

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

POUR UNE PEINTURE ARTICULÉE AUX APPAREILS.  
*ARS ET TACTILITÉ NUMÉRIQUES DANS L'ACTE DE PEINDRE.*

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR

HÉDY GOBAA

HIVER 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse 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.01-2006). 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

Mes pensées vont tout d'abord à mes directeur et codirecteur de recherche, Thomas Corriveau et Eduardo Ralickas, qui, les premiers, m'ont accueilli et fait confiance.

Je suis particulièrement reconnaissant à Thomas Corriveau d'avoir organisé autour de notre collaboration une atmosphère riche et conviviale. C'est avec beaucoup de tact et d'égard qu'il a su m'encourager et m'indiquer, avec clairvoyance, les aspects les plus pertinents de mon travail. Je le remercie de sa patience et de sa générosité pour m'avoir fait bénéficier de son expérience, pour m'avoir constamment signalé les bons choix et les meilleures opportunités. Sa force de suggestion, sa faculté à dissoudre les difficultés ont transformé mon parcours doctoral en une formation continue, sur le plan éthique et professionnel.

Je voudrais aussi remercier très sincèrement, et chaleureusement, Eduardo Ralickas, qui m'a toujours reçu avec un aimable sourire. Il m'a aidé à construire une pensée à partir de fragments décousus et incongrus. Ses remarques attentives m'ont permis d'acquérir l'assurance nécessaire au long de nos entretiens ; ses conseils de lecture ont constamment visé juste et m'ont guidé, méthodiquement, vers l'explicitation d'une réflexion mesurée. Je le remercie vivement pour sa bienveillance et sa détermination amicale à m'épargner les déconvenues, les incertitudes, les risques, les dangers ; pour la richesse qu'il a su apporter à nos rencontres et à faire que le partage du savoir, en sa compagnie, soit un plaisir continu.

Je remercie les professeurs qui m'ont soutenu à différents moments de mes études et grâce à qui j'ai pu comprendre le sens et l'intérêt de la recherche. Je suis bien reconnaissant à Patrice Loubier pour m'avoir inspiré et fait voir les choses autrement.

Je remercie Jacques Lafon pour ses conseils avisés et tout particulièrement Philippe Sergeant, à qui je dois tout, en ouvrant pour moi les portes de la littérature.

Je témoigne toute ma gratitude au Fonds à l'Accessibilité et à la Réussite (FARE), ainsi qu'au généreux donateur, Jean-Marc Eustache, pour leur soutien, sans qui je n'aurais jamais pu aller au bout de mon parcours. Je remercie par la même occasion l'École des arts visuels et médiatiques qui m'a permis de peindre et de m'installer momentanément parmi les ateliers des étudiants, et d'avoir pu ainsi participer à l'ambiance dynamique des locaux.

Je remercie bien entendu Art Mûr, notamment Rhéal-Olivier Lanthier, Francois St-Jacques, Anaïs Castro, et Michael Patten, pour l'incroyable opportunité qu'ils m'ont offerte et pour leur professionnalisme.

Je voudrais diriger enfin mes dernières pensées vers mes proches et ma famille et les remercier pour leur patience infinie et sans faille, sans qu'il ne m'ait jamais été demandé quoi que ce soit en retour ni aucun compte à rendre. Je remercie mes parents et mes deux frères pour l'exemple qu'ils m'ont offert à suivre. Je remercie ma conjointe pour sa gentillesse et son application téméraire à faire que mon texte soit le plus parfait des textes du monde, ma fille, de m'avoir permis de passer les plus tendres et joyeux moments de détente, après lesquels le retour au travail était toujours un peu désinvolte.



## AVANT-PROPOS

Nouvel arrivant à Montréal, j'ai fait mes études d'art en France, à l'École Européenne Supérieure de l'Image (ÉESI) de 1999 à 2005, à la suite de quoi je suis allé vivre en Tunisie et y ai établi mon atelier. J'ai exposé dans diverses galeries entre 2006 et 2010, et entrepris mes études universitaires au lendemain de la révolution (qu'on a appelé depuis le « *Printemps arabe* »). C'est à l'automne 2013 que j'ai été admis au doctorat en études de pratiques des arts de l'UQAM.

Au moment où commence la recherche, une dizaine d'années d'expérimentations en atelier constituait déjà un capital dont je n'ai pu complètement me défaire. C'est sur cette base d'un travail très spontané et jamais théorisé que ce sont appuyés les ateliers création 1 et 2 et le reste des œuvres ayant conduit au projet d'exposition.

Dans le cadre du programme du doctorat, il s'est peu à peu agrégé autour de cette pratique une recherche théorique. La rencontre décisive qui aura permis de regrouper toutes les pistes de recherche en une seule fut celle avec un article de Pierre Damien Huyghe paru en 2011 : *Peindre comme un appareil*. L'apport de la question de l'appareil, telle que la conceptualisent Huyghe et Déotte en réélaborant l'entrelacement des arts et de la technologie, m'a paru incontournable et vivifiant. Dès lors, s'est développée ma pensée originalement en m'adossant sur ces auteurs, en réfléchissant à partir d'autres textes et de nombreux exemples dans la peinture contemporaine. La question étant devenue : « qu'est-ce qu'incarner un appareil ? », mon approche fut d'interroger les différents appareils avec lesquels cohabite ma peinture, élargissant mon geste, impliquant une sensation inédite, pour une conception de l'espace pictural matriciel et virtuel.

# TABLE DES MATIÈRES

<b>REMERCIEMENTS</b>	<b>ii</b>
<b>AVANT-PROPOS</b>	<b>iv</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES</b>	<b>v</b>
<b>LISTE DES FIGURES</b>	<b>x</b>
<b>RÉSUMÉ</b>	<b>xiv</b>
INTRODUCTION	1
ŒUVRES RÉALISÉES DANS LE CADRE DU DOCTORAT	1
1 Atelier création 1, hiver 2014	1
2 Atelier création 2, été automne 2015	4
3 Production automne 2015, hiver 2016	6
4 Documentation de l'exposition <i>Plan B</i> , juillet-août 2016, Art Mûr	10
<i>PLAN B (les échapatoires)</i>	13
PROBLÉMATIQUE	15
1 Introduction et mise en contexte	15
2 Hypothèse	18
3 Définition du titre de la thèse	20
MÉTHODOLOGIE	23
1 Collier de perles	23
2 Modes de lecture, agencement des parties	25
3 Résumé par chapitres	26
I PREMIER CHAPITRE	28
L'APPAREIL	28
INTRODUCTION	28
RÉCIT DE PRATIQUE, LA DÉCOUVERTE DU CONCEPT D'APPAREIL	29

1.1.1 Racine théorique	32
1.1.2 Qu'est-ce qu'un appareil ?	34
1.1.3 Qu'est-ce qu'être appareillé ?	35
1.1.4 La surface d'inscription	36
1.1.5 Appareil, époque et évènement	37
1.1.6 Pourquoi un appareil est anti-destin ?	38
1.1.7 Appareils relatifs au champ de l'esthétique selon leur avènement chronologique	39
a. L'invention de l'appareil perspectif	39
b. Le musée	39
c. La photographie	40
1.2 DISTINCTIONS CONCEPTUELLES	42
1.2.1 Différence importante entre dispositif et appareil	42
1.2.2 Autres brèves distinctions à signaler	45
a. Différence appareil/outil	45
b. Différence médium/appareil	45
1.3.1 La responsabilité de l'artiste	46
1.3.2 Se réapproprier l'appareil ?	47
1.3.3 Un art anti-appareil	47
1.4 USAGE ET FACTURE	49
1.4.1 L'expression de l'appareil : la parution	49
1.4.2 La parution et le regard a-subjectif	52
RÉSUMÉ	54
II DEUXIÈME CHAPITRE	55
GESTE DE PEINTURE ET TACTILITÉ D'APPAREIL	55
INTRODUCTION	55
RÉCIT DE PRATIQUE, UNE CONTRADICTION À RÉSOUDRE	56
2.1 PEINDRE COMME UN APPAREIL, DE LA PRÉFIGURATION À L'IMPROVISATION.	58
2.1.1 Le geste de l'appareil	58
2.1.2 L'entrave du sensible ( <i>ars</i> )	60
2.2 LA PEINTURE CLASSIQUE ET LA PEINTURE MODERNE	62

2.2.1 L'appareil pour imiter la Nature.	62
2.2.2 Les deux modes d'imitation de la nature (développement)	64
a. Idée et expression : une vision de la peinture classique.	64
b. La facture : le modernisme et la peinture américaine des années 1950	65
2.3 RUPTURE POSTMODERNE	67
2.3.1 La rupture postmoderne	67
2.3.2 Gerhard Richter et le style	69
2.4 L'APPAREIL ET LE CORPS : L'ARS DE L'APPAREIL OU LE CONCEPT DU PSEUDO-TACTILE	73
2.4.1 L'expression du tactile dans le mécanique, premier exemple d'un <i>ars</i> de l'appareil.	73
2.4.2 La fétichisation de l'appareil	75
2.4.3 L'appareil noétique	78
RÉSUMÉ	80
III TROISIÈME CHAPITRE	82
INCARNER UN APPAREIL, LA TRANSGRESSION DU MODÈLE PHOTOGRAPHIQUE	82
INTRODUCTION	82
RÉCIT DE PRATIQUE, DE L'IMAGE À LA SENSATION	84
3.1 DE L'HYPERRÉALISME À L'ABSTRACTION	86
3.1.1 Préambule à propos de l'Hyperréalisme, tour d'horizon	86
3.1.2 La perte de désignation	88
a. Voir et découvrir	88
b. Méthode rationalisée	89
c. Une figuration sans dessin	90
d. Simulation du système perspectif	90
3.2 LA TRANSGRESSION DE L'IMAGE	91
3.2.1 De la copie à l'aveuglement	91
3.2.2 Réapparition du subjectif	93
3.2.3 La double figure de la transgression de l'image	96
a. La tresse	96
b. L'incarnation de l'appareil	96
3.3 EXEMPLES DE TRANSGRESSIONS DANS LA PEINTURE CONTEMPORAINE	99

a. Wilhelm Sasnal	100
b. Martin Dammann	102
c. Eberhard Havekost (1961)	104
d. Alexander Tinei	106
3.4 PROPOSITIONS PERSONNELLES DE FORME DE TRANSGRESSION	109
a. Le « cut »	109
b. L'anamorphose simple	110
c. L'anamorphose intégrale	110
RÉSUMÉ	112
IV QUATRIÈME CHAPITRE	113
L'APPAREIL NUMÉRIQUE ET LA PEINTURE	113
INTRODUCTION	113
4.1 DESCRIPTION DES QUALITÉS DE L'APPAREIL ET DE L'IMAGE NUMÉRIQUE	117
4.1.1 De l'ordinateur et de l'image numérique	117
4.1.2 La question du virtuel	118
4.1.3 La programmation du support	119
4.1.4 L'image allographique	121
4.2. ÉTUDES DE RAPPORTS POSSIBLES ENTRE LA PEINTURE ET L'IMAGE NUMÉRIQUE, PREMIÈRE PARTIE : LA VUE DE L'IMAGE PAR LE CODE, FOND D'ABSTRACTION	124
4.2.1 Le code dans la peinture chinoise	124
4.2.2 La grille, tension entre image et abstraction	127
4.3 ÉTUDES DES RAPPORTS ENTRE LA PEINTURE ET L'IMAGE NUMÉRIQUE, DEUXIÈME PARTIE : L'ARS NUMÉRIQUE À L'ŒUVRE DANS L'ART CONTEMPORAIN	130
a. Surface/volume : le calcul et la morphologie biologique	130
b. Texture informelle	132
c. Représentation de l'espace calculé et sans fond	133
d. Profondeur de réseau : mémoire et banque d'images sans fin	133
e. Anamorphose	135
f. Les incorporels ( <i>Asomata</i> ) et les effets de surface	137
g. La matière lumineuse	140
RÉSUMÉ	142
V CINQUIÈME CHAPITRE	144

L'ACTE DE LA SENSATION	144
INTRODUCTION	144
RÉCIT DE PRATIQUE, L'EXPOSITION	145
5.1 DE L'IMAGE À SA DÉFORMATION	147
5.1.1 Du sensible à la déformation par l' <i>ars</i> numérique	147
5.1.2 De la manipulation digitale à la peinture	151
5.2 EKPHRASIS AUTOUR DES PEINTURES DU PROJET DOCTORAL	155
a. Les regards introspectifs	155
b. La sensation du mouvement	157
c. Désincorporation : exit hors de soi	159
d. Buisson de formes	160
e. Diaphragme	160
f. Le temps suspendu	161
g. L'homme et la nature	162
5.3 LE VIRTUEL ET LA SIMULATION DANS LA PEINTURE : L'ARS NUMÉRIQUE DANS NOTRE PRATIQUE	163
5.3.1 L'action immobile : le jaillissement	163
5.3.2 L'abstraction et l'espace matriciel tressés à la peinture, la sensation simulée	166
5.3.3 Résister à la standardisation des appareils	167
RÉSUMÉ	169
CONCLUSION	170
BIBLIOGRAPHIE	177

## LISTE DES FIGURES

1. Hédy Gobaa, <i>Double image de jeunes filles</i> , 2014 .....	p. 1
2. Hédy Gobaa, <i>Sans titre</i> , 2014.....	p. 2
3. Hédy Gobaa, <i>Regard (étude)</i> , 2014.....	p. 2
4. Hédy Gobaa, <i>Figure et surfaces</i> , 2014 .....	p. 2
5. Hédy Gobaa, <i>Regard (étude)</i> 2014 .....	p. 3
6. Hédy Gobaa, <i>Regard (étude)</i> 2014 .....	p. 3
7. Hédy Gobaa, <i>Regard (étude)</i> , 2014 .....	p. 3
8-9 Vues d'ensemble où sont essayées différentes .....	p. 3
10. Hédy Gobaa, <i>Marcher, à rebours</i> , 2015 .....	p. 4
11. Hédy Gobaa, <i>Médiat</i> , 2015 .....	p. 4
12. Hédy Gobaa, <i>Intérieur</i> , 2015 .....	p. 5
13. Hédy Gobaa, <i>Mur et toit</i> , 2015.....	p. 5
14. Hédy Gobaa, <i>Le lien</i> , 2015.....	p. 5
15. Hédy Gobaa, <i>Souvenirs, en famille</i> , 2015 .....	p. 6
16. Hédy Gobaa, <i>Plan B (étude)</i> , 2015 .....	p. 6
17. Hédy Gobaa, <i>Chute (étude)</i> , 2015.....	p. 6
18. Hédy Gobaa, <i>Creux (étude)</i> , 2016 .....	p. 7
19. Hédy Gobaa, <i>Sans titre (concentration)</i> , 2015.....	p. 7
20. Hédy Gobaa, <i>Sans titre (entre deux)</i> , 2016 .....	p. 7

21. Hédý Gobaa, <i>Fleur</i> , 2016.....	p. 8
22. Hédý Gobaa, <i>8 angles</i> , 2016.....	p. 8
23. Hédý Gobaa, <i>Flash</i> , 2016.....	p. 9
24. Hédý Gobaa, <i>Colonne</i> , 2016.....	p. 9
25. Hédý Gobaa, <i>Le chemin (Ici et Végétal)</i> , 2016.....	p. 10
26-30 Vue de l'exposition, photo Guy L'Heureux.....	p. 10-12
31. Gerhard.Richter, <i>Lesende (enseignement)</i> 1994.....	p. 72
32. Andy Warhol, <i>Eight Elvises</i> , 1963.....	p. 75
33. Chuck Close, <i>Linda</i> , 1976-78.....	p. 91
34. Chuck Close, <i>Phil</i> , 2011-12.....	p. 91
35. Gerhard Richter, <i>Lilien (Lys)</i> , 2000.....	p. 92
36. Gerhard Richter, <i>Abstraktes Bild</i> , 2000.....	p. 92
37. Chuck Close, <i>Bob</i> , 1970.....	p. 94
38. Roy Lichtenstein, <i>Nurse</i> , 1964.....	p. 95
39. Gerhard Richter, <i>Ershossener 1(Homme abattu 1)</i> , 1988.....	p. 97
40. Wilhelm Sasnal, <i>Girl smoking</i> , 2001.....	p. 100
41. Wilhelm Sasnal, <i>Sans titre</i> , 2001.....	p. 100
42. Wilhelm Sasnal. <i>Kacper and Anka</i> , 2009.....	p. 100
43. Martin Dammann, <i>Dichter ! (Poète !)</i> , 2011.....	p. 102
44. Martin Dammann, titre, date et dimensions inconnus.....	p. 102
45. Martin Dammann, <i>Im Dickicht (Dans le fourré)</i> , 2010.....	p. 102



46. Eberhard Havekost, <i>Geisterjäger,(Ghostbusters)</i> , 2004 .....	p. 104
47. Eberhard Havekost, <i>32.Cut 01</i> , 2010 .....	p. 104
48. Eberhard Havekost, <i>Future DD</i> , 2002 .....	p. 104
49. Eberhard Havekost, <i>Sniper, M98</i> (date inconnue) .....	p. 104
50. Alexander Tinei, <i>Dark water</i> , 2012 .....	p. 106
51 Alexander Tinei, <i>Sans titre</i> , 2013 .....	p. 106
52. Alexander Tinei, <i>No Face</i> , 2011 .....	p. 106
53. Hédy Gobaa, <i>Sans titre, (nature morte)</i> , 2007 .....	p. 115
54. Hédy Gobaa, <i>Sans titre, (nature morte)</i> , 2012 .....	p. 115
55. Hédy Gobaa, <i>Sans titre, (nature morte)</i> , 2012 .....	p. 116
56. Hédy Gobaa, <i>Sans titre, (nature morte)</i> , 2012 .....	p. 116
57. Julius Hofmann, <i>Torso21 clip, (Torse 21 clip)</i> .....	p. 131
58. Jullius. Hofmann, <i>Maedchen mit Pferd ca</i> .....	p. 131
59. Jullius. Hofmann, <i>Kaltes modell, (Modèle froid)</i> .....	p. 131
60. Stéphan Balleux, <i>Make shape #1</i> , 2004 .....	p. 132
61. Stéphan Balleux, <i>Painting #11</i> , 2005.....	p. 132
62. Stéphan Balleux, <i>Vanity #4</i> , 2005 .....	p. 132
63. Toby Ziegler, <i>The Grand Cause</i> , 2006 .....	p. 133
64. Toby Ziegler, <i>The Great Pessimism (Study)</i> , 2007 .....	p. 133
65. Corinne Wasmuht, <i>Here Today, Gone Tomorrow</i> , 2007 .....	p. 134
66. Jenny Morgan, <i>Practice</i> , 2011 .....	p. 139

67. Jenny Morgan, *Opening Ceremony*, 2014..... p. 139
68. Le Caravage, *L'incrédulité de Saint Thomas*, 1601-1602..... p. 148
69. Trois exemples possibles de combinaisons de jeux  
d'espace à partir d'une double dualité de couleurs ..... p. 157

## RÉSUMÉ

Conformément au programme en Études et pratiques des arts du Doctorat de l'UQAM, la thèse comprend deux volets : une production picturale, ayant fait l'objet d'une exposition à Art Mûr en juillet-août 2016, *Plan B*, et un essai théorique questionnant le rôle des appareils, essentiellement la photographie et le logiciel, lorsqu'ils sont imbriqués au processus créatif en art et à la peinture. La thèse se penche donc essentiellement sur l'imagination technique, ou la procédure technique, sur laquelle s'appuie notre propre pratique, donnant à l'ensemble son unité théorique à partir de la problématique que soulève la question : *qu'est-ce qu'incarner un appareil ?*

Nous verrons d'abord que l'appareil, ou la fonction appareil, est utilisé dans la peinture classique et moderne comme un agent de neutralisation du geste tactile, de sa subjectivité et de sa sensibilité – ce que résume le terme *ars* –, pour établir une proximité avec le réel, fondé sur l'analogie et la neutralité. Toutefois, nous observerons dans un deuxième temps qu'une tendance de la peinture contemporaine, qui commence avec la postmodernité, opère un changement de cap. Nous montrerons à partir d'artistes comme Andy Warhol, Gerhard Richter, puis, plus proches de nous, Wilhelm Sasnal, Eberhard Havekost ou Martin Dammann, que des formes originales d'expressivité resurgissent resurgit, parfois avec violence, justement par une réappropriation des fonctions de neutralité de l'appareil, donc, malgré le figuratif.

Le troisième temps de la recherche s'intéresse aux peintres articulant la tactilité manuelle à la manipulation numérique. À partir d'une analyse des propriétés de l'appareillage numérique, incluant le logiciel, l'écran et l'ordinateur, nous donnerons un aperçu de ce que nous entendons par *ars* numérique. De là, nous pourrions voir comment il opère dans notre cas, multipliant les registres de représentation en une même toile – de la figuration à l'anamorphose, de la géométrisation à l'espace a-perspectif, en somme, toute une série de déformations et de défigurations de l'image.

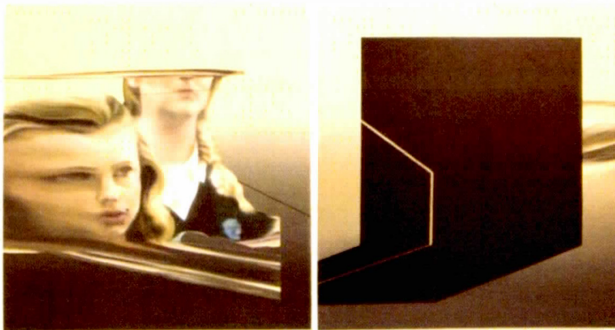
**MOTS CLÉS :** Peinture, incarnation, appareil, numérique, *ars*, pseudo-tactile, simulation.

# INTRODUCTION

Notre introduction vise à dresser un panorama de la thèse. Elle comporte trois sections. La première présente le travail de création en peinture effectué au long du doctorat et aboutissant à l'exposition. La seconde résume notre problématique et notre hypothèse. Enfin, la troisième aborde la méthodologie adoptée, les différents modes de lecture proposés ainsi qu'un court résumé du contenu de chacun des chapitres.

## ŒUVRES RÉALISÉES DANS LE CADRE DU DOCTORAT

### 1 Atelier création 1, hiver 2014



1. Hedy Gobaa, *Double image de jeunes filles*, 2014, huile sur toile, 2 éléments, 69 x 125 cm



2. Hédy Gobaa, *Sans-titre*, 2014,  
huile sur toile, 4 éléments, 61 x 210 cm



3. Hédy Gobaa, *Regard (étude)*, 2014,  
huile sur toile, 6 éléments, 125 x 155 cm



4. Hédy Gobaa, *Figure/surfaces*, 2014,  
huile sur toile, 5 éléments, 61 x 260 cm



5. Hedy Gobaa, *Regard (étude)*, 2014,  
huile sur toile, 2 éléments, 61 x 100 cm



6. Hedy Gobaa, ,  
*Regard (étude)*, 2014  
huile sur toile, 61 x 100 cm



7. Hedy Gobaa, *Regard (étude)*, 2014,  
huile sur toile, 3 éléments, 61 x 1010 cm



8 et 9. Vues d'ensemble où sont essayées différentes possibilités d'accrochage (UQAM)

## 2 Atelier création 2, été automne 2015

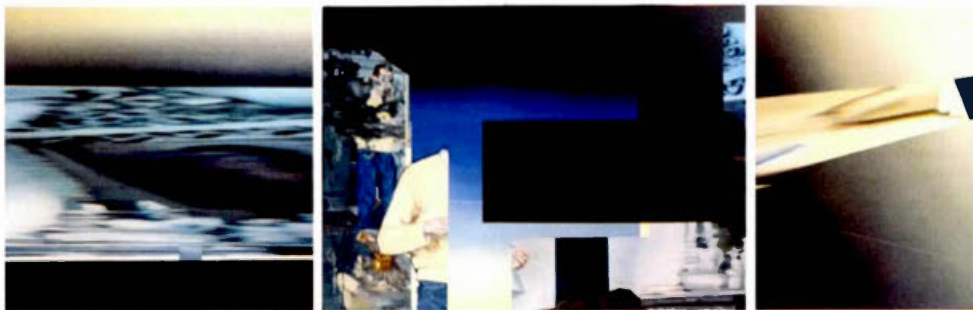


10. Hedy Gobaa, *Marcher, à rebours*, 2015,  
huile sur toile, 2 éléments, 122 x 315 cm



11. Hedy Gobaa, *Médiat*, 2015,  
huile sur toile, 6 éléments, 126 x 370 cm

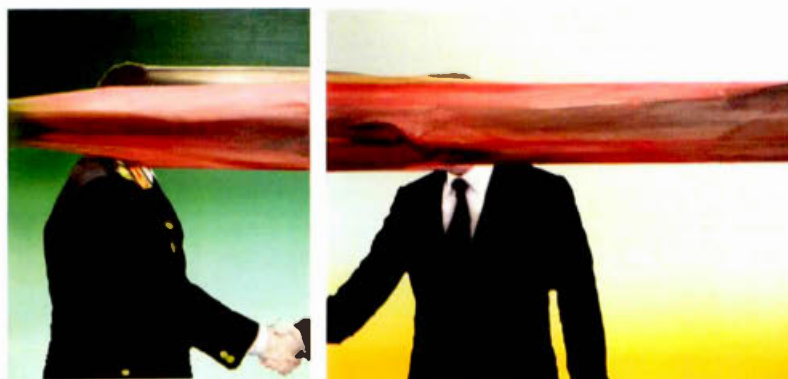




12. Hedy Gobaa, *Intérieur*, 2015,  
huile sur toile, 3 éléments, 102 x 320 cm



13. Hedy Gobaa, *Mur et toit*, 2015,  
huile sur toile, 102 x 147cm



14. Hedy Gobaa, *Le lien*, 2015,  
huile sur toile, 2 éléments, 122 x 258 cm





15. Hedy Gobaa, *Souvenirs en famille*, 2015,  
huile sur toile, 122 x 200 cm

### 3 Production automne 2015, hiver 2016



16. Hedy Gobaa,  
*Plan B (étude)*, 2015,  
huile sur toile, 76, 2 x 63, 5 cm



17. Hedy Gobaa,  
*Chute (étude)*, 2015,  
huile sur toile, 101, 8 x 104 cm



18. Hedy Gobaa, *Creux (étude)*, 2016,  
huile sur toile, 101, 8 x 96, 5 cm



19. Hedy Gobaa, *Sans titre*, 2015,  
huile sur toile, 76, 2 x 63, 5 cm



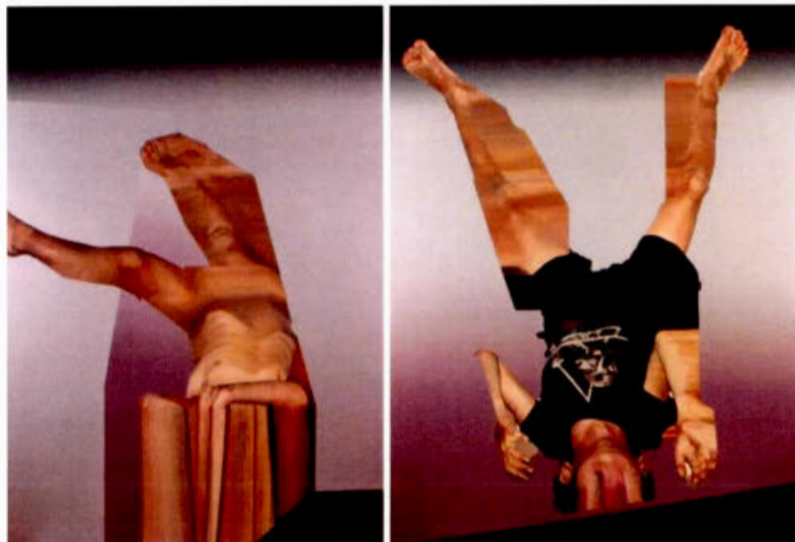
20. Hedy Gobaa, *Sans titre*, 2016,  
huile sur toile, 130, 3 x 101, 8 cm



21. Hedy Gobaa, *Fleur*, 2016,  
huile sur toile, 164 x 101, 8 cm



22. Hedy Gobaa, *8 angles*, 2016,  
sur toile, 2 éléments, 162, 5 x 226 cm



23. Hedy Gobaa, *Flash*, 2016,  
huile sur toile, 2 éléments, 162, 5 x 237, 5 cm

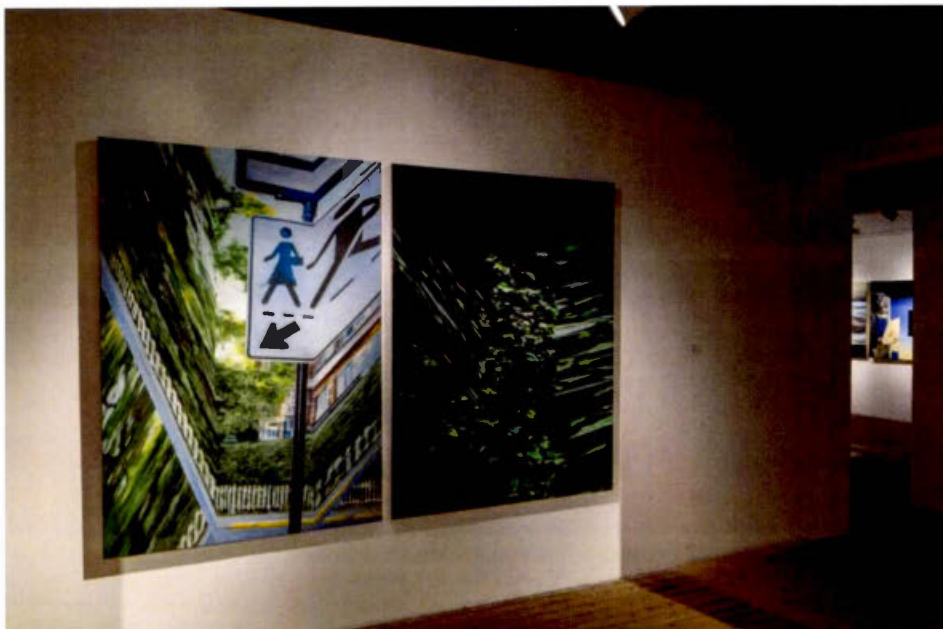


24. Hedy Gobaa, *Colonne*, 2016,  
huile sur toile, 162, 5 x 122 cm



25. Hedy Gobaa. *Le chemin (Ici et Végétal)*, 2016,  
huile sur toile, 2 éléments, 162, 5 x 237, 5 cm

4 Documentation de l'exposition *Plan B*, juillet-août 2016, Art Mûr



26. Vue de l'exposition, photo Guy L'Heureux





27. Vue de l'exposition, photo Guy L'Heureux



28. Vue de l'exposition, photo Guy L'Heureux



29. Vue de l'exposition, photo Guy L'Heureux



30. Vue de l'exposition, photo Guy L'Heureux

*PLAN B (les échappatoires)*

Si le choix des photographies utilisées pour les peintures s'est fait spontanément au départ, un contenu autobiographique dont je n'avais pas conscience s'est révélé par la suite. Ainsi, les toiles sélectionnées<sup>1</sup> pour l'exposition *Plan B* peuvent être lues comme étant le récit de mon départ de la Tunisie et de mon implantation à Montréal : un ami proche pris en photo chez lui et grâce à qui j'ai pu partir (fig. 12) ; l'avenue Bourguiba, modèle réduit des Champs Élysées de Paris, où je passais beaucoup de temps, peinture qui évoque le trajet (fig. 10) ; la photographie trouvée dans la presse locale des vendeurs de fleurs de la même avenue, où j'ai acheté un bouquet le jour de mes fiançailles (fig. 2 et 3), juste avant de partir pour Montréal ; une rose du jardin de ma mère (fig. 21) ; mes deux petits neveux lors des vacances (fig. 23) ; le portrait du premier ministre de la culture post-révolution (fig. 5) ; le premier achat vestimentaire de mon épouse à Montréal (fig. 22) ; mon nouveau quartier (fig. 25).

Ce contenu personnel témoigne d'un attachement vis-à-vis de ce qu'on laisse derrière soi, mais aussi des transformations profondes qu'engendre tout déplacement. De tout cela pourtant, il ne sera pas question dans notre texte théorique, comme il n'a pas été évoqué par un moyen ou un autre lors de l'exposition. Une question plus urgente nous a semblé être de comprendre comment une photographie, signifiante pour soi, devient peinture et quelle invention formelle elle met en place.

Je me suis intéressé dans *Plan B* aux différenciations que les événements marquent en nous, l'ouverture et les nouvelles perspectives qu'ils provoquent. D'où les séries de constructions/déconstructions dans l'infini des possibles traversant les figures,

---

<sup>1</sup> Les peintures sélectionnées parmi les ateliers création 1 et 2 pour l'exposition ont été les suivantes : fig. 2, *Sans-titre* ; fig. 3, *Regard (étude)* ; fig. 4, *Figure/surfaces* ; fig. 5, *Regard (étude)* ; fig. 10, *Marcher, à rebours* ; fig. 12, *Intérieur* ; fig. 19, *Sans titre* ; fig. 20, *Sans titre* ; fig. 21, *Fleur* ; fig. 22, *8 angles* ; fig. 23, *Flash* ; fig. 25, *Ici et Végétal*.



réalisées grâce aux outils numériques dans un premier temps et projetées dans l'espace matériel de la peinture dans un deuxième temps.

Notre réflexion théorique devra donc tenir compte des aspects suivants : 1) mes travaux ne pourraient être ce qu'ils sont sans l'appareillage numérique ; 2) les paradoxes de forme et d'espace sont le fait d'une innervation des outils du logiciel numérique sur mon pinceau ; 3) l'appareil numérique donne lieu à un réel qu'il faut déceler et exprimer picturalement.

C'est l'enjeu des rapports entre l'appareil numérique et la peinture qu'il faudra élucider.

## PROBLÉMATIQUE

### 1 Introduction et mise en contexte

J'emploie la photographie comme un document. Il faut bien partir de quelque part. Mais c'est dans la technique que tout se passe. Vous savez pourquoi l'art, actuellement, est tellement ennuyeux? C'est parce qu'il y a un très grand manque d'imagination dans la technique. Il faut réinventer une technique d'une façon telle qu'on puisse partir à nouveau du système nerveux avec la même force qu'on trouve dans la nature, dans la vie. (Francis Bacon 1996a/1971, p. 29)

La question de l'imagination technique s'avère essentielle et constitutive à la création pour Bacon. Elle se traduit en peinture par une aptitude à innover la stratégie de représentation. Si, comme il le dit, « c'est dans la technique que tout se passe », c'est que le sujet en lui-même peut être le prétexte d'une interrogation plus fondamentale encore, celle d'un « comment montrer? ». Ce sera là également notre approche : nous ne nous interrogerons sur le sujet des toiles qu'une fois avoir mis au clair le processus technique et créatif qui transforme une source photographique en peinture<sup>2</sup>. Étant donné que les principaux agents de cette opération passent par l'incarnation des appareils,<sup>3</sup> que sont la photographie et le logiciel, notre recherche se penche les

---

<sup>2</sup> Ainsi, les chapitres deux, trois et quatre de la thèse relatent comment se met progressivement en place ce système de représentation au fil d'une analyse des rapports entre peinture et appareil. Nous n'aborderons explicitement le sujet des toiles que dans le cinquième chapitre, mais cela sans aucunement mentionner leur contenu biographique tel qu'on vient de le faire.

<sup>3</sup> Par incarnation des appareils, nous verrons au troisième et quatrième chapitre qu'il s'agit du peintre agissant lui-même comme un appareil, identifiant son geste à ce dernier : nous dressons le portrait de son devenir appareil.

différents modes d'articulation de la peinture à un appareil de visualisation, depuis le classicisme jusqu'à notre période contemporaine.

Que la peinture soit communément aujourd'hui liée à un appareillage numérique, cela s'explique aisément par le contexte technologique dans lequel nous vivons. Comment ne pas vivre avec son temps ? Toutefois, l'incidence de l'appareil sur l'art est bien plus ancienne. En fait, de tout temps, il a déterminé le paradigme esthétique d'une époque (Déotte, 2004). Sur le plan théorique, ce sont Baudelaire et Benjamin qui inaugurent cette réflexion, au moment de l'avènement de la photographie et du cinéma. Mais c'est lors du tournant postmoderniste qu'on verra l'appareil être employé pour lui-même, pour ses propres qualités, et qu'il fascinera le monde de la peinture ; cela survient comme réaction au geste expressif moderniste (Gourvil, 2007). Beaucoup d'artistes adopteront d'abord des positions « distanciées », de froide rigueur, préconisant souvent l'emploi d'une procédure, d'un outil, d'une machine, enfin de tout ce qui brise le lien naturel entre la main et le pinceau<sup>4</sup>. Néanmoins, peu à peu, il se produira une forme de réapparition du geste subjectif, mais qui passe maintenant par l'appareil même.

Nous verrons en effet, après nous être demandé avec Pierre-Damien Huyghe « Qu'est-ce que peindre comme un appareil ? » puis en nous appuyant sur les démarches de Gerhard Richter et d'Andy Warhol, qu'avec le postmoderne s'engage

---

<sup>4</sup> En abandonnant l'« art rétinien » et la représentation manuelle, Marcel Duchamp a opéré une rupture déterminante dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle au profit d'un « art fondé sur la logique de l'acte, de l'expérience, du sujet, de la mise en situation, de l'implication référentielle, qui est la logique même que la photographie a fait émerger : ce que j'ai nommé, à partir de la terminologie de C. S. Peirce, la logique de l'index » (Dubois, 1986/1998, p. 232). L'art selon le paradigme photographique duchampien est régi par l'empreinte, la présence, comme marque, trace, signal ou symptôme (Dubois s'appuie notamment sur Rosalind Krauss, 1978/1993). Dans ce contexte, nous indique Muriel Berthou Crestey, la photographie est « transparente ». C'est-à-dire qu'elle se confond au référent qu'elle montre : « elle n'existe pas pour elle-même et fait figure de simple re-présentation ». (Berthou Crestey, 2016, p. 4). Voir également à ce sujet Jean-Marie Schaeffer (1987) ou George Didi-Huberman (2008).

un processus de réappropriation d'un faire automatique et rationalisé<sup>5</sup>, pour l'élargissement du geste sensible de l'auteur via les attributs physiques des appareils. Nous aurons à comprendre l'expression « peindre *avec* un appareil ». Le concept de pseudo-tactilité en rendra compte.

Nous avons souhaité, à partir de cette réflexion initiée par la question de Huyghe, observer la peinture d'après photo, de l'Hyperréalisme à son développement dans les années 1970 et 1980, avec Chuck Close et Gerhard Richter, puis au renouveau allemand des années 1990-2000. Ce que nous remarquons avec curiosité fut l'incroyable liberté d'exécution qui s'y affirme graduellement, tout en demeurant pourtant constamment fidèle au document. Nous nous sommes demandé qu'est-ce que le peintre incarne réellement lorsqu'il reproduit une photographie ?

Tout d'abord, à quoi aboutit le geste de copie absolue<sup>6</sup>? À une forme de cécité par rapport au sujet où le peintre peint sans choisir, sans connaître, sans dessiner, et laisse ressurgir la surface une forme d'abstraction où se trahit sa propre expressivité, son style, sa manière, son interprétation. Ensuite, une photographie faisant disparaître la présence et la temporalité de son objet substitue sa propre matérialité à la réalité qu'elle évoque. L'incarner sera représenter à la fois un être absent et la qualité physique même de la photographie – le grammage du papier, le cadrage, le degré de netteté, couleur ou noir et blanc, etc. – et que le peintre aura pour tâche d'interpréter.

---

<sup>5</sup> Duchamp ici encore avec des œuvres comme la *Broyeuse de chocolat n°1* (1913), *Trois stoppages étalon* (1913), dans une certaine logique derrière *Le Grand Verre* (1915-1923) ou, plus tard, les *Rotoreliefs* (1932), est sans doute le précurseur d'une telle attitude. Toutefois, notons que Duchamp quitte par-là la peinture. Nous nous intéresserons pour notre part aux conséquences d'une telle démarche dans la peinture.

<sup>6</sup> Déjà, en 1921, André Breton « établit une corrélation intellectuelle entre l'automatisme psychique en tant que procédé d'enregistrement mécanique, et l'automatisme associé à l'appareil photographique, "cet instrument aveugle" comme il l'appelle. Les deux procédés mécaniques d'enregistrement sont donc associés : "l'écriture automatique apparue à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle est une véritable photographie de la pensée" écrit Breton dans la préface du catalogue de Max Ernst, 1921. La photographie permet un prélèvement automatique dans le champ du visible, mais aussi une perception de l'informe (chez Georges Bataille) » (Daghoghian, p. 37).

L'incarnation de l'appareil photographique n'est pas la même chose que celle du sujet propre de la photographie. Elle mène à une peinture « autonome » tressée à la figuration et dont témoigne avec évidence le renouveau de la peinture allemande du début des années 1990 à nos jours et qui est selon nous une peinture hyperréaliste transgressive, où le photoréalisme cohabite avec une tactilité tournée vers la sensibilité du peintre.

L'incarnation de l'appareil est donc un devenir appareil du peintre. Cela consiste au couplage de sa sensibilité à celle des facultés objectives de monstration de l'appareil. C'est une façon de comprendre le déroulement de l'inventivité technique de la peinture de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. C'est dans ce contexte que ma pratique vient se loger, lorsqu'un certain nombre de peintres peignent *avec* des appareils de visualisation pour déployer sur la toile une subjectivité élargie, explorant des sensations picturales inédites.

## 2 Hypothèse

Nous essayons donc de réfléchir à une possible forme du sensible traduite par l'appareil. L'hypothèse est que par l'association de la peinture et de l'appareil pourra être atteinte une sphère de la sensation que seule l'incarnation du numérique par la peinture est en mesure d'atteindre. Tel est l'*ars*<sup>7</sup> numérique articulé à la peinture. Cette articulation justifie les formes plastiques de nos peintures : des corps devenant surface que traversent le calcul et la géométrisation.

---

<sup>7</sup> Comment parler de ce sensible que traduit un geste manuel ? D'origine grecque, puis latine, *ars* est ce que manifeste la peinture nécessairement lorsqu'elle est un fait manuel, concrétisant un décalage, un bougé, par rapport à l'empreinte mécanique. Le terme permet donc d'identifier le quotient manuel de l'œuvre, de saisir l'idée de la présence (ou l'absence) de la main dans une création. L'*ars* est dans une peinture ce qui établit la distance du sensible (Huyghe, 1996, Chap. 1). L'expression « *ars* numérique » cherche donc à rendre compte d'une présence de la tactilité manuelle dans le relais que forme ordinateur-écran-logiciel. Nous définirons ce terme au chap. 2, section 2.1.2.

Développons. Le processus menant aux peintures commence par la sélection d'une photographie. Elle est retravaillée avec un logiciel numérique puis projetée telle quelle sur la toile, convertie enfin en peinture de manière hyperréaliste. Nous décrivons ici un processus de travail rationalisé. Pour comprendre comment il germe ici une forme d'expression sensible et assez spontanée, il faudra passer par le concept de l'incarnation de l'appareil dont nous avons parlé, puis par celui de l'*ars* numérique.

En incarnant la photographie, le peintre conserve la distance objective de l'appareil tout en interprétant librement sa fonction et son pouvoir de représentation. De cette interprétation apparaît une première trace de subjectivité. L'aspect du rendu final est nécessairement le résultat de la complémentarité de l'appareil et de l'intériorité du peintre<sup>8</sup>. Que se passe-t-il maintenant dans le cas de l'incarnation de l'appareil numérique<sup>9</sup> ? C'est parce que l'image matricielle<sup>10</sup> est un échantillonnage, c'est-à-dire un processus de codage du réel, qu'une image numérique acquiert une malléabilité formelle, une spatialité différente de celle de son propre plan, une matérialité matricielle (chapitre 4). La tactilité du pinceau s'attribue de nouvelles possibilités de représentation et propose de nouveaux territoires à l'expression. Les déformations de l'image qu'il peut réaliser passent désormais par divers types d'anamorphoses, des conversions de volume en plan-surface, des transformations de corps en pure couleur-lumière.

---

<sup>8</sup> Le terme intériorité mérite dès maintenant d'être explicité. Pour nous l'intériorité du peintre renvoie bien à sa subjectivité, autant qu'à sa sensibilité, mais englobe tout autant sa construction psychosociale, ses projets délibérés. C'est qu'on ne peut imaginer une décision objective en dehors d'un tempérament. L'intériorité, c'est un monde appartenant en propre à l'artiste, nous l'opposons aux procédures techniques d'automatismes que met à sa disposition un appareil.

<sup>9</sup> Il faut préciser que l'appareil numérique va des processus d'acquisition de l'image – appareil photo, scanner, téléchargement, etc. – à l'ordinateur, en passant les logiciels, souris stylet, etc.

<sup>10</sup> L'image matricielle est composée de pixels et s'oppose à l'image vectorielle. Elle provient d'une source extérieure et intégrée à l'espace codé de l'ordinateur.

Nous montrons donc qu'incarner un appareil photographique ou un appareil numérique n'aboutit pas au même type de peinture. La première permet une modulation de l'apparence de la figure, au niveau seulement de son aspect ; tandis que la seconde ouvre à une malléabilité structurelle de l'image. Le jeu de défiguration et de l'expressivité y est plus étendu. Notre dernier problème (chapitre 5) sera d'interpréter nos travaux de l'exposition *Plan B* en montrant comment la tactilité picturale et l'*ars* numérique y agissent de concert ; comment la défiguration des corps, des objets et des espaces y advient sous la pression d'une vision intérieure contenue par la photographie, faisant écho au sujet de l'image.

Enfin la contribution de la thèse à la connaissance est donc cette étude que nous menons de la peinture appareillée : il s'agira de penser le peintre en tant qu'associé à l'appareil ; de montrer l'incarnation de l'appareil numérique à l'œuvre dans la peinture contemporaine ; de montrer enfin comment certains peintres ont pris conscience du rôle que joue un appareil dans l'expression.

### 3 Définition du titre de la thèse

Il convient maintenant d'éclaircir le sous-titre de la thèse que nous avons retenu :: *ars* et tactilité numérique dans l'acte de peindre.

L'*ars* rappelle la racine commune à l'art et à la technique. Il est avant tout, dira Huyghe (2002, p. 41), un mode du faire humain. Parler donc d'*ars* numérique, c'est l'inscrire dans cette action du faire. Il est en effet évident que travailler une image sur un ordinateur relève d'un travail sensible, impliquant, sans distinction, art et technique. Le travail sur l'image aboutit à une création de forme bien concrète. L'*ars* numérique, c'est donc d'abord le travail singulier de manipulation de l'image que le logiciel rend possible : un sensible qui s'exprime via le *software*.

Mais il y a un deuxième mode du faire numérique, lié celui-là à la matérialité du support technologique. C'est la tactilité sensible propre au numérique, comme à tout appareil. La notion de tactilité implique une jonction entre ce qui touche et ce qui est touché. Par exemple, c'est simultanément, dans un appareil photo analogique, que le diaphragme de l'objectif s'ouvre et que l'image s'empreinte, prend forme, sur la pellicule. De même avec un pinceau, c'est simultanément qu'il trace et que la toile enregistre la forme. Dans la photographie numérique enfin, la capture, qui est un processus d'écriture, donne lieu à un fichier. Comme on parle de sensibilité manuelle, ou de sensibilité de l'appareil photo, on peut également parler de la sensibilité de l'appareil numérique, qui donne aux images numériques leur facture et leur singularité. La tactilité, c'est ici la facture qu'implique une technique enregistrement/restitution, et c'est pourquoi la tactilité numérique dépend de la sensibilité d'un *hardware*, qui évolue d'ailleurs d'année en année.

Ces deux points construisent l'idée qu'il y a un *ars* de l'appareil et que cela désigne en réalité ce qui constitue sa singularité intrinsèque et qui autorise en même temps une expression particulière. Si nous employons l'expression *ars* et de tactilité numérique dans l'acte de peindre, c'est donc pour rendre compte du couplage de la peinture à l'appareil numérique, impliquant *software* et *hardware*. Et en effet, dans mes travaux, je retranscris sur la toile, picturalement, le travail des outils du logiciel. C'est l'idée d'un pinceau, puisqu'il découpe et déforme des images par exemple, dont les capacités de capture et de restitution sont élargies, dont la tactilité est donc élargie, c'est l'idée d'une sensibilité manuelle déterritorialisé.

Incarner le numérique en peinture, c'est d'abord un détournement ainsi qu'une réappropriation du logiciel. Détournement car la peinture transforme une sensibilité numérique en un problème de matérialité sur la toile, à la limite de l'artisanat et du savoir-faire manuel. Réappropriation car le numérique induit dans l'incarnat de la peinture une absence de réel, un problème de matérialité.



Incarner le numérique en peinture c'est ensuite faire de cette sensibilité particulière, fondée, entre autres sur l'immatérialité, le code et les effets de surface, le sol sur lequel je m'appuie, mon espace culturel.

## MÉTHODOLOGIE

### 1 Collier de perles

Lors de ma formation en art, un professeur d'esthétique nous faisait comprendre ce qu'était un concept en invoquant l'image du collier. Un concept, disait-il, est un ensemble de perles liées par un fil, chacune d'entre elles étant une idée, soit un des éléments du concept. Cette image du collier est restée dans ma mémoire, elle va à présent me donner la structure de l'essai. Non pas pour aboutir à un concept spécifique, mais pour constituer un document relatif à une recherche en étude et pratique des arts autour d'un même problème, celui de l'imagination technique dans ma pratique<sup>11</sup>. Il y a en tout cinq chapitres. Chacun d'eux représente une des perles du collier, qui, reliées, forment la thèse. Le fil qui les traverse, c'est la question même qui traverse ma peinture, transposée textuellement. Pour opérer cette transposition, nous avons dû imaginer, pour chaque chapitre, une structure unitaire du chapitre à partir d'une dualité surface-intérieur, évoquant l'image d'une perle.

Une perle est parfois une sphère<sup>12</sup> translucide. Gêné par sa surface polie et miroitante, on n'en perçoit qu'approximativement l'intérieur. Parfois encore, comme avec une bille de plomb, la perle est opaque. Impénétrable, on n'en voit plus le fond. Mais comme son intériorité fait corps avec sa surface, on peut en déduire la nature à partir de son aspect, etc. Il doit bien y avoir encore d'autres formes de sphère, toutes

---

<sup>11</sup> L'imagination technique nous intéresse, car c'est ce qui permet d'innover : d'autres effets signifient nécessairement un autre contenu. Les petites touches de Van Gogh dans ses portraits ne parlent pas de la même chose que les chiffons et les traces de Bacon, ou les flous de Richter, etc.

<sup>12</sup> Ici, nous nous inspirons de loin du concept de Peter Sloterdijk dans sa trilogie *Sphère* (2002, 2005 et 2010). Il s'agit d'une réflexion où l'homme développe par et pour lui-même son habitat, son environnement selon le principe d'une forme unique : la sphère, qui se décline en bulle, globe, et écume. Une sphère englobe ce qu'il y a de plus intime comme le monde entier, psychologiquement, géographiquement, historiquement, technologiquement, etc. Pour nous, une sphère englobera donc une pratique picturale, un contexte historique et esthétique, un monde de sensations.

fondent une unité entre leur surface, tournée vers l'extérieur, et nous invitent plus ou moins à pénétrer leur intériorité.

Cet intérieur de perle correspond au champ de la réflexion. C'est l'intérieur de chaque chapitre. Tandis que la surface, partie qui englobe cette matérialité complexe d'idées, est un récit de pratique laissant entrevoir le développement prochain permettant la transition de la peinture vers la réflexion. Ces récits à la surface de nos perles, mettront en évidence un fait, ou une tendance saisie dans notre pratique picturale. Ils dégagent à chaque fois intuitivement une problématique ou une ligne de questions. C'est pourquoi notre pratique est le fil constitutif reliant nos perles entre elles. C'est notre façon de proposer une articulation concrète entre recherche plastique et théorie<sup>13</sup>.

Notons que nous avons souligné le passage de la surface à l'intérieur de la sphère en utilisant une différente énonciation. Les récits de pratiques seront à la première personne du singulier tandis que la réflexion qui en découle à la première personne du pluriel<sup>14</sup>.

Le principe des sphères étant d'englober plusieurs dimensions concentriques, il arrivera également qu'on rappelle d'anciennes peintures ou qu'on invoque des considérations esthétiques et théoriques appartenant aux sciences humaines plus ou moins proches de nous. La recherche s'organise un peu comme un travail archéologique où une sphère nous fait pénétrer dans une autre, toujours à partir de la question de la pratique ou d'un récit personnel posés en surface. Avec cette méthode, une réflexion théorique s'amorce à partir d'un souvenir, d'un fait, d'une émotion, qui

---

<sup>13</sup> Nous reprenons ici un des aspects de la théorie ancrée à laquelle nous nous sommes intéressé mais en l'adapter adéquatement à l'exercice périlleux de la recherche-crédation.

<sup>14</sup> Toutefois, en de très rares occasions, nous avons été contraints d'utiliser exceptionnellement la première personne du singulier au cours de la partie théorique, pour une meilleure fluidité et compréhension du texte.

ne sont pas une connaissance, ceux-ci devenant un tout autre regard théorique, presque autonome et orthonormé, ayant sa propre apparence.

## 2 Modes de lecture, agencement des parties

Étant donné notre structure-collier, peut-on lire les chapitres indépendamment les uns des autres et dans n'importe quel ordre ? Faut-il commencer ici plutôt qu'ailleurs ? Il ne nous semble pas pouvoir ici répondre affirmativement, toutefois, nous estimons que plusieurs lectures sont possibles.

Une première lecture de l'essai est celle qui commence avec la notion théorique de l'appareil et qui aboutit au projet d'exposition. Nous proposons une forme d'enquête qui commence avec la question « qu'est-ce que peindre comme un appareil ? » que nous transformons en « comment peindre *avec* un appareil ? » et d'où découle que la nature ontologique de la peinture est toujours en lien avec les techniques de son époque. De là la forme de la peinture contemporaine, par rapport à laquelle nous réagissons. La véritable conclusion est ici l'explicitation de notre démarche artistique qui ne s'énonce qu'en fonction d'une technique de représentation.

On peut lire l'essai également comme une étude des rapports entre peinture et appareil dans l'histoire, formant différentes époques esthétiques. Ainsi, après le classicisme, le modernisme et le postmodernisme (chap. 2), nous étudierons la peinture allemande des années 1990-2000 s'appuyant sur la photographie (chap. 3), puis la peinture articulée à l'*ars* numérique dans les années 2000-2015 (chap. 4), et enfin, notre propre projet d'exposition (chap. 5).

Il est important de prévenir le lecteur que ce qu'aborde chaque peinture en particulier, son sujet spécifique, n'est soulevé qu'au cinquième et dernier chapitre. Si c'est cela qui intéresse le lecteur en particulier, nous l'invitons à commencer la lecture par ce dernier chapitre, à partir duquel il pourra trouver réponse à ses interrogations dans

telle ou telle section. Dans ce cas, notre étude est clairement balisée (voir dans la section suivante le résumé de la thèse par chapitres).

Enfin, comme ces récits reviennent sur les faits marquants de mon parcours en peinture ayant eu lieu ces dernières années, ils enracinent le développement théorique dans la pratique expérimentale que j'ai menée jusqu'alors et qui aboutit, aujourd'hui, au présent projet d'Art Mûr. Cette lecture est donc celle de la transformation d'une pratique expérimentale, non théorisée, en une pratique réflexive, menée dans le cadre du projet doctoral, et qui apparaît ainsi comme l'aboutissement d'une longue recherche.

### 3 Résumé par chapitres

Le premier chapitre explique le concept d'appareil développé par Pierre-Damien Huygue puis par Jean-Louis Déotte. Nous en détaillons l'assise philosophique et établissons son incidence sur le pli esthétique d'une époque. Nous faisons plusieurs distinctions entre l'appareil et le dispositif foucauldien, l'appareil et la théorie de la médiologie, entre l'appareil et l'outil.

Dans le second chapitre, à partir des pratiques de Warhol et de Richter et également de l'article cité plus haut, *Peindre comme un appareil* (Huyghe, 2011), nous comparons l'appareil dans la peinture classique et la peinture moderne, nous définissons ce que signifie pour nous le tournant post-moderne, nous développons le concept de pseudo-tactilité à partir de notre question : qu'est-ce que peindre *avec* un appareil ?

Le troisième chapitre a pour objet les relations entre la peinture et l'appareil photo. Nous verrons les moyens subtils mis en place par les peintres pour transgresser la neutralité de l'appareil. L'étude nous portera de l'Hyperréalisme au renouveau de la peinture allemande des années 1990/2000. Nous y verrons le peintre incarnant un

appareil, lorsque l'appareil est un élargissement de la main (prolongeant notre concept de pseudo-tactile) ; et la figure de la tresse qui est une peinture « sans objet » et abstraite tissée à la figuration, advenant d'une stricte copie de l'image. Dans les deux cas, la subjectivité de l'auteur est soulignée.

Le quatrième chapitre s'interroge sur les qualités de l'appareillage numérique et de l'image matricielle. Il n'y a en elle ni temps ni matière; elle est malléable formellement. Nous faisons une revue des différents effets de l'*ars* numérique que s'approprie une peinture contemporaine. Nous voyons quels gestes picturaux la peinture ainsi articulée peut produire.

Le cinquième chapitre propose enfin l'interprétation des peintures de l'exposition d'Art Mûr en fonction de tous nos éléments rassemblés – la pseudo-tactilité, l'incarnation de l'appareil, l'*ars* numérique – pour l'expression d'une sensation inédite, mais toujours relative au sujet de la photographie prise pour modèle. Nous expliquons qu'est-ce que cherchent à exprimer les déformations d'images. Nous faisons dans ce chapitre le tour de notre démarche artistique : la raison du transfert de l'image allographique sur l'écran en peinture, le jaillissement et l'action immobile, ses différents régimes de visibilité.

# I PREMIER CHAPITRE

## L'APPAREIL

### INTRODUCTION

De tout temps l'art a été appareillé, sa relation à la technique n'est pas nouvelle. Cela dit, dans le contexte actuel, celui d'un monde ultra technologique, il semble que la création soit chaque jour davantage face à son omniprésence, conduisant une intense exploration formelle. Regarder la peinture depuis la question de l'appareil en propose une compréhension hors des théories conventionnelles<sup>15</sup> et la rattache à une problématique qui lui est constitutive.

Avant d'en venir à son articulation avec la peinture, nous présentons le concept d'appareil. D'abord, vis-à-vis de l'utilisateur, comment il en structure la pensée et le regard, noue forme et expression. Ensuite, la relation qu'il instaure entre l'époque et l'esthétique. Nous verrons également certaines de ses différences conceptuelles, notamment par rapport au dispositif foucauldien. Cet examen des notions théoriques traversant la pensée de Pierre-Damien Huyghe et de Jean-Louis Déotte d'ancrer notre pratique créative à une réflexion théorique profonde, ainsi que de l'articuler au contexte culturel et technique de notre époque.

---

<sup>15</sup> De l'abstraction, au formalisme, à la figuration, au néo figuratif, à l'expressionnisme, etc : « La notion d'appareil de J.-L. Déotte me semble venir à point, non seulement pour mettre un terme définitif aux vieilles références à l'idéalité ou à la forme finale, mais surtout parce que dès lors la technicité devient l'instance à partir de laquelle se joue la spatio-temporalité de l'art, à l'instar de l'art contemporain. Autrement dit, non seulement la notion d'appareil ressortit à l'appareillage des œuvres, [...] mais encore elle rend compte de l'historicité dont les œuvres se font la trace en reconfigurant la culture, et rend compte de la façon dont les appareils culturels (musée, archive, etc.) les destinent. » (Amey, 2005, p 35-36). Voir également chap. 1, section 1.3.1.

## RÉCIT DE PRATIQUE, LA DÉCOUVERTE DU CONCEPT D'APPAREIL

Il n'est pas facile de justifier pourquoi on opte pour tel cadre théorique plutôt qu'un autre. En vérité, il n'est pas sûr qu'il y ait réellement de choix conscient. Nous verrons que mon intérêt pour le concept d'appareil est le fruit de circonstances particulières, advenues plusieurs années auparavant.

Nous sommes au début des années 2000, dans un climat tendu. Je commence ma formation aux beaux-arts à l'École Européenne Supérieure de l'Image (ÉESI), Angoulême, France . À ce moment-là, une professeure en photographie occupait la fonction de directeur par intérim. Personne charismatique, marquée par l'art conceptuel des années 1970, exigeante, décidée, et sans ménagement pour nous, elle marquait de son influence le contenu pédagogique de l'école. C'est donc à travers le prisme de son discours que je découvris le monde de l'art contemporain. Dans son enseignement, « savoir-faire » et « anecdotique » étaient les bêtises de nos travaux, alourdissant notre potentiel de découverte. Tout savoir-faire – il faut entendre par là le savoir-faire technique et surtout manuel en dessin – devait être proscrit, sinon assigné à une intention spécifique. Quant à l'anecdotique, en tant que faible sentimentalisme, genre de mièvrerie, c'était l'excès dont il fallait nous guérir. Enfin, aucun médium n'étant supérieur à un autre, on ne devait en privilégier aucun, mais choisir le bon selon la destination de notre propos. Avoir quelque chose à dire, donc, devançait l'acquisition d'une habileté, qui, seule, nous empêcherait de progresser ou de comprendre le monde de l'art contemporain. Nous étions dans l'obligation d'anticiper sur le résultat de nos expériences plastiques, interposant nécessairement un temps de réflexion dans notre création en en éloignant la spontanéité (si cette dernière devait malgré tout advenir, c'était dans le cadre d'une intention justifiable).

Ma première année propédeutique a donc consisté à apprendre comment échanger un savoir-faire pour un autre, à transformer mon habileté manuelle en une habileté réflexive, à comprendre le pouvoir du discours et à articuler mon travail au champ



expérimental de l'art contemporain. En définitive, c'était s'interroger sur les principes de dévaluation de l'art effectués par Marcel Duchamp<sup>16</sup> et que tout bon étudiant doit avoir intégré. Peindre, spontanément si l'on peut dire, tourné vers soi-même et non vers l'art contemporain, était à l'école une pratique douteuse. De mon côté, je voulais peindre simplement par affinité par rapport aux artistes que j'appréciais, mais comprenais qu'il allait falloir tout inventer par rapport au contexte de l'art contemporain.

Plus tard, un directeur, M. Jacques Lafon, a été nommé. Les choses se sont apaisées en un sens. La peinture était sans doute mieux tolérée. Toutefois, il allait falloir composer maintenant avec la nouvelle ligne de l'intermédialité<sup>17</sup>. N'ayant pu changer d'école, j'ai décidé d'adopter la stratégie suivante : intégrer les nouvelles technologies de façon à enrichir la réflexion sur le numérique par ma pratique de la peinture. Bien entendu, ce n'est pas volontairement que ce genre de décision se prend, mais, sans doute, entouré (cerné) par un certain contexte, cela finit par à aller de soi, comme une loi invisible et indolore.

C'est ainsi que l'articulation mise en place entre la peinture et l'appareil, numérique entre autres, a commencé. Plus tard, en dehors de tout contexte universitaire, de 2005 à 2012, cette recherche s'est poursuivie très intuitivement<sup>18</sup>. J'avais alors installé mon

---

<sup>16</sup> Thierry de Duve (1989) parle des paradigmes artistiques que le ready-made de Duchamp (comme *Fountain* de 1917) aurait fait chuter : « quelque chose est une œuvre parce qu'elle est faite de main d'homme, par ce que la main qui l'a faite est singulière et y laisse des traces de sa façon, parce qu'elle se donne à voir et qu'elle est belle, sublime, signifiante ou même simplement intéressante, parce que sa valeur est reconnue ». Ce qu'il fait chuter avec le ready-made, c'est le statut de « l'œuvre comme objet matériel, l'œuvre comme *opus* d'un auteur, l'œuvre comme spectacle pour un regardeur, l'œuvre comme valeur instituée. » (p. 48).

<sup>17</sup> M. Jacques Lafon venait de publier, je ne le savais pas à l'époque, *Esthétique de l'image de synthèse. La trace de l'Ange* (2001). Il avait été nommé pour la mise en place d'un projet ambitieux, la constitution d'un pôle de réflexion autour de l'image numérique, du multimédia et de l'interactivité, répondant aux instances de la politique culturelle de l'époque. L'ESI est alors devenue ÉESI : École Européenne Supérieure de l'Image.

<sup>18</sup> Nous reviendrons sur cette période dans le récit de pratique des chapitres 2, 3 et 4 notamment, car elle constitue le laboratoire durant lequel a été préparé notre projet d'exposition.

atelier en Tunisie. En 2012, soit presque dix ans plus tard, m'inscrire au programme de doctorat, dont la condition était de proposer une réflexion autour de l'intermédialité, était l'occasion d'enrichir ma recherche en lui donnant enfin un véritable cadre théorique.

Au moment de rédiger mon projet de thèse, le hasard a fait que, me rendant à une toute petite bibliothèque municipale dans une banlieue de Tunis ne contenant pas plus qu'une quarantaine d'ouvrages sur l'art contemporain, je trouvai *L'art au temps des appareils* (Huyghe 2005). En jetant un œil sur la liste des auteurs, j'aperçus le nom de mon ancien directeur. Le projet rédigé, je le lui envoie. Jacques Lafon me recommande alors à Mme Louise Poissant avec qui il avait eu l'occasion de collaborer entre-temps. Il me conseillera également *Le devenir peinture* (Huyghe, 1996), devenu par la suite une des références essentielles de ma thèse.

Ces faits, tout anodins qu'ils semblent être, illustrent pourtant comment j'ai pu être l'objet d'une série de dispositifs<sup>19</sup> (institutions, professeurs, discours sur l'art) m'ayant progressivement amené à réinventer ma façon de peindre en privilégiant l'utilisation d'appareils dans l'air du temps, à me positionner en fonction d'un milieu culturel. Enfin, le temps de la germination du concept d'appareil par Huyghe et Déotte, que développent maintenant différents chercheurs dans la revue en ligne *Appareil*<sup>20</sup>, correspond à celui de ma formation aux beaux-arts. J'imagine qu'il est le reflet d'une interrogation ayant traversé de nombreuses écoles d'art en France à l'époque.

---

<sup>19</sup> Si nous illustrons ce qu'est un dispositif de pouvoir, c'est que nous aurons justement à l'opposer à la notion d'appareil. Nous ferons la distinction entre appareil et dispositif à la section 1.3.1 du premier chapitre.

<sup>20</sup> *Appareil*, sous la direction de Jean-Louis Déotte : <https://appareil.revues.org/>

## 1.1 APPAREIL ET ÉPOQUE

### 1.1.1 Racine théorique

Déotte s'intéresse aux appareils ayant selon lui « fait époque », qu'ils aient joué un rôle ou non sur le plan esthétique. Ils sont, dans l'ordre chronologique de leur apparition, la camera obscura avec la perspective et l'espace projectif, le musée, la psychanalyse, la photographie, le cinéma. Nous pouvons les classer selon les catégories suivantes : 1) les appareils issus de l'art et de la production d'œuvres, par exemple la perspective, 2) les appareils de la conservation et de la reproduction comme les musées, les archives, les photos d'œuvres d'art, 3) les appareils non exclusivement liés à l'art : la psychanalyse, le cartésianisme, ou même les passages urbains en architecture.

Quelles sont les origines du concept ? Dans *L'époque des appareils* (Déotte, 2004), l'auteur reconstruit, à sa manière, et en s'appuyant sur ses propres références, le concept d'appareil tel que le formule Pierre Damien Huyghe pour la première fois dans *Le devenir peinture* (1996). Il poursuit une philosophie de la culture telle que l'inaugure Schiller et s'entoure de la pensée d'Adorno, Benjamin, Lyotard, Foucault. L'ouvrage fait écho à des travaux comme *Le partage du sensible* (Rancière, 2000) ou *De la misère symbolique. La catastrophe du sensible* (Stiegler, 2005). L'auteur emprunte à Benjamin (1935) l'idée que l'appareil détermine techniquement le mode d'apparition des événements, configurant le sensible comme le politique. L'appareil (la photographie et le cinéma dans le cas de Benjamin) aboutit à la formation d'une sensibilité collective, en conséquence de quoi, il y aura autant d'époques esthétiques que d'appareils.

La notion<sup>21</sup> d'appareil pourrait être apparentée à une famille conceptuelle de laquelle pourtant Déotte la distingue : elle n'est pas un dispositif (Agamben, 2006/2007), ni un appareil d'état (Althusser, 1970/1976), ni un appareil de contrôle savoir-pouvoir (Foucault, 1971, 1975) ; elle ne correspond pas à l'appareil/instrument de Vilém Flusser (1983) ; et elle diffère du *Gestell* (arrondissement) heideggerien (1953/1954). Elle s'inscrit plutôt dans la lignée de la « surface d'inscription », concept emprunté à Lyotard (1971). L'appareil est une machine « anti-destin » impliquant une relance du temps, qui, laissé à lui-même, s'enliserait dans la répétition du Même dans le monde de l'indifférencié<sup>22</sup> (Déotte, 2004, chap. *Foucault : Appareil/dispositif* et suivants, p. 99-114).

Enfin, d'un point de vue étymologique, le lien entre l'esthétique et la technique se fait voir clairement à travers les termes d'« appareil, décors » d'un côté, « instrument, engin » de l'autre, tous dérivant d'*apparare* en latin, donnant le mot « appareil ». (Déotte, 2004, p. 91). On peut également trouver une racine commune entre appareil et dispositif qui signifie à la fois « préparer » et « disposer ». Mais tandis que le dispositif met à disposition de, l'appareil, en appareillant, veut rendre pareil, apprêter. Il nous sera nécessaire de revenir sur cette différence plus en profondeur (chap.1, section 1.2.1).

---

<sup>21</sup> Pour Déotte, l'appareil est une notion plus qu'un concept ouvrant un programme de recherche (Déotte, 2005b).

<sup>22</sup> « L'appareil, c'est ce qui prépare le phénomène à apparaître pour « nous », car, sans appareil, il n'y a qu'un flux continu et immaîtrisé de couleurs informes. » (Déotte, 2004, p. 102).

### 1.1.2 Qu'est-ce qu'un appareil ?

Pour savoir, il faut tracer sur le sol des formes et des figures. Les figures permettent d'arrêter le flux infini et naturel de la pensée. Pour penser il faut extérioriser sur un support le motif de la pensée. La pensée doit être appareillée pour devenir un savoir, sinon comme disait Arendt, c'est un flux naturel illimité (Déotte, 2005a, p. 44).

Au départ donc, il y a la vie, l'être au monde d'un individu, avec son flux d'idées et de sensations, de perceptions a-conceptuelles qui doivent, pour être vues, pensées et partagées, s'enregistrer en une forme donnée. Elles sont ainsi consignées, deviennent des événements du réel. Pour cela, plusieurs appareils sont disponibles, et sont différents selon les époques. Chaque appareil, ayant des propriétés de capture et de restitution différentes, n'enregistre ni la même chose, ni de la même façon. C'est pourquoi l'avènement d'un appareil instaure culturellement une tournure d'esprit qui donnera sa texture à une époque (par exemple, on le verra plus bas, les appareils projectifs correspondent à l'invention du sujet, l'avènement du musée à l'invention du jeu libre de l'esthétique, etc.).

Pour Jean-Louis Déotte<sup>23</sup>, il n'y a pas chez Benjamin et Lyotard d'histoire de l'art. L'œuvre est en rapport avec la « Chose », qui traverse l'humanité toute entière. Déotte dira qu'on ne peut pourtant pas analyser une mosaïque byzantine de la même manière qu'une peinture de Cézanne, car les appareils de l'œuvre ne sont pas les mêmes. Par conséquent, les cultures ne sont pas les mêmes, ni les signes opérant dans l'œuvre, ni les destinataires, ni les destinateurs.

L'histoire est un ensemble de couches géologiques faites d'époques distinctes en fonction des appareils à l'œuvre. Ils façonnent une forme culturelle et politique au sein de laquelle les arts sont pluriels. Il n'y a pas d'art, ni donc de peinture, sans un appareil.

---

<sup>23</sup> (Cet exposé est clairement énoncé dans Déotte, 2004, chap. *Lyotard : la thermodynamique des appareils*, p. 79–89).

En fin de compte, Déotte développe avant tout une philosophie de la culture qui ne passe pas par la phénoménologie : une œuvre interroge l'énigme de l'appareil qui la rend possible et la génère, et, par là, la texture unique de son époque.

### 1.1.3 Qu'est-ce qu'être appareillé ?

On peut prendre l'exemple d'un architecte apercevant des roches tombées de la falaise jonchant le littoral. Pour que ces débris de pierre deviennent une coupole, un mur ciselé ou une arche, il faut bien qu'il projette sur ces pierres une première découpe, un premier assemblage pour les rendre pareilles au plan, conformes à son objectif. Pour cette opération, évidemment, les différents appareils à la portée et à la connaissance de l'architecte induisent autant d'œuvres différentes.

la simple découpe de la pierre, le travail manuel du trait, sont indissociables de la conception de l'ensemble, puisque tel bloc a déjà sa place dans le projet d'ensemble. On ne peut pas dissocier le geste manuel de l'intelligibilité cognitive de l'ensemble, laquelle est soumise à un principe d'identité puisqu'il faut *rendre pareils*, donc appareiller, des éléments qui initialement ne le sont pas (Déotte, 2004, p. 101).

Être appareillé est être le produit d'un appareil, il y a autant de manières de rendre pareil que d'appareils. Autre exemple : lorsqu'on chante, la gorge, la voix, ou la parole est appareillée par un chapelet de notes, qui forme une harmonie. Chaque époque, chaque région, aura sa mélodie, ne racontera pas la même histoire, n'aura pas le même contenu, ni ne s'adressera au même public, selon l'appareil : le chant, c'est bien notre voix en tant qu'elle est devenue pareille à la gamme musicale, nombre déterminé de notes que l'on pourra faire vibrer selon son intention. La voix est rendue pareille à la musique, l'expression est appareillée.

#### 1.1.4 La surface d'inscription

Le concept de « surface d'inscription » apparaît dans *Discours, Figure* (1974/2002), de Lyotard. Pour ce dernier, la réalité n'est compréhensible que via ses événements et les traces qu'on en conserve. Ces événements sont consignés ou retenus grâce à leur inscription sur un support donné : une surface. Ensemble, elles constituent un bloc d'écriture faisant époque :

Les surfaces d'inscription sont historiques et déterminent pour chaque époque telle articulation du visible et du texte, du signifiant et du signifié, de la figure et de la lettre, de la loi et la société. (Déotte, 2004, p. 83-84).

Déotte relève le fait que pour que la consignation ait lieu, il faut toutefois opérer techniquement. Le monde s'enregistre alors sur des surfaces d'enregistrement (et non plus d'inscription). Il n'y a pas d'enregistrement qui ne soit déterminé par une technique qui ne fasse lien, agencement, entre la culture et le politique.

Enfin, ce qui intéresse Lyotard, toujours d'après notre auteur, ce sont les transitions d'un bloc d'écriture à un autre, les ruptures historiques soudaines menées par des personnages hors du commun (Masaccio, Cézanne). Déotte reproche en fin de compte à Lyotard de ne pas faire l'analyse d'une époque à partir de ses surfaces d'inscription même ; de ne pas penser une période donnée qu'établit un bloc d'écriture comme étant générateur d'une quasi infinité de possibilités artistiques :

Dès lors, un bloc d'écriture n'avait plus aucune puissance artistique, mais seulement de contrôle social, voire de discipline, devenant la clef de la commande artistique pendant des siècles. On en a conclu qu'il fallait restituer à ce qui avait fait époque la capacité de ce faire-époque, mais alors œuvre après œuvre (Déotte, 2004, p. 173).

Déotte regrette l'approche phénoménologique de Lyotard dans l'analyse des artistes qu'il aborde et qui seraient hors du temps, hors époque. Lyotard n'irait pas au bout de son concept car il ne fait pas le lien entre une œuvre originale et la surface

d'inscription dans laquelle elle s'inscrit. Pour notre auteur, une œuvre est toujours technicisée, en lien avec l'appareil d'une époque.

### 1.1.5 Appareil, époque et évènement

L'appareil pour Déotte forme une esthétique collective et « génère une sensibilité commune », au sens d'*aisthesis*<sup>24</sup> (2005b p. 264). Celle-ci produit des valeurs, des manières d'être communes d'agir et de parler, de faire et de concevoir l'art. C'est le « faire monde », le « faire époque » des appareils. Chez Lyotard (1971), les surfaces d'inscription sont déjà des normes culturelles, par exemple, des genres de discours caractérisant une époque<sup>25</sup>. Déotte propose de techniciser les processus d'inscription. C'est l'appareil, variable selon les époques, qui dorénavant définit, apprête ou prépare, l'évènement – le faire monde : ce dernier, par essence imprévisible, ne peut avoir eu lieu que s'il est restitué ; il est bien nécessaire qu'un support l'enregistre et le répète sous la forme d'un texte, d'une image, ou d'un discours. Enregistrer un évènement pour le rendre visible, pour qu'il apparaisse pour nous, c'est le travail de l'appareil, (Ibid. p. 265)<sup>26</sup>.

Chaque époque connaît son invention technopolitique : le cinéma au XX<sup>e</sup> siècle, la photographie au XIX<sup>e</sup> siècle, le musée au XVIII<sup>e</sup> siècle, la perspective au XIV<sup>e</sup>

---

<sup>24</sup> *Aisthesis* en grec ancien, signifie esthésie (je sens, je perçois avec mes sens). Cela désigne la « perception » en général, aussi bien intellectuelle que visuelle, tactile, olfactive. La perception est ici une capacité à percevoir. Le terme renvoie donc en dernière instance à « connaissance, discernement ». La définition ici s'appuie sur les propos de Déotte (2005b p. 264).

<sup>25</sup> La narration pour les sociétés sauvages et traditionnelles, la révélation pour les sociétés théologico-politiques, le délibératif pour nos sociétés capitalistes démocratiques (Déotte, 2005a, p. 14).

<sup>26</sup> Avec la théorie de l'appareil, Déotte démontre qu'entre le corps et l'évènement, « il y a autre chose que le langage et ses genres du discours » (Déotte, 2005 b, p. 266). C'est en cela que l'auteur se sépare, selon lui, de Lyotard, dont l'approche est trop phénoménologique, refusant de penser l'instrumentalisation du corps. Or le corps, pour Déotte, s'appuyant sur M. Mauss, n'est jamais nu, ni possible autrement qu'appareillé, ne serait-ce que par la loi nécessairement inscrite sur le corps (Ibid., p. 266).



siècle<sup>27</sup>. En contrepartie, une époque sans appareils est un temps indéfini et non plus une époque : « le dépouillement des appareils [...] laisse arriver une temporalité indifférente, quelconque, un flux imaginal de couleur » (Ibid., p. 14). Un même évènement, donc, selon l'appareil qui l'enregistre, s'inscrit différemment. L'histoire apparaît pour l'auteur comme une continuité de ruptures en fonction des différents appareils. En même temps, chacune d'elles est singulière et indépassable, comme par exemple le cinéma noir et blanc par rapport au parlant. Chaque époque-appareil définit une sensibilité qui ne regarde qu'elle (Déotte, 2005b, p. 276).

#### 1.1.6 Pourquoi un appareil est anti-destin ?

Le langage, qui est le fond commun d'une époque, précède l'individu et le prédestine. Il se constitue de rumeurs, de fantasmagories et de grands thèmes littéraires (l'Eden, L'Odyssée, Œdipe, Antigone, Don Quichotte, Don Juan, Robinson, etc, mais aussi le contenu d'une œuvre comme le *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert). Un flux d'images nous enveloppe également, imaginées et projetées sur nous par les générations passées. Cela également nous destine : chaque génération rêve la suivante. Ces rêves de nos aïeux pour nous, ces thèmes littéraires, forment une pâte colorée à laquelle nous adhérons, elle est une des substances de nos vies (Ibid., p. 268).

Si les appareils sont anti-destin et révolutionnaires, c'est parce qu'ils permettent de nous séparer de cette substance colorée en la mettant à distance : ils permettent que quelque chose arrive là où il n'y avait avant qu'une « adhésion irréfléchie et spontanée ». Les appareils ne prolongent pas les corps, ils ne sont pas un outil ou un

---

<sup>27</sup> Nous ne pouvons entrer, faute de place, en détails sur ce qui distingue ces appareils les uns des autres. Nous ne nous intéresserons qu'à ceux importants par rapport à notre recherche : la photographie, la perspective et le musée. D'autre part, par le fait de notre pratique, nous aurons à penser le numérique comme un appareil pour la peinture.

instrument. Ils ne sont pas l'extériorisation ou l'amplification d'une fonction biologique limitée. « Les appareils arrachent le corps au sol natal, le déportant vers ce qui n'était pas programmé génétiquement. » (Ibid., p. 269).

### 1.1.7 Appareils relatifs au champ de l'esthétique selon leur avènement chronologique

#### a. L'invention de l'appareil perspectif

S'appuyant sur Damisch et Panofski, (2001, 2005b) c'est à partir du Quattrocento à Florence que pour Déotte l'architecture et la politique, soit l'être-ensemble, deviennent par un même mouvement un système bâti sur la subjectivité. D'une part nous dit-il, avec Brunelleschi et l'emploi du point de fuite dans la représentation ; d'autre part, sur le plan politique, avec la pensée politique de Machiavel qui s'oppose à l'appareil théologique médiéval chrétien. Pour Déotte, à l'invention de la perspective correspond l'invention de la subjectivité, et au point de fuite répond philosophiquement le cogito cartésien. Pour une information plus complète nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage *L'époque de l'appareil perspectif. Brunelleschi, Machiavel, Descartes* (Déotte, 2001).

#### b. Le musée

Au XVII<sup>e</sup> siècle, la peinture répond aux désirs des commanditaires. Ces derniers prédéterminent en quelque sorte le travail et les recherches des artistes. Les débats sur l'art ont lieu à l'académie, il est l'affaire des spécialistes. Ce ne sera que plus tard, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, avec les romantiques d'Iéna et l'avènement des institutions muséales, que les finalités et les principes classiques seront remis en cause. Avant cela, l'art avait une destination culturelle, depuis, il est l'objet d'une critique soumise à la pensée de l'esthétique, donnant lieu à une jouissance désintéressée, à la contemplation. L'art, dès lors, refuse le formatage, il est en crise (Déotte 2005b, p. 265). Le musée serait la réelle origine de l'esthétique au sens où nous l'entendons

aujourd'hui, puisqu'il est le seul appareil à permettre que les œuvres soient jugées pour elles-mêmes, en dehors du contexte religieux ou politique :

[L'art, ni soumis] au régime esthétique des images (Platon), ni [...] au régime classique et rhétorique (Aristote), [...] l'art comme question, c'est-à-dire comme critique, comme histoire, comme patrimoine, l'art dans son régime esthétique (Rancière), n'apparaît pas sans l'institution du musée (Ibid., p. 277).

Déotte parle donc de l'invention de l'institution muséale telle qu'elle apparaît au 18<sup>e</sup> siècle, lorsqu'apparaît la notion de patrimoine. Sa fonction est d'archiver et de répertorier les œuvres selon des critères choisis : art de telle région, art de telle époque. Le musée est ici un appareil de la suspension : pour la rendre visible, il transpose l'œuvre dans un autre contexte : elle est alors suspendue, en concurrence ou cohabitation avec d'autres, change de propriétaire et de public. Elle n'a donc plus le même sens : suspendues au musée, toutes les formes se valent pour un libre jeu de l'esthétique.

L'archive muséale et les bibliothèques deviennent dès lors le lieu de fréquentation incontournable des créateurs. Avec Manet, mais aussi Flaubert<sup>28</sup>, l'art devient un art de l'archive. Bataille écrit que Manet opère le sacrifice du sujet<sup>29</sup>. Effectivement, on pourrait penser à une peinture devenue autonome, n'ayant pour référence rien d'autre que l'archive des musées (Déotte, 2004, p. 127).

### c. La photographie

Le monde, après la photographie, n'est plus vu de la même manière. Un simple exemple en témoigne parmi de nombreux autres qu'on ne peut citer faute d'espace : le galop du cheval, jusqu'à ce qu'il soit photographié, n'avait jamais été correctement

---

<sup>28</sup> On pense à la somme de document sur la religions consultés pour l'écriture de Saint Antoine.

<sup>29</sup> Déotte ajoute : « Monet, c'est Goya plus le sacrifice du sujet » (Déotte, 2005b, p. 278).

représenté<sup>30</sup>. Avant Muybridge, les minuties et détails du mouvement étaient imperceptibles. L'appareil photo réorganise la perception en donnant même plusieurs versions du visible : flou, noir et blanc, etc. C'est ici la plasticité même de l'appareil qui surgit, sans tenir compte ni de l'ici et du maintenant (le lien de la photo avec l'instant historique), ni de l'auteur, qui ne fait qu'appuyer sur le déclencheur. Les choses ne sont plus indexées à l'expérience d'un vécu, mais sont un phénomène de parution. Un phénomène du visible<sup>31</sup>. En conclusion on pourra dire qu'en induisant un nouveau genre ou mode de perception à chaque époque, l'appareil permet l'avènement d'un monde inaperçu, et donc impensé.

---

<sup>30</sup> Edgar Degas, *Le faux départ*, 1970, huile sur panneau, 32, 1 x 40, 3 cm. Yale University Art Gallery, New Haven, USA ; T. Géricault, *Le derby d'Epsom*, 1821, huile sur toile, 92 x 123 cm, Musée du Louvre. Dans les deux cas, le mouvement des membres de l'animal est non conforme à sa réalité.

<sup>31</sup> Nous aborderons ce point avec plus de détails au chap. 1, section 1.4.

## 1.2 DISTINCTIONS CONCEPTUELLES

### 1.2.1 Différence importante entre dispositif et appareil

À travers les textes de Déotte et de Huyghe, si la distinction entre dispositif – le terme se réfère au concept élaboré par Foucault (1971, 1975) puis repris et développé notamment par Althusser (1970/1976) ou Agamben (2006/2007) – et appareil est assez ambiguë, c'est que les deux notions se recouvrent et soutiennent l'idée que ce que nous voyons, connaissons ou comprenons dépend d'une structure extérieure, ayant sur nous pouvoir et contrôle. Les appareils comme le dispositif nous prédestinent. Avec ce dernier, le savoir nous est donné forgé et en est le produit. Nous n'avons pas accès au monde tel qu'il est réellement, ni dans ses différents états possibles, etc. Il y a donc une certaine ressemblance entre les deux concepts, ce dont se défendent pourtant Déotte et Huyghe dans plusieurs ouvrages. On pourra également se demander, sur le plan de l'esthétique, si le concept de dispositif, compte tenu de l'importance qu'il prend à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, n'est pas plus adéquat à élucider l'ontologie de l'œuvre (voir à titre d'exemple, Jonathan Crary, (1994), *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIX<sup>e</sup> siècle*<sup>32</sup>).

Commençons par préciser en deux mots le concept de dispositif. Comme Adorno et Benjamin, les analyses de Foucault dénoncent un pouvoir invisible du discours, marchant de concert avec la progression du capitalisme et de la société industrielle, agissant via les différentes structures de l'État. Cela aboutit à la mise en place des

---

<sup>32</sup> À titre d'exemple, Jean Davallon (1999) interroge le concept de dispositif dans l'art comme dans celui des annonces publicitaires, pour lui, une exposition, comme la publicité, est un dispositif d'agencement d'objets ou d'images dans un espace dans le but de mettre en place un discours tout en s'appuyant sur un cadre institutionnel. Teresa Castro (2015) s'intéresse au dispositif de l'image panoramique géographique, d'où il se dégage une forme d'authenticité, et son impact sur le spectateur.

dispositifs d'enfermement et de contrôle, un dispositif de surveillance « agençant ses propres énoncés » (Girard, 2005, p. 167).

Voici le nom qu'on peut donner à un dispositif historique : non pas réalité d'en dessous sur laquelle on exercerait des prises difficiles, mais grand réseau de surface où la stimulation des corps, l'intensification des plaisirs, l'incitation au discours, la formation des connaissances, le renforcement des contrôles et des résistances, s'enchaînent les uns avec les autres, selon quelques grandes stratégies de savoir et de pouvoir (M. Foucault, 1976, p. 139).

Selon Déotte (2004, chap. *Foucault : Appareil/dispositif*, p. 99-107), un dispositif est un ensemble inclusif qui implique et suscite un regard. Par conséquent, le sujet subit son effet et en est le produit. Il est une domination sociale qui fonctionne par l'articulation du savoir et du pouvoir, faisant série, se rependant en série de série de plateaux de domination. Cette série de série fait tableau, et ce sera le tableau de notre société dans lequel les individus apparaîtront sous l'emprise du dispositif et d'un pouvoir social. C'est un rapport de force qui destine l'individu à une certaine action, qui fait de lui la chose voulue, il est l'effet d'une instance sociale (de pouvoir) pour un résultat désiré.

Si l'appareil s'oppose au dispositif, c'est parce que le dispositif est programmatique. Ce dernier pour Déotte met en place un programme dont le prolongement des effets est compris par le programme même, un système s'étendant rizhomatiquement. Si l'on pense donc par exemple l'appareil photo comme un dispositif, il est un appareil technique dont découlera un ensemble de possibilités, toutes contenues dans le programme de la technique. Et comme le programme perspectif a été épuisé par cinq siècles de peinture classique (Flusser, 1996), l'appareil photo également épuisera toutes ses possibilités créatives (Déotte, 2004, p. 110).

À penser l'appareil comme un dispositif, on limite sa puissance créative au jeu technique, jeu qui par ailleurs s'épuise à mesure que tous les coups sont joués. La créativité est maintenue sous la tutelle de sa technique, et, surplombant cette dernière, il y a les institutions de l'état agençant la technologie.

Les appareils pour Déotte fonctionnent autrement. Ils autorisent un jeu expressif illimité : chaque nouveau joueur redéfinit la règle du jeu, les œuvres d'art insufflent toujours de l'inventivité en même temps qu'elles comportent les principes d'un appareil. Elles sont entraînées par-là dans une recherche qui ne peut avoir de fin car :

elles rendent compte de ce qui était non seulement inventé, mais aussi trouvé. Cette recherche est sans fin parce qu'il n'y a pas d'archives pour ce qui n'a été que trouvé, c'est ce qui permet de comprendre l'actuel rebond de la photographie esthétique malgré les programmations d'un épuisement du dispositif photographique, (Déotte, 2005a, p. 45).

Pour Déotte, il s'agira moins de capter une réalité que de manifester le fait d'une fouille opératoire menée à l'aide d'un objectif et d'un déclencheur selon un cadrage et une pause déterminée.

Enfin, l'appareil nous mène hors du programme, hors du dispositif, avec toutefois toujours le risque de nous y reconduire : lorsque l'artiste justement utilise son appareil sans l'interroger. En effet, comme un dispositif est soumis à l'entropie, il ne peut aller qu'« à son épuisement par la réalisation de tout ce qu'il rend possible, à moins d'un apport extérieur en information nouvelle, et un appareil où une véritable généricité est possible, du fait de l'analyse créatrice de l'appareil lui-même » (Déotte, 2004, p.110). Toutefois un appareil peut devenir dispositif à son tour lorsqu'aucun fait de créativité n'en émane, utilisé à des fins prédéfinies (voir section 1.1.4) :

Chaque appareil est donc partagé entre un devenir programmatique (le dispositif) et une déconstruction systématique. Les deux ne se recouvrent pas, car la déconstruction artistique trouve son énergie d'une manière originale (Déotte, 2004, p. 110).

Sans les œuvres d'art, et par conséquent, l'expression subjective de l'artiste aux commandes, les appareils deviennent de simples dispositifs. Un appareil par lui-même n'explique pas l'œuvre : c'est son maniement.

### 1.2.2 Autres brèves distinctions à signaler<sup>33</sup>

#### a. Différence appareil/outil

Pour Bergson, « si nos organes sont des instruments naturels, nos instruments sont par-là des organes artificiels. L'outil de l'ouvrier continue son bras ; l'outillage de l'humanité est donc le prolongement de son corps » (Bergson, 1932/1970, p. 329). Ce n'est pas la position de Déotte. Selon lui les appareils ne peuvent prolonger le corps, être une amplification des fonctions biologiques limitées. Les appareils « déportent vers ce qui n'était pas programmé génétiquement » (2005b p. 269). Ils sont une violence faite à la Terre, au corps et à la culture en cela qu'ils effectuent toujours un décalage par rapport à la nature. Nous dirons qu'ils en sont l'élargissement.

#### b. Différence médium/appareil

Rappelons la célèbre formule de M. McLuhan, « le médium, c'est le message » (McLuhan, 1964/1972). La thèse de l'auteur est que pour le récepteur, un médium (journal, livre, télévision, radio, etc.) compte autant sinon plus que le sens ou le contenu du message, étant déjà un message lui-même. Dans une médiologie telle que la développe R. Debray<sup>34</sup>, les supports de transmission de message ont la capacité d'influencer les mœurs, les forces de pouvoir, de savoir, etc. En définitive, le médium conditionne la forme autant que le sens, et on pourrait l'assimiler à un appareil. Mais pour Déotte, contrairement à l'appareil, un médium n'entraîne pas de rupture d'époque, n'invente pas de temporalité inédite : la peinture change en fonction des appareils qui la traversent. La perspective, le musée, la photographie, etc., amènent des conceptions-perceptions différentes, ce que ne fait pas le médium (il a peu varié pendant des siècles tandis que la peinture oui).

---

<sup>33</sup> C'est à titre indicatif que nous mentionnons les deux autres différences conceptuelles sans malheureusement prendre le temps de les approfondir. Nous invitons le lecteur à consulter les ouvrages auxquels nous faisons référence.

<sup>34</sup> Régis Debray (1991, 1992, 1994, 2000)



### 1.3 APPAREIL ET MONDE COMTEMPORAIN

Tournons-nous un instant vers les relations que peut entretenir l'art avec les appareils de notre monde contemporain.

#### 1.3.1 La responsabilité de l'artiste

Selon Claude Amey (2005, p. 35-41), parler du contenu d'une œuvre est difficile si l'on admet en elle une part d'opacité irréductible. Néanmoins, elle est toujours une production. Par conséquent, elle porte la trace de l'instance technique l'ayant produite, son appareillage. Comment parler d'une image sans tenir compte de ce qui l'induit et la rend possible ? Le discours sur l'appareil saisit l'œuvre dans le cadre d'une esthétique matérielle historiquement et culturellement déterminée. Étudier une œuvre est comme enquêter sur la vérité de l'appareil qui la génère. De cette manière, l'appareil déottien nous permet de sortir des dualismes esprit/matière, forme/contenu, signifiant/signifié. En retour, l'artiste aurait pour tâche de rendre son époque intelligible et perceptible, via l'emploi de l'appareil (Déotte, 2005b, p. 266-268). Au départ, le cinéma est une invention technique. Les artistes vont prendre conscience de ses qualités au fur et à mesure des expériences, et constituer par elle ce qui fait pli et époque. Ce faisant, seront niés les genres artistiques antérieurs par une expression et une sensibilité inédites ; tout comme le roman a nié les genres littéraires qui lui étaient antérieurs (les appareils sont anti-genre).

L'appareil crée une rupture, mais c'est la tâche et la responsabilité de l'artiste de faire de son époque une singularité ou d'exprimer la singularité de son époque en s'appuyant sur lui. L'appareil libère une recherche permanente et permet des contenus nouveaux en procédant par déviation, en explorent une sensibilité différente (le contenu sensible de l'appareil roman n'est pas le même que l'appareil recueil de poésie).

### 1.3.2 Se réappropriier l'appareil ?

La tâche de l'artiste est donc d'exposer le fait de l'appareil, la spécificité de son écriture, afin de montrer le pli de son époque. De son côté, Huyghe nous dira (voir ci-dessous chap. 2, section 2.1) que l'artiste doit éliminer au maximum la trace du « faire » humain afin que surgisse le travail même de l'appareil – nous nous référons à des appareils de visualisation. Dans les deux cas, l'artiste est au second plan. Il doit laisser agir de façon à ce que l'image révèle ce qu'il y a de plus conforme à sa nature. Pour nos auteurs, la tâche de l'artiste est de savoir montrer le « savoir-faire » même de l'appareil, montrer la spécificité de son pouvoir de reproduction. Il ne s'agit pas de jouer sur toutes ses fonctions, d'épuiser son programme de possibilités (Flusser, 1983), mais de chercher à exposer ce que l'appareil sait faire le mieux. S'appropriier, ici, n'est pas faire soi, mais ouvrir son être, l'amener, aux possibilités de l'appareil. S'appropriier un appareil c'est aller de soi à lui<sup>35</sup>.

### 1.3.3 Un art anti-appareil

Sylvie Couderc, dans *Art domestique et vie appareillée*, (2005, p.73-92) dénonce la mise à disposition des appareils d'enregistrement pour tous, entraînant une proximité avec l'intime, le centre du monde devient l'être subjectif. Avec la vie technologique s'ouvre une époque de l'« hypersubjectivité », ce dont témoignent par exemple les installations interactives de Pipilotti Rist, ou l'œuvre de Claude Closky, *Mon catalogue* (1999). Pour Couderc, une bonne partie de l'art appareillé et des pratiques interactives d'aujourd'hui « produisent des émotions de faible intensité, une succession d'effets à court terme, sur des modes légers, frivoles, distrayants, parfois

---

<sup>35</sup> Se réappropriier l'appareil sera notre geste en peinture, il aboutira au concept d'incarnation de l'appareil (chap. 3).

humoristiques, vécus sous l'angle de l'agrément ou du désagrément de la réaction ou de l'ennui, du plaisant ou du déplaisant », (2005, p. 84).

En contre point, et c'est ce qui nous intéresse ici, il y aurait un art dont la démarche serait anti-appareil, comme celle de Tino Sehgal (performance), Félix Gonzalez-Torres (projets avec échanges d'objets), Rirkrit Tiravanija (partage culinaire). L'auteure se demande (p. 86) si dans l'univers des médias d'aujourd'hui il existe des œuvres qui, malgré la distance induite par la technologie, font surgir encore et malgré tout des espaces de réflexion et de liberté tels que le propose l'art-anti appareil. Lorsqu'il n'est qu'un gadget, l'appareil ne fait qu'affaiblir la portance expressive de l'art, ne parvenant plus à toucher ce qu'il y a de fondamental en l'homme, « l'inouï » ou le « monstrueux », pour Couderc. Ce sera alors seulement de la technologie que l'on expose. C'est une des raisons pour lesquelles notre projet sera de s'approprier l'appareil par la peinture, afin d'engager un processus d'innovation de son contenu et non pas de nous contenter d'utiliser un appareil « tendance » ou « gadget ».

## 1.4 USAGE ET FACTURE

Nous l'avons dit, Déotte élabore avec le concept d'appareil une philosophie de la culture. Par la technique, il implique un changement d'orientation dans la pensée, le vivre ensemble, c'est-à-dire la politique et la culture, et c'est pourquoi il ne s'intéresse pas exclusivement aux appareils de l'art, mais à ceux dont l'influence fut déterminante dans l'histoire, comme la psychanalyse, l'urbanisme, l'institution muséale, etc. L'approche de Pierre-Damien Huyghe est différente. Il tente de déterminer les conditions qui déterminent l'émergence de l'art à partir d'un appareil. Pour lui, cela implique un certain maniement, mais aussi une assimilation entre appareil et individu. Ce qui nous intéresse donc avec Huyghe, c'est l'accord qui se produit entre le sensible et le faire, l'expression et l'automatie. Cette section nous sera utile pour éclairer d'un point de vue théorique le chapitre suivant, où il sera question de l'emploi des appareils par différents artistes.

### 1.4.1 L'expression de l'appareil : la parution

Chaque appareil recouvre un champ d'expression et de sensibilité singulier, invisible et inaudible sans lui. Chaque appareil a un champ esthétique et expressif qui lui est propre. Ici, la question de l'usage est déterminante. Dans quel cas l'appareil donne-t-il accès à l'expression ? Qu'est-ce qui fait qu'il n'est pas une machine ?

On utilise la machine pour son rendement calculable et prévisible que déterminent un cahier des charges, des contraintes industrielles ou économiques. Elle produit, transforme et remplace selon un objectif préétabli. Comme l'outil, la machine est commandée par une tâche, un usage connu, fixe et immuable. Un tel usage de l'appareil photo par exemple produit la photo d'identité, ou la photo de reportage : c'est obéir à la fonction de mimésis ou la fonction de mémoire. Ici, sa capacité sensible de capture du phénomène s'estompe. Pour qu'une sensibilité de l'auteur soit

manifeste, il faut se maintenir au plus près de l'apparaître, et exhiler la nature des propriétés de l'appareil. Dans ce cas, il n'est ni utile, au service d'une tâche, ni circonscrit à une fonction (Huyghe, 2005 b, p. 25-29). Le travail réel de l'appareil advient lorsqu'on le laisse agir sans préfiguration, sans ne rien vouloir répéter. Utilisé tel une machine ou un outil, aucune expressivité n'en émane. Mais si on le pousse vers ses propriétés techniques de capture, quelque chose de l'expressivité de l'auteur devient manifeste.

Comment est-il possible de passer d'un sentiment, ou pressentiment, propres à l'auteur à son enregistrement, à sa formulation par un appareil ? Sur ce point, Merleau-Ponty nous éclaire. Il n'y a d'expression que via un support-appareil :

Je dis que je sais une idée [...] lorsque j'ai réussi à la faire habiter dans un appareil de parole qui ne lui était pas d'abord destiné. Bien entendu, les éléments de cet appareil expressif ne la contenaient pas réellement : la langue française, aussitôt instituée, ne contenait pas la littérature française – il a fallu que je les décentre et les recentre pour leur faire signifier cela que je visais. C'est précisément cette « déformation cohérente » (A. Malraux) des significations disponibles qui les ordonne à un sens nouveau et fait franchir aux auditeurs, mais aussi au sujet parlant, un pas décisif (Merleau-Ponty, 1953 p. 99).

Il peut y avoir un outil comme des mots dans une langue. Mais leur articulation par un sujet fera paraître, en en faisant résonner le sens, une expression, une signification – ce qui deviendra la parole ou la littérature. C'est ce que la parole ou la littérature font surgir dans l'appareil de la langue et que n'autorise pas la communication programmée (comme celle des machines avec un code, des décrets ou la communication des abeilles) : l'expression ne vient pas sans une structure-appareil.

C'est en et par cet appareil que s'enregistre le dire, mais c'est en même temps par-là que ce dire accède à la parution, c'est là qu'il vient exister. Il ne se réalise pas autrement, il ne se réalise qu'appareillé (Huyghe, 2009, p. 116).

La parution, terme clef chez Huyghe<sup>36</sup>, correspond à l'enregistrement de l'expression. L'appareil, en enregistrant, fait « paraître »<sup>37</sup> le dire ou le fait. L'expression et la forme – que conditionnent nécessairement les propriétés matérielles de l'appareil – sont simultanées, exactement comme lorsque, dans un appareil photo analogique, une lumière imprègne la pellicule et donne une photographie.

Huyghe explique que « lorsqu'on regarde une photo, on en regarde l'image, mais peu la profondeur de champ, sa sensibilité particulière, sa luminosité incomparable » (2009, p. 119). La parution, l'être de la photographie en quelque sorte, passe inaperçue, l'expression n'est plus visible : la photographie est transparente, on n'en voit que le sujet, au détriment de sa matérialité. De même, si l'on se contente de regarder un bâtiment seulement comme une chose qu'on reconnaît – tiens ! Voilà une maison, un café, une église –, nous nous en interdisons le rapport être/matière, nous nous focalisons sur l'aspect mimétique, passons à côté de leur vie esthétique. Pourtant, une église, pour continuer notre comparaison entre la photographie et l'architecture, en enregistrant le fait « église » ne le fait pas en dehors d'une certaine facture, une qualité particulière de roche, de courbe, d'espace, (son appareillage). C'est pourquoi une photographie contient sa singularité dans sa facture, dès qu'on en voit la « profondeur de champ », la « sensibilité particulière », la « luminosité incomparable », etc. Les attributs de parution de l'appareil en sont le fait expressif, la vie esthétique, tout en témoignant du dire de l'auteur, s'y accordant (l'architecture de l'église correspond bien à l'expression d'un architecte dans un appareillage de pierres).

---

<sup>36</sup> Pour Huyghe, la « parution » est un concept de la perception. Or, la tâche que l'artiste se confie à lui-même depuis la modernité est de montrer, de « dé-couvrir » la perception : rendre compréhensibles les conditions du visible, tenir à la compréhension du fait, montrer les choses comme étant conditionnées, c'est-à-dire appareillées. Tout cela fut le programme de la modernité, et c'est d'ailleurs ce que la postmodernité continue, sans innover. Il s'agit encore de montrer l'envers d'un faire, être fasciné par le faire plus que par l'expression ou l'esthétique de l'objet, Huyghe (2009).

<sup>37</sup> « "Appareil" est d'abord un terme avec lequel il est possible de penser le paraître comme un fait », (Huyghe 2005b, p. 24). Cette notion traverse plusieurs de ses ouvrages : 2005c, p. 23 -27 ; 2005d, p. 172 ; 2009, p. 110 -119. Dans *Du Commun*, 2002, p. 105-107.

Nous voyons que pour Huyghe, la parution et l'expression qui coïncide les diverses modalités de la facture. Dans le cas de la photographie, c'est la lumière, la profondeur de champ, etc. Le propos original de l'auteur nous semble être ici de faire d'extraire l'expression à partir d'un certain état de chose dans les qualités matérielles.

#### 1.4.2 La parution et le regard a-subjectif

Lorsqu'une chose est aperçue, elle n'est pas au préalable reconnaissable car pas encore articulée à soi : elle habite le sujet sans qu'aucun affect ne s'y attache, elle y est « désaffectée » (2005d, p. 173-174). Elle est en lui, l'imprègne inconsciemment. Alors le sujet perçoit sans reconnaître, sans attention : il fonctionne. La parution de la chose se produit en nous avant que ne se détermine de catégorie dans l'entendement. Elle est présubjective, elle précède le moi. Huyghe, s'appuyant sur la *Critique de la raison pure* (Kant, 1787), dira : « Ce qui permet au sujet de fonctionner [...] spontanément est un divertissement radical à l'égard de la phénoménalité même » (Ibid., p. 173). Pour l'auteur, la parution coïncide avec un état de sensibilité pure où le sensible s'éprouve, « s'endure », à la manière d'une pellicule.

L'auteur décrit ici l'expérience d'un regard limité à sa seule fonction d'appareil. Un voir s'ouvrant sur un extérieur ni compris, ni identifié. Que signifie donc voir sans distinguer ? Regarder devant soi, voir tout en même temps ? L'œil fonctionne, non pas l'entendement ; l'impression sensible opère, le jeu esthétique du monde nous forme. Une oreille qui ne distingue rien de précis dans le flux sonore qui opère tel un écouteur, n'entend que du bruit. Le voir inarticulé est-il un voir a-subjectif ?

Pour Huyghe, la perception se produit sans la décision de la part du sujet. Le regard ne vise pas. Il est plutôt comme une caméra cinématographique ou un objectif photographique lorsqu'ils enregistrent mécaniquement (sans affect). Un appareil voit

comme il peut, et pas autrement. Et il faut, pour comprendre ce dont il est ici question défaire la relation objet/sujet :

Si le regard *peut* ne pas relever de l'expérience souveraine du sujet, c'est que la vue, parfois, s'effectue hors du champ de décision de ce sujet. Ce dernier est littéralement ému, *mis hors de soi*. L'épreuve d'une telle émotion (ou émeute) est décisive : ce sans quoi l'être humain au monde manquerait à son essence est en effet susceptible de se manifester dans une telle expérience involontairement ou, mieux, *provoquée* (Huyghe, 2002, p. 38).

Cette expérience du voir est en partie constitutive de l'être humain. Elle sera ce qui nous fera partager le monde. La parution induit l'extérieur en nous qui deviendra en suite une conscience, donnant une forme à l'être et à la matière. La comparaison de Huyghe entre l'individu et le boîtier photographique permet de concevoir un état mécanique du sujet, d'où sera envisagé plus tard son devenir appareil. Tels sont pour nous les enjeux philosophiques de la théorie de l'appareil.

En résumé, d'une part, il y a la parution, qui correspond à la production d'une forme telle qu'elle est associée à une facture donnée par l'appareil. Et d'autre part il y a l'assimilation du fonctionnement de l'appareil photographique au fonctionnement du sujet, lorsqu'il est transformé par ce qu'il perçoit du monde extérieur, que cela s'imprime en lui. Huyghe parle d'épreuve, d'une émotion qui est une transformation du moi. Comme l'appareil enregistre l'extérieur, le sujet s'imprègne du dehors, est par lui ému, « déplacé » et transformé. On comprend dès lors la faculté constitutive de ce regard-appareil du sujet. On comprend également l'influence d'un appareil tel que la photographie sur notre perception et connaissance du monde. Elle peut se substituer au regard de l'individu, définir son champs de décision en désignant la réalité des choses. Elle les aura fait paraître pour nous dans sa facture particulière. D'où la possibilité de tracer les sillons d'une tendance historique, d'un type de regard d'époque propre à la photographie, ou au cinéma, ou encore à la perspective, etc., tout en ouvrant un programme créatif et sensible.



## RÉSUMÉ

Dans ce chapitre, nous avons vu comment s'élabore le lien présubjectif<sup>38</sup> entre le milieu culturel et la production en art, comment il est déterminé par les appareils<sup>39</sup>, comment ce dernier structure le sujet (Huyghe) et le temps en époque (Déotte). L'artiste aurait la responsabilité d'en dévoiler le fonctionnement et l'originalité, de montrer comment il montre pour donner un sens à la forme de son époque<sup>40</sup>.

Une des difficultés que pose une telle théorie de l'appareil est celle du contenu. On pourrait croire qu'elle réduit d'emblée l'expressivité : comme l'art est une production d'apparence, l'œuvre devient une simple production de la technique. Huyghe démontre, à l'aide d'un subtil parallèle entre parution et perception mécanique, qu'un usage non déterminé par l'utile autorise la créativité et enregistre l'expression. Factice et expression peuvent être nouées car la facture de l'appareil en est l'expression. Pour Déotte, l'appareil ouvre un programme inépuisable en relançant l'exploration d'un monde sensitif. Il permet une perception nouvelle, une inscription nouvelle, d'autant plus qu'il n'est pas un prolongement du corps, mais sa déviation, son élargissement. Un appareil agit comme un système d'acquisition de données non triées qui, lorsqu'elles sont aperçues, produisent chez le regardeur une singularité, un écart, un jaillissement inusité.

---

<sup>38</sup> Pour Déotte, l'apparaître, en tant que sécrétion de l'appareil, déborde la culture, le politique et le sujet. Nous avons montré la distinction entre la notion d'appareil et le dispositif, concept foucauldien (1971, 1975) repris par Althusser (1970/1976) ou Agamben (2006/2007).

<sup>39</sup> Dans l'ordre chronologique de leur avènement, la perspective, le musée, la photographie, le cinéma. Nous n'avons malheureusement pas pu aborder les appareils tels que la psychanalyse ou certaines formes d'architecture en raison du fait qu'ils sont moins éclairants par rapport à notre pratique de la peinture.

<sup>40</sup> À suivre le précepte Déotien, ce que je dois faire mien, c'est une société de la reproduction, de l'industrialisation, de la robotisation, du double, de l'échantillonnage, du flux d'image, etc.

## II DEUXIÈME CHAPITRE

### GESTE DE PEINTURE ET TACTILITÉ D'APPAREIL

#### INTRODUCTION

Notre second chapitre aborde la relation de la peinture avec l'appareil. Dans un article, Huyghe (2011) pose la question « qu'est-ce que peindre comme un appareil ? ». Il nous invite par-là à réfléchir au devenir appareil du peintre. Notons que l'auteur a pour modèle l'appareil photographique. Qu'est-ce qu'une peinture appareillée, ou quel est le processus de conception de la peinture qui engage un ou des appareils ? Pour quelles raisons apparaissent, de plus en plus à partir du modernisme, des artistes manifestant le désir d'agir comme tel ? Comment parler alors de subjectivité et de sensibilité ? Qu'est-ce qu'un geste appareillé si l'appareil n'est pas le prolongement du corps ?

À partir des deux manières de peindre comme un appareil que distingue Huyghe, le modèle classique et le modèle moderniste, nous allons tenter de comprendre la rupture postmoderne, questionnant le rapport essentiel de l'auctorialité dans la gestualité. La question « comment peindre *comme* un appareil ? » va devenir « qu'est-ce que peindre *avec* un appareil ? », apportant par-là la perspective d'une nouvelle problématique.

« Peindre comme » est acquérir la faculté d'enregistrer en enjambant la complication du sujet tandis que « peindre avec », vise la réappropriation de l'automatie de l'appareil autant que de ses facultés de neutralité, de monstration. L'idée de pseudo-tactilité que nous développerons explique comment l'artiste se réapproprie l'*ars* de l'appareil avec l'objectif de réintroduire du sensible et une forme d'improvisation.

## RÉCIT DE PRATIQUE, UNE CONTRADICTION À RÉSOUDRE

Étudiant aux beaux-arts, même sans sujet, j'exécutais une peinture par jour en vidant mes pigments et diluants, liants, sur une toile au sol. C'était durant quelques heures des moments d'improvisation sans commencement ni fin, qui à terme allaient me mettre dans une situation inconfortable. Car comment savoir qu'une peinture est terminée, pourquoi s'arrêter maintenant plutôt qu'après un dernier geste ? N'est-ce pas arbitraire ? N'est-ce pas confier son travail au hasard ou à la subjectivité ? Ne pas faire de choix est ne pas accéder à l'œuvre, ou se la donner déjà faite.

Peindre sans programme est n'avoir aucun ascendant sur le travail et nous éloigne de la création. Pour enfin affirmer « ceci est terminé », il faut que quelque chose en elle me réponde (me regarde), par la reconnaissance de ce qui préexiste en moi et précède à la création. La peinture ne fait alors que la retrouver, sinon, le travail se poursuit, il n'y a pas lieu d'arrêter. Ainsi, improviser me dirigeait inconsciemment vers ce que je connaissais déjà. Et je me rappelle précisément d'une sensation de tourner en rond, je ne faisais que retrouver des idées enfouies, desquelles je ne me débarrassais plus<sup>41</sup>. C'est pourquoi mon premier acte de peintre fut de m'engager dans l'élaboration d'une méthode de travail bien différente. D'abord, par l'utilisation d'instruments, comme la règle, les quadrillages et pochoirs ; puis, par l'introduction de références – d'autres peintres, des photographies –, ces choses de l'extérieur amenant leur distance bénéfique ; enfin, vers 2004/2005, par l'emploi du projecteur, et parfois déjà du logiciel numérique. Il me laissait pré-voir le résultat à l'avance, annihilant toute improvisation possible. Ma façon de peindre est donc passée de spontanée, aléatoire et gestuelle, à une touche astreinte au réalisme photographique, contrôlée et

---

<sup>41</sup> Pour Deleuze, il ne faut pas croire qu'une toile est blanche avant d'être peinte, mais qu'elle est plutôt investie par tout ce qui habite le peintre, par tout ce qui l'entoure (Deleuze, 1981/2002, chap. 11, p. 83). L'auteur est hanté par une foule d'autres œuvres, d'idées et d'images. Son travail consiste à s'en séparer.

ordonnée<sup>42</sup>. Or, n'y a-t-il pas beaucoup à perdre en choisissant invariablement l'une ou l'autre de ces positions ? N'existe-t-il pas de pratiques conciliant à la fois le programme et l'improvisation ?

En 2005, plusieurs expositions m'ont répondu affirmativement. En outre celle de la nouvelle peinture allemande des années 1990/2000<sup>43</sup> et celle de Lucian Freud à la Biennale de Venise. L. Freud ne travaille pas vite. Il ne prépare pas ses teintes à l'avance. En fonction de la portion de matière sous son regard, il cherche la bonne couleur, la bonne tonalité. Ainsi, il y a bien un modèle, mais pas de projet exact de la peinture. Il arrive parfois qu'il augmente, par des ajouts de toiles, la grandeur du cadre<sup>44</sup>. La peinture ici ne se fonde pas entièrement sur l'auteur, comme dans l'abstraction, mais sur un extérieur que représente le modèle. Toutefois, l'improvisation vis-à-vis du référent est présente.

En refoulant une pratique instinctive et gestuelle, je me suis intéressé à une peinture préméditée. Bien que plus satisfaisante, cette dernière ne répond pas réellement à mon tempérament. J'ai voulu trouver une forme de conciliation, conserver l'une et l'autre en considérant la photographie comme un objet, un modèle vivant, pratique qui admet une marge d'improvisation.

Dorénavant, un document allait me servir de point de départ pour l'improvisation ; l'idée picturale est envisagée depuis l'extérieur, non plus l'intérieur. Toutefois, si l'interprétation est trop forte, on perd l'extérieur et le modèle. Si au contraire ma touche est d'un bout à l'autre contrôlée, ce qui fait défaut, c'est l'ivresse du subjectif. Un certain usage de l'appareil va être la solution.

---

<sup>42</sup> Une question à laquelle tente de répondre la théorie de la peinture appareillée n'est-elle pas de savoir si un peintre opérant selon un programme rationnel évite réellement ses propres clichés intérieurs et dans quelle mesure une telle méthode inhibe sa spontanéité ?

<sup>43</sup> Elle est entre autres l'objet d'étude du troisième chapitre, section 3.3.

<sup>44</sup> Par exemple *After Cézanne*, de Lucian Freud, 1999-2000, huile sur toile, 214 x 215 cm.

## 2.1 PEINDRE COMME UN APPAREIL, DE LA PRÉFIGURATION À L'IMPROVISATION.

Dans cette première section nous allons extraire des réflexions de Huyghe un certain nombre de points qui vont mettre en lumière la similitude entre une peinture purement imitative, soit exécutée selon une procédure « automatisée », et une peinture abstraite, spontanée et aléatoire, reposant également sur l'automatie. Nous verrons qu'il s'agit dans les deux cas d'imiter la nature, soit dans son apparence, soit dans son faire. Ce sont là pour l'auteur deux façons de peindre comme un appareil. Peindre comme un appareil signifie ici appareiller son travail au travail de la nature, et cela implique une certaine mise à distance de la subjectivité de l'artiste.

### 2.1.1 Le geste de l'appareil

Pour comprendre le rapport de l'appareil avec l'automatisme chez Huyghe, servons-nous d'un passage de Flügger dans *Les gestes* (1999) afin de mettre en évidence une différence de conception. Dans l'extrait qui va suivre, un photographe veut prendre la photo d'un homme assis dans son fauteuil, fumant une pipe. Il se déplace d'un point à un autre de la pièce, multiplie les angles de prises de vues :

[...] ces gestes montrent qu'il [le photographe] ignore le meilleur point de vue par rapport à cette situation, et qu'il croit que toute situation permet maints points de vue [...]. Pour être concret : si je veux fixer sur la photographie l'instant précis où la fumée monte de la pipe, il doit exister un point de vue préférentiel qui m'est imposé par la gestalt de la pipe. Et si je veux fixer sur la photographie l'expression de plaisir provoquée par le goût du tabac sur le visage du fumeur, il doit y avoir un excellent point de vue, différent du premier, mais également imposé par la gestalt de la situation. Donc, en tant que thèse, le photographe doit avoir un but pour regarder la situation, avant qu'il puisse rechercher un bon point de vue d'où la voir (Flügger, 1999, p. 91).

Il y a l'objet (l'homme à la pipe), le photographe et l'appareil : Flüsser décrit un dispositif photographique. Cette scène devient une mise en scène d'où surgit comme phénomène l'intention du photographe par la présence même de l'appareil. Le geste photographique est ici une collection, une cueillette de possibilités. Or chez Huyghe, l'intérêt pour l'appareil vient du fait que l'image ne découle pas de l'intention du photographe, mais plutôt du fait qu'elle en est le produit. La *gestalt* est celle de l'appareil : il enregistre indépendamment de l'homme. La présence du photographe comme sujet reste une trace<sup>45</sup> mineure comparativement au geste de l'appareil qui est un enregistreur automatique.

En fait, nous l'avons vu au chapitre précédent (section 1.4), Huyghe assimile la sensibilité de l'appareil et la sensibilité corporelle. Mais le problème vient du fait que la transcription de ce sensible chez l'individu est entravée, déviée par la nature charnelle et pensante du sujet, tandis qu'elle est mécanique et automatique dans un appareil<sup>46</sup> (Huyghe 1996, 1999 et plus précisément 2005 b, p. 15-19). Au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'œuvre de l'artiste doit être claire, simple et puissante, doit éclaircir spontanément ce qui est complexe, dénouer par une touche naturelle un aspect problématique. La photographie répond à ce mandat. Elle pourra même mieux que la peinture assumer la tâche du génie artistique et c'est en cela qu'elle dérange

---

<sup>45</sup> « Aucun de ces gestes, ni la visée, ni les opérations qui la réalisent en image, ne s'empreindra sur le support. Tout cela se trouve littéralement exprimé, c'est-à-dire évacué [...] au moment photographique » (Huyghe, 1996, p. 38) ou encore : « Si donc il y a de la main, de l'*ars*, des touches d'organes avec l'image photographique [...], c'est à titre de trace. En photographie, l'impression photosensible coïncide avec la retraite des gestes. Le sensible s'imprime lui-même dans le temps d'ouverture de l'obturateur » (Ibid., p. 38). Notons par ailleurs que la formule « geste de l'appareil » n'est pas de l'auteur et peut-être la rejetterait-il. C'est nous qui la proposons, car elle fait écho avec ce qui suit dans le texte : la notion de pseudo-tactile.

<sup>46</sup> Le problème apparaît pour l'auteur à partir de la position critique de Baudelaire (1859 et 1863) à l'égard de la photographie, pour qui une culture de l'industrie et de l'automatisation menace le génie gestuel et individuel de l'artiste. De là, Huyghe remonte à la conception du génie à partir de textes plus anciens (D'Alembert, Diderot), où l'idée prend spontanément forme sans avoir à passer par la faillibilité du corps sensible. C'est pourquoi Baudelaire décale le paradigme classique de l'automatisme par imitation envers l'automatisme du geste sensible.

Baudelaire<sup>47</sup>, d'autant plus qu'elle est un procédé mécanique et automatique, donc selon lui inexpressif. Ici, le geste de l'appareil se précise : il consiste à superposer l'idée à la forme, soit l'idée et l'image, le plus naturellement possible, sans qu'il ne s'y mêle d'intermédiaire comme la subjectivité ou la sensibilité manuelle.

### 2.1.2 L'entrave du sensible (*ars*)

Une peinture prenant pour modèle l'appareil est une peinture moulée sur l'idée. Mais tant que c'est la main qui trace, n'y aura-t-il pas toujours quelque chose d'encombrant, brouillant l'idée, une forme d'inadéquation entre le réel et sa représentation ? Il y a pourtant bien un point commun entre la peinture et l'appareil dès son origine, celui de l'empreinte (Huyghe, 1996)<sup>48</sup>. L'empreinte, en tant que trace du vivant, en concurrence le fait, établit une équivalence entre elle et le réel. La photographie, comme la peinture, pour Huyghe, a cherché à former une équivalence avec réel, à le présenter, plutôt que de le re-présenter. Toujours est-il que la première est automatique (empreinte par moulage), la seconde défailante car manuelle. Le tracé de la main conduit à la présence du geste et du sensible dans la peinture, alors que l'automatisme induit son absence.

Comment nommer ce sensible du geste manuel ? Le terme « *ars* », que nous empruntons à Huyghe (1996) est ici approprié. À l'origine il désigne l'« habileté »

---

<sup>47</sup> Pour Huyghe, les textes de Baudelaire 1859 et 1863 témoignent particulièrement de son hostilité à l'égard de la photographie pour les raisons que nous venons de voir.

<sup>48</sup> Huyghe s'appuie sur la notion latine d'*imago* ainsi que sur le mythe de l'origine de la peinture chez Plin (l'ombre d'un homme partant à la guerre projetée sur un mur par sa fiancée et dont les contours sont tracés au charbon, d'après l'analyse de Roland Recht, Huyghe, 1996, p. 25). « En son *imago*, le défunt, qui ne paraît plus de lui-même à proprement parler, paraît cependant encore. En son image, en effet, et non seulement par son image [...], car la facture de l'image (il s'agit d'une cire moulée sur, ou à même le visage) est telle que le visage y est empreint. Il y est. L'*imago* est une modalité du "y être" » (Hughes, 1996, p. 43).

avant de signifier « technique »<sup>49</sup>. Il sera pour nous ce que manifeste la peinture nécessairement lorsqu'elle est un fait manuel, forçant le décalage par rapport à l'empreinte mécanique<sup>50</sup>. Il permet donc d'identifier le quotient manuel de l'œuvre, de saisir l'idée de la présence, ou l'absence, de la main dans une création. L'*ars* établit pour Huyghe une distance, celle du sensible. (Ibid., chap. 1).

En conclusion, en rassemblant des notions telles qu'« habileté », « artificiel », « technique », « science », « art », le terme *ars* nous place au cœur de notre sujet. Le geste strict de l'appareil est celui de la parution par une facture résultant d'un processus d'automatisation et auquel le geste manuel et l'*ars* s'opposent a priori. Nous dirons que l'*ars* témoigne du « bougé »<sup>51</sup> de la main.

---

<sup>49</sup> D'origine grecque, *ars* désigne « habileté ». Lié à une action, le terme signifie « habileté à tromper, astuce, procédés habiles, tours », ou « façons d'agir, procéder » ; lié à la technique, il signifie « habileté technique, savoir-faire, métier », puis par extension « activité spécialisée, science, discipline ». Enfin, *ars*, en latin, signifie proprement « composition, assemblage ». D'où le terme *iners* (maladroit) et *sollers* (adroit). De là, le sens de « habileté » puis « art ». Les nombreuses notions en dérivant sont : « artiste, habile, adroit, industriel, ingénieux, fait avec art, représenté avec art, composé avec art, artistique, artificiel, atelier, métier, profession ». Élisabeth Gavaille, 1997, p. 65-68.

<sup>50</sup> Sans doute s'éclaire ici l'expression utilisée dans le titre de notre thèse : « l'*ars* numérique ». Cette expression sous-entend qu'il y a du manuel, et du sensible, dans le numérique. C'est ce qu'il faudra justifier.

<sup>51</sup> « L'art tel que le définit Saint Augustin aura besoin, de fait, d'un tremblement, d'un bougé, d'une déviance de la sensibilité intermédiaire qui témoignera qu'une facture a eu lieu. [...] Elle se manifestera nécessairement au *minimum*, c'est-à-dire dans un tremblement, par exemple ce tremblement du trait dessiné et de la main à l'œuvre que la photographie et l'*imago* épargnent à l'image » (Huyghe, 1996, p. 60).



## 2.2 LA PEINTURE CLASSIQUE ET LA PEINTURE MODERNE

### 2.2.1 L'appareil pour imiter la Nature.

L'*ars*, c'est la distance du sensible portée par la main qui façonne. Elle s'éprouve comme une résistance par rapport à la fluidité et à l'idéal mécanique. Cette résistance, c'est celle du corps, le dessinateur peut l'éprouver comme une défaillance continue. Elle pourra être considérée comme étant le phénomène du « sujet ». Si parfois dans l'histoire de l'art le peintre a eu l'ambition de l'effacer, c'est sans doute parce qu'elle le rapporte au réel.

Pourtant, le texte de Huyghe est utile pour comprendre qu'en utilisant un appareil, nous sommes en fin de compte en présence de deux modèles d'imitation de la nature concurrents : soit la mimésis par l'image, soit la mimésis par le geste. L'empreinte-image tout comme le geste-facture rendent compte du réel à leur manière.

Pour l'Antique (Huyghe, 1996 p. 33-41, et p. 109-124), l'existence humaine est prise dans la mécanique généralisée de la Nature. Nous sommes sous son effet sans nous en apercevoir. Le monde est le produit d'un mécanisme qu'il est possible en droit de déceler. Or, en simplifiant beaucoup les propos de l'auteur, si le geste de la nature demeure inaperçu, c'est parce que Dieu ne laisse pas d'empreinte visible dans la matière qu'il façonne. On ne voit pas la facture du monde. Pourtant, passer de l'incrédulé au créé nécessite bien une production.

D'où l'ambivalence à imiter le processus de création : soit traduire l'aspect sans que n'apparaisse l'acte de sa production. Peu importe les moyens, seule compte la ressemblance parfaite au réel tel qu'il est vu spontanément, sans entrave de l'*ars* qui est une preuve de la facture, donc du statut artificiel de l'imitation. Soit ne considérer que l'action de la genèse, son processus de création, la production même dans ce qu'elle a d'abstrait. Alors, seul compte le faire, peu importe la ressemblance.

Cette magie de la facture invisible, de l’empreinte automatique est pour Huyghe le principe actif de la peinture classique, mais également de la photographie ou du cinéma (1996, 1999, 2005 b). Cela conduirait à la consécration, comme dans l’Hyperréalisme, de l’image en tant qu’empreinte non lestée ni décalée par des effets tactiles<sup>52</sup> et sensibles. Il y oppose une peinture gestuelle, improvisée, fondée sur le déni plan, sans commencement ni fin, et qui correspond, pour notre auteur (2005 b, p. 17), aux débuts de la quête de l’autonomie<sup>53</sup>. Il est aisé de dire qu’une image est une empreinte (lumineuse) du monde et qu’elle établit avec lui une correspondance adéquate. Pourtant le geste l’est autant car il retrouve la Nature dans son action. Soit il n’y a que l’image et on perd le geste (l’*ars*). Soit il n’y a que du geste et on perd la figuration. Ce sont là les deux moyens de se confondre à l’être de la nature, par l’imitation de son action ou par l’imitation de son aspect. Pour imiter l’aspect, il faut avoir recours soit au mécanique (comme avec la perspective ou la photographie), soit au dessin dans le dessin, lorsqu’il y a projet et exécution selon une prescription : travail rationalisant conduisant à la mise à l’écart de la tactilité. L’information optique domine. Tandis que pour imiter l’action, la facture seule, en s’adossant au geste, suffit à produire du réel, sans que soit nécessaire l’image figurative, sans qu’aucune intention préconçue ne soit convoquée ou demandée. Autrement dit, le seul objet nécessaire de la peinture est ici celui de son propre fait.

---

<sup>52</sup> Le tactile sera pour nous une notion importante dans la suite de notre réflexion. Il sera nécessaire de se rappeler le lien entre le tactile et la sensibilité manuelle, se référant à l’inévitable corporalité du geste de l’auteur.

<sup>53</sup> La valorisation du faire en tant que tel, libre et pour lui-même, de l’instant de décision et de la présence concrète du subjectif dans la facture commence pour Huyghe à la fin du 19<sup>e</sup> siècle, lorsque l’ère industrielle est à son apogée et que la peinture imagine un geste autonome possible (l’impressionnisme). Ce sont les travaux de Michel-Eugène Chevreul, qui montrent, dans leur motivation première, le lien entre art et industrie de l’impressionnisme. Par exemple les pointillistes se baseront sur des études scientifiques pour mettre en place un système rationnel de représentation basé sur les contrastes chromatiques. (Huyghe, 2005 b, p. 18). Nous pouvons ici penser également au modèle de fonctionnement de la peinture américaine des années 1950.

## 2.2.2 Les deux modes d'imitation de la nature (développement)

### a. Idée et expression : une vision de la peinture classique.

Dans *Art et industrie* (1999), la perspective dans la peinture classique prend la place du mécanisme<sup>54</sup>. Elle a pour tâche l'imitation du réel sans toutefois, seule, être en mesure d'y parvenir. Malgré les normes géométriques qui donnent l'illusion de la profondeur, pour obtenir le réel, il en faut en plus l'expression. Doter la perspective de l'expression, ou envelopper l'une dans l'autre, aboutit à une version idéale du monde où l'apparence vient en second, comme accompagnement. Dans ce cas, l'expression sensible est le fait d'une certaine conception du réel à traduire. Il s'obtient par une image décalée, surcodée par un « bougé » non plus relatif à l'*ars*, mais de l'esprit. L'œuvre est ici sous la tutelle du projet de l'intellect comprenant une part sensible, un quotient auctorial, une dimension propre de l'auteur et qui n'est pas manuelle. Dans la peinture classique, la perspective alliée à l'idée expressive conditionne la main qui obéit avec mesure. La production est ici industrielle, ou s'inscrit dans une démarche similaire, l'artiste passe une commande. La main est appareillée à l'esprit, le tactile aplati laisse surgir l'expression telle qu'elle est pensée, et c'est elle qui se dote alors de tout le sensible, réalisé dans une forme donnée :

De quoi s'agit-il en effet avec l'art classique de la peinture ? De faire voir, de rendre visible ou sensible quelque chose qui n'est pas du champ de la perception actuellement possible, quelque chose qui n'est pas de l'ordre d'une sensibilité donnée ou établie. Pour faire voir, il faut pousser la capacité sensible, il faut organiser activement la perception. Une telle organisation est artificielle, c'est une œuvre de l'art. (Huyghe, 2005 b, p. 20)

L'« organisation artificielle » est ce qui permet d'inoculer dans le système d'imitation mécanique une forme de sensibilité idéale, ou émotionnelle, très relative à l'auteur.

---

<sup>54</sup> Huyghe commente *De la peinture* (1435-1436) d'Alberti : « À la main revient “la traduction” de la “conception mentale”. Son instance (la tactilité) impliquant le risque d'une action à l'insu, la mécanisation du geste, sa discipline à tout le moins seront envisagées. En effectuant la programmation de la peinture, Alberti voue la tactilité à l'affaiblissement à terme. » (Huyghe, 1999, p. 72).

Nous verrons que cela implique la capture et la mise en forme d'un extérieur selon le tempérament de l'artiste (chap. 3).

b. La facture : le modernisme et la peinture américaine des années 1950

Le dessin a longtemps été lié à la structure narrative de l'image, mais lorsqu'il bouge, comme étant la traduction d'un vivant présent ailleurs que dans l'image, alors la figure narrative risque la décomposition : la couleur, le trait, apparaissent pour eux-mêmes. Non plus que le récit et l'image, l'idée et l'aspect ne sont plus liés. De cette rupture advient ce que Huyghe (1996, 1999, 2005 b) appelle la peinture sans objet, selon l'expression de Malevitch et de Kandinsky : une peinture qui recherche l'expressivité à partir de ses propres possibilités de forme, de couleur, de composition, de facture. Pour Huyghe, la peinture de Kandinsky est une improvisation toujours en cours, elle est sans sujet et se fait à partir d'elle-même. Sans perspective ni point de vue, seulement constituée de geste (Huyghe, 1999, chap. *Facture*, p.52-65 et 2005 b, p. 23-24), en cela, elle imite la nature dans son procès. La facture est ici « le milieu de la peinture », sa trace constituante. Elle nous fait parvenir quelque chose de son fait ; ce qu'elle interroge, c'est le chemin aboutissant à la parution. Elle nous montre le travail même de la peinture (Huyghe 2009, p. 115). Ce dont il faudrait qu'elle se méfie, au contraire, ce serait toute ressemblance qui découlerait vers le figuratif : un processus en cours n'a pas d'image puisqu'il est continuellement en transformation.

Par le geste pictural, ici, le corps, la touche et l'expression sont réunis, c'est pourquoi la peinture « sans objet » est une quête de l'autonomie et du soi. Ce que cherche Kandinsky, « c'est l'être qui se réalise »<sup>55</sup>, la puissance d'être au moment même de

---

<sup>55</sup> « Ce que tente de penser Kandinsky sous le nom d'expérience artistique, c'est [...] le soi-même de l'être (l'être qui se réalise) comme strict *ergon*, "soi" certes sans dynamique si ce terme signifie, comme dans son sens antique, une puissance d'être demeurée en deçà d'une quelconque réalisation, mais aussi, de ce fait, "soi" tout en œuvre, indistinct de la parution, mouvement même du paraître, le

paraître, simultanément. Cette attitude se poursuivra en se complexifiant avec l'expressionnisme abstrait des années 1950. Puisque l'œuvre peut s'y développer à l'infini, elle n'est plus une réalisation (un projet). L'important, c'est le travail en tant que tel, le moment de la peinture. Il est peu en lien avec la toile achevée présentée au public. La peinture est ici une action que seule la fatigue achève<sup>56</sup>.

En résumé, nous avons commencé par dire que le seul geste d'appareil (qu'il ne faudra pas confondre avec l'*ars* de l'appareil) était celui de la parution. Il est une production d'apparence présubjective où la trace de la production ne se montre pas. Peindre comme un appareil correspond par conséquent à deux manières de peindre, soit par la dissimulation du manuel (car telle est la dextérité divine), soit par le geste de production automatique et abstrait (telle est l'action divine). Dans les deux cas, ces formes d'automatismes sont similaires à la procédure d'enregistrement d'un signal : provenant de l'extérieur, il faut mouler une image du dehors ; provenant de l'intérieur, il faut mouler une vie du dedans. Le peintre imitant un appareil aura le choix de la figuration ou de l'abstraction.

---

geste en cours peut compter davantage que ce en quoi il aboutit. C'est pourquoi la peinture se fait recueil du geste. », (Huyghe, 2005 b, p. 23-24).

<sup>56</sup> Faire tenir l'objet de la peinture dans un discours est déjà pour l'auteur réduire la portée de l'art. Cette tendance est souvent créée par le milieu de l'art lui-même avec des manifestes ou lorsqu'il est rattaché à un territoire – New York, Paris, Berlin –, bref, à une idéologie. C'est une manière de générer artificiellement une demande, et alors le musée devient un temple. La question essentielle de l'art est alors forcée et biaisée. Ce que tente de défendre Huyghe, c'est donc un certain concept de l'œuvre où ce qui est perceptible relève nécessairement d'une expérience commune (Huyghe, 2002, p. 74). S'il est vrai que l'artiste est toujours pris dans l'engrenage des instances politiques, sociales et culturelles, le propre du travail de l'art est de creuser un écart vis-à-vis de ces instances, parce qu'il s'engage dans une quête qui longe le connu et le savoir. Sans cette prise de risque, il n'y a plus art mais application d'une formule satisfaisant une demande. Ce travail d'ouverture et de décloisonnement répond à ce qu'il y a de commun à nous tous, en tant que nous tous sommes travaillés par les rencontres et les expériences, et que celles-ci ne cessent d'opérer en nous des différenciations, des émotions. En définitive, les éléments contextuels qui attestent que ce que nous voyons dans une œuvre est un problème sphériquement lié à un territoire, par exemple dire la peinture « américaine » ou « allemande », ou les manifestes, etc, non seulement contribuent à en limiter la portée existentielle, mais transforme cet art en prescription. (Huyghe, 2009, p. 116).

## 2.3 RUPTURE POSTMODERNE

### 2.3.1 La rupture postmoderne

Tout en nous appuyant sur la pensée de Pierre-Damien Huyghe, nous allons nous en éloigner quelque peu pour proposer nos propres observations.

Nous voyons en effet deux difficultés par rapport au devenir appareil de la peinture à la période classique et moderne dont il a été question ci-dessus. Dans le premier cas, il aura été d'abord nécessaire d'*interpréter* le réel pour en traduire l'action. Même lorsque, plus tard, les peintres vont s'appuyer sur un document photographique, nous verrons (chap. 2, section 2.3.3) qu'il est impossible d'en éliminer la tactilité, donc d'en éliminer l'intention sensible et subjective de l'auteur. Dans le cas de la peinture sans objet maintenant, le problème est celui du choix de son arrêt : tant que l'improvisation continue, la réception au signal se poursuit, mais dès que la peinture est achevée, nécessairement, elle devient l'image d'un processus et non plus le processus lui-même. C'est-à-dire qu'elle renvoie à l'idée que se fait l'auteur d'un processus en cours. La facture n'apparaît pas ici encore sans son interprétation. Dans les deux cas, le peintre ne peut que simuler l'appareil sans l'être totalement, il ne peut se séparer définitivement ni de l'*ars*, ni de la mimésis, ni enfin de sa subjectivité. Le peintre n'est jamais un automate définitivement.

C'est pourquoi la position postmoderne nous semble inventive, car elle déplace le problème ou le pose autrement. À partir des années 60, avec d'un côté Warhol et Richter de l'autre, l'objectif n'est plus de peindre *comme* un appareil, mais de le subjectiver par la peinture, de lui attribuer une valeur tactile. Si au départ on voulait l'enregistrement neutre du fait, il s'agit maintenant de retrouver de la singularité et de la sensibilité à partir du fait visuel obtenu par l'appareil. Celui-ci étant nécessaire

pour accéder à une facture du monde, en tirer une première empreinte, l'artiste s'en approprie le langage, l'attire vers un langage personnel et singulier.

En quel sens pouvons-nous affirmer que la rupture commence avec le post-modernisme ? C'est qu'en effet, habituellement, la notion d'auteur, la singularité d'un artiste, se rapporte au manuel (l'*ars* de l'auteur). Or « l'auteur » que le modernisme consacre et son geste sera justement ce que le postmodernisme interroge, remet en question (Heinich, 2014, chap. 1, section *Classique, moderne, contemporain*, p. 30-38). L'être qui se réalise<sup>57</sup> spontanément par le geste devient celui qui se réalise par l'emploi de l'appareil. Dans une telle peinture, la présence de l'auteur est problématique, le geste qui la produit ne se réfère plus exclusivement à lui mais est élargi par un procédé automatique de visualisation.

D'après Olivier Gourvil (2007), le geste fut le moteur de la peinture américaine des années 1950/1960 (coulure, dripping, etc.). Nous avons vu plus haut que cela pouvait être considéré comme une suite de « la peinture sans objet ». Les deux décennies suivantes, qui correspondent à la situation postmoderne, sont marquées par la tendance inverse : on cherche à le supprimer, à le mettre entre parenthèses, du moins à le questionner (les *Brush Stroke* de Roy Lichtenstein, l'utilisation des machines par Andy Warhol, le hasard de la forme avec Simon Hantaï, ainsi que d'autres attitudes comme celle de la peinture hyperréaliste ou des gestes de réappropriation, Sherrie Levine par exemple) : « Ces postures alambiquées disent une seule et même chose : concevoir l'œuvre par le biais d'une instance extérieure, qu'il s'agisse de simulacre, de copie, de procuration, ou de hasard » (Ibid., p. 27). C'est une mise à distance du geste ou la réinvention de son problème, de sa nature, de sa destination. Cela invite une réception différente, car un imaginaire nouveau en découle.

---

<sup>57</sup> Voir chap. 2, section 2.2.b. *La facture*, à propos de la peinture sans objet.

S'il y a une rupture postmoderne, c'est que la subjectivité du peintre et son expression par le geste deviennent problématiques. Mais plutôt que d'éliminer le devenir appareil, au contraire, il réapparaît de manière encore plus patente, de telle sorte qu'il prend part à l'auctorialité. En fait l'être subjectif ne peut atteindre seul l'automatisme, il faut le coupler plus profondément à un appareil<sup>58</sup>.

### 2.3.2 Gerhard Richter et le style

Richter nous a semblé à ce titre intéressant. Nous allons voir comment chez lui le geste singulier de l'auteur se couple à l'appareil photographique.

Huyghe (2011) nous dit qu'il peint comme un appareil (photographique), qu'il peint sans savoir. D'où une retenue du tactile et de l'imagination<sup>59</sup> en adoptant dans un premier temps le voir neutre de l'appareil.

---

<sup>58</sup> On pourrait s'intéresser ici aux artistes du protocole car ils sont proches de la question d'un faire automatique et objectivant, produisant autant de formes possibles. On pense à Sol Lewitt, ou Claude Ruthau. Il faut bien voir pourtant que leur démarche ne consiste pas à s'appropriier un appareil existant mais plutôt à en inventer un nouveau. Ils mettent en place un certain mode de production de formes déterminées par un protocole logique. Ces appareils/protocoles d'ailleurs ont cela d'intéressant qu'ils ne font pas du tout appel à la perspective ou à l'optique pour produire des formes. Toutefois, on doit se demander qui les utilise. En premier lieu l'artiste lui-même, ou alors des amateurs d'art, ou des collectionneurs. À quelle fin ? Pour produire de l'art, spécifiquement. Or, les appareils qui nous intéressent ne sont pas nécessairement destinés à l'art dans un premier temps, ils sont trouvés, et utilisés par un nombre indéterminé de personnes différentes, pour des usages variés. C'est pourquoi ils traînent dans leur sillage une certaine identité de l'époque. Le problème avec un appareil protocole est qu'il fonctionne selon des critères industriels, ou de standardisation : tout le monde obtiendra le même résultat. L'appareil protocole est un dispositif. D'autant plus que la subjectivité de l'exécutant ou de l'opérateur ne peut se manifester, puisque c'est le protocole qui fait l'œuvre. On est en effet un peu loin de l'idée d'un artiste s'appropriant les effets de captures d'un appareil. Les artistes du protocole, par conséquent, n'interrogent leur époque qu'indirectement : ils la montrent en tant qu'elle est travaillée par les appareils industriels, aveugles, dont la subjectivité est absente, puisqu'ils fonctionnent seulement selon un protocole, il faudrait se les réapproprier ou les détourner.

<sup>59</sup> Retenue de l'imagination signifie utilisation de photographies, de modèles pour la peinture. Elle se construit à partir d'un référent extérieur au peintre, commun à tous.



Richter nous dit :

Le rendu photographique de l'objet est différent de son rendu pictural, parce que l'appareil n'identifie pas l'objet, mais le voit. Dans le dessin libre, l'objet est identifié, on identifie ses éléments, ses dimensions, proportions et les figures géométriques. Ses composantes sont codifiées, chiffrées, cohérentes et lisibles. C'est une abstraction qui déforme la réalité et conduit à la stylisation. Quand on trace des contours en s'aidant d'un projecteur, on évite le processus complexe de la connaissance. On cesse d'identifier, on voit, on fait (informellement) ce que l'on n'a pas identifié (G. Richter, 1995, p.29-30).

Nous pouvons signaler préalablement qu'il ressort des propos de Richter un aspect de la peinture hyperréaliste qui nous intéressera plus tard : peindre sans savoir ni connaissance. C'est une peinture qui ne sait pas ce qu'elle voit (tout en sachant ce qu'elle montre)<sup>60</sup> : On peut dès lors se demander si dans une telle pratique un « style » est encore possible. Richter dira : « j'aime ce qui n'a aucun style » (G. Richter, 1986, p. 30). La mise à l'écart de la touche de l'auteur via l'appareil signifie-t-elle une stérilisation du style ? Le non-style est un pinceau désaffecté, sans tact. Un simple regard sur les tableaux de Richter (ou de Cézanne) nous prouve le contraire. Le non-style nous semble être une idée abstraite, impossible en peinture. Car enfin, une main dressée par un appareil présente nécessairement l'empreinte tactile de l'auteur. Voyons comment :

Je ne copie pas les photos méticuleusement, en usant de toutes les astuces du métier, mais mets au point une technique rationnelle puisque je peins comme un appareil photo. Le résultat est tel qu'il est parce que j'exploite cette vision modifiée qui apparaît grâce à la photographie (G. Richter, 1995, p. 30).

Tout d'abord, Richter dit exploiter la vision modifiée de l'appareil photo, par-là il modifie nécessairement le geste de peindre, modifie l'idée de la nature d'une peinture (elle devient une copie), modifie enfin la qualité du tactile, du rendu (dorénavant

---

<sup>60</sup> « L'artiste n'est qu'un réceptacle de sensations, un cerveau, un appareil enregistreur... Parbleu un bon appareil, fragile, compliqué, surtout par rapport aux autres... Mais s'il intervient, s'il ose, lui, chétif, se mêler volontairement à ce qu'il doit traduire, il y infiltre sa petitesse ». (Joachim Gasquet rapporte les propos de Cézanne, 1921/1988, p. 131).

soumis, contrôlé). Cela ne produit pas moins une peinture singulière de Richter. Cette pratique adossée à l'appareil a abouti à une diversité formelle qu'on a souvent reprochée à Richter (B. Buchloh, 1988, p. 21)<sup>61</sup>. Ensuite, la touche de Richter, même formatée par l'appareil, demeure singulière, le tactile y reste attaché. Comment réaliser une photo peinture (d'après des observations relatives à la technique de Richter)? Il faut d'abord appliquer sur toute la toile toutes les couleurs au bon endroit. C'est-à-dire refaire toute l'image intégralement avec un maximum de précision, surtout dans les tons, moins dans le dessin. Il faut utiliser un médium (comme de l'huile d'œillette) qui va empêcher la peinture de sécher vite et de rester souple et fluide pendant plusieurs jours. Tout se joue à la dernière étape : il faut avec une brosse large et souple l'appliquer sur toute la surface sans distinction, de gauche à droite et de bas en haut, en nettoyant la brosse à chaque passage. Ainsi, un certain flou se forme, les couleurs se mélangent, se lient entre elles, et la qualité photographique apparaît.

Or, selon qu'on nettoie bien ou peu le pinceau à chaque passage, il y a des risques de salissures ou de contaminations indésirables. Plus il y a de passages, plus les couleurs se mélangent et l'image se floute, s'affadit. Les contrastes disparaissent, la luminosité s'estompe. Plus le passage est brutal, plus il y a de délocalisation de couleur, etc. (ex., fig. 31).

---

<sup>61</sup> Passer de la figuration à l'abstraction, gestuelle ou géométrique, a été caractérisée d'attitude cynique, celle d'un maître de peinture connaissant tous ses « trucs », ne croyant plus en son pouvoir de dire quoi que ce soit d'authentique. Pour nous, le point comment à toutes ces pratiques est la problématique de l'appareil dans la peinture.



31. Gerhard. Richter,  
*Lesende (enseignement)* 1994,  
huile sur toile, 51 cm x 71 cm

Il y a bien une touche personnelle même dans une approche rationnelle de Richter. En définitive, tant que la main peint, il y a de l'*ars*. Ici, le geste subjectif de la peinture moderne réinvestit avec mesure l'image photographique. Plus tard, dans les années 1990, elle va l'envahir démesurément. Comme nous avons encore beaucoup à dire à ce sujet, ce sera l'objet de notre chapitre suivant. En résumé, on peut dire ici que la position postmoderne est de conserver le devenir appareil, sa neutralité, sa tactilité, tout en le réinvestissant de forces subjectives.

## 2.4 L'APPAREIL ET LE CORPS : L'ARS DE L'APPAREIL OU LE CONCEPT DU PSEUDO-TACTILE

Nous voulons, pour clore notre chapitre, tenter de théoriser ce que cette appropriation de l'artiste par l'appareil signifie, ce que nous avons appelé « comment peindre *avec* un appareil ? ». Qu'est-ce qu'un geste d'artiste couplé au geste de l'appareil ?

### 2.4.1 L'expression du tactile dans le mécanique, premier exemple d'un *ars* de l'appareil.

Il est possible d'utiliser un appareil dans la peinture sans faire taire l'*ars*. L'élan tactile devra simplement se mettre au diapason des procédures mécaniques, échanger la vitalité contre le choix parmi les actions programmées. Notre problème sera donc le suivant : comment l'appareil complique-t-il l'acte de l'*ars* sans toutefois l'annuler ? L'hypothèse est qu'il ne remplace pas le corps, mais en reconfigure (dévie) les capacités.

Reproduire à l'identique, c'est taire le tactile<sup>62</sup>. En quel sens alors parler des « qualités tactiles » d'un appareil ? L'expression peut sembler étrange, voire paradoxale, car tactile ici se rapporte à la singularité du touché de l'artiste. Dans ces conditions, le tactile de l'appareil signifie la singularité du toucher de l'appareil, en somme de sa facture, en fonction de ses propriétés matérielles et physiques. Ainsi, utiliser l'appareil, est-ce une esthétique dénuée de tact, une esthétique simplifiée et descriptive ? Peut-on au contraire continuer, malgré lui, à le percevoir en dessous, ressentir la présence du toucher même s'il n'est pas à l'avant-plan ? L'artiste peut-il

---

<sup>62</sup> Du point de vue de l'ingénieur, tout effet tactile est mécanique. C'est un effet physique sur la matière. Le tactile est alors autant l'acte du faire de l'artiste, que de l'ingénieur, que de la machine. Ceci nous amène à envisager la possibilité d'une tactilité élargie, hors du champ des opérations manuelles traditionnelles.

faire pointer le tactile dans le mécanique ? Si oui, ce sera un tactile augmenté, ou enrichi de propriétés mécaniques, et non plus appauvri.

En fait, suite à la mise à l'écart de l'*ars*, traditionnellement œuvre du manuel, n'est-il pas possible d'en faire resurgir un autre, déviant et obtenu par la machine ? Le sensible du corps, lorsqu'il apparaissait par le trait est dorénavant l'expression de la « physicalité » de l'appareil technique. N'entendions-nous pas déjà par « parution » l'idée d'une tactilité propre de l'appareil, ayant sa façon de faire apparaître le fait ?

Ici la pratique de la lithographie<sup>63</sup> peut nous servir d'exemple. La facture, en lithographie se partage entre le geste de la main et des effets dus au matériel d'impression. Elle n'est pas relative au tactile au premier degré, mais dépend également d'autres facteurs comme la nature du support, lisse ou granuleux, les différents outils avec lesquels on étale et applique la couleur, leur fluidité/densité, etc. On pourra dire que ces qualités sont la tactilité même de l'appareil lithographique, où le dessin, la production d'un contour, s'absentent : ils n'interviennent que sur la cosmétique, l'apparence. Quant au dessin-structure fait par la main, il sert de moule, en quelque sorte, aux modalités d'effets d'impression. Cette cohabitation du manuel et de l'empreinte mécanique montre bien la singularité d'un tel processus de création, où chaque épreuve est différente. Il n'y a pas de programme réel, bien que l'automatisme, dans la facture, soit présent. C'est un tactile qui affecte du même coup tout un ensemble d'exemplaires, pour une plastique de la surface. Le manuel n'a plus la même destination – comment le tactile seul aurait pu diversifier l'apparence dans une production industrielle<sup>64</sup> ?

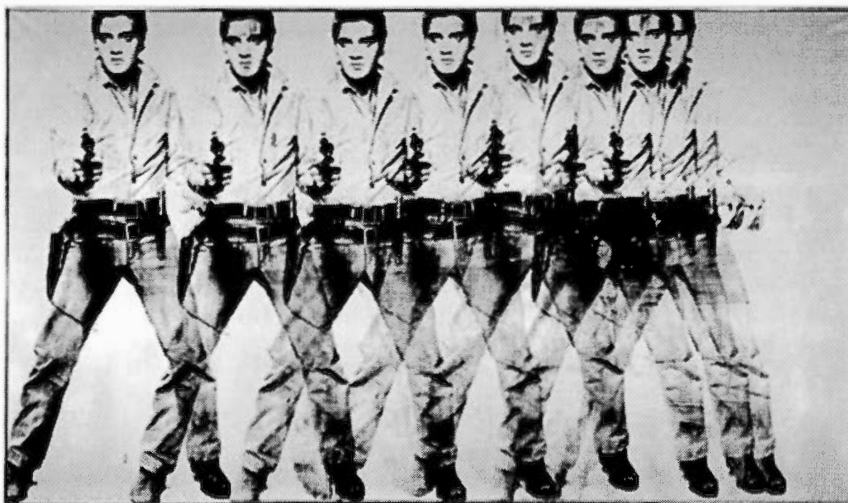
---

<sup>63</sup> Notre exemple ici fonctionne à partir d'une pratique classique de la lithographie, lorsqu'il s'agit de produire une série de reproduction à partir d'un dessin original.

<sup>64</sup> On pourrait se demander s'il n'y avait pas de cela déjà dans les séries de Monet qui disait ne vouloir n'être qu'un œil, et donc être un appareil enregistreur.

Nous venons de donner un premier exemple de ce que peut être la tactilité de l'appareil, ou l'*ars* de l'appareil. La présence du corps de l'artiste y est pressentie, elle préside à la conception de l'œuvre tandis qu'il utilise la sensibilité propre aux matériaux de son appareil. C'est un *ars* élargi, entre un maniement et une tactilité autre que strictement manuelle.

#### 2.4.2 La fétichisation de l'appareil



32. Andy Warhol, *Eight Elvises*, 1963  
Sérigraphie sur toile, 200 cm × 370 cm

Souvent, Warhol (fig. 32) a affirmé avoir eu l'intention d'être une machine, être insensible, sans désir, sans souffrance ni peur. C'est aussi être en mesure de produire pour un public consommateur (Thierry de Duve, 1990, p. 39). Pour cela, Warhol réinvente le savoir-faire, ou le savoir peindre, désensibilise sa tactilité en passant par la standardisation et l'automatisme. Cependant, de Duve continue, cette façon de faire fut initiée par certains peintres de la fin du XIX<sup>e</sup> : Courbet donne le premier une définition photographique de son art : « rien de ce qui s'inscrit sur la rétine n'est en

dehors du domaine de la peinture » (Ibid., p. 41, l'auteur cite Courbet). Il s'agit d'utiliser son œil comme un organe impersonnel de capture, traversé par un flux de lumière. Ce qui est saisi est transmis tel quel, sans intervention de l'artiste<sup>65</sup>. Manet simplifie le clair/obscur, saisit ses poses, agit rapidement. Monet « enregistre la lumière de l'instant telle qu'elle frappe ou impressionne la toile » (Ibid, p. 41). Cézanne veut être un appareil enregistreur<sup>66</sup>. Seurat, digitalise la palette et mécanise la main.

Ils ont répondu au défi de l'industrialisation par une résistance paradoxale. [...] Ils ont été [...] non le photographe, mais son instrument, et plus spécifiquement encore, moins la caméra [...] que la plaque photosensible, l'émulsion enregistreuse de lumière et captatrice de regards (Ibid. p. 42).

Peindre comme un appareil pourrait être une volonté de reconquête du spontané et du flux à partir de l'empreinte. Cette trajectoire prise à l'époque classique, puis s'affirmant durant le modernisme<sup>67</sup>, aboutit dans les années 1960 à l'utilisation franche et ostentatoire de la photographie en tant que document pour la peinture ou la sérigraphie. Pour de Duve, ces artistes ont réagi à leur manière à l'industrialisation. Ils ont voulu lui « résister » en se réappropriant un monde mécanique impersonnel, faisant surgir de lui de la singularité. De Duve parle dans ce cas de fétichisation du « fait main » (p. 42-43) qui devient graduellement, on le comprend, la fétichisation de la machine<sup>68</sup> (p.43-47).

---

<sup>65</sup> Nous pensons à J.-L. Marion (2014, chap. 2) qui décrit comment progressivement, les yeux de Courbet, dans ses autoportraits, se fondent dans l'obscurité ou alors sont clos, signe que le soi de l'auteur est dénié, de sa cécité : c'est peindre sans connaître.

<sup>66</sup> « [...], mais si j'ai la moindre distraction, la moindre défaillance, surtout si j'interprète trop un jour, si une théorie aujourd'hui m'emporte qui contrarie, elle, celle de la veille, si je pense en peignant, si j'interviens, patatras! Tout fout le camp » (Joachim Gasquet, 1921/1988, p. 130).

<sup>67</sup> Même si l'on passe de la figuration à l'abstraction, pour Huyghe, il s'agit d'un même problème de fond : le devenir appareil du peintre.

<sup>68</sup> Ce terme fait référence à la théorie fétichisation de la marchandise de Karl Marx (livre I du *Capital*, 1867/1985), lorsqu'une chose quelconque devient une marchandise, car pleine de « subtilité métaphysique et d'arguties théologiques », (de Duve, p. 34). L'auteur oppose la production « fait main » au faire industriel. La peinture manuelle et considérée comme artisanale acquiert une valeur

[Warhol] savait tirer parti des imperfections de la sérigraphie, des bavures, des variations d'encrage, des « incidents de surface » (comme il disait lui-même), et plus il répétait des images identiques, plus leur accumulation faisait voir les différences entre elles et donnait vie à leur individualité (Ibid., p. 46).

Comme ces incidents sont conservés et souhaités par l'artiste, celui-ci est responsable de leur présence. C'est par quoi ces bavures, qui pourraient être le fait d'une main malhabile, sont indirectement celles de Warhol<sup>69</sup>. Il resterait à mieux comprendre une expression comme « fétichisation de la machine », c'est à dire cette relation du corps à l'appareil, en acte.

Warhol est partout à la surface de ses toiles : « Si vous voulez tout savoir sur Andy Warhol, regardez à la surface de mes peintures et de mes films et de moi-même, j'y suis. Il n'y a rien derrière » (Ibid., p. 42). Il y est spirituellement et matériellement. Spirituellement sans doute par le choix qu'il fait de l'image. Dire qu'il y est matériellement signifie qu'il y est dans la couleur, dans la façon dont elle s'étale sur la toile, etc., même si cela est l'effet d'un processus mécanique. On retrouve donc ici notre tactilité d'appareil mieux expliquée, elle comporte le signe d'un « bougé » et d'un raccord de la machine au sensible (puisque Warhol y est). On pourra parler de pseudo-tactilité, ou tactilité au second degré, par transfert, ou trace, etc. ; ou encore que c'est un tactile augmenté dont les capacités dépassent celle de la main : Warhol ne tient plus un pinceau dans la main, mais la machine entière. C'est une piste sur laquelle nous met de Duve en effet :

---

que la seconde n'a pas, car réalisée mécaniquement, en série. Plus loin, il parle d'une certaine valeur manuelle et psychique dans les œuvres de Warhol bien que ce dernier déclare vouloir être une machine. Nous imaginons qu'il nous convie dès lors à considérer un type singulier de relation entre l'homme et la machine, une volonté de faire paraître avec elle autre chose que sa seule facture, d'aller chercher une forme de sensibilité subjective indirectement liée à l'auteur. L'appareil est alors un objet mécanique, mais également culturel, revêtu d'une sensible propre au corps. Il investit d'une valeur subjective.

<sup>69</sup> On voit encore ici exprimée une belle différence appareil/outil (Déotte, chap.1, section 1.2.2.b.). Effectivement, ici, la machine octroie à Warhol une manière de « dessiner » allant au-delà de ses facultés manuelles, par le seul fait qu'elles ne peuvent ni imprimer ni reproduire des photographies. La machine ne prolonge pas le savoir-faire de l'auteur, mais le porte ailleurs.



De Mondrian à Man Ray, de Léger à Lichtenstein, de Moholy-Nagy à Stella, le mépris de la palette, le désir de donner à la surface une qualité aussi standard que possible, le plaisir pris à la répétition, ont manifesté le surprenant désir que le corps de l'artiste au travail soit augmenté, taylorisé, « machinisé », (Ibid., p. 42).

Nous retournons l'expression « corps machinisé » en « machine corporalisé », plus exactement en « appareil corporalisé, fétichisé ». Ce que permet une main augmentée telle que celle de Warhol est un sensible déterritorialisé : le geste n'est plus circonscrit à une toile et relatif à un motif comme avec Cézanne ou Klee, mais diffus dans la série entière. La production de machines utilisées comme des appareils est inexacte, inattendue et spontanée. Il y a automatisme et conflit simultanément.

En conclusion, la notion d'« incident de surface » nous a permis de mettre en place l'idée de pseudo-tactilité, de main augmentée. Le sensible n'est plus tributaire au premier degré du tactile, mais du choix de manipulation.

#### 2.4.3 L'appareil noétique

L'œil, lorsqu'il n'est pas simplement un organe, est la construction d'un regard. Cela nécessite un apprentissage, une formation par un contact permanent avec une culture. Alors, l'œil devient « noétique », (Stiegler, 2009, p. 106-110). L'auteur s'appuie ici sur Aristote : l'être noétique est l'être spirituel et conditionné (et donc s'oppose à l'œil-mécanique non individualisé). Dans la terminologie de Stiegler, c'est un œil trans-individuel, ou de la trans-individuation. Soit qui partage un sens commun.

Les organes dits noétiques, comme l'œil par exemple, sont par conséquent des couplages entre corps et instances culturelles grâce au concept d'organologie, soit de l'agencement d'organes au plan spirituel, l'œil et la main pour un peintre, l'oreille, l'œil et la main pour un musicien, la langue pour un écrivain :

Il apparaît qu'un organe noétique fait toujours système avec un ou plusieurs autres organes eux-mêmes noétiques en cela, et que ce qui les relie passe hors du ce corps, et dans un corps social que trame une *tecknè*. [...] Tout cela articulé par des mots, des pinceaux, des pianos (Ibid., p. 107).

Dans ces agencements, les organes sont augmentés, traversés, réindividualisés. Ici, un instrument (comme un silex, un pinceau, un piano – Stiegler ne parle pas d'appareils), peut être couplé au corps en tant qu'il en est noétisé, c'est-à-dire qu'il nous lie au monde sur le plan spirituel et constituant notre identité.

L'instrument, de ce point de vue, module notre rapport à la nature. Par lui nous la transformons, mais aussi l'inventons. Les instruments nous lient au monde sur un plan culturel, technique et symbolique, nous œuvrent en même temps que nous œuvrons avec lui : c'est un « élargissement du corps par des organes non vivants » (Ibid., p. 114). Il y a trois niveaux d'organologie : les organes naturels du corps ; les organes artificiels – matériaux, outils, etc. ; les organisations sociales (Ibid., p. 114). À partir du 20<sup>e</sup> siècle, avec le développement technologique, se produit ce que Stiegler appelle « le tournant machinique de la sensibilité » (Ibid., p. 115). D'un côté la culture est diffusée par des moyens industriels, ce qui implique un conditionnement de l'esthétique et même une « misère symbolique ». Néanmoins, d'un autre côté, c'est un moyen d'augmenter la sensibilité. Par exemple, la chaîne HI-FI permet la modulation du son à partir des curseurs, une nouvelle façon d'expérimenter et de sentir le sonore, une nouvelle façon d'écouter et de sentir.

Tirer profit du concept d'organologie serait de considérer l'appareil comme organe noétique, élargissant l'habileté du pinceau en créant un geste qui lui est propre, même s'il appartient par essence au monde désaffecté des machines, par sa distance et son objectivité. Si manipulé d'une certaine manière il peut devenir un organe noétique, car relié au sensible de l'auteur, à son monde intérieur.

## RÉSUMÉ

Nous avons voulu étudier dans ce chapitre les différentes modalités d'articulation de l'appareil à la peinture. Tout au long de notre texte, nous avons opposé le sensible et le mécanique, le sensible et l'appareil. Nous répondions en fait ici au problème posé dans le récit de pratique où était exposée l'expérimentation successive de deux aspects de la peinture, l'improvisation et la prévisualisation – les deux modalités de « peindre comme un appareil ». Mais comment parvenir à peindre dans les deux sens en même temps <sup>70</sup>?

Peindre *comme* un appareil est procéder à un enregistrement, réaliser un moulage du réel extérieur, en somme de la nature, en en imitant l'image ou le faire, soit le produit ou la faculté de production. Le premier aboutit à une image figurative, qui nécessite que l'*ars*<sup>71</sup> soit écarté, le second à une pure facture, un *ars* pur, idéalement sans image. Toutefois, les deux procédés font place à une forme sensible, parasitant l'opération de moulage par l'intrusion de quelque chose du corps de l'artiste, physique ou spirituelle. Dans le premier cas, le peintre doit traduire l'action du réel, il transforme l'image en une vision singulière, c'est le modèle classique. Dans le deuxième, lorsque s'achève la peinture sans objet, celle-ci devient simultanément l'image d'un processus, image, par exemple de la quête de soi.

Puis le postmoderne repense le geste de manière générale, remet en question la puissance expressive et subjective de l'auteur. En fait l'*ars* ne peut se rapporter

---

<sup>70</sup> Ce qu'il faut dire, c'est que jamais pour nous une idée claire ne préside à la réalisation d'une peinture, mais fait suite aux sensations éprouvées depuis les images photographiques. Même en employant un appareil pour son objectivation, il fallait aboutir à l'expression d'un sensible subjectif, à la présence du spontané dans la neutralité. Notre pratique précédant de peu le doctorat était donc en quête d'une solution pour conserver préméditation et improvisation, figuration et abstraction, réel et artificiel.

<sup>71</sup> Utiliser le terme *ars*, qui signifie d'abord « habileté » et plus tard la « technique », c'était envisager qu'il pouvait y avoir un lien naturel entre le manuel et le mécanique. En fait *ars* désigne le sensible dans le geste technique, dans la peinture, il est une chose de la singularité de l'auteur.

strictement à son intériorité, étant donné qu'il est couplé au monde, à la technique, à la culture, etc. C'est pourquoi le postmoderne repense le devenir appareil du peintre.

La question « comment peindre *comme* un appareil ? » devient alors « comment peindre *avec* un appareil ? ». Il s'agit de réinvestir l'appareil et sa tactilité de forces subjectives. Notre recherche nous a permis d'énoncer jusqu'à présent deux possibilités de pseudo-tactilités, à l'aide, d'abord, de Warhol et de la fétichisation de la machine (de Duvé), puis de B. Stiegler et du concept d'appareil noétique. Dans les deux cas, le geste de l'artiste est élargi, enrichi par les propriétés matérielles et techniques de l'appareil.

Que signifie donc, en conclusion, l'*ars* de l'appareil ? D'un côté, relativement à notre première distinction classique/moderne, l'expression signifie produire, aboutir à une facture, en tenant compte de l'automatie et du moulage ; il s'agit dans ce cas du geste de l'appareil plutôt que de son *ars*. D'un autre côté, suite à la nouvelle position du geste dans le postmoderne, c'est investir un moyen neutre d'enregistrement d'une plus-value de subjectivité en s'en appropriant la tactilité particulière.

Ce qu'il faut retenir : Peindre *comme* signifie comme un appareil de visualisation. Peindre *avec* ne rejette pas l'acte sensible de l'auteur. C'est un *ars* augmenté de la tactilité et des facultés de monstration de l'appareil. Enfin, peindre *comme* aboutit soit à l'image pure, soit au faire pur, tandis que peindre *avec* est avoir les deux simultanément, la tactilité de l'appareil couplée à la subjectivité de l'auteur. Selon notre hypothèse, peindre *avec*, c'est l'*ars* de l'appareil. Cela réunit en une seule toile le spontané « sans objet » et le caractère imitatif et automatique, ce qui autorise un lien entre abstraction et figuration, entre extérieur et intérieur.

### III TROISIÈME CHAPITRE

## INCARNER UN APPAREIL, LA TRANSGRESSION DU MODÈLE PHOTOGRAPHIQUE

### INTRODUCTION

Au cours de ce chapitre nous allons nous interroger sur la peinture hyperréaliste ainsi que ce à quoi, selon nous, elle a pu aboutir dans le renouveau de la peinture allemande des années 1990. Cette étude nous sert à montrer ce à quoi mène le fait de peindre *avec* un appareil photographique, ce que nous allons nommer : incarner un appareil.

Malgré le document photographique sur lequel s'appuie le peintre, nous l'avons vu, l'élément subjectif n'est pas évacué de l'œuvre. Quelque chose de l'auteur revient habiter la peinture, parfois par sa manipulation habile des accidents d'impression (Warhol), parfois par sa tactilité singulière, ses choix d'outils, de couleurs, etc. (Richter). De ce fait, le modèle est transgressé. Cette transgression est le fait du tempérament de l'artiste, ou de son *ars* couplé à la facture de l'appareil.

D'une part l'acte de la copie, comme dans l'Hyperréalisme, mène à une peinture d'où s'éclipse la désignation faisant surgir une abstraction latente tressée à la figuration et qui est un écho à la peinture sans objet. D'autre part, en s'emparant des qualités tactiles de l'appareil photographique, l'artiste tire la facture de celui-ci vers sa propre subjectivité, et de ce fait, intériorise les réalités de l'apparence.

Encore une fois, peindre comme un appareil induit une double destination du geste pictural. L'idée défendue dans ce présent chapitre est que les peintres s'appuyant sur un document photographique vont produire un tableau (ou développer une pratique en

ce sens) dans lequel s'affirment simultanément figuration et abstraction, conférant un double statut ou un double aspect à la figure. Cette étude nous permettra de révéler le mode de fonctionnement d'une peinture qui se réalise *avec* un appareil en en faisant pleinement fonctionner les deux régimes, le figuratif comme l'abstraction.

Le récit de pratique ouvrant le chapitre cherche à expliquer comment une instance subjective enveloppe l'image. Cette dernière ouvre un registre de sensation auquel le peintre accède et qu'il veut restituer. Cette restitution pousse par conséquent à la déformation plastique. En fonction de nos conclusions la dernière partie du chapitre annonce les effets de transgression mis en œuvre par notre recherche plastique : le détournage, l'anamorphose simple ou intégrale, à partir du couple photographie numérique-logiciel.

## RÉCIT DE PRATIQUE, DE L'IMAGE À LA SENSATION

La photographie ouvre sur un imaginaire. Elle est un germe pour la pensée, l'expressivité et la plasticité. Elle fait résonner la subjectivité, interpellant un au-delà de l'image. Ceci étant, elle aboutit au désir de sa transgression dans une forme plastique.

Au terme de ma première année d'études aux beaux-arts à L'École européenne supérieure de l'image d'Angoulême (l'ÉESI), peu avant le début de l'été, en 2000, les choses avaient mal tourné. Les professeurs hésitaient sur la pertinence du choix d'une formation en art pour moi. Je devais quitter l'école à moins que je ne présente à la rentrée plusieurs travaux répondant au thème *Envers/endroit*, et qu'un jury spécial accepte ma réintégration. Comme c'est souvent le cas, c'est lors d'événements inhabituels que se produisent les belles rencontres avec le travail. Je partis en vacances d'été en Tunisie avec un projet d'art à construire pour la rentrée prochaine. De France, je retournais retrouver ma famille, loin du cadre conventionnel des études. C'était à la maison de ma grand-mère que j'allais imaginer mes œuvres. Un lieu de mon enfance où un simple regard perdu sur les alentours, les mœurs et les villages, suffisait pour recueillir des centaines d'émotions, comme autant de pétales à ma portée dans un champ plein à craquer de fleurs, d'insectes et de soleil. Il m'était demandé de répondre au thème par la photographie, le dessin, le texte, la sculpture, etc. Je me souviens bien qu'accompagnant mon père au marché, lieu bruyant et tumultueux, en tombant sur les poissons cachés par des morceaux de glace brisée, fraîchement pêchés, dans d'abimées boîtes de polystyrène, je pensais « envers/endroit ».

J'emmenais pour la première fois l'univers de l'art contemporain découvert au cours de cette première année d'études, encore largement abstrait pour moi, dans un environnement privé. Comment les faire cohabiter ? Comment amener l'un dans l'autre ? Au départ, la simple image d'une chose en était l'expression, j'en prenais

instinctivement la photo. Mais, bien vite, je m'aperçus que ce qui avait été éprouvé en voyant n'était pas contenu dans l'image, celle-ci n'en étant que l'indice. L'appareil attrape un aspect de la réalité, mais elle est optique, sans pesanteur ni gravité, à distance des matérialités vivantes et ressenties. Elle est comme un atome de poussière suspendu dans l'air par lequel se devine un rayon de lumière dans la chambre, elle montre une chose sans être la chose : la photographie contient un défaut d'être<sup>72</sup> ; elle est constituée de manque et de vide, ce qui est un beau paradoxe, car comment le vide peut-il tenir matériellement en un lieu ?

Toutefois, prise dans de telles conditions, c'est-à-dire à la suite d'une émotion visuelle, elle enveloppe un affect, ma mémoire et tout mon être d'alors. Pourquoi ne pas imaginer que c'est cette partie dans l'image qui est sa réelle matérialité, sa pesanteur, sa force organique, que l'artiste aura pour tâche de révéler ?

Une photographie est ici un objet incomplet et désincarné. Elle est également un objet-lieu, transitoire, mais nécessaire pour lier l'intime – mes pensées, mes sensations – au langage de l'art. Autrement dit, afin de nouer expression et dehors, il me faut passer par la photographie et la faire coïncider avec ce qui m'appartient. De là la projection possible sur le monde réel de fantasmes plastiques.

---

<sup>72</sup> J. P. Sartre affirme dans *L'imaginaire* (1940/2010) que l'image – en tant qu'objet de la pensée –, est une « quasi-observation » en lien avec le « néant ». Il oppose pour cela perception et image : la perception déborde toujours le monde des choses tandis que l'image contient une espèce de « pauvreté essentielle » (p. 27) et pose l'objet comme inexistant. Ce que ma perception enveloppe, « c'est Pierre dans sa corporéité, ce Pierre que je peux toucher, entendre [...]. Mon image de lui, c'est une certaine manière de ne pas le toucher, de ne pas le voir, une façon qu'il a de *ne pas être* à telle distance, dans telle position. [...] En ce sens, on peut dire que l'image enveloppe un certain néant. », (p. 34). Il est vrai que dans notre réflexion, nous parlons d'image photographique, mais Sartre franchira le pas lui-même : « Je regarde le portrait de Pierre. À travers la photo, je vise Pierre dans son individualité physique. La photo n'est plus l'objet concret que me fournit la perception : elle sert de matière à l'image », (p. 47). L'auteur assimile donc ici photo et image mentale. Plus loin il ajoute « La matière de notre image, quand nous regardons un portrait, n'est pas seulement cet enchevêtrement de lignes et de couleurs [...]. C'est, en réalité, une *quasi-personne*, avec un *quasi-visage*, etc. », (p. 49).



### 3.1 DE L'HYPERRÉALISME À L'ABSTRACTION

Jusqu'à présent, nous avons dit que la photographie pouvait être un appareil de la peinture. Le récit de pratique illustre qu'elle ouvre également, en tant qu'objet, sur le monde expressif du sujet observant. Nous voulons exposer les moyens que propose la peinture de s'emparer du document photographique, le transgressant éventuellement, afin que s'y détecte cette relation privée. Il nous semble que c'est très progressivement que les choses se sont développées, et qu'au départ, l'Hyperréalisme joue un rôle fondamental.

À la suite d'une analyse technique de la réalisation,<sup>73</sup> il apparaît que le peintre hyperréaliste ne peut faire autrement que contrevenir à la neutralité photographique. Ce détour par l'Hyperréalisme permettra d'inscrire notre travail dans le sillage d'une peinture contemporaine qui explore à son tour, en la renouvelant, la relation de la photo et de la peinture<sup>74</sup>.

#### 3.1.1 Préambule à propos de l'Hyperréalisme, tour d'horizon

L'Hyperréalisme n'est pas réellement un mouvement fondé par un ou plusieurs théoriciens, mais il s'est constitué d'un certain nombre de peintres dans le cadre général du Pop Art. Il fut perçu dans le milieu des années 60 comme une tendance, allant de 1965 à 1975, en réaction à l'expressionnisme des années 1950-1960 (voir chap. 2, section 2.3.1, d'après Olivier Gourvil). Ainsi, il s'affilie à la pensée

---

<sup>73</sup> Nous nous baserons essentiellement sur l'ouvrage de Jean Claude Lebensztejn et Patrick Javault, *Hyperréalisme aux USA 1965-1975* (2003) qui retranscrit un grand nombre d'interviews de peintres. Nous accédons ainsi à la parole des artistes eux-mêmes dont il découle un point de vue innovant.

<sup>74</sup> Nous nous inspirerons pour mener la présente analyse de la recherche de J. L. Marion sur Courbet, *Courbet, ou la peinture à l'œil* (2014). Peindre à l'œil, pour l'auteur, signifie entre autres peindre sans savoir ni connaître (transposé dans le cadre de notre recherche, c'est peindre comme un appareil limité à sa fonction enregistreur). Il explique alors pourquoi dans le cas de Courbet, le dessin, la perspective, etc. n'ont plus d'utilité. La peinture est à regarder de près, sans distance (chap. 2 et 3). Ce raisonnement nous aide à construire l'idée de perte de la désignation.

postmoderne, traçant une voie médiane entre le Minimalisme et le Pop-art. Plusieurs commentateurs parlent de l'Hyperréalisme comme étant concerné par la vie quotidienne, proposant une image de l'homme moyen, sans pour autant tomber dans une critique du consumérisme, tel qu'on peut la lire dans le Pop Art. Pour nous, l'Hyperréalisme a pour sujet le monde tel qu'il est photographié, tel qu'il est médiatisé et que l'appareil le montre : des morceaux visibles de ce qu'on est, la cosmétique de notre identité et de nos intérêts.

De son côté, Emmanuel Guignon nous dira que « l'œuvre [hyperréaliste] ne dit rien [...]. Elle se réduit à son existence matérielle immédiate » (Guignon, 2003, p. 16). Ce sont des peintures silencieuses, dont toute subjectivité est proscrite, présentant la « beauté impersonnelle » du monde. Une fois que la photographie est devenue une peinture, celle-ci l'incarne matériellement, coupant l'accès à tout autre monde en dehors de l'image-peinture.

Les textes de Baudrillard sont parmi ceux les plus souvent convoqués au sujet de l'Hyperréalisme (*L'Échange symbolique et la mort*, 1976, *Simulacres et simulation*, 1981). Il dénonce notre monde médiatique où tout événement authentique ou réalité première a disparu pour laisser la place au jeu des simulacres. Il prolonge en cela le questionnement nietzschéen des simulacres se substituant à la réalité<sup>75</sup>.

---

<sup>75</sup> Deleuze, dans *Logique du sens*, p. 302, pense que la philosophie jusqu'à Nietzsche a eu pour tâche la représentation, c'est-à-dire de trouver la chaîne de filiation qui va des modèles aux copies, des images à leurs bonnes imitations en y ayant débusqué les simulacres pour les retirer. Et lorsque Nietzsche cherche à renverser le platonisme, il doit y parvenir par la mort du modèle : c'est « la mort des idoles ». Cela consiste à donner au simulacre la valeur de modèle, tout en reconnaissant au fondement son caractère abstrait. Ce qu'il reste c'est l'absence d'origine et les différences. Et les différences, c'est toujours autre chose que le même, autre chose que le modèle : le modèle est maintenant une copie simulée. Le très beau texte de Deleuze dit : « C'est le triomphe du faux prétendant (...). Loin d'être un nouveau fondement, il engloutit tout fondement, il assure un universel effondrement... ». Le simulacre simule le mythe, le même et le semblable, qui deviennent des illusions. Il engendre la divergence, falsifie les copies. « Le monde moderne est celui des simulacres. (...) Toute identité est simulée, produite comme un « effet » d'optique, par un jeu plus profond qui est celui de la différence et de la répétition. » Deleuze ajoute : « Le simulacre n'est pas une copie dégradée, il nie *et l'original et la*

### 3.1.2 La perte de désignation

Il nous paraît intéressant aussi de questionner l'Hyperréalisme à partir du discours des artistes l'ayant créé. Notre objectif est de montrer la disparition du « je » de la désignation et du geste authentique lors de la copie, initiant un éloignement, ouvrant peu à peu à la possibilité de la transgression. De là se construit la posture critique de l'Hyperréalisme vis-vis de la représentation et de la notion d'auteur pour une nouvelle forme de créativité, plus riche et plus abstraite.

#### a. Voir et découvrir

Pour Chuck Close<sup>76</sup>, reproduire une photographie est une volonté de rupture ou d'affranchissement par rapport à la peinture gestuelle et d'improvisation : « J'abandonnais cette manie de reprendre indéfiniment mes tableaux et de les modifier perpétuellement, sans jamais savoir à quel moment j'avais fini » (p. 165), ou encore, « J'essayais de me défaire de De Kooning » (p. 65). Utiliser un document photographique permet en quelque sorte de stopper la « noyade » intérieure du soi :

Quand je travaillais à partir de photographies, j'ai toujours aimé le fait qu'au lieu d'inventer une forme intéressante, je devais accepter la forme qui était dans la photographie (...) on n'invente pas la forme, on n'invente pas la couleur, on n'invente pas la texture (p. 63).

Le peintre américain hyperréaliste Joseph Raffael explique comment cela fait poindre de l'inattendu :

---

*copie, et le modèle et la reproduction* ». Blanchot, de son côté, parle d'un « univers où l'image cesse d'être seconde par rapport au modèle, où l'imposture prétend à la vérité, où enfin il n'y a plus d'original, mais une éternelle scintillