence. En fait, mon travail joue sur les codes esthétiques prédominants et démontre comment les différences culturelles se font parfois opposition.

Avec la défiguration, mon but est de rechercher la part indicielle. Didi-Huberman le décrit comme le *pan de peinture* : « il intervient en eau trouble, voire comme catastrophe, dans l'élément iconographique de la peinture figurative ». Il continue en affirmant que le pan « serait plutôt un effet de délégitimation de l'évidence — ce que

³⁹ Pierre Vaydat, *L'homme défiguré, l'imaginaire de la corruption et de la défiguration*, p. 9.

je nommerais une violence, une précipitation disjonctive. »⁴⁰ La défiguration pourrait jouer ce *pan*, ces éléments qui se font violence. Il y a, bel et bien, dans la mobilité de la figure, dans la destruction des formes, une sorte de violence. Cette *précipitation disjonctive* selon Huberman m'apparaît comme une façon de déjouer le regard normatif du récepteur. C'est ce à quoi les motifs peints réfèrent dans ma peinture. De plus, nous y retrouvons des motifs qui retournent la peinture sur elle-même. C'est-à-dire que des fragments peints se retrouvent dans la composition des tableaux pour accentuer la force des référents picturaux entre eux. De cette manière, ma peinture se compose de plusieurs motifs peints, souvent sous forme de fragments d'image ou de peinture, ayant des particularités plastiques différentes par leur formalité respective due au traitement de la peinture. Mon but est de faire de ma peinture une « matière aux pluriels, nombreuses, complexe, changeantes, aux limites mouvantes. »⁴¹

Je parcours la figure pour en soutirer une force, une nouvelle figurabilité face au temps et à l'histoire. La défiguration n'est pas seulement un geste corollaire de violence ou de destruction. Elle est à mon avis, une présence, une force de création. Évelyne Grossman cite ainsi Artaud « la défiguration est ce qui met la figure en mouvement, lui imprime une rotation, l'agite d'une *innombrable immobilité* (IV, 117). Le leitmotiv est le même (...) substituer aux formes figées de l'art des formes vivantes et menaçantes » (IV, 37)⁴²

Rachida Triki décrit la *volonté de défiguration par isolement ou l'irruption du figurant* comme un « déplacement qui s'est opéré dans le champ de réflexion esthétique quant à la question de la bonne ou mauvaise figuration, mais en termes de sensation, d'apparition ou de présence. »⁴³ Pour Tikri, faire preuve d'apparition ou

⁴⁰ Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, p. 44.

⁴¹ Evelyne Grossman, *La défiguration*, p.20. Citant Henri Focillon.

⁴² *Ibid.* p. 20

⁴³ Rachida Triki, *L'image, ce que l'on voit, ce que l'on crée*. p.142.

de présence par la peinture est intimement lié au concept Deleuzien d'« l'Hystérie » « La peinture est hystérie, ou convertit l'hystérie, parce qu'elle donne à voir la présence, directement. Par les couleurs, les lignes, elle investit l'œil. »⁴⁴ Deleuze utilise « l'hystérie » comme concept relié au *corps sans organe* d'Artaud pour définir le sujet moderne comme une entité « à la limite du capitaliste », « celle d'un sujet très nerveux, consommateur, consummateur d'énergie, susceptible de vivre tous les états d'intensité, jamais neutre, excessivement présent à tous et auquel tous sont excessivement présents. »⁴⁵ Cette insistance serait, en résumé, une volonté d'affirmer par tout moyen de défiguration, un raisonnement critique sur notre vision du monde. La défiguration joue donc un rôle primordial en peinture actuelle. De plus, elle permet d'entrevoir une approche différente de l'image médiatique. Elle aide à s'en détacher. Pour Rachida Triki,

« l'animation d'un espace pictural, insaisissable dans la multiplication de ses points de vue et qui donne à l'œuvre une ouverture n'est donc pas nécessairement liée à une absence de figuration. Rendre l'absence par et dans la figure matérialisée, voilà qui nous paraît fascinante magie de l'image artistique. »⁴⁶

3.2. Spectres

Défigurer le visage, le rendre anonyme, dissemblable. Faire un corps sans organe, vide. Déterritorialisé les corps et l'espace. Une figure spectrale. La matière comme, une sensation. Un monde au bord de la dérive. Des gens qui marchent vers nulle part. Une apocalypse. Des figures sans filtres. Un visage comme une ruine, un passage. Une figure contour.

