

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DE L'UN À L'AUTRE :
EXPLORATION DES MÉCANISMES DE PERCEPTION
À TRAVERS LA RÉPÉTITION OU LA DÉCLINAISON
DES STRUCTURES VISUELLES ET MATÉRIELLES
D'UN TABLEAU

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
IANICK RAYMOND

AVRIL 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

À travers le parcours de la maîtrise, plusieurs personnes ont su m'écouter (ce qui peut être long!), me conseiller, me confronter et m'ouvrir à de nouveaux questionnements. Sans elles, ce mémoire n'aurait pas été possible. Je tiens donc à les remercier ici en les situant selon trois points de vue, les mêmes dont il sera question tout au long des pages qui suivront :

De loin : Mario Côté (pour ton authenticité et ta profondeur), Jean Dubois (pour tes réflexions sur les enjeux de l'art), Angèle Verret (pour ta sensibilité et l'ensemble de ton travail qui est une source d'inspiration constante) et Marthe Carrier (pour ta flexibilité).

De près : Anne, Jasmin et Charlie (pour votre présence, votre énergie et votre soutien), Jojo et Gilles (pour m'avoir encouragé, chacun à votre manière, à approfondir cette étrange *chose* que peut être l'art) et Hugo (pour nos voyages, nos discussions et ton écoute).

En angle : Julie Aubin (pour tes relectures-corrections et ton amitié), Joannie Boulais (pour ta singularité, ton humour, ta rigueur et tes relectures-corrections), Josée Bergeron (pour ta sensibilité), François Lacasse (pour ta disponibilité, ta compréhension, tes conseils, tes réflexions et ton travail ; je me sens privilégié d'avoir été ton dernier étudiant, tu peux maintenant profiter pleinement de ta retraite!) et Julie Trudel (pour nos discussions sur la peinture, les visites d'exposition en ta compagnie, tous les livres que tu m'as prêtés et ton aide « communicationnelle » ; bonne chance pour la suite!).

AVANT-PROPOS

Tout au long de ce mémoire, j'évoquerai le parcours visuel que je considère idéal pour percevoir et comprendre mon travail. Il est constitué d'allées et venues entre trois points de vue : de loin, de près et en angle. Afin d'intégrer ce parcours à l'intérieur de ce mémoire, je présenterai mes tableaux en constante relation avec d'autres images : des points de vue différents, des détails de mon entourage ou des tableaux dont le travail est connexe au mien. Pour ne pas confondre mon travail avec celui d'un autre artiste – au sein des différents montages photographiques insérés dans le mémoire – je positionnerai mes tableaux à droite et ceux de mes influences à gauche.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	iii
LISTE DES FIGURES	vi
RÉSUMÉ	viii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
PARCOURS DE L'ENTRE-DEUX	3
1.1 L'entre-deux de la peinture	4
1.2 L'entre-deux de la perception	7
1.3 L'entre-deux comme objet d'étude	8
CHAPITRE II	
UN TABLEAU	11
2.1 Entre « tableau » et « peinture »	11
2.2 Un tableau du détail – Un détail du tableau	12
2.3 Faire	16
2.3.1 Matérialité-peinture	17
2.3.2 Outils	22
2.3.3 Cadre, bordure et support	26
2.4 Faire voir	29
2.4.1 Structure régulière	31
2.4.2 Espace formel	35
2.4.3 Titre	37
CHAPITRE III	
DES TABLEAUX	38
3.1 La répétition	40
3.2 Refaire voir	43
3.3 Parcours visuel	47
3.4 Entre peinture et impression numérique	50

CHAPITRE IV	
DE L'UN À L'AUTRE	52
4.1 Projet d'exposition	53
CONCLUSION	57
BIBLIOGRAPHIE	59

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1 <u>À gauche</u> : Jef Verheyen, <i>4 elements : Air</i> , 1962, laque sur toile, 64 x 44 cm <u>À droite</u> : Sandro Boticelli, <i>Portrait of a woman</i> , 1485, tempera sur bois, 49,5 x 35,6 cm	3
2.1 <u>À gauche</u> : Photographie prise dans le métro à la station Berri-UQAM <u>À droite</u> : <i>Démarcation (I)</i> , 2010, acrylique sur toile, 122 x 152 cm	12
2.2 <u>À gauche</u> : Angèle Verret, <i>Moments aveugles</i> (détail), 2000, acrylique sur toile, 153 x 213 cm <u>À droite</u> : <i>Rond-point</i> , 2010-11, acrylique sur bois, 61 cm (diamètre)	16
2.3 <i>Expansion matérielle</i> , 2016, acrylique sur bois, 100 x 100 x 20 cm	21
2.4 <i>Projection</i> , 2016, acrylique sur bois, polyptyque, 107 x 58 cm (chacun)	21
2.5 <i>RETÂTER</i> , 2016, acrylique sur bois, diptyque, 107 x 58 cm (chacun)	25
2.6 Bernard Frize, <i>GRODEK</i> , 2014, acrylique et résine sur toile, 180 x 160 cm (chacun)	25
2.7 <u>En haut à gauche</u> : Bridget Riley, <i>Fall</i> , 1963, polyvinyle sur panneau, 141 x 140 cm <u>En haut à droite</u> : <i>Déformation</i> , 2011, acrylique sur bois, 152 x 152 cm <u>En bas</u> : <i>Déformation</i> (détail)	30
2.8 <i>Entrouvert</i> , 2016, acrylique sur bois, triptyque, 74 x 61 cm (chacun)	34
2.9 Stéphane La Rue, <i>Vraisemblance 2</i> , 2015, teinture sur bois, 97 x 97 cm	34

3.1	<u>En haut</u> : <i>Reproduction 1:1, 1:2, 1:4</i> , 2014, acrylique sur bois, (1) – 136 x 136 cm, (2) – 68 x 68 cm, (3) – 34 x 34 cm <u>En bas</u> : <i>Reproduction 1 :1</i> (détail)	39
3.2	<i>Surface décalée</i> , 2015, acrylique sur bois, diptyque, 76 x 76 cm (chacun)	42
3.3	Photographie de l'exposition <i>No chronology</i> (2016) de Bernard Piffaretti réalisée à la Galerie Klemm's de Berlin	42
3.4	<u>En haut</u> : <i>Surface de passage</i> , 2016, acrylique sur bois, polyptyque, 62 x 62 cm <u>Au milieu</u> : <i>Surface de passage</i> (vues en angle) <u>En bas</u> : <i>Surface de passage</i> (détails)	46
3.5	<i>Peinture décalée</i> , 2017, acrylique et impression numérique sur bois, 74 x 74 cm	50
4.1	Photographie de la maquette de la Galerie B-312 et de l'exposition <i>De l'un à l'autre</i> <u>En haut</u> : La grande salle <u>En bas</u> : La petite salle	52
4.2	<i>Coup de pinceau</i> (détail, vue en angle), 2016, acrylique sur bois, ensemble de 14 tableaux, 40 x 30 cm (chacun)	53
4.3	<u>En haut à gauche et à droite</u> : <i>Étude (Vitre brisée)</i> , 2015, acrylique sur bois, 51 x 61 cm (chacun) <u>En haut au milieu</u> : Photographie de la vitre brisée ayant servi à réaliser les empreintes pour l'ensemble des tableaux <i>Vitre brisée</i> <u>Au milieu</u> : <i>Vitre brisée</i> , 2016, acrylique sur bois, polyptyque, 74 x 61 cm (chacun) <u>En bas à gauche</u> : <i>Vitre brisée</i> (détail) <u>En bas à droite</u> : <i>Vitre brisée</i> (vue en angle)	56

RÉSUMÉ

Ma recherche s'inscrit dans la discipline de la peinture. Les tableaux que je réalise rendent manifeste un intérêt pour la matérialité de la peinture, pour le tableau comme objet peint ainsi que pour l'espace de présentation qui les accueille. Animé par un désir de déjouer les réflexes visuels, je cherche à maintenir le visiteur-regardeur dans un constant mouvement de déchiffrement. Pour y parvenir, j'accorde autant d'importance à l'espace illusoire d'un tableau qu'à sa présence matérielle.

En atelier, cette recherche s'articule autour de deux étapes de création distinctes – entre *faire* et *faire voir* le tableau – qui divisent l'espace pictural de mon travail entre un plan optique, perçu de loin, et un plan matériel, perçu de près. À partir des expérimentations réalisées à la maîtrise, je m'interroge sur les possibilités inhérentes à la répétition des composantes d'un tableau, de sa structure visuelle (issue d'une structure régulière ou d'un espace formel) à sa structure matérielle (issue de la matérialité-peinture, de la trace laissée par un outil, du cadre, d'une bordure, du support), une fois qu'il est terminé. Présentées ensemble, ces déclinaisons permettent une série de comparaisons qui modifient considérablement nos mécanismes de perception. Mon travail actuel utilise ces allers et retours, d'un tableau à l'autre, pour proposer un parcours visuel complexe où chacun d'eux est constamment amené à être vu par le biais de l'autre.

Ce mémoire aborde donc la peinture à partir des éléments constitutifs d'un tableau – à la fois visuel et matériel – et il est organisé en quatre chapitres. Le premier nomme les enjeux de mon travail et les positionne vis-à-vis l'histoire de la peinture et les mécanismes de perception. Le deuxième décrit le processus de création d'un tableau, qui, dans le troisième chapitre, aboutit à un système dans lequel je refais, modifie ou inverse la séquence des interventions effectuées lors de la réalisation du premier tableau. Finalement, le quatrième et dernier chapitre anticipe le parcours visuel que le visiteur-regardeur pourra réaliser lors de l'exposition *De l'un à l'autre*, présentée à la Galerie B-312 du 16 novembre au 16 décembre 2017.

MOTS-CLÉS : Peinture, tableau, matérialité, espace illusoire, hasards accidentel et méthodique, répétition, déclinaison, système, mécanisme de perception et parcours visuel.

INTRODUCTION

Le temps alloué à observer un tableau est souvent négligé. Pourtant, une surface peinte propose davantage qu'une simple image rendue visible, elle donne à voir plusieurs aspects matériels qui interagissent et demandent un temps d'observation considérable. Dans l'idée de personnaliser la figure de cet indispensable visiteur-regardeur, j'ai envisagé mon mémoire sous la forme d'une discussion. J'avais alors demandé à des ami(e)s, enseignant(e)s et artistes de me poser quelques questions afin de constituer un entretien d'explicitation et d'avoir un regard extérieur sur ma pratique artistique. Plusieurs d'entre eux m'ont interrogé sur l'absence de la couleur dans mon travail récent : « Pourquoi as-tu évacué la couleur dans ton travail ? » (L. Meunier, communication personnelle, 2 juin 2017) ; « [...] pourquoi écarter cet élément [la couleur] si important de la dimension affective de la peinture ? » (M. Côté, communication personnelle, 14 mai 2017)

J'ai choisi d'évacuer la couleur simplement parce qu'elle occupe toute l'attention du tableau lorsque je l'aborde¹. En fait, en limitant ma palette aux noir, gris et blanc, j'ai pu me concentrer plus longuement sur les détails de mon travail : la luminosité, les ombres portées, les textures, la matérialité et les bordures ; bref, sur ce qui constitue la réalité immédiate d'un tableau. Ainsi, rapidement, l'idée d'un tel entretien s'est transformée en parcours visuel dans lequel plusieurs images sont mises en relation entre elles et avec l'avancée de mes recherches théoriques. Reproduire successivement différentes *copies* d'un tableau, par lesquelles certaines variations volontaires (ou non) apparaissent, me permet de prolonger le moment accordé à l'observation du ou des

¹ Je considère le noir, le gris et le blanc comme étant des couleurs : elles peuvent varier considérablement selon les pigments utilisés. Seulement, les variations chromatiques qui en résultent sont d'une telle subtilité qu'elles sont découvertes seulement après une observation approfondie du tableau.

tableaux. Mes recherches récentes explorent le potentiel de la répétition d'un tableau une fois qu'il est terminé. En contexte d'exposition, une série de tableaux similaires utilise ces allers et retours de l'un à l'autre et constitue un parcours visuel où chacun des tableaux est amené à être vu par le biais de l'autre.

Ainsi, tout au long de ce mémoire, je m'intéresserai aux différents détails d'un tableau et aux multiples points de vue que peut prendre le visiteur-regardeur : de loin, de près et en angle. À la suite d'un bref *PARCOURS DE L'ENTRE-DEUX* (chapitre 1), entre l'espace illusoire du tableau et l'affirmation de la matière, entre ce que l'on voit et ce que l'on croit voir, j'expliquerai comment s'élabore *UN TABLEAU* (chapitre 2). Celui-ci est divisé en deux plans – entre *matériel* et *optique* – issus de deux étapes de création distinctes : *Faire* (2.3) et *Faire voir* (2.4). Une fois achevé, un tableau me permet de mettre en place un système afin de reproduire méthodiquement *DES TABLEAUX* (chapitre 3). Lorsque j'expose cette série de tableaux similaires, je crée une sorte de parcours visuel dans lequel les tableaux sont interreliés. Mon travail apparaît donc généralement simple de loin (ou en reproduction) et se complexifie au fur et à mesure qu'il est découvert à travers les différents points de vue. Un parcours visuel complexe qui fera l'objet de l'exposition intitulée *DE L'UN À L'AUTRE* (chapitre 4) qui sera présentée à la Galerie B-312 du 16 novembre au 16 décembre 2017.

Que regardons-nous au juste lorsque nous observons un tableau ? Et de quelle manière un tableau conditionne-t-il la perception sur le suivant ? Voilà donc les principales questions qui me préoccupent et qui seront abordées au cours des prochaines pages.

CHAPITRE I

PARCOURS DE L'ENTRE-DEUX

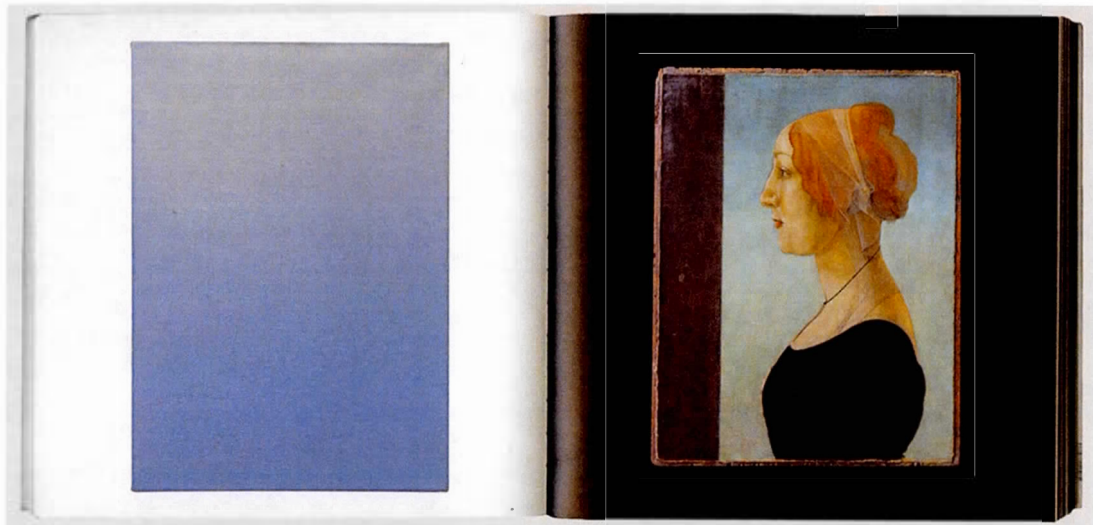


Figure 1

À gauche : Jef Verheyen, *4 elements : Air*, 1962, laque sur toile, 64 x 44 cm

À droite : Sandro Botticelli, *Portrait of a woman*, 1485, tempera sur bois, 49,5 x 35,6 cm (image numérisée du catalogue de l'exposition *Proportio* présentée au Palazzo Fortuny de Venise du 9 mai au 22 novembre 2015)

1.1 L'entre-deux de la peinture

La peinture a tellement été redéfinie à travers son Histoire qu'il m'est impossible d'avoir une image claire de ce médium. Je l'imagine comme un brouillard, un condensé de matière plus ou moins transparent, traversant les siècles et redéfinissant à chaque fois notre manière de la percevoir. Cette brume peut tout aussi bien participer à l'illusion du tableau, comme la technique du *sfumato* – un effet vaporeux qui donne au sujet des contours imprécis – utilisée par Léonard de Vinci, tout comme elle peut devenir un obstacle à l'œil, je pense par exemple aux peintures floues de Gerhard Richter où plusieurs marques d'exécution voilent le plan de la représentation du tableau. Brouillard, fumée ou flou, il s'agit donc moins d'interroger les différentes formes que peut prendre ce médium que d'observer comment il se renouvelle d'une époque à l'autre.

L'évolution des techniques de reproduction – la gravure, la photographie argentique et la technologie numérique – a conduit à une modification de la matérialité de l'image, puis à une dématérialisation de celle-ci au profit de sa diffusion. À l'inverse, un pan important de la production picturale du siècle dernier a affirmé de plus en plus la dimension matérielle du tableau. Déjà en 1949, Lucio Fontana exécuta l'un des gestes les plus radicaux pour un peintre : entailler ses tableaux monochromes à l'aide d'une lame tranchante, une action qui ouvrit littéralement l'espace pictural du tableau vers son espace matériel. La radicalité et l'épuration du *Carré blanc sur fond blanc* (1918) de Kasimir Malevitch ne suffisaient plus pour affirmer la présence matérielle de la peinture. Aujourd'hui, que devient ce médium près de soixante-dix ans après les incisions de Fontana et bientôt un siècle après le premier monochrome officiel²? Ce

² En réalité, les premiers tableaux monochromes ont été réalisés par le groupe des *Incohérents* utilisant une approche ludique (exemple : un monochrome noir *Combat de nègres dans un tunnel* peint par Paul Bilhaud a été réalisé en 1882).

brouillard, que j’investis depuis une dizaine d’années, peut-il être réduit à une matière pulvérisée recouvrant n’importe quelle surface, comme c’est le cas pour le travail de Katharina Grosse? J’ai un profond respect pour toutes les approches qui tentent de renouveler ce médium. C’est également ce que je m’efforce de faire quotidiennement à l’atelier où j’ai constamment cette question qui me préoccupe : est-ce que la présence matérielle d’un tableau a encore un rôle à jouer dans sa perception? Et si oui, lequel?

La peinture, telle que je la conçois, a comme objectif d’interroger le regard et elle est partagée entre deux approches. D’une part, il y a celle qui nie la surface du tableau pour proposer un espace illusoire. De l’autre, il y a celle qui affirme la présence matérielle du tableau pour s’intéresser particulièrement à sa facture. Dans ce cas, c’est l’aspect concret du travail qui est mis de l’avant et l’illusion picturale en est évacuée. Qu’il s’agisse de tableaux figuratifs ou abstraits, anciens ou récents, cette distinction est importante, car elle définit également comment ces tableaux seront perçus. Un tableau illusionniste, que je nommerai *optique* tout au long de ce mémoire, privilégie un point de vue unique où l’illusion picturale fonctionne parfaitement. Un tableau *matériel*, pour sa part, demande d’être observé de loin, de près et en angle, comme s’il s’agissait d’une sculpture. Il n’y a pas de distance idéalisée par l’artiste, car le tableau est abordé avant tout comme un objet ou une surface peinte.

En général, un peintre choisit l’une ou l’autre de ces approches. Le monochrome bleu *4 elements : Air* de Jef Verheyen (Figure 1.1, à gauche) est un bon exemple de tableau *matériel* qui demande d’être examiné à travers plusieurs points de vue : le bleu est *lumière* lorsqu’il est perçu de loin et *matière* lorsqu’il est perçu de près. Le déplacement du visiteur-regardeur est important pour comprendre cette présence chromatique qui est à la fois lumière et matière : « The combination of forms and colors created a suspenseful interplay, with the color seeming to vibrate and sway back and forth. »

(Derycke et Vervoordt, 2015, p. 381) Dans le cadre de l'exposition *Proportio*, que j'ai eu l'occasion de visiter au Palazzo Fortuny à Venise, ce tableau a été rapproché d'un portrait féminin peint par Sandro Botticelli (Figure 1.1, à droite). Positionnés l'un à côté de l'autre, comme s'il s'agissait d'un diptyque, j'ai été frappé par cette rencontre où le portrait peint par Botticelli semblait regarder le monochrome de Verheyen, où le pan bleu du tableau de gauche semblait interroger la présence physique du portrait de droite. De l'un à l'autre, un dialogue se construisait et provoquait une série d'allers et retours pour constamment renouveler mon regard. Il ne s'agissait plus de distinguer l'Histoire, le style et la facture de ces deux tableaux, mais plutôt de les concevoir comme un tout où l'*un* conditionnait la perception de l'*autre*.

De la même manière, ma recherche picturale tend à faire cohabiter ces deux approches de la peinture, à créer un espace illusoire tout en affirmant la matérialité-peinture et l'objet peint. Partagés entre deux manières de travailler à l'opposé l'une de l'autre, entre de la peinture liquide appliquée rapidement et des aplats de couleurs peints méthodiquement, mes tableaux sont à la fois optiques et matériels. Le plan optique de mon travail conditionne la manière de percevoir les matérialités du tableau et, inversement, le plan matériel donne à voir les mécanismes de l'illusion. Il ne s'agit pas seulement de créer une dialectique entre ces deux plans, mais de générer un regard analytique qui interpelle constamment l'observateur.

Erwin Panofsky nomme « vision perspective » un espace illusoire niant la réalité matérielle du tableau³. Cette conception a longtemps été le modèle principal de la peinture. E. H. Gombrich, dans son ouvrage *Art et illusion*, rappelle cependant que le plaisir de l'illusion « vient précisément de l'effort qu'accomplit l'esprit pour supprimer la différence qui sépare l'art de la réalité. » (2002, p. 236) Ce sont justement ces allers

³ Il s'agit de la conception traditionnelle du tableau comme étant une fenêtre ouverte sur le monde et qui tient le spectateur à distance (exemple : le modèle d'Alberti).

et retours entre l'illusion picturale (plan optique) et la réalité matérielle (plan matériel) qui m'intéressent.

1.2 L'entre-deux de la perception

Ainsi, la matérialité-peinture, l'objet peint et l'illusion du plan pictural du tableau sont des éléments essentiels à ma recherche. Par tâtonnement, je les fais interagir ensemble ; par exemple, une structure régulière recouvre un jeu de matière, qui recouvre à son tour un support irrégulier modifié afin qu'il participe activement à la compréhension du tableau. Cette séquence, qui peut tout aussi bien être inversée ou se présenter autrement, cherche à déjouer les attentes de celui ou celle qui regarde mon travail.

Dans l'introduction de son ouvrage *Les mystères du rectangle* (2006), l'écrivaine et théoricienne Siri Hustvedt rappelle que l'on a tous un point aveugle dans l'œil situé à l'endroit où le nerf optique pénètre dans la rétine. On ne le remarque pas, car on compense ce vide ou cette absence par ce que l'on s'attend à voir. Ces attentes, qui sont issues de nos expériences personnelles et de nos connaissances, comblent constamment ce vide de notre perception. Rudolf Arnheim va même jusqu'à affirmer, dans son ouvrage *La pensée visuelle*, qu'il n'y a pas de différence fondamentale entre ce qui se passe quand une personne regarde le monde directement et quand elle pense les yeux fermés. Pour lui, « perception visuelle et pensée visuelle ne font qu'un. » (1997, p. 21)

Seulement, si nos attentes sont capables de remplir ce point aveugle et de conditionner notre regard, l'inverse est également vrai : « l'attente empêche la découverte. » (Hustvedt, 2006, p. 11) Par exemple, une fois que vous avez vu la reproduction d'un tableau, cette image peut conditionner votre regard pour ensuite créer certaines attentes

face à l'œuvre réelle. Il se peut qu'en présence du tableau, vous confirmiez seulement l'image que vous avez vue auparavant, en soulignant ici et là les différences.

Pour reprendre l'exemple du *Carré blanc sur fond blanc* (1918) de Malevitch, il est vite oublié que la texture de ce tableau occupe un rôle essentiel dans sa perception. Le contraste des textures sur cette œuvre est même envisagé par la sémiologue Anne Beyaert comme étant l'une des principales caractéristiques de l'épuration formelle du suprématisme : « un *zéro des formes* au profit d'une dominante texturale. » (2003, p. 85) La perception de ce tableau célèbre en reproduction, là où les détails de la matière passent généralement inaperçus, est sans aucun doute liée à cet oubli.

Comme peintre, j'ai décidé de jouer avec cette situation en élaborant des tableaux où je m'intéresse à la fois à ce qui est donné à voir immédiatement, de loin ou en reproduction, et à ce qui est donné à voir de près ou en angle, à la suite de l'observation approfondie de leur surface. Lorsque mon travail est perçu physiquement, chacun des points de vue que peut prendre le visiteur-regardeur est susceptible de faire voir le tableau d'une nouvelle manière.

1.3 L'entre-deux comme objet d'étude

Animé par un désir de déjouer les réflexes visuels, je m'applique à créer des espaces picturaux qui maintiennent le visiteur-regardeur dans un constant mouvement de déchiffrage. Pour y parvenir, j'accorde autant d'importance aux phénomènes perceptuels générés par la couleur et les différentes structures visuelles et matérielles du tableau qu'à la matérialité-peinture. Cela caractérise ma recherche et la distingue de celle des peintres optiques des années soixante qui ont axés leur pratique sur les différentes failles de l'œil. Je conçois la peinture comme une accumulation de matière

d'abord déployée sur la surface pour laisser paraître une trace ou une empreinte ; ensuite, je mets en place différentes stratégies visant à brouiller la lecture des éléments sur cette surface, comme un trompe-l'œil ou un châssis aux bordures irrégulières, selon la distance à laquelle l'œuvre sera regardée.

En atelier, ce travail s'articule autour de deux étapes de création distinctes entre *faire* et *faire voir* le tableau. Lors de la première étape, je laisse la matière agir par elle-même en intervenant le moins possible. J'applique de la peinture extrêmement liquide sur la surface du tableau et j'observe comment elle déborde de mon geste d'application et s'infiltre dans les moindres crevasses de la surface. Cette manifestation de la matérialité-peinture révèle plusieurs détails qu'il m'était impossible de voir autrement : un léger relief, une intervention antérieure, une irrégularité du support. Lors de la deuxième étape, je structure la surface de mon tableau en effectuant un long travail méthodique qui va soit guider, soit tromper le regard. Jusqu'à tout récemment, je recouvrais un tableau de ruban à masquer et, à la suite de coupes transversales au couteau utilitaire, j'en retirais la moitié pour m'appliquer à peindre un dégradé de couleurs mises en aplat. Cela produisait une structure régulière qui divisait mon travail en deux plans, entre matériel et optique.

Maintenant, je m'attarde davantage aux composantes constitutives du tableau, de sa matérialité à ses conditions d'exposition, que je modifie afin de créer des anomalies qui complexifient et trompent la perception. Il m'arrive d'imiter la texture granuleuse d'un mur à la surface du tableau, d'introduire un trompe-l'œil reprenant ses ombres portées ou ses bordures, de modifier légèrement le châssis et de reproduire différentes versions d'un même tableau. Dans le cadre de mes recherches actuelles, j'explore le potentiel de cette dernière stratégie, c'est-à-dire la répétition des composantes d'un tableau une fois qu'il est terminé, de sa structure visuelle (issue d'une structure régulière ou d'un espace formel) à sa structure matérielle (issue de la matérialité-peinture, de la trace laissée par un outil, du cadre, d'une bordure, du support).

À l'origine, cette approche était employée pour percevoir mon tableau autrement, je le reproduisais en variant ses couleurs et son format. Dernièrement, j'ai réalisé que, une fois exposées ensemble, ces déclinaisons proposent une série de comparaisons qui modifient considérablement nos mécanismes de perception. Mon travail actuel utilise ces allers et retours, d'un tableau à l'autre, pour proposer un parcours visuel où chacun d'eux est constamment amené à être vu par le biais de l'autre.

CHAPITRE II

UN TABLEAU

2.1 Entre « tableau » et « peinture »

Comme je l'ai mentionné dans le premier chapitre, ma recherche artistique investit à la fois l'aspect matériel et la dimension illusionniste du tableau. Parmi mes préoccupations, l'acte de peindre et ce qui lui est spécifique occupent un rôle central. Afin d'éviter toute confusion, certains termes doivent être ici clarifiés. Tout d'abord, lorsque je mentionne « tableau », je veux avant tout parler du support sur lequel je peins et qui sera éventuellement mis en espace. Qu'il soit peint ou non, le tableau est envisagé comme un objet pouvant possiblement présenter un espace illusoire à sa surface.

Selon Laurent Wolf, un tableau est une « peinture dotée des caractères d'un objet susceptible d'être exposé. » Alors que la « peinture » est plutôt de l'ordre d'une discipline et de la matière peinte, « il s'agit de couleurs disposées sur une surface selon des conventions admises par ceux à qui ces peintures sont destinées. » (2004, p. 82) Si, au cours de ce mémoire, je répète constamment les termes *tableau* et *peinture*, c'est dans un souci d'être cohérent à ces définitions de Wolf. Ma recherche s'inscrit donc dans la discipline de la peinture où je réalise des tableaux qui interagissent avec la matérialité-peinture, avec l'objet peint ainsi qu'avec leur espace de présentation. En atelier, cette recherche s'articule autour de deux étapes de création distinctes, constituant les deux plans du tableau (matériel et optique). Tout au long de ce chapitre, j'expliquerai comment s'élabore mon travail, entre ces deux plans, avant qu'il soit intégré à un corpus (chapitre 3) et mis en espace (chapitre 4).

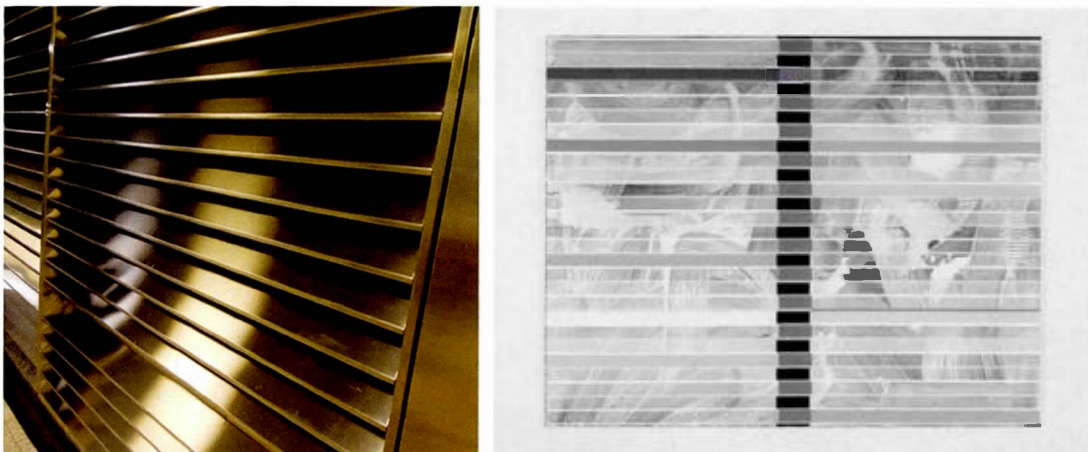


Figure 2.1

À gauche : Photographie prise dans le métro à la station Berri-UQAM

À droite : *Démarcation (1)*, 2010, acrylique sur toile, 122 x 152 cm

2.2 Un tableau du détail – Un détail du tableau

Ma peinture n'est ni figurative ni abstraite, elle est *plutôt* concrète. C'est une distinction importante que certains artistes, dont Theo van Doesburg, ont tenu à souligner dans les années trente lorsque le terme « abstraction » s'est vu imposé à toutes pratiques non figuratives : « Peinture concrète et non abstraite, parce que rien n'est plus concret, plus réel qu'une ligne, qu'une couleur, qu'une surface. » (Roque, 2003, p. 134) Seulement, si cette définition s'applique entièrement pour le plan matériel de mon travail, où la matière s'affirme d'elle-même, elle est aussitôt contredite lorsqu'il s'agit de son plan optique, là où la dimension illusionniste voile la réalité matérielle du tableau. Toutefois, au risque d'être contradictoire, je préfère cette classification *plutôt* concrète, car ce qui

motive mes différentes interventions s'inscrit à travers la perception de détails de ma réalité environnante⁴.

Lorsque je me déplace au quotidien, j'observe en deux temps les images qui se présentent devant moi et l'espace où je me situe. Je perçois de loin les motifs et les détails architecturaux auxquels la plupart des gens ne portent pas attention et de près les multiples traces de matière qui les recouvrent. Dans le premier cas (de loin), il s'agit de formes géométriques ou de structures régulières construites qui, pour je ne sais quelle raison⁵, attirent mon regard et me donnent envie de m'en approcher. Dans le deuxième cas (de près), il s'agit plutôt de traces informes issues d'une négligence humaine et de l'usure du temps. J'accorde autant d'importance à l'un et à l'autre de ces points de vue et je cherche à comprendre comment, au niveau perceptif, ce qui a été construit intentionnellement par l'être humain cohabite avec les marques d'usure produites de manière non intentionnelle.

Ces observations sont une source d'inspiration profonde lorsque je peins à l'atelier. Un motif observé de loin dans mon environnement peut me donner envie d'aborder une forme plutôt qu'une autre et me permet d'organiser l'espace pictural de mon travail. Daniel Arasse nomme « iconique » le détail qui fait image lorsqu'il est transposé dans un tableau : « Il fait signe, de loin [...] et appelle, invite le regard à s'approcher, pour mieux voir. » (2014, p. 259) À la surface de mon travail, ce détail iconique se présente par le biais d'un langage formel, peint méthodiquement par aplat de peinture, à travers lequel je fais varier la luminosité du tableau. Ces agencements de formes peuvent être

⁴ Le lien entre ma pratique artistique et l'art concret sera abordé à nouveau dans la section *Refaire voir* (3.2).

⁵ J'ai toujours été fasciné par l'univers de la construction, autant au point de vue des plans architecturaux qu'au point de vue des bâtiments. Déjà à l'âge de quatorze ans, j'accompagnais mon père sur les différents chantiers de construction où il travaillait. Je dis souvent que je construis un espace, plutôt que de dire que je le peins, car je conçois la peinture comme une sorte de chantier que j'entreprends.

perçus comme étant abstraits à la surface de mon travail mais, dans la plupart des cas, ils sont issus d'un modèle figuratif ; par exemple, la composition picturale du tableau *Démarcation (1)* a été influencée par une trappe d'aération observée dans le métro (Figure 2.1).

Au sein de mes recherches actuelles, la réalité immédiate d'un tableau est devenue le modèle que je m'applique à peindre. Il m'arrive fréquemment de représenter un tableau dans le tableau par des bordures et des ombres portées peintes en trompe-l'œil (Figure 3.4). Ces détails (iconiques) participent au plan optique de mon travail et me permettent de créer une illusion ou un trompe-l'œil susceptible de déjouer les attentes du visiteur-regardeur.

Une marque d'usure observée de près, pour sa part, influence le choix de l'outil que je vais utiliser pour peindre et m'incite à réaliser de nouvelles expérimentations en peinture. Les traces qui résultent de ces opérations participent à la facture du tableau et sont perceptibles à travers le plan matériel de mon travail. Arasse nomme « pictural » cette deuxième catégorie de détails, il s'agit d'une marque qui ne donne « rien d'autre à voir que la matière picturale posée sur la toile. » (2014, p. 259) Cette matière, une fois appliquée, conditionne la perception de ce qui est représenté, car ces détails sont inscrits sur la totalité de la surface du tableau et donnent à voir comment ce dernier a été peint. Il ne s'agit pas d'observer la matérialité-peinture dans son ensemble – dans un tel cas, il s'agirait d'une texture⁶ et non d'un détail – mais de porter une attention particulière aux endroits où une certaine trace présente son « opacité réflexive » (2014, p. 269), c'est-à-dire la manifestation de sa présence matérielle.

⁶ La texture, c'est le grain des choses, c'est-à-dire « la qualité visuelle qui permet d'identifier un matériau. » (Beyaert, 2003, p. 81)

En somme, les plans optique et matériel séparent la perception de mon travail en deux temps et demandent que l'on se déplace pour comprendre comment l'un agit sur l'autre. Lors de ce déplacement, certains détails gagnent en importance et d'autres s'effacent presque complètement. Ces détails n'exigent donc pas une distance idéale pour être perçus et sont, à tout moment, susceptibles de déjouer nos attentes vis-à-vis l'œuvre :

On constate que l'expérience et la *surprise* du détail tiennent, bien souvent, à ce que les deux domaines (iconique et pictural) se mêlent. Le détail pictural peut *faire image* et, dans un détail parfaitement ressemblant et fini, dans un détail à ce point *iconique* qu'on ne parvient pas à y deviner le maniement de la peinture, c'est précisément cette manipulation dissimulée du pictural qui fascine. (Arasse, 2014, p. 14)

Que ce soit par un tableau d'un détail observé (iconique) ou bien par un détail matériel d'un tableau (pictural), mon intérêt réside dans la réalité concrète qui m'entoure. Si je m'applique à peindre un espace illusoire aux formes nettes et précises, c'est sans aucun doute pour mieux découvrir la présence matérielle du tableau lors d'une vue rapprochée.

2.3 Faire

Mon travail est donc construit en deux étapes, entre *faire* et *faire voir* le tableau. D'une part, j'explore les phénomènes rattachés aux réactions des matériaux (*faire*) et de l'autre, je cherche à complexifier et à tromper nos réflexes visuels en recouvrant la surface du tableau méthodiquement d'une structure régulière ou d'un espace formel (*faire voir*). À travers le plan matériel de mon travail, je m'intéresse particulièrement aux apports perceptifs de la matérialité-peinture (matière), de l'outillage (manière) et de l'objet peint (support)⁷. Pour moi, un objet ou un espace n'est pas physique s'il n'y a pas de traces d'usure ou de fabrication inscrites à sa surface.



Figure 2.2

À gauche : Angèle Verret, *Moments aveugles* (détail), 2000, acrylique sur toile, 153 x 213 cm

À droite : *Rond-point*, 2010-11, acrylique sur bois, 61 cm (diamètre)

⁷ La texture est abordée en sémiotique, par le Groupe μ , à partir de ces trois instances « le support, la matière et la manière. » (Beyaert-Geslin, 2008)

2.3.1 Matérialité-peinture

Au cours de la première étape de création d'un tableau, je cherche à expérimenter et à laisser la matière agir par elle-même en intervenant le moins possible. Je veux comprendre de quelle manière ce que je peins, plus ou moins intentionnellement, peut être associé aux traces créées accidentellement et observées dans mon environnement. Il ne s'agit pas de reproduire ces traces en peinture, mais plutôt d'en créer de nouvelles qui seront adaptées au contexte pictural du tableau.

J'ai commencé à m'intéresser à ce type de traces (accidentelles) lorsque j'ai eu l'occasion de visiter l'atelier de l'artiste Angèle Verret en février 2008. Lors de cette rencontre, Verret expliquait l'élaboration de plusieurs de ses tableaux en dévoilant ses outils inusités (préservatif, raclette, gant de latex, etc.) et ses méthodes de travail particulières⁸. Elle a donné l'exemple d'un tableau où elle avait pris un temps considérable à répartir uniformément son gesso à la surface de sa toile, en prenant soin de poncer pour bien effacer les traces laissées par son pinceau (Figure 2.2, à gauche). Ensuite, elle a expliqué qu'au moment de recouvrir son tableau de peinture liquide noire pour « trouver la bonne manière de révéler ce qui est en arrière, ce qui est au tout début ou durant l'élaboration » (Rocheffort, 2011, p. 39), une gestualité prononcée ainsi que plusieurs traces de poussière dissimulées sur l'ensemble de la surface sont apparues et ne correspondaient en rien à la minutie de ses interventions. En réalité, son conjoint avait accidentellement taché la surface de son tableau et, sans lui mentionner, il avait rapidement appliqué une couche supplémentaire de gesso.

⁸ Par exemple, dans une des ses méthodes, « les bordures sont soigneusement enrubannées et ne dépassent que de quelques millimètres la surface du support, juste assez en fait pour faire barrage et contenir les déversements liquides. » (Rocheffort, 2011, p. 29)

Cet exemple m'a particulièrement marqué, car il m'a démontré à quel point un tableau peut être un dialogue entre les intentions du peintre et les accidents qui lui sont extérieurs. C'est ce que Sarah Troche (2015) nomme « hasard accidentel », un hasard où il est impossible de dissocier ce qui est intentionnel de ce qui ne l'est pas. Le tableau *Rond-point* (Figure 2.2, à droite) a été l'un des premiers tableaux que j'ai réalisé à la suite d'un hasard accidentel. C'était la première fois que je peignais sur un format circulaire et je ne savais pas comment aborder cette forme. D'échec en échec, j'ai accumulé des interventions qui ont fini par constituer un historique de réalisation dissimulé à la surface du tableau. Désespéré, je me suis approprié la technique de Verret et j'ai repeint entièrement mon tableau de blanc pour ensuite le recouvrir de peinture noire extrêmement liquide. Le résultat m'a donné à voir simultanément l'ensemble de mes interventions en un seul plan. Je pouvais ainsi contempler mon travail autrement. Il ne s'agissait plus de ce que je souhaitais réaliser en peinture, mais plutôt de la réalité matérielle de mes interventions, c'est-à-dire une accumulation de traces de pinceau plus ou moins contrôlées, de la peinture déversée et un relief, à peine perceptible à l'œil, de lignes géométriques réalisés par aplats de couleur.

Lors d'une conversation récente par courriel, Angèle Verret m'a cependant confié qu'elle n'a jamais exploité ce genre d'accident par la suite : « Je me suis toujours refusée à construire un scénario préalable et j'ai continué à préparer mes tableaux avec la minutie qui est la mienne. » (A. Verret, communication personnelle, 9 mai 2017) Dans mon travail actuel, ce « scénario préalable », duquel Verret s'est éloignée, est devenu l'un des moyens que j'utilise pour provoquer des traces susceptibles de me surprendre⁹ : il s'agit d'articuler « intention » et « absence d'intention ». Troche nomme ce type de hasard « méthodique », en opposition à celui accidentel, et il fonctionne par l'emploi de règles strictes qui peuvent être décrites en trois étapes : les données de

⁹ « La surprise est une manière de dire qu'une chose que l'on sait peut être autre qu'on ne le supposait. » (Sennett, 2010, p. 287-288)

départ, les règles introduisant l'aléatoire et le caractère non intentionnel du résultat.

Les tableaux *Expansion matérielle* (Figure 2.3) et *Projection* (Figure 2.4) ont été réalisés à partir de ces règles :

- 1- Les données de départ : J'ai peint un dégradé par aplat de peinture sur un premier tableau en reprenant la forme carrée de son support (*Expansion matérielle*). Je l'ai ensuite placé horizontalement sur le plancher de mon atelier. À la verticale, légèrement au-dessus de lui, j'ai assemblé temporairement quatre tableaux de tonalités différentes (blanc, blanc-gris, gris et gris foncé) afin de former les quatre parois d'une boîte (*Projection*).
- 2- Les règles introduisant l'aléatoire : Par la suite, j'ai introduit une essoreuse à rouleau¹⁰ à l'intérieur de cette boîte pour projeter de la peinture liquide sur la surface de ces quatre tableaux. Les couleurs projetées étaient limitées à celles des tableaux *Projection* : blanc, blanc-gris, gris et gris foncé.
- 3- Le caractère non intentionnel du résultat : Comme les tableaux *Projection* étaient positionnés à la verticale, la peinture projetée a fini par tomber goutte à goutte sur la surface du tableau *Expansion matérielle*, placé horizontalement en dessous. Après une longue période de séchage, les couleurs ont fini par décanter et révéler une masse noire en arrière-plan, une couleur que je n'avais par utilisée directement¹¹.

¹⁰ Outil utilisé pour nettoyer les rouleaux de peinture où, par force centrifuge, la peinture est propulsée hors du rouleau.

¹¹ J'ai seulement utilisé le noir, mélangé au blanc, afin de créer les quatre couleurs projetées (blanc, blanc-gris, gris et gris foncé).

Décrit de cette manière, il semble évident que mon travail actuel est élaboré par l'emploi d'un système. Toutefois, je peux à tout moment l'outrepasser et réorienter mes intentions de départ lorsqu'un accident survient. Dans l'élaboration du tableau *Expansion matérielle*, je me suis permis d'intervenir à nouveau à la suite de ces trois étapes. La masse de peinture liquide tombée goutte à goutte s'est orientée vers le centre du tableau en ne le recouvrant pas totalement. J'ai alors souligné ce détail pictural par l'ajout d'un carré blanc, au milieu du tableau, qui donne l'impression de se dissimuler sous l'espace contourné par la matière. Cette dernière intervention conditionne la perception du tableau dans lequel la matérialité-peinture semble à la fois ouvrir et fermer son espace pictural.

Sarah Troche mentionne que le hasard méthodique « ne devient opératoire et critique qu'en se dissociant radicalement des valeurs associées à l'accident. » (2015, p. 32) Dans mon cas, je m'inspire des tensions qui émergent de ces deux types de hasard (accidentel et méthodique) pour construire un espace pictural montrant à la fois l'application d'un système issu de règles, tout en affirmant la matérialité imprévisible et organique de la peinture.

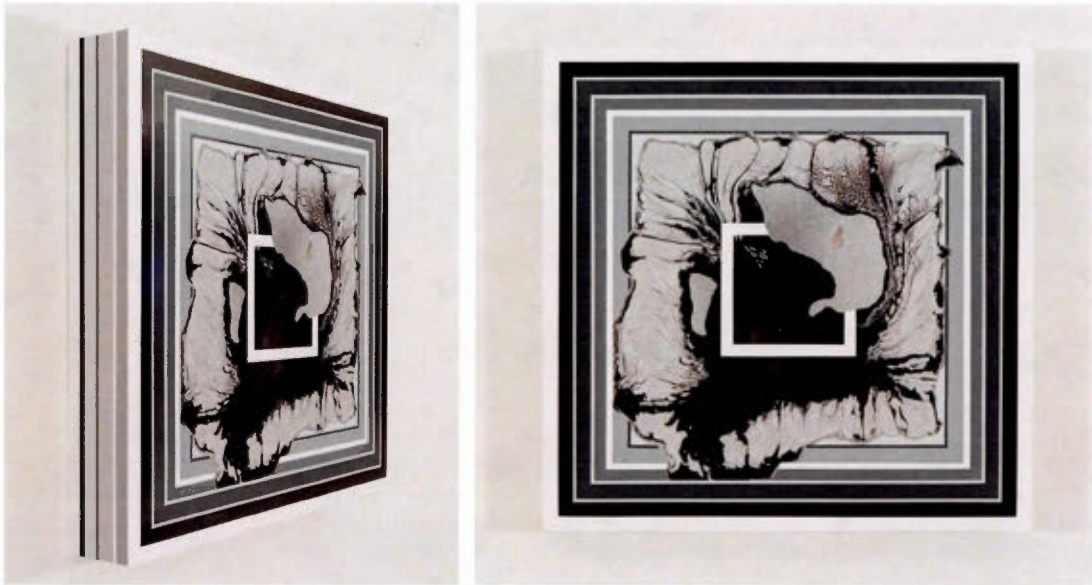


Figure 2.3

Expansion matérielle, 2016, acrylique sur bois, 100 x 100 x 20 cm

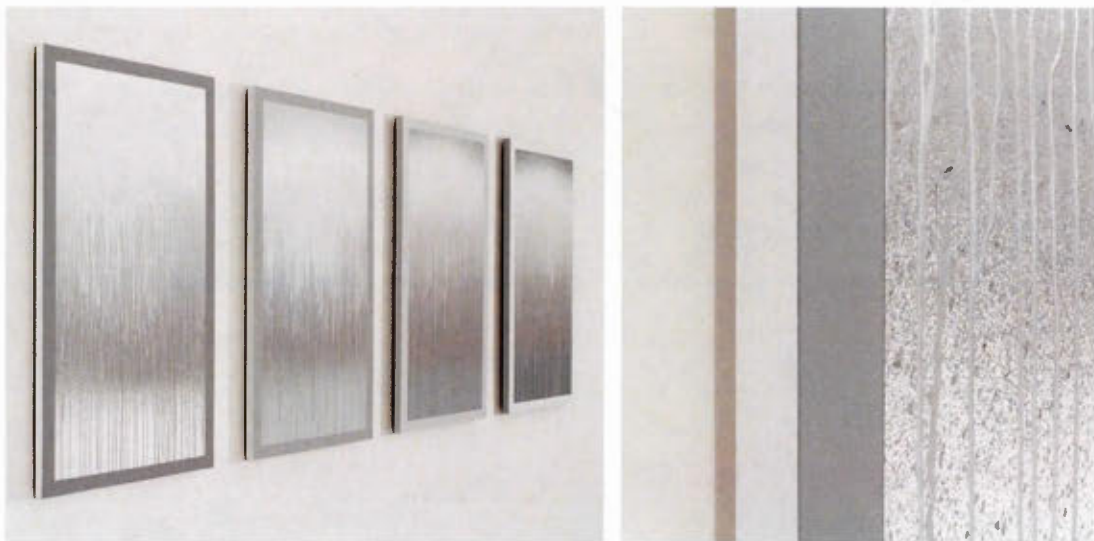


Figure 2.4

Projection, 2016, acrylique sur bois, polyptyque, 107 x 58 cm (chacun)

2.3.2 Outils

Lors de ces périodes d'expérimentation (accidentelle ou méthodique), je suis constamment intrigué par les différentes réactions des matériaux. J'ai souvent dit qu'à cette étape du faire, je peins comme si c'était la première fois. Je suis en interaction avec la peinture et différents outils et je cherche simplement à comprendre ce qu'un geste X peut provoquer sur une surface Y. Aussitôt que j'interviens sur la surface Y, cela déclenche une série d'interventions qui me forcent à prendre des décisions sur ce qui restera visible une fois le tableau achevé. Bien sûr, avec l'expérience, ce processus se complexifie, car je sais davantage ce qu'un outil peut laisser comme trace et comment la peinture va réagir selon sa consistance et la surface sur laquelle elle est appliquée. Lorsque j'arrive à cette situation, où le *savoir-faire* l'emporte sur le *faire*, je cherche de nouveaux outils jamais utilisés afin de revenir à cette base du *faire*. Ainsi, avec la variation de mon arsenal de peintre, j'applique de la peinture en me concentrant sur sa capacité de recouvrement. Je m'arrête uniquement lorsque je suis surpris par une trace produite accidentellement (hasard accidentel) ou lorsque je termine les étapes que j'ai préétablies au départ (hasard méthodique).

À l'atelier, j'ai plusieurs boîtes de rangement où sont entassés des outils voués à différents usages : artistique, industriel, domestique, culinaire et scénique. En voyage tout comme au quotidien, j'aime aller dans les quincailleries où il y a un grand inventaire de matériaux. Lors de ces *visites*, il suffit qu'un outil m'intrigue, que je me demande quels types de trace il peut laisser dans la peinture, pour que j'en fasse l'acquisition. Jusqu'à maintenant, mon inventaire comporte plus d'une cinquantaine d'outils, dont plusieurs n'ont encore jamais servi.

Richard Sennett consacre un chapitre entier, dans son ouvrage *Ce que sait la main*, sur l'importance d'adapter la forme d'un outil et de ne pas se limiter à l'usage pour lequel

il a été conçu : « C'est en partie quand les outils nous défient qu'on apprend à mieux s'en servir, [...] les outils ne sont pas adaptés à une fin précise. » (2010, p. 265) En ce qui me concerne, lors de cette étape de création, je m'inspire justement de l'aspect utilitaire d'un outil, de la principale raison pour laquelle il a été conçu, afin d'élaborer mon tableau : le ruban à masquer me permet de préserver différentes zones du tableau, le vaporisateur d'eau me permet de projeter en de fines gouttelettes de la peinture liquide, la raclette de caoutchouc me permet d'étendre la peinture, et ainsi de suite. Le simple fait de décontextualiser l'utilisation d'un outil a une grande répercussion sur la manière de percevoir les traces réalisées¹².

Les outils du décorateur et du scénographe, que l'on trouve ici et là en quincaillerie, m'intéressent particulièrement, car l'usage que l'on peut en faire est souvent très limité. J'aime bien employer une raclette de caoutchouc embossée en arcs de cercle qui me permet uniquement d'imiter la texture du bois à la surface de mon tableau (Figure 2.8). Cet outil est facile à utiliser et crée des traces d'une grande efficacité, deux caractéristiques que je recherche à travers l'outillage que j'emploie. Il ne s'agit pas d'adapter l'outil au tableau, comme le ferait l'artisan tel qu'il est défini par Sennett, mais au contraire, d'adapter le tableau à l'outil.

À l'occasion, je réalise des empreintes de différentes surfaces en peinture : sac de plastique, papier bulle, papier d'aluminium, plexiglas, antidérapant à tapis, etc. Pour moi, qu'il s'agisse de l'empreinte d'une surface ou d'une trace laissée par un outil, l'intérêt réside toujours dans la manière dont cette trace informe sur ce qui l'a produite. L'empreinte est avant tout « quelque chose qui fait du *contact* un résultat *visuel*. »

¹² Par exemple, les traces provoquées par l'essoreuse à rouleau sont comprises comme un savoir-faire de ma part lorsqu'elles sont projetées sur mes tableaux *Projection* (Figure 2.4) et comme une négligence lorsqu'elles sont inscrites sur les parois de mon lavabo. Pourtant, le geste que j'ai réalisé dans les deux cas est le même.

(Didi-Huberman, 2008, p. 44) Afin de mettre en évidence ce « résultat visuel », je privilégie actuellement un seul outil (ou l’empreinte d’une surface) par tableau.

L’outillage diversifié et la simplicité avec laquelle je l’utilise ont rapproché ma pratique de celle de l’artiste français Bernard Frize. Pour lui, l’outil qu’il sélectionne et les différents procédés qu’il met en place sont les principaux enjeux de son travail. Bien que le traditionnel pinceau soit un outil récurrent pour Frize, « le pinceau sélectionné est le plus modeste, le moins artistique des pinceaux. Il ne permet rien de plus que ce pour quoi il a été conçu : tracer des lignes. » (Tosatto, 1999, p. 7) L’ingéniosité de ses procédés est souvent issue de son désir d’étirer au maximum le tracé d’un pinceau, en le chargeant une seule fois de peinture pour donner l’impression que le tableau a été fait d’un seul coup de brosse (Figure 2.6). C’est ce même désir qui m’a inspiré le diptyque *RETÂTER* (Figure 2.5). Chacun des deux tableaux a été réalisé d’un seul geste : le tableau de gauche comporte une trace issue de la réunion de vingt-deux pinceaux de 2,5 cm sur une pince que j’ai fabriquée, et le tableau de droite présente une trace issue de cinq rouleaux à peindre de 10 cm réunis sur une tige de métal.

Par contre, contrairement à Bernard Frize et à plusieurs peintres pour qui le procédé participe à la réception de l’œuvre, dans mes tableaux, l’attention est accordée à l’outil et à la trace laissée plutôt qu’à la réalisation d’un effet de matière complexe. Je découvre généralement le fonctionnement d’un outil directement sur le tableau et j’adapte ensuite le contexte du tableau en fonction de la trace laissée. C’est d’ailleurs l’une des raisons pour lesquelles je restreins actuellement ma palette de couleurs au noir et blanc : sans la distraction de la couleur, toute l’importance est accordée au geste et à la trace déployée par l’outil sélectionné.

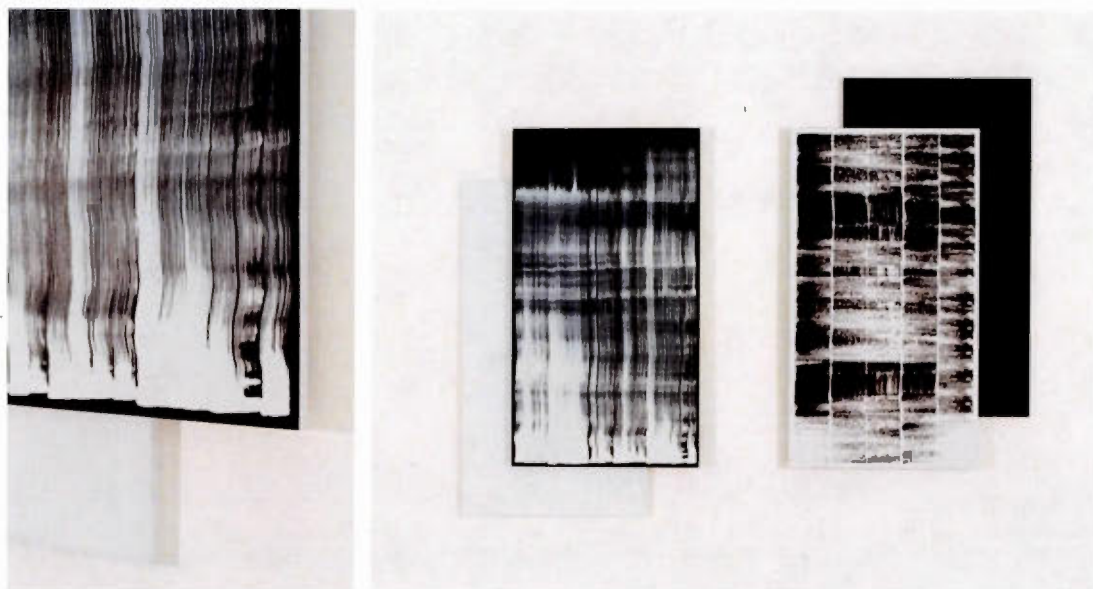


Figure 2.5
RETÂTER, 2016, acrylique sur bois, diptyque, 107 x 58 cm (chacun)

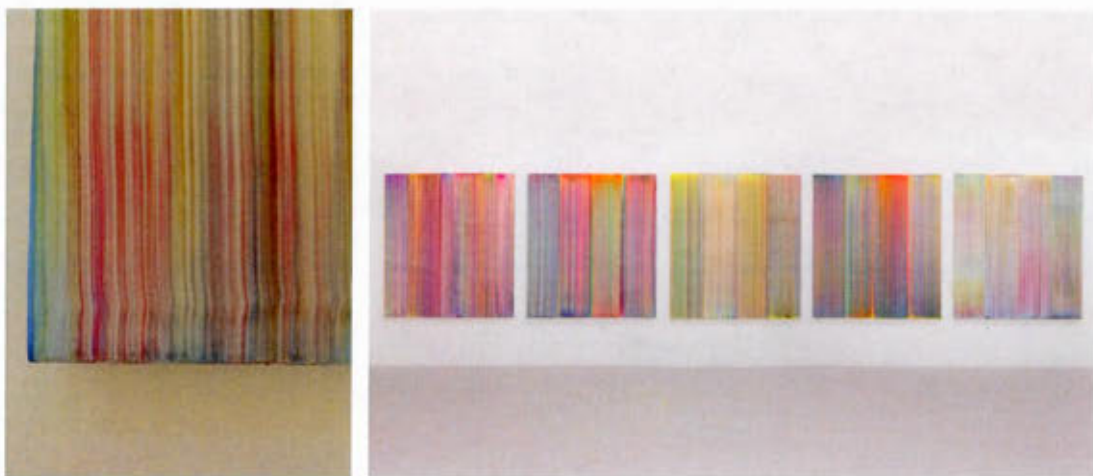


Figure 2.6
 Bernard Frize, *GRODEK*, 2014, acrylique et résine sur toile, 180 x 160 cm (chacun)

2.3.3 Cadre, bordure et support

Dans l'Histoire de la peinture, le cadre est un objet physique qui « comblera les attentes qu'il fait naître. Il définit une vision qui ne confond pas l'environnement de la peinture avec la peinture, ni le mur avec la toile. » (Wolf, 2004, p. 67) Depuis l'arrivée de la peinture abstraite, le cadre a presque entièrement disparu afin de rapprocher visuellement et physiquement le tableau de son espace d'exposition. Toutefois, un tableau non encadré laisse paraître ses bordures qui peuvent agir à titre de cadre et également être intégrées à l'espace pictural. C'est ce qu'a compris Frank Stella en réalisant ses *Black Paintings* (1959) dans lesquels il a su lier les bordures à la composition de ses tableaux¹³. Pour ma part, les interventions que je réalise sur les bordures servent à la fois à délimiter l'espace intérieur et extérieur du tableau et à nier cette frontière : il s'agit d'une *zone intermédiaire* où se rencontrent l'espace illusoire, l'objet peint et le lieu d'exposition.

Avant de débiter ma maîtrise, je fabriquais des supports pour d'autres artistes. Au cours des cinq années de travail pour l'entreprise Support Surface, j'ai développé une fascination sur les différentes manières de personnaliser un support et tout particulièrement sur les modifications des bordures d'un tableau : les bordures angulaires des tableaux de François Lacasse des années quatre-vingt-dix, celles plus larges qu'utilise Luce Meunier ou bien celles du travail de Stéphane La Rue qui sont astucieusement adaptées à l'espace pictural de son travail (Figure 2.9).

Depuis 2013, l'année de mon arrivée à la maîtrise, j'ai à mon tour modifié les bordures de mes supports. J'utilise jusqu'à présent cinq types de bordures : il y a celles qui sont

¹³ Il a peint des bandes régulières noires en utilisant un pinceau de la même largeur que celle de ses bordures en contournant méthodiquement la totalité de la surface du tableau, laissant simplement un petit espacement entre ces bandes.

peintes, pour participer à l'espace illusoire du tableau (Figures 2.3, 2.5, 2.8 et 3.4) ; celles qui sont *dégagées du mur*, pour donner un effet de flottement (Figure 2.5, à gauche) ; celles qui sont *élargies*, pour accentuer la présence physique du tableau dans l'espace (Figure 2.3) ; celles qui sont *irrégulières*, pour créer une inclinaison de la surface (Figure 3.4) ou simplement celles qui sont *arrondies*, pour prolonger la surface picturale sur les bords du tableau (Figure 3.5). Il arrive que j'utilise deux de ces types de bordures sur un même tableau. C'est le cas pour le tableau *Expansion matérielle*, où elles sont *élargies* et *peintes* (Figure 2.3).

En intervenant sur les bordures de mes tableaux, je cherche donc à faire interagir l'espace illusoire, l'objet peint et l'espace d'exposition. Le diptyque *RETÂTER*, aux bordures *peintes* et *dégagées du mur*, en est un bon exemple (Figure 2.5). Lorsque j'ai eu fini de peindre les deux tableaux, j'ai voulu les lier davantage au mur sur lequel ils étaient accrochés. J'ai donc inséré un panneau de M.D.F.¹⁴ un peu décalé entre l'espace du mur et chacun de ces tableaux. Ces panneaux sont alors devenus une *zone intermédiaire* entre ces deux espaces (réel et pictural) au même titre que les bordures. Ensuite, j'ai peint les bordures à gauche des tableaux et des panneaux de M.D.F. en noir et celles à droite, en gris clair. Grâce à cet ajout, à tout moment – de loin, de près et en angle – il y a des détails qui captent l'attention et positionnent le visiteur-regardeur dans un constant mouvement de déchiffrement. Ces tableaux demandent d'être observés comme s'il s'agissait d'une sculpture où ce qui est perceptible d'un côté ne correspond pas nécessairement à ce qui se trouve de l'autre côté.

Étrangement (ou non), l'intérêt que je porte maintenant à l'objet-tableau, survenu à la suite de mon emploi chez Support Surface, a rapproché ma pratique de la peinture du

¹⁴ Fibres de moyenne densité

mouvement artistique français du même nom¹⁵. Les artistes de ce mouvement des années soixante-dix se sont intéressés aux éléments matériels constituant la pratique de la peinture, mais dans un sens élargi. En libérant la toile de son support (Claude Viallat) ou bien en affirmant le support dans l'espace (Daniel Dezeuze), il y a eu une coupure avec la peinture traditionnelle et l'espace illusoire. Seulement, pour moi, il ne s'agit pas de nier l'illusion en peinture ni de l'affirmer, car ces enjeux appartiennent à une autre époque, mais de construire un tableau où la complexité picturale cohabite avec la réalité immédiate du tableau, où *illusion* et *présence matérielle* se rencontrent. C'est d'ailleurs pourquoi je superpose au plan matériel d'un tableau – dans lequel la matière, la manière et le support participent à sa facture – un plan optique peint méthodiquement qui complexifie et trompe les réflexes visuels du visiteur-regardeur.

¹⁵ Le lien entre le mouvement artistique français *Supports-Surfaces* et l'entreprise Support Surface a été établi en toute connaissance de cause par Carlos Barcena, le propriétaire de l'entreprise.

2.4 Faire voir

À la suite de la première étape de création de mon travail, dans laquelle les différents phénomènes liés aux réactions des matériaux forment un plan matériel au tableau, la deuxième étape constitue, pour sa part, un plan optique. À ce stade, l'ensemble de mes interventions sont à l'opposé de celles décrites jusqu'à présent. Là où mon travail s'élaborait par tâtonnement – utilisant un outillage diversifié et des supports aux bordures sans cesse modifiées – il devient méticuleux et réalisé avec des outils spécifiques. Si la première étape s'inscrivait dans le *faire* en affirmant la présence matérielle et physique du tableau, la deuxième étape a plutôt la fonction de *faire voir* à travers des stratégies optiques (illusion et trompe-l'œil) qui complexifient et trompent la perception du tableau. Cette nouvelle phase de mon travail recouvre partiellement ou totalement le plan matériel du tableau, soit par une structure régulière (2.4.1), soit par un espace formel (2.4.2).

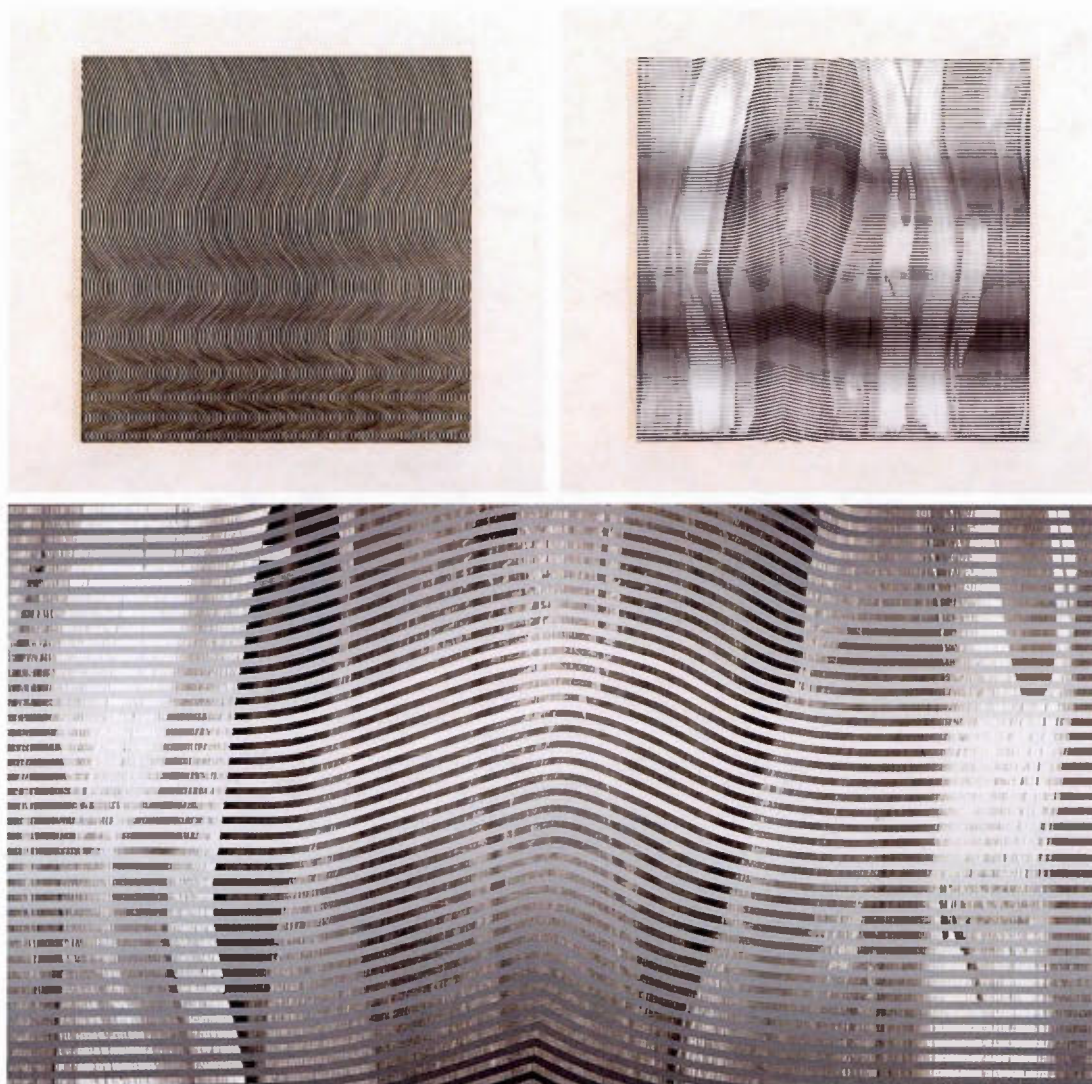


Figure 2.7

En haut à gauche : Bridget Riley, *Fall*, 1963, polyvinyle sur panneau, 141 x 140 cm

En haut à droite : *Déformation (1)*, 2012, acrylique sur bois, 152 x 152 cm

En bas : *Déformation (1)* (détail)

2.4.1 Structure régulière

Les structures régulières que je m'applique à peindre attirent le regard de loin, ou en reproduction, et participent au plan optique de mon travail. Elles sont élaborées au moyen d'un système de caches – utilisant la technique du *hard-edge*¹⁶ – pour peindre des formes et des dégradés de couleurs que je peux contrôler jusqu'au moindre détail. Afin d'être le plus précis possible lors de cette étape de création, j'utilise toujours les mêmes outils : un couteau utilitaire, plusieurs roulettes de rubans à masquer de toutes les largeurs disponibles en quincaillerie et des règles graduées allant de 30 à 183 cm.

À cause de cette phase de travail méthodique, on m'a souvent dit que mes tableaux donnent l'impression d'être déterminés à l'avance. Seulement, les structures délimitées méthodiquement au ruban à masquer ne sont pensées qu'à la suite d'un travail rapide avec la peinture liquide. Le choix des formes et des dégradés de couleurs est donc étroitement lié aux formes déjà présentes à la surface de mon travail. Le tableau *Déformation (1)* illustre bien comment s'élabore cette deuxième étape dans laquelle je cherche à faire voir le tableau. Après avoir réalisé plusieurs traces de peinture à l'aide d'une raclette de caoutchouc, j'ai remarqué qu'il y avait un endroit plus sombre au centre du tableau formant une sorte de bande verticale légèrement ondulée (Figure 2.7, en haut à droite). Afin d'interagir avec ce détail pictural, j'ai recouvert le tableau de ruban à masquer – des lignes horizontales d'environ 1 cm de largeur – en effectuant une petite courbe à l'endroit où je rencontrais cette bande. Par la suite, j'ai retiré la moitié du ruban à masquer pour former un cache au tableau. J'ai alors peint

¹⁶ Dans le lexique présenté sur le site internet du Musée d'art contemporain de Montréal (MACM), on entend par *hard-edge* : « une manière picturale de diviser la surface du tableau en plans colorés aux contours nettement définis, sans passages chromatiques entre eux. » (<http://tousignant.virtuel.macm.org/6200.php?lexique=H>)

méthodiquement un dégradé en noir et blanc, retiré l'ensemble du ruban à masquer et découvert les interactions entre ce nouveau plan (optique) et la matérialité-peinture maintenant située à l'arrière-plan du tableau (matériel).

Bien que cette étape de création soit construite en opposition à celle décrite précédemment, la présence des hasards méthodique et accidentel n'en demeure pas moins perceptible. La structure régulière de *Déformation (1)* a été formée d'un premier tracé, situé au milieu du tableau et reporté ensuite sur l'ensemble de la surface ; un parfait exemple du hasard élaboré méthodiquement dans lequel s'articule « intention » et « absence d'intention ». Toutefois, en reportant le tracé initial vers le bas du tableau, il y a eu un moment où il m'était impossible d'effectuer la courbe à l'aide d'un seul trait de ruban à masquer. J'ai donc commencé à réaliser le tracé en deux temps, ce qui a créé une pointe dans la partie inférieure de la structure (Figure 2.7, en bas). En voyant que cela affecterait sa régularité, j'ai orienté cette pointe vers un autre détail pictural du tableau : une trace de raclette à peine perceptible en reproduction. Cet imprévu correspond plutôt au hasard accidentel dans lequel il est impossible de dissocier ce qui est intentionnel de ce qui ne l'est pas.

Cet exemple de structure régulière, qui caractérise surtout ma pratique artistique antérieure (2011-14), donne ainsi à voir certains détails picturaux du tableau – la bande verticale de peinture et la trace laissée par la raclette – qui, autrement, passeraient inaperçus. Contrairement aux peintres optiques des années soixante, qui utilisaient ce type de structure avec une étonnante efficacité illusoire (Guido Molinari, Claude Tousignant, Bridget Riley, Victor Vasarely), l'illusion d'optique n'a jamais été la finalité de mon travail. Les différents choix que je fais lors de cette étape de création – le choix des motifs, des couleurs, de la largeur et de l'emplacement des zones lumineuses de la structure – ne sont pas envisagés afin d'accentuer l'effet optique du tableau, mais sont en relation avec ce qui est déjà inscrit sur sa surface à travers son

plan matériel¹⁷. Il n'y a donc pas de distance d'observation idéalisée où un effet visuel fonctionnerait parfaitement, comme c'est le cas pour les tableaux optiques de Bridget Riley (Figure 2.7, en haut à gauche), mais plutôt une série d'allées et venues entre les différents points de vue – de loin, de près et en angle – afin de percevoir comment l'un agit sur l'autre.

Lors d'un entretien avec E. H. Gombrich, Bridget Riley conclut en mentionnant l'importance de la distance d'observation d'un tableau. Elle lie cette distance *idéale* à celle que prend le peintre en travaillant :

[...] la distance à partir de laquelle le travail a été considéré pendant son élaboration, dans l'atelier ou bien où il ait été à ce moment-là, cette distance est probablement celle que les spectateurs perspicaces prendront instinctivement plus tard, en accord avec eux-mêmes. (1995, p. 106)

En ce qui me concerne, lorsque je peins à l'atelier, je suis constamment en train de faire des allées et venues à l'extérieur de mon local. Je dois prendre des distances avec mon travail en cours pour mieux le voir à mon retour. Les différents points de vue qu'il est possible de prendre à travers ces déplacements sont également ceux que je considère *idéaux* pour percevoir et comprendre mon travail. Dans mon cas, un tableau ne requiert donc pas une distance idéale à prendre, mais plutôt un parcours idéal à réaliser.

¹⁷ Dans le cas du tableau *Déformation (1)*, le choix du motif de la ligne horizontale interagit et croise les marques de peinture verticales; ses couleurs reprennent celles du plan matériel; ses largeurs sont définies par celle du ruban à masquer; et l'emplacement des zones lumineuses souligne le début et la fin du tracé initial reporté sur l'ensemble du tableau.

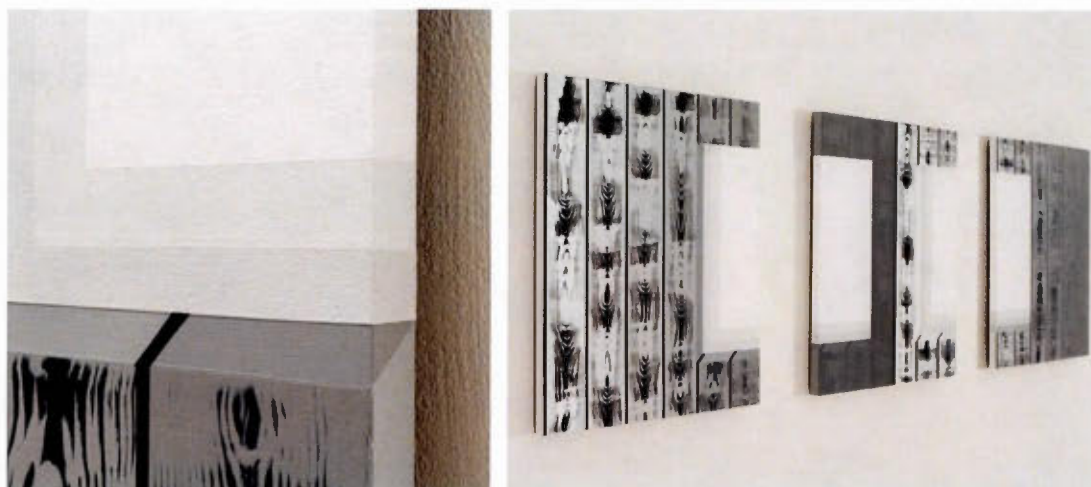


Figure 2.8

Entrouvert, 2016, acrylique sur bois, triptyque, 74 x 61 cm (chacun)

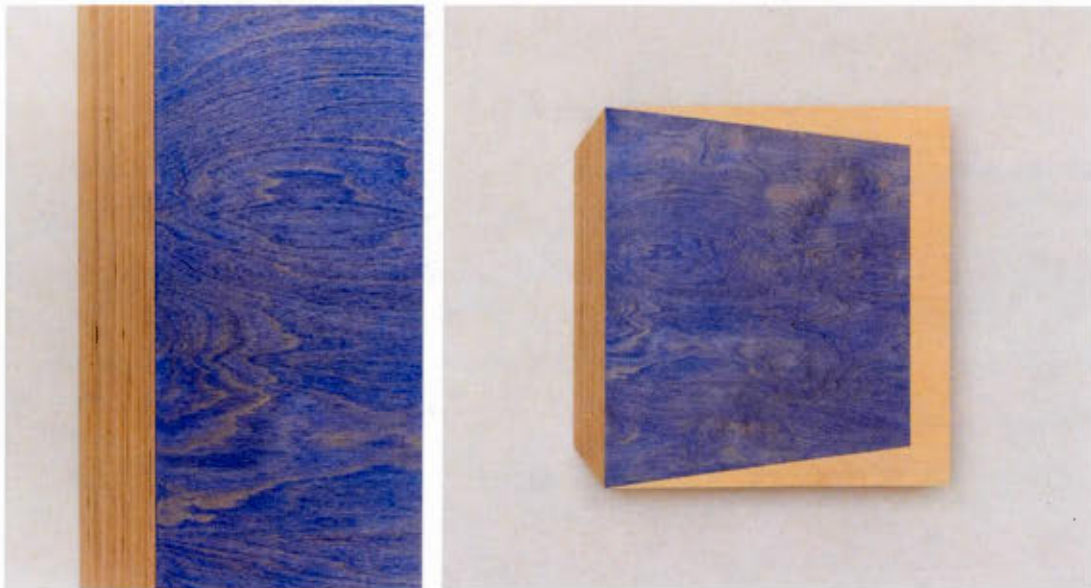


Figure 2.9

Stéphane La Rue, *Vraisemblance 2*, 2015, teinture sur bois, 97 x 97 cm
(les deux photographies présentent le tableau frontalement ; le quadrilatère bleu et la bordure angulaire gauche du tableau donnent l'impression d'un autre point de vue)

2.4.2 Espace formel

Récemment, j'ai délaissé l'utilisation de structures régulières pour porter une attention particulière aux composantes constitutives du tableau, de sa matérialité à ses conditions d'exposition. Je reproduis actuellement certains détails iconiques et picturaux de mon travail – comme imiter la texture granuleuse du mur à la surface d'un tableau, peindre un trompe-l'œil en reprenant ses ombres portées ou ses bordures, modifier légèrement son châssis ou bien décliner le tableau en plusieurs copies (chapitre 3) – ce qui crée des anomalies qui complexifient et trompent la perception. Ces stratégies détournent l'attention du plan pictural de mon travail vers sa réalité physique, c'est-à-dire un objet peint, éclairé et accroché sur un mur qui est, lui aussi, recouvert de peinture.

Si mes tableaux antérieurs pouvaient être associés à certaines préoccupations des peintres optiques, mon travail actuel est davantage mimétique et de l'ordre de la tromperie. Cela prend la forme de trompe-l'œil schématiques qui, de loin, se confondent à ce qui est présent autour du tableau et, de près, laissent percevoir sa matérialité : un aplat de peinture, une texture laissée par un outil, un châssis modifié. Contrairement à l'emploi du trompe-l'œil dans la peinture ancienne dans laquelle il est « l'emblème de la maîtrise nouvelle des moyens de la représentation mimétique » (Arasse, 2014, p. 20), il est dans mon cas construit formellement et participe à la composition picturale du tableau. Les ombres portées que je m'applique à peindre sont des formes géométriques qui dialoguent avec l'ensemble de mon travail. Les espaces représentés et présentés sont donc superposés afin de créer un dialogue et d'introduire un questionnement sur ce qui est véritablement perçu. Par exemple, les bordures physiques et peintes des tableaux *Entrouvert* sont-elles plus réelles que celles représentées à leur surface ? Quelle différence y a-t-il entre les espaces qui séparent ces tableaux, laissant apercevoir un mur blanc peint au rouleau, et l'espace représenté à leur surface peint de la même couleur et avec le même outil (Figure 2.8) ?

La considération de ces deux aspects de mon travail, l'objet et la représentation, s'apparente à la recherche du peintre montréalais Stéphane La Rue (Figure 2.9). Les différentes stratégies qu'il utilise – modifier et varier les bordures, la luminosité, les ombres et la texture du tableau – provoquent des allées et venues entre les différents éléments constitutifs de son travail. Entre un effet pictural subtil et l'affirmation de la matière, les peintures de La Rue traduisent « l'expérience d'un rapport physique à l'espace et suggèrent de ce fait une force de représentation qui attache le regard au réel plus qu'à son illusion. » (Déry, 2008, p. 22)

Pour ma part, avant d'être optique et matérielle, ma peinture est avant tout analytique et réflexive ; une illusion conditionne la manière de percevoir les matérialités du tableau et, inversement, sa matérialité donne à voir les mécanismes de l'illusion. Les stratagèmes que j'utilise – par les structures régulières et les espaces formels – réinterrogent certaines évidences et spécificités du médium. Mes tableaux apparaissent donc simples au départ, de loin ou en reproduction, et se complexifient lors des allées et venues dans l'espace réel. Je cherche à comprendre comment un tableau, perçu physiquement, donne à revoir et repenser ce qui a été perçu d'un point de vue éloigné.

2.4.3 Titre

Il peut paraître étrange de parler du titre dans cette section-ci, car il ne participe en réalité à aucun plan de mon travail. Par contre, lorsqu'une personne s'y attarde, il peut influencer et guider la manière de percevoir le tableau : c'est un lien direct entre moi, le tableau et le visiteur-regardeur. En règle générale, je m'interroge sur le titre juste avant de terminer un tableau. Il s'agit d'un ou de deux mots qui soit font écho à ce qui est immédiatement perceptible – *Démarcation, Rond-point, Déformation, Entrouvert* – soit informent sur l'outillage ou le procédé utilisé – *Expansion matérielle, Projection, Vitre brisée, Coup de pinceau*.

Parfois, j'utilise une forme linguistique faisant référence à la manière dont le tableau a été conçu. De 2011 à 2013, la plupart des titres de mes tableaux commençaient par le préfixe *Dé-* afin de faire ressortir leur construction élaborée par opposition : *Décomposition* (2011), *Déformation* (2012), *Décoloration* (2012), *Débordement* (2013). Dernièrement, j'ai utilisé le palindrome *RETÂTER* pour souligner l'inversion effectuée d'un tableau à l'autre. De plus, il est composé uniquement de lettres majuscules afin de ne pas imposer un ordre de lecture précis.

Autrement dit, le titre définit le tableau en nommant un élément de sa composition, de l'outillage ou du procédé utilisé et comporte une part suffisante d'ambiguïté qui introduit le visiteur-regardeur au questionnement du tableau.

CHAPITRE III

DES TABLEAUX

J'ai mentionné au départ que les différentes observations réalisées au quotidien conditionnent mon travail : une trace, une structure ou un espace observé dans mon entourage influence ce que je vais peindre à l'intérieur d'un tableau¹⁸. Un constat qui m'a amené ensuite à faire un lien entre les points de vue que je prends pour observer ces éléments – de loin, de près et en angle – et ceux qu'exige mon travail pour être compris. Dans le deuxième chapitre, je comparais ma peinture à celle des peintres optiques des années soixante et je constatais que, contrairement à eux, je privilégiais une série d'allées et venues dans l'espace plutôt que d'exiger une distance idéale.

Dans ce troisième chapitre, il s'agit du prolongement de ce parcours afin d'observer non plus « un tableau », mais « des tableaux ». Je cherche à comprendre de quelle manière la déclinaison ou la répétition d'un tableau, lorsqu'il est terminé, peut affecter sa perception. Comment est-il possible de créer un ensemble de tableaux similaires dans lequel chacun d'eux est constamment amené à être vu par le biais de l'autre ?

¹⁸ À titre d'exemple, la structure régulière utilisée pour les tableaux du triptyque *Reproduction* fut tout d'abord observée sur la porte d'un vieux four à micro-ondes (Figure 3.1).



Figure 3.1

En haut : *Reproduction 1:1, 1:2, 1:4*, 2014, acrylique sur bois,
(1) – 136 x 136 cm, (2) – 68 x 68 cm, (3) – 34 x 34 cm

En bas : *Reproduction 1 :1* (détail)

3.1 La répétition

La répétition d'une image, d'une information, d'un son interfère dans la « vision linéaire et progressive du déroulement temporel et elle met en échec le primat de l'unicité. » (Semprini, 2010, p. 79) En peinture, cela provoque une lecture circulaire où le regard est attiré vers les détails picturaux de chacun des tableaux, tout en cherchant une cohésion par rapport à l'ensemble du corpus. Au premier coup d'œil, les variations que j'effectue d'un tableau à l'autre – par exemple, varier l'échelle de grandeur (Figure 3.1) ou inverser l'ensemble des couleurs (Figure 3.2) – peuvent être perçues comme de simples opérations produites par un logiciel de traitement de l'image. C'est lorsque mes tableaux sont observés de près, physiquement, que la matérialité-peinture, les traces d'exécution et certains détails picturaux révèlent leur unicité et le temps considérable qu'un tel travail a pris.

En 2014, j'ai peint trois fois le même tableau sur trois supports différents, en employant uniquement les couleurs utilisées dans le domaine de l'imprimerie : cyan, magenta, jaune et noir. J'ai commencé par peindre un petit format de 34 x 34 cm, je l'ai ensuite peint à nouveau, mais avec des dimensions de 68 x 68 cm et une dernière fois sur un support de 136 x 136 cm (Figure 3.1). Lors du passage d'un tableau à l'autre, en plus de doubler le format du support, j'ai doublé la largeur des outils que j'utilisais : ruban à masquer, pinceau et raclette de caoutchouc. Une fois terminés et présentés ensemble sur un mur d'exposition, les trois tableaux étaient autonomes et perçus comme étant trois déclinaisons d'une peinture commune. L'objectif de ces déclinaisons était de percevoir mon travail autrement ; comprendre de quelle manière l'échelle de grandeur peut influencer la perception de la matérialité-peinture présente dans l'arrière-plan des tableaux.

Seulement, lorsque j'ai documenté mon travail et observé individuellement mes

tableaux sur un écran d'ordinateur, je ne pouvais plus les différencier, ils semblaient avoir tous la même grandeur. Pour être compris, les tableaux devaient nécessairement être présentés ensemble. Ce décalage entre la reproduction numérique et la peinture m'a montré comment ce transfert de médium peut être trompeur et modifier complètement la perception de mon travail. Sans vraiment en être conscient à ce moment-là, j'ai amorcé ce sur quoi j'allais travailler durant les années suivantes : peindre plusieurs copies d'un tableau dans lesquelles certaines variations volontaires (ou non) apparaissent.

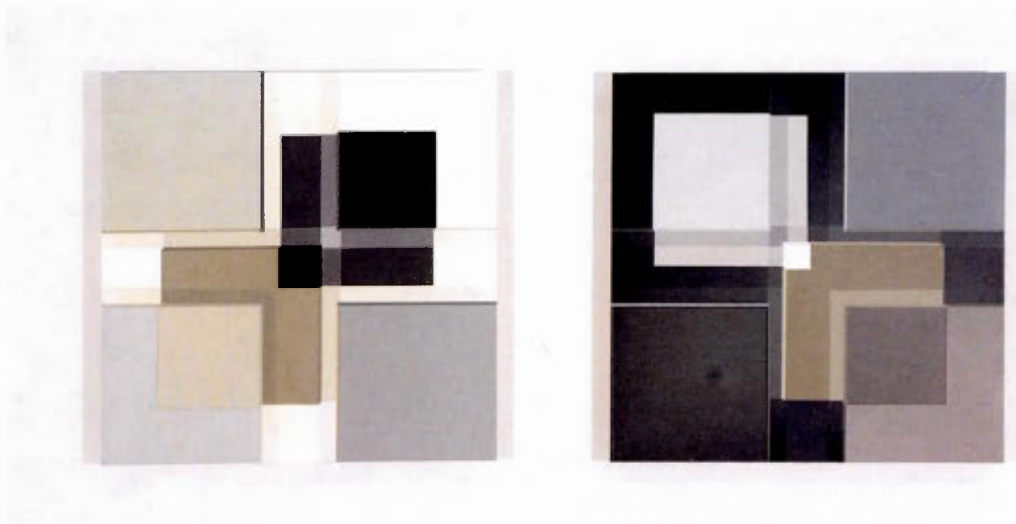


Figure 3.2

Surface décalée, 2015, acrylique sur bois, diptyque, 76 x 76 cm (chacun)



Figure 3.3

Photographie de l'exposition *No chronology* (2016) de Bernard Piffaretti réalisée à la Galerie Klemm's de Berlin

3.2 Refaire voir

Mon approche sérielle de la peinture est similaire à celle des artistes de l'art concret (1930), dont le peintre Theo Van Doesburg mentionné au début du deuxième chapitre :

Les concrets zurichois défendaient les principes d'un art préétabli qui, élaboré selon des règles mathématiques, exigeait un processus de création structurel et sériel ainsi que le rejet de toute expression sensible et individuelle. (D'Orgeval, 2013, p. 36)

À partir des années cinquante, plusieurs peintres ont continué dans cette direction en mettant en place des « systèmes contraignants » afin de réduire le nombre de décisions à prendre au cours de l'élaboration de leurs tableaux. Ce type de système, issu d'un hasard méthodique, « fonctionne de manière quasi autonome, le rôle de l'artiste étant alors de l'alimenter. » (Huitorel, 1999, p. 12) Le travail de Roman Opalka ou bien de François Morellet démontre bien de quelle manière établir ses propres contraintes peut devenir le projet d'une vie (Opalka) ou bien un jeu de hasard (Morellet).

Toutefois, contrairement à ces artistes, lorsque je peins un premier tableau, j'utilise un système ouvert dans lequel je peux à tout moment réorienter mes intentions¹⁹. Ce n'est que par la suite, lorsque je le reproduis méthodiquement, que mon travail se rapproche d'un système contraignant et devient systémique. D'un tableau à l'autre, je refais (Figure 3.1), modifie (Figure 3.4) ou inverse (Figure 3.2) la séquence des interventions effectuées lors du premier tableau.

¹⁹ Voir la page 26 du sous-chapitre 2.3.1 (Matérialité-peinture), il s'agit de « de construire un espace pictural montrant à la fois l'application d'un système issu de règles, tout en affirmant la matérialité imprévisible et organique de la peinture. »

Cette approche s'apparente plutôt aux peintures dupliquées de Bernard Piffaretti. Chacun de ses tableaux est divisé en deux par une ligne située au milieu de sa surface. Il peint d'un côté de la ligne un *tableau-modèle*, pour ensuite le reproduire sur l'autre côté (Figure 3.3). Il y a donc une première étape qui est élaborée en toute liberté, sans contraintes, suivie d'une duplication exécutée méthodiquement. Jean-Marc Huitorel mentionne, à propos de cette méthode, qu'elle est « un moyen rigoureux pour décaler [déporter] l'élaboration puis la réception de l'acte de peindre. » (2008, p. 153) En réalité, Piffaretti découvre son travail uniquement lorsqu'il termine sa duplication, c'est-à-dire au moment où le tableau peut être contemplé, analysé et critiqué par une autre personne.

De la même manière, lorsque je reproduis plusieurs fois un tableau, je mets en place un système me permettant de redécouvrir mon travail lorsqu'il est mis en espace. Celui qui m'a permis de réaliser le diptyque *Surface décalée* est assez simple. J'ai fabriqué un gabarit carré de 30 cm – le format et la dimension d'une tuile conventionnelle de plancher – que j'ai ensuite déplacé à la surface d'un premier tableau en traçant son contour lors de chaque emplacement (Figure 3.2). J'ai commencé à le positionner aux quatre coins du tableau pour finalement l'orienter vers le centre. Par la suite, j'ai peint chacun des carrés d'une tonalité différente – du blanc au noir – tout en considérant les formes issues de la superposition de mes tracés. Lorsque j'ai eu terminé, j'ai effectué les mêmes interventions sur un deuxième tableau dans lequel j'ai inversé les tonalités et créé un léger décalage dans le déplacement du gabarit.

Lorsque je les ai positionnés côte à côte, j'ai été surpris de constater de quelle manière chacun des tableaux interrogeait les interventions de l'autre. Au final, c'est comme si le tableau ne résultait pas de l'une ou de l'autre de ses déclinaisons, mais plutôt de l'esprit de la personne qui les regarde et qui peut imaginer sa propre version du tableau. Que ce soit par la duplication ou la répétition, la reproduction manuelle donne du temps à l'espace du tableau et provoque une relecture qui est « celle de la conscience et de la

vérification. » (Huitorel, 2008, p. 153)

Par contre, bien que mon travail s'apparente à celui de Piffaretti, une différence importante demeure : je peins mes *copies* sur plusieurs supports que je dispose dans l'espace de mon atelier et du lieu d'exposition. Cette particularité provoque le déplacement de l'observateur afin qu'il puisse percevoir les œuvres aussi bien individuellement que mises en relation entre elles.

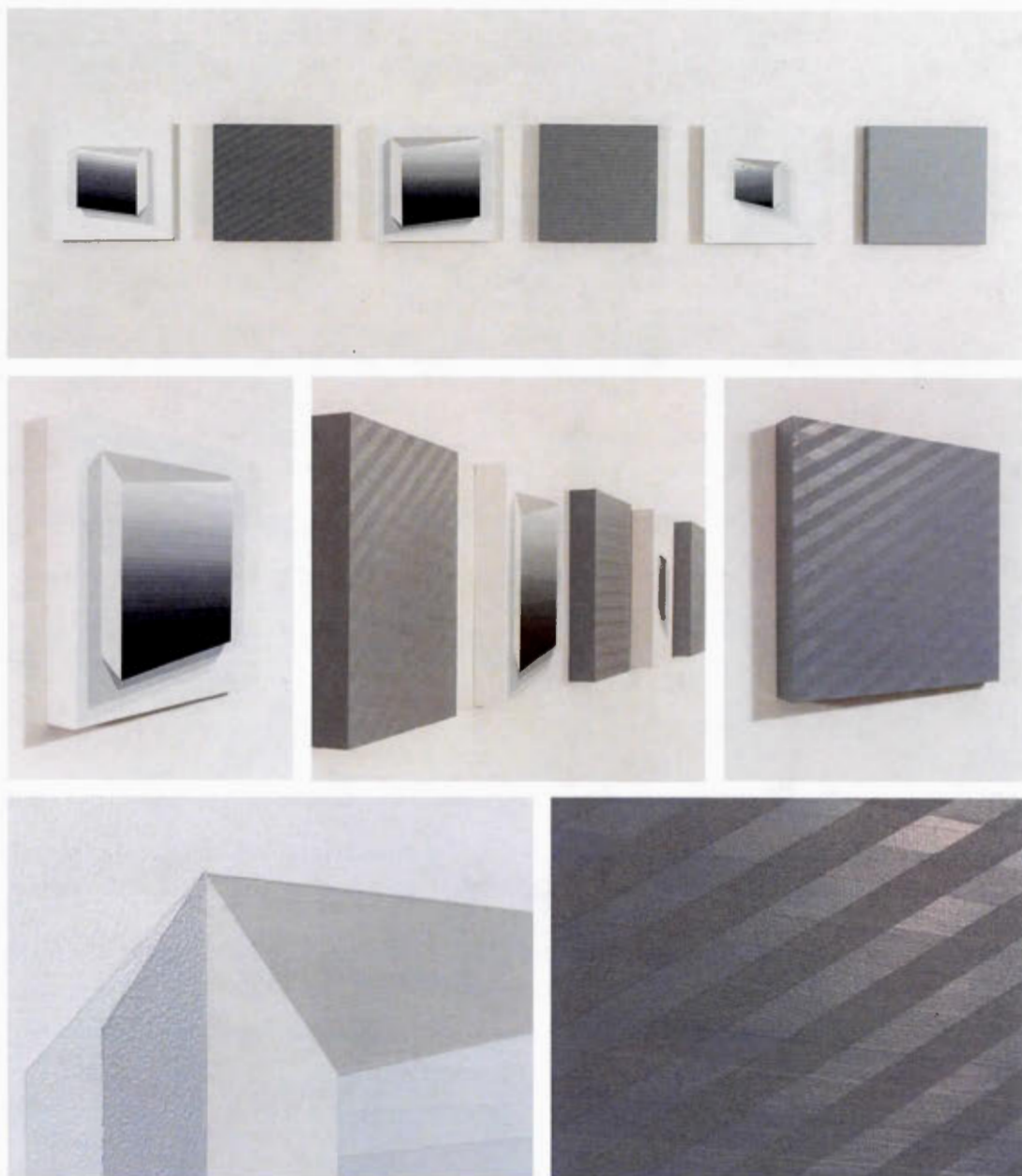


Figure 3.4

En haut : *Surface de passage*, 2016, acrylique sur bois, polyptyque, 62 x 62 cm (chacun)

Au milieu : *Surface de passage* (vues en angle)

En bas : *Surface de passage* (détails)

3.3 Parcours visuel

De 2008 à 2009, j'ai été gardien de sécurité au Musée des Beaux-arts de Montréal et j'effectuais la mise en espace ainsi que l'accrochage des œuvres à la Galerie Joyce Yahouda. C'est à partir de ce moment que j'ai commencé à m'interroger sur la disposition de mes tableaux lors d'une exposition : de quelle manière la perception d'un tableau peut conditionner le regard sur le suivant ; comment est-il possible de mettre en relation l'espace d'exposition et mon travail artistique ?

Au cours de mes premières expositions individuelles, je cherchais à tisser des liens directs entre mes tableaux et l'espace. Il s'agissait principalement d'ajouter quelques éléments scénographiques dans l'exposition ou de positionner un tableau à un endroit inusité de la galerie²⁰. À la suite de mon emploi au musée où j'ai observé plusieurs exemples de scénographies – comme l'exposition *Imagine* de Yoko Ono en 2009 – j'ai commencé à être plus sceptique envers ces interventions contextualisant (ou recontextualisant) les œuvres ; le danger est de les faire voir comme de simples accessoires participant à un décor temporaire. J'ai donc délaissé, jusqu'à maintenant²¹, ce type d'accrochage pour me concentrer sur les différentes relations visuelles qu'un tableau entretient avec les autres tableaux du corpus.

²⁰ Dans le cadre de ma première exposition individuelle *Terrains de jeux*, présentée à la Galerie Orange du 19 mars au 5 avril 2009, j'ai remplacé les tables et bancs de la galerie par deux tables à pique-nique en bois. Je voulais ainsi donner l'impression, avant même d'observer les tableaux, d'être dans un terrain de jeux en plein air.

²¹ De 2014 à 2016, j'ai réalisé un projet d'intégration à l'architecture pour l'*Espace danse* de Montréal. Ce type de projet, dans lequel l'œuvre et l'architecture fonctionnent conjointement, m'a fait reconsidérer la manière d'aborder l'espace d'une galerie. Bien que je ne sache encore exactement comment cela affectera mes prochaines expositions, je sais que l'idée d'intervenir à nouveau dans l'espace est une option que je considère maintenant.

Le polyptyque *Surface de passage* est un bon exemple des allées et venues que je cherche à produire entre les tableaux (Figure 3.4) :

Perçu de loin (ou en reproduction) : Les six tableaux donnent à voir, en alternance, trois tableaux monochromes gris dont la tonalité varie de l'un à l'autre, et trois tableaux qui semblent les représenter schématiquement à différentes échelles (Figure 3.4, en haut).

Perçu de près : Les trois monochromes gris présentent, individuellement, trois textures distinctes produites au rouleau et au ruban à masquer. Les trois tableaux qui semblent les représenter, quant à eux, laissent paraître un contraste de texture entre les tableaux schématisés, peints au pinceau, et leur arrière-plan, peint au rouleau (Figure 3.4, en bas).

Perçu en angle : Il est possible de percevoir les bordures peintes de chacun des six tableaux. Les bordures des trois monochromes gris sont peintes légèrement plus foncées que leur surface, alors que les bordures des autres tableaux sont de la même couleur et tonalité que celles des tableaux schématisés peints à leur surface (Figure 3.4, au milieu).

De l'un à l'autre : L'épaisseur de chacun des châssis varie de 8 cm à gauche jusqu'à 4 cm à droite, exactement comme les bordures des tableaux schématisés²². De plus, un visiteur-regardeur attentif remarquera (peut-être), à ce moment, que les trois tableaux monochromes et l'arrière-plan des trois tableaux qui semblent les représenter sont tous peints d'une tonalité de gris différente.

²² Ce détail retient l'attention au passage d'un tableau à l'autre, où il est possible de comparer la largeur des bordures de gauche à celles de droite.

Ainsi, lorsque je reproduis plusieurs fois un tableau, l'objet peint peut être aussi bien affirmé physiquement dans l'espace que représenté schématiquement. D'un côté, j'envisage le plan pictural de manière heuristique²³, où la répétition d'un tableau explore ses possibilités chromatiques et optiques. De l'autre, j'envisage l'objet peint de manière sculpturale, où une attention particulière est accordée à ses bordures et à ses ombres. La répétition ou la déclinaison d'un tableau *modèle* me permet de créer un parcours visuel dans lequel chacune des reproductions manuelles est constamment amenée à être perçue à nouveau (ou autrement) d'un tableau à l'autre.

Bien sûr, le parcours du visiteur-regardeur ne peut être déterminé à l'avance. Ce dernier peut négliger un point de vue, de près par exemple, et compléter par lui-même le tableau. D'ailleurs, c'est constamment ce qui se produit, car nos attentes de la perception nous trompent et nous amènent à aborder et à interpréter individuellement ce que l'on voit²⁴. Toutefois, la mise en espace d'une série de tableaux similaires me permet de complexifier et de tromper la perception de mon travail ; un détail qui peut passer inaperçu sur un tableau aura toujours la possibilité d'être perçu à travers la répétition ou la déclinaison de ce dernier. Richard Sennett décrit la complexité que l'on rencontre, ou que l'on crée volontairement durant l'élaboration d'un projet, comme étant une façon de montrer qu'il y a plus à voir que ce que perçoit l'œil. Pour lui, « [...] rendre les choses plus complexes est une technique d'investigation. » (2010, p. 305) Dans mon travail, l'investigation du plan pictural est provoquée par les stratégies que je mets en place afin de brouiller la compréhension du tableau selon les différents points de vue que prend une personne.

²³ Le terme « heuristique » est employé dans l'idée d'une succession d'hypothèses. La répétition d'un tableau que je modifie légèrement me permet d'explorer différentes possibilités picturales d'un modèle unique, par exemple en variant les couleurs du tableau.

²⁴ Comme il est mentionné au début de ce mémoire, les attentes permettent de boucher le point aveugle de notre œil et, de manière paradoxale, peuvent empêcher de percevoir ce qui est directement devant nous.

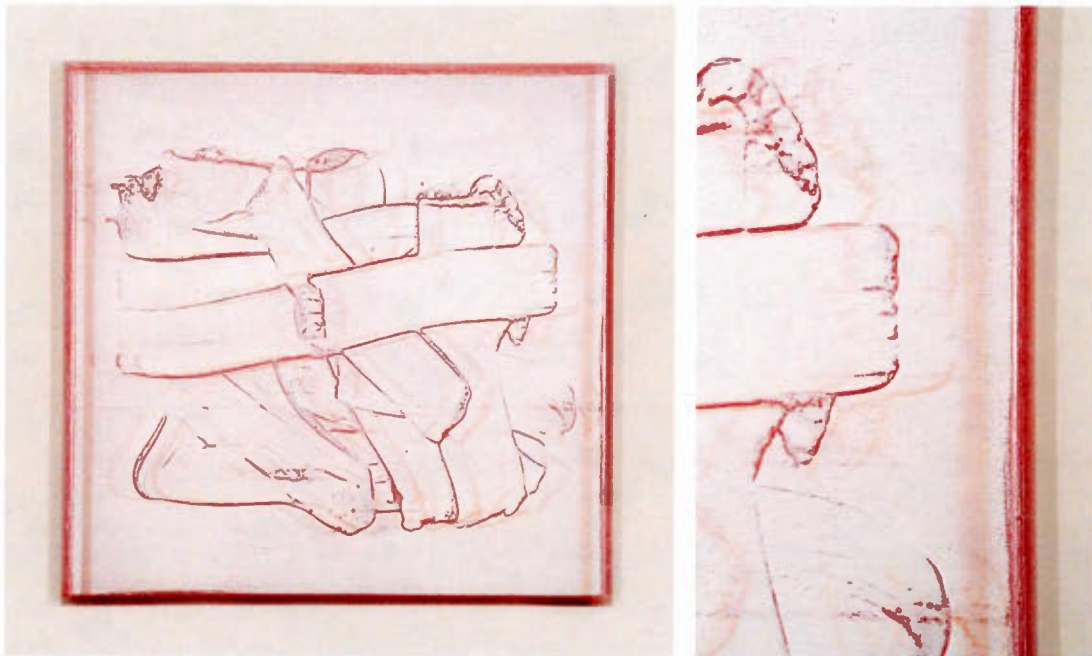


Figure 3.5

Peinture décalée, 2017, acrylique et impression numérique sur bois, 74 x 74 cm

3.4 Entre peinture et impression numérique

Tout au long de ma maîtrise, en parallèle, j'ai été amené à réaliser un projet d'intégration à l'architecture de grande ampleur : 78 tableaux de 183 x 122 cm répartis sur les trois murs externes de l'Agora de la danse de Montréal. Étant donné la grandeur du projet, je me suis interrogé sur ce qu'il m'importait de peindre et sur ce que je pouvais faire faire par une imprimante ou un assistant. J'ai ainsi découvert l'existence d'une imprimante capable d'appliquer de l'encre sur un tableau déjà recouvert de peinture, car sa tête d'impression est ajustable et peut imprimer sur des surfaces allant jusqu'à 4,8 cm d'épaisseur.

À la suite de ce projet, j'ai effectué plusieurs expérimentations avec cette imprimante. Par exemple, j'ai réalisé un tableau de 74 x 74 cm sur lequel j'ai peint un monochrome rouge en appliquant une grande quantité de peinture (Figure 3.5). Par la suite, j'ai vaporisé de la peinture blanche extrêmement liquide qui s'est infiltrée dans les moindres crevasses de la surface, révélant ainsi, par contraste, plusieurs détails picturaux du tableau. Une fois que la surface a séché à l'horizontale pendant plusieurs jours, je l'ai numérisée pour ensuite imprimer l'image obtenue par-dessus le tableau d'origine, avec un léger décalage. Comme l'imprimante n'imprime pas le blanc, à moins de lui en donner la directive, le résultat montre à la fois ce qui est imprimé et ce qui est peint. Le petit décalage entre ces deux interventions crée un trouble optique, un flou qui agace le regard, car ce dernier est plutôt intolérant aux ambiguïtés visuelles.

Au-delà des nouvelles possibilités d'illusion que je peux créer à l'aide de cette imprimante, c'est la rencontre entre ce qui est peint et ce qui est imprimé qui m'intéresse le plus. L'idée est de voir ce qui est spécifique à chacune de ces techniques et de comprendre ce que la matérialité-peinture continue d'apporter au niveau perceptif.

Depuis l'année dernière, j'ai aminci de plusieurs millimètres les supports que j'utilise afin de pouvoir imprimer dessus si j'y vois l'intérêt. Je ne sais pas encore exactement comment je peux insérer ces nouvelles expérimentations dans mon travail actuel, mais puisque j'utilise constamment la technologie numérique pour documenter mes tableaux, il me semble logique de faire cohabiter ces deux techniques et d'observer leurs spécificités. À l'aide de cette imprimante, je peux imaginer ma peinture et sa reproduction numérique non plus en parallèle, mais en superposition à l'intérieur d'un seul et même tableau. Ce contexte nouveau, confrontant matérialité picturale et imagerie numérique, me permettra sans doute d'approfondir prochainement l'idée de la répétition à travers une nouvelle série de tableaux.

CHAPITRE IV

DE L'UN À L'AUTRE

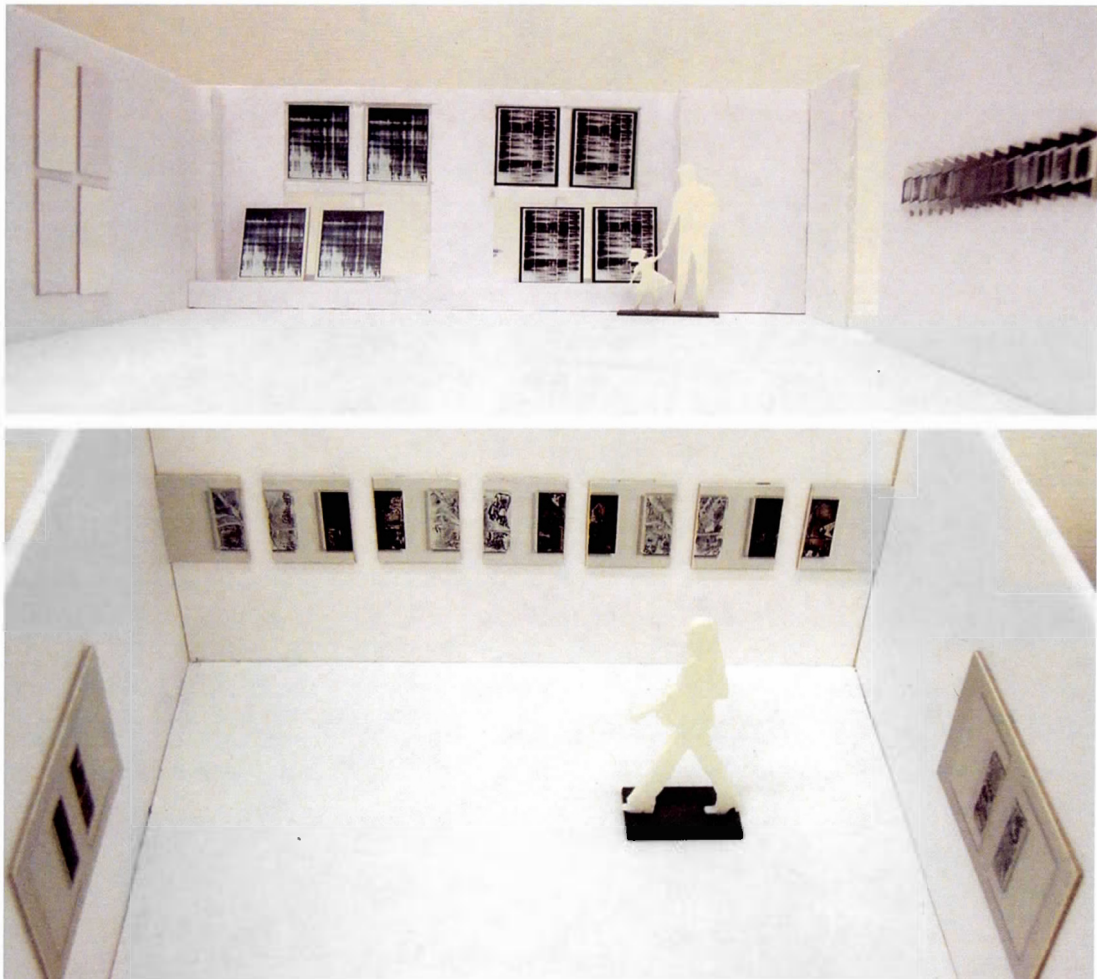


Figure 4.1

Photographie de la maquette de la Galerie B-312 et de l'exposition *De l'un à l'autre*

En haut : La grande salle

En bas : La petite salle

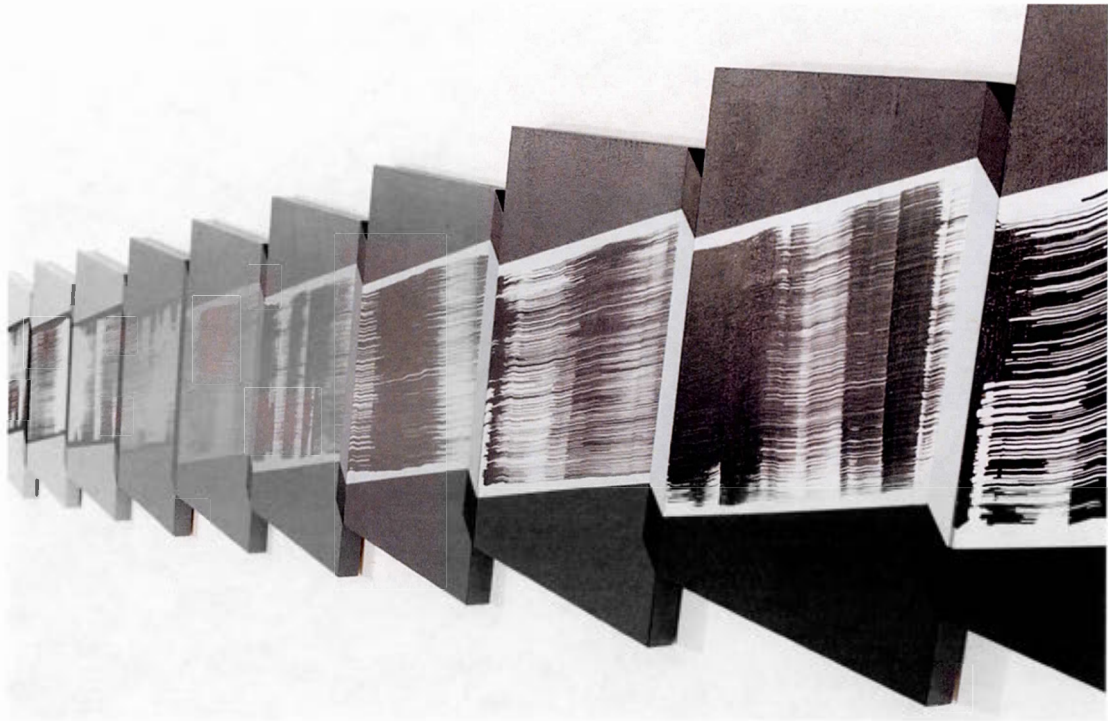


Figure 4.2

Coup de pinceau (détail, vue en angle), 2016, acrylique sur bois, ensemble de 14 tableaux, 40 x 30 cm (chacun)

4.1 Projet d'exposition

Du 16 novembre au 16 décembre 2017, j'aurai l'occasion d'occuper les deux salles de la Galerie B-312 à Montréal, dans lesquelles plusieurs ensembles de tableaux seront exposés et généreront un parcours visuel complexe. La grande salle d'exposition rassemblera plusieurs diptyques et polyptyques de différents formats qui seront mis en relation avec l'architecture de la galerie. L'une des particularités de cette salle, c'est qu'il y a deux grandes fenêtres à carreaux, tout au fond, qui sont immédiatement perceptibles lorsque l'on entre dans l'espace (Figure 4,1, en haut). En réalisant la

maquette de la galerie, je me suis interrogé sur la manière de les investir ; comment affirmer leur présence afin de les faire interagir avec les enjeux de mon travail ?

Ainsi, comme point de départ à l'exposition, une série de douze tableaux de 104 x 85 cm – les dimensions des carreaux – sera directement mise en relation avec ces deux fenêtres ; plusieurs tableaux seront apposés sur les vitres afin de les obstruer et d'autres seront positionnés sur le mur adjacent en reprenant la disposition des carreaux (Figure 4.1, en haut).

Sur les autres murs de cette salle, d'autres ensembles de tableaux seront exposés (Figure 4.2). Ces derniers, tout comme ceux qui interagiront avec les fenêtres, seront abordés de manière similaire en variant du noir au blanc : de loin, des traces de peinture exécutées au pinceau, au rouleau ou au moyen d'une essoreuse servant au nettoyage de ces outils²⁵ seront perçues ; de près et en angle, des contrastes de textures, des bordures peintes et irrégulières ou des plans imprimés, légèrement décalés, attireront le regard.

Au final, de l'un à l'autre – entre les fenêtres et les tableaux, entre les tableaux et leur matérialité, entre leur matérialité et les outils sélectionnés – une séquence sera créée afin de maintenir le visiteur-regardeur dans un constant mouvement de déchiffrage. Contrairement au modèle traditionnel dans lequel la peinture est une fenêtre ouverte sur le monde, elle sera ici fermée, contenant sa propre réalité capable de surprendre, de tromper et de parfaire notre perception.

À l'intérieur de la deuxième salle d'exposition, un élément se répétera d'un tableau à l'autre : un tableau, plus ou moins schématisé, peint en trompe-l'œil (Figure 4.1, en bas). Systématiquement, ce « tableau dans le tableau » représente un motif de verre

²⁵ Ces outils, qui correspondent à l'activité quotidienne et quasi banale du peintre en bâtiment, font également partie de ceux que j'utilise à l'atelier.

brisé produit au moyen d'une empreinte alternant le noir et le blanc. Toutefois, le milieu des tableaux schématisés est absent afin de présenter l'espace qui les sépare. Il y a, en quelque sorte, un point aveugle qui empêche la perception des tableaux et qui amène le regard à les compléter par lui-même, selon ses attentes (Figure 4.3).

Lors d'une vue rapprochée, cette série de tableaux similaires proposera également des jeux de similitudes et de différences à travers lesquels le visiteur-regardeur découvrira les bordures des oeuvres peintes, les ombres portées en trompe-l'œil et les phénomènes rattachés aux réactions des matériaux. Autrement dit, au sein de ces tableaux, la peinture n'est plus une fenêtre ouverte ou fermée sur le monde, mais une « vitre brisée » partagée entre la réalité dans laquelle elle s'inscrit et l'illusion qu'elle donne à voir.

Comme le dit Jean Starobinski, l'acte de regarder demande « une reprise obstinée, comme s'il était animé par l'espoir d'accroître sa découverte ou de reconquérir ce qui est en train de lui échapper. » (1999, p. 11) Par la répétition et la mise en espace des tableaux, l'exposition intitulée *De l'un à l'autre* positionnera le regard dans l'action d'une « reprise obstinée » à laquelle fait allusion Starobinski. En réalité, peu importe que la fenêtre soit ouverte, fermée ou bien brisée, rien n'est fixe lorsqu'il s'agit de la perception entre l'humain et l'objet. Ce qui m'importe, c'est que chacun des points de vue portés sur ma peinture – de loin, de près et en angle – soit envisagé comme une *zone intermédiaire* du tableau : un parcours visuel complexe constitué d'allées et venues entre ce qui est représenté et ce qui est physiquement présent. C'est au passage de l'un à l'autre que se formeront et se reformeront les tableaux.

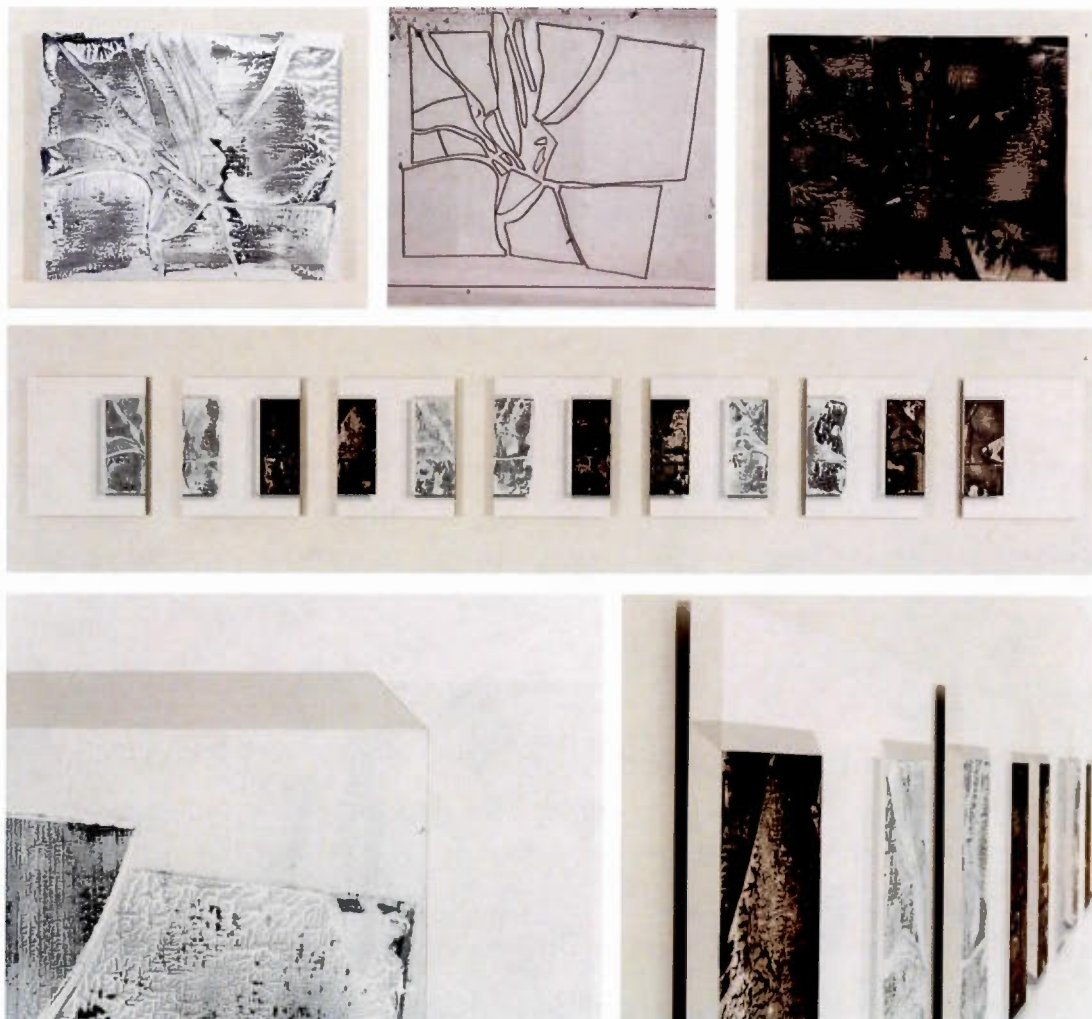


Figure 4.3

En haut à gauche et à droite : *Étude préparatoire (Vitre brisée)*, 2015, acrylique sur bois, 51 x 61 cm (chacun)

En haut au milieu : Photographie de la vitre brisée ayant servi à réaliser les empreintes pour l'ensemble des tableaux *Vitre brisée*

Au milieu : *Vitre brisée*, 2016, acrylique sur bois, polyptyque, 74 x 61 cm (chacun)

En bas à gauche : *Vitre brisée* (détail)

En bas à droite : *Vitre brisée* (vue en angle)

CONCLUSION

La conception de la peinture en tant que fenêtre ouverte sur le monde est un modèle qui appartient au passé. Depuis bien longtemps, les photographies, les projections cinématographiques et les écrans de multiples appareils technologiques ont non seulement pris le relais de ce type de représentation du monde, ils ont également transformé notre manière de le percevoir. Walter Benjamin mentionne déjà en 1939 à quel point la perception des masses est étroitement liée à l'évolution des moyens techniques de son époque. En prenant l'exemple du cinéma, il écrit : « Grâce au gros plan, c'est l'espace qui s'élargit ; grâce au ralenti, c'est le mouvement qui prend de nouvelles dimensions. » (1939, p. 305) Une vision que partage David Hockney (2006) dans sa thèse sur l'évolution de la représentation en peinture qui serait, selon lui, étroitement liée à l'usage de différents moyens techniques, comme la chambre claire et les lentilles. Si la peinture a toujours su tirer profit de la technologie de son époque, qu'en est-il d'aujourd'hui : est-ce que la matérialité de la peinture a encore un rôle à jouer dans la perception d'un tableau ; est-ce que la technologie du numérique a pu réduire l'importance de la réalité physique de ce dernier ?

J'aborde la peinture comme une série complexe d'interactions dans laquelle peuvent se rencontrer les détails picturaux et iconiques d'un tableau, les traces issues des hasards accidentels et méthodiques ainsi que les aspects matériel et illusoire de la peinture. Mes recherches récentes approfondissent ces correspondances en explorant les possibilités qu'offre la répétition des composantes d'un tableau, de sa structure visuelle à sa structure matérielle. Une fois achevé, un tableau me permet de mettre en place un système afin de le reproduire méthodiquement. Lors d'une exposition, la répétition d'un tableau crée une sorte de parcours visuel complexe : une série d'allées et venues dans l'espace, dans lequel chacun des tableaux est continuellement amené à

être vu par le biais de celui qui l'a précédé. De l'un à l'autre, je cherche à positionner le visiteur-regardeur dans un constant mouvement de déchiffrement.

Penser la pratique de la peinture comme produisant à la fois des objets uniques et multiples est une avenue encore peu explorée. J'ai la conviction que cette approche révèle la spécificité matérielle de la peinture et interroge le rôle ainsi que la perception de cette technique à une époque où l'immatérialité du numérique domine. Si l'évolution des outils technologiques a transformé notre manière de percevoir le monde qui nous entoure et ce sur quoi nous portons notre attention, la peinture a sans aucun doute la possibilité de refaire découvrir toute la complexité de l'un de nos organes sensoriels les plus sollicités, c'est-à-dire notre œil.

BIBLIOGRAPHIE

Arasse, D. (2014). *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris : Flammarion.

Arnheim, R. (1997). *La pensée visuelle* (C. Noel et M. Le Cannu, trad.). Paris : Flammarion. (Original publié en 1976)

Benjamin, W. (1939). L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rush, trad.). Dans *Œuvres III* (pp. 269-316). Paris : Gallimard.

Beyaert, A. (2003). Texture, couleur, lumière et autres arrangements de la perception. *Portée, volume 31*(numéro 3), 81-90.

Beyaert-Geslin, A. (2008). De la texture à la matière. *Portée, volume 36*(numéro 2), 101-110.

Bruckner, C. (2010). The journey is its own reward on the processual aspect of painting. Dans *Painting : Process and Expansion : from 1950s to the present day* (pp. 27-37) [catalogue d'exposition]. Wien : Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien.

Deitch, J. (commissaire). (2012). *The painting factory : abstraction after Warhol* [catalogue d'exposition]. Los Angeles : The Museum of Contemporary Art.

De Mèredieu, F. (2004). *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*. Paris : Larousse.

Déry, L. (2008). Le projet d'observatoire. Dans Déry, L. et Beaupré, M.-E. (commissaires), *Stéphane La Rue : retracer la peinture* [catalogue d'exposition] (pp. 19-30). Montréal : Galerie de l'UQAM et Musée national des beaux-arts du Québec.

Didi-Huberman, G. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Minuit.

Didi-Huberman, G. (2008). *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris : Aux Editions de Minuit.

D'Orgeval, D. (2013). De l'abstraction géométrique à l'art cinétique : la part de l'héritage (1950-1960) : continuité, rupture, et renouveau. Dans *Dynamo : un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013* (pp. 34-39) [catalogue d'exposition]. Paris : Grand Palais.

Ferretti, D. et Vervoordt, A. (commissaires). (2015). *Proportio* [catalogue d'exposition]. Belgique : Axel & May Vervoordt Foundation.

Fleck, R. (2002). *Y aura-t-il un deuxième siècle de l'art moderne : les arts visuels au tournant du siècle*. Nantes : Pleins feux.

Franz, E. (commissaire). (2011). *Aufbruch : malerie und realer raum* [catalogue d'exposition]. Bochum : Stiftung Situation Kunst.

Gombrich, E. H. (1995). Perception et emploi de la couleur. Dans *L'Esprit de l'œil : Bridget Riley* (E. Landon, trad.) (pp. 98-106). Paris : Beaux-arts de Paris.

Gombrich, E. H. (2002). *L'art et l'illusion : psychologie de la représentation* (G. Durand, trad.). Paris : Phaidon. (Original publié en 1971)

Hockney, D. (2006). *Savoirs Secrets : les techniques perdues des maîtres anciens* (P. Saint-Jean, trad.). Paris : Seuil.

Hudvedt, S. (2006). *Les mystère du rectangle* (C. Le Boeuf, trad.). Arles : Actes Sud.

Huitorel, J.-M. (1999). *Les règles du jeu : le peintre et la contrainte*. Caen : FRAC Basse-Normandie.

Huitorel, J.-M. (2008). Le tableau est une fenêtre entrouverte sur la peinture. Dans *Si vous avez manqué la première partie... : fortune critique, écrits et entretiens, 1982-2007* (pp. 147-156). Genève : Les presses du réel. (Reproduit du catalogue *Bernard Piffaretti*, Association Art contemporain, Issoire, 2002)

Nickas, B. (2009). *Painting abstraction : new elements in abstract painting*. London: Phaidon.

Panofsky, E. (1975). *La perspective comme forme symbolique et autres essais* (G. Ballangé, trad.). Paris : Aux Editions de Minuit.

Pierre, A. (1998). Supports, surfaces, procédures, matériaux... Dans *Les années Supports Surfaces* (pp. 25-32) [catalogue d'exposition]. Paris : Centre Pompidou.

Rocheftort, J.-C. (2011). *Angèle Verret : tableaux : des étendues de mirages*. Montréal : Galerie Roger Bellemare.

Roque, G. (2003). *Qu'est-ce que l'art abstrait : une histoire de l'abstraction en peinture (1860 – 1960)*. Paris : Gallimard.

Sennett, R. (2010). *Ce que sait la main : la culture de l'artisanat* (P.-E. Dauzat, trad.). Paris : Albin Michel. (Original publié en 2008)

Semprini, A. (2010). Répétition, réalité, mondes possibles. *Protée*, volume 38(numéro 2), 77-82.

Starobinski, J. (1999). Le voile de Popée. Dans *L'œil vivant : Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal* (pp. 9-28). Paris : Gallimard. (Original publié en 1961)

Tosatto, G. (1999). De la règle et ses exceptions. Dans *Bernard Frize : size matters* (p. 7-14) [catalogue d'exposition]. Nîmes : Actes Sud et Carré d'Art Musée d'art contemporain.

Troche, S. (2015). *Le hasard comme méthode : figures de l'aléa dans l'art du XXe siècle*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.

Wolf, L. (2004). *Vie et mort du tableau, 1273-1973*. Paris : Klincksieck.