⁴⁴ Deleuze citer par Rachida Triki, *L'image, ce que l'on voit, ce que l'on crée*. p.144.

⁴⁵ Jean-Christophe Goddars, *Violence et subjectivité*, p.91-92.

⁴⁶ Rachida Triki, *L'image, ce que l'on voit, ce que l'on crée*. p.150.

« Parlant de ses propres peintures, Michaux évoquait leur *«fantômisme»*, cet art jouant sur la fugacité et le point où les formes naissent à l'esquisse se dégagent à peine d'un de ces lointains qu'affectionnent les peintres orientaux. Il n'est question ici que de lisières et de métamorphose. Les formes hésitent, les unes aux autres, elles se fondent en une matière indécise. » ⁴⁷

Plusieurs questionnements m'auront guidé durant la production des œuvres qui s'échelonna de mai 2016 jusqu'à avril 2017. Comment figurer le bouc émissaire? Comment porter une réflexion esthétique sur la figure du bouc émissaire? Quel aspect formel pouvons-nous lui donner? Travaillant à partir d'image porteuse d'une charge symbolique ou psychologique importante de l'actualité, mon travail consistait à trouver un thème fort et porteur de sens. Visionnant les milliers d'images de la crise migratoire qui a lieu actuellement, mon attention s'est alors tournée vers ces événements qui bouleversent le monde actuel. L'anéantissement parfois radical de la figure et mes recherches sur la défiguration m'ont graduellement dirigée sur une figure spectrale de l'humain. Ainsi, je me permettais d'exposer la figure du bouc émissaire tout en poussant ma recherche à la limite de la figuration. Cette exposition avait comme concept la survivance des images, la hantise qu'elles provoquent en nous. Le nom *Spectres* fût choisi pour représenter les migrants en errance, marchant sur des routes, des chemins sans fin. Tels des vagabonds honnis, ils sont les boucs émissaires du moment présent. De plus, les spectres sont généralement synonymes de prophétie : des figures d'apparition et de disparition. Dans *La défiguration*, Evelyne Grossman parle des toiles de Balthus :

« Ces figures instables ont l'ambiguïté des spectres, à la fois trop présents et étrangement absents : visage vide, masque figé ou sans expression, yeux qui ne

⁴⁷ Evelyne Grossman, *La défiguration*, p.104.

regardent rien, personnage sans épaisseur, semblable à de minces feuillets épinglés sur la toile. (...) Ils se détachent, tout comme ils se détachent d'une image corporelle qu'ils donnent à voir dans sa puissance spectrale : léger mouvement de collé/décollé qui anime l'image autant qu'il la trouble. »

Différents procédés m'auront permis de mettre en place des stratégies de défiguration donnant des impressions d'évanescence des formes figurées. Par exemple, les « glitches », la surexposition de l'image, les effets de lavis par les jus de peinture, les masques, m'auront permis d'élaborer des compositions, des atmosphères dans mes tableaux. Cette stratégie avait pour but de former des ambiances glauques, à la limite hallucinatoire. Les procédés de défigurations consistaient à développer l'atmosphère postapocalyptique des tableaux, par des passages et des ruines. Mon intention était de peindre une mémoire fragmentée, une mémoire qui flanche, des visages ravagés, des visages en ruines. Par des effets de déconstruction et de reconstruction de l'image médiatique, j'ai accentué une présence spectrale des migrants. J'ai utilisé le camouflage, le masque, la cagoule comme symbolisme de la perte d'individualité et de disparition du corps dans l'espace. J'entends par masque ou cagoule; tout procédé pour cacher, dédoubler le visage, par des moyens plastiques, cosmétiques. Ces accessoires ont joué un double rôle symbolique dans certaines sociétés primitives. Ils sont portés pour troubler les tabous, les obligations et les interdits d'une société. Ils jouent un rôle subversif et libérateur du sujet dans sa communauté. Les masques sont parfois un moyen de protéger le visage ou de le rendre anonyme. Dans un certain sens, ils agissent comme double du visage. Cette dichotomie est intimement liée à la notion de l'individu dans son espace immédiat et sociétal. Le masque ou la cagoule participent à la construction spectrale de ses figures et étaient utiles comme stratégie de défiguration. Certaines sociétés utilisent le masque comme outil mystique, mon intention était de faire porter cet accessoire symbolique comme une façade peinte, comme un mur pictural devant le « fantomisme » du sujet.

CONCLUSION

Vous avez pu constater à la lecture de ce mémoire que je propose une réflexion sur mon processus de travail et sur les questionnements ayant guidé ma recherche-crédation en peinture au cours de ma maîtrise. J'approche le monde grâce à un travail de défiguration et d'effacement d'images. Touchant à la fois à la structure même de ma façon de peindre et à l'origine de ma recherche, j'ai décrit comment j'altère l'image photographique ou médiatique. Cette volonté était stimulée par un ardent désir de chercher une réponse aux différents questionnements qui animent mon travail pictural. Ce mémoire fut un moyen efficace de mieux cerner ma pratique et les enjeux qui m'ont guidé jusqu'à la réalisation de mon exposition finale. Avec l'aide de plusieurs penseurs de l'esthétique de la disparition, de l'effacement ou de la défiguration, mon but aura été de faire avancer mes réflexions plastiques et conceptuelles. De cette manière, c'est par la figure du bouc émissaire que ma volonté aura été de représenter l'*irreprésentable* et de tenter une définition esthétique d'un monde en perte de sens, de repère. Les figures dans mes tableaux baignent dans une atmosphère délétère en proie à leur propre extinction.

BIBLIOGRAPHIE

BELTING, Hans. (2004). *L'anthropologie des images*, Paris : Gallimard.

DEBORD, Guy. (1992). *La société du spectacle*, Paris : Gallimard.

DELEUZE, Gilles. (1981). *Logique de la sensation*, 2 tomes, éd. de la Différence ; réédité sous le titre *Francis Bacon : logique de la sensation*. Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique ».

DELEUZE, Gilles. (1980). *Mille Plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2*, en collaboration avec Félix Guattari, Paris : Les éditions de Minuit, coll. « Critique ».

DELEUZE, Gilles. (2002). *Dialogues* en collaboration avec Claire Parnet, France : Éd. Flammarion.

DELEUZE, Gilles. (1972). *L'Anti-Œdipe*, en collaboration avec Félix Guattari, Paris : Les éditions de Minuit, coll. « Critique ».

DE MÈREDIEU, Florence. (2011). *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Rodesa : 3^e éditions, éditions Larousse, coll. « Larousse in extenso ».

DIDI-HUBERMAN, Georges. (2013). *Génie du non-lieu, air, poussière, empreinte, hantise*, Lonrai : Les éditions de Minuit.

DIDI-HUBERMAN, Georges. (2008). *La peinture incarnée*, Lonrai : Les éditions de Minuit, coll. « Critique ».

GIRARD, René. (1982). *Le bouc émissaire*, Paris : Grasset.

GRENIER, Catherine. (2008). *La revanche des émotions*, Paris : Le Seuil.

GROSSMAN, Evelyne. (2004). *La défiguration*, Lonrai : Les éditions de Minuit.

JUVENAL, Satire X

KOFMAN, Sarah. (1985). *La mélancolie de l'art*, Orne : Galilée.

LAGEIRA, Jacinto. (2010). *La déréalisation du monde : réalité et fiction en conflit*, Paris : Acte Sud

MERLOT-PONTY, Maurice. (1964). *L'oeil et l'esprit*, Paris : Gallimard.

MERLOT-PONTY, Maurice. (1945). *Phénoménologie de la perception*, Paris : NRF, Gallimard.

MONDZAIN, Marie-José. (2002). *L'image peut-elle tuer ?*, France : Édition Bayard.

RIBON, Michel. (2005). *Esthétique de l'effacement*, Paris : l'Harmattan.

TÀPIES, Antoni. (1994). *La pratique de l'art*, Cher : Folio essais, Gallimard.

TRIKI, Rachida. (2008). *L'image, ce que l'on voit, ce que l'on crée*, Paris : Larousse

Recueils

DUFRESNE, Marion. (2002). *Elias Canetti : L'esthétique de l'horreur, L'homme défiguré l'imaginaire de la corruption et de la défiguration*. Textes réunis par Pierre Vaydat, Collection UL3 travaux et recherches, Lille : édition du conseil scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle,

PALEOTTI, G. op.cit., chap XXXV

VAYDAT, Pierre. (2002). *L'homme défiguré, l'imaginaire de la corruption et de la défiguration*, colloque organisé par l'Équipe d'Accueil Textes et Interculturalité, à Lille, les 16 au 18 novembre, 2000 (p. 9). Collection UL3 travaux et recherches, Lille : édition du conseil scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle

Source web

Garbit, Philipe. (27/03/2013). Les nuits de France culture : Francis Bacon : « Parler de peinture c'est impossible ». Récupéré de <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/francis-bacon-parler-de-peinture-c-est-impossible>

DELEUZE, Gilles, *L'abécédaire*, lettre A, avec Claire Panet, Pierre-André Boutang et réalisé Michel Pamart Récupéré de YOUTUBE

Deleuze, Gilles. (1981). *La voix de Gilles Deleuze en ligne-Peinture. Cours du 07/04/1981-1* [mp3] Université Paris 8. Consulté le 19 décembre 2017. Récupéré de http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=40

GOLUB, Leon. (2011). *Figuration and monters*. The University of Chicago. Consulté le 19 décembre 2017. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=KpcbH7M2wt4>

GHENIE, Adrien. (2011). *Intervista a Adrian Ghenie*. Palazzo Grassi –Punta della Dogana. Consulté le 19 décembre 2017. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=NT3ocTs1qpw&t=3s>

Revue

MASÓ, Joana. (2007). *Cendre et dessin : la représentation en ruine chez Derrida*, Protée, volume 35 numéro 2, automne 2007

GIRARD, René, (2011). *Hors-série*, Philosophie magazine, novembre 2011

Ouvrages de référence

AGAMBEN, Giorgio. (2002). *Enfance et histoire, Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, Paris : Petite bibliothèque Payot.

ARDENNE, Paul. (2004). *Un art contextuel*, Paris : Flammarion.

BAUDRILLARD, Jean. (1983). *Les Stratégies fatales*, Paris : Grasset.

BAUDRILLARD, Jean. (2007). *Pourquoi tout n'a-t-il pas déjà disparu?*, coll. « Carnet de l'Herne », Paris : L'Herne.

BAUDRILLARD, Jean. (1972). *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, coll. « Les Essais », Gallimard.

BAUDRILLARD, Jean. (1992). *L'illusion de la fin ou la grève des événements*, coll. « L'Espace critique ». Paris : Éditions Galilée.

BOURDIEU, Pierre. (1992). *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil.

CHEVRIER, Jean-Francois. (2012). *L'Hallucination artistique. De William Blake à Sigmar Polke*, Paris : L'Arachnéen.

DAMISH, Hubert. (1972). *Théorie du nuage de Giotto à Cézanne : Pour une histoire de la peinture*, Paris : Seuil.

FOUCAULT, Michel. (1966). *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, coll. « Bibliothèque des sciences humaines ». Paris : Gallimard

VIRILIO, Paul. (2012). *La pensée exposée, textes et entretiens*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, coll. « Babel », Paris : Actes Sud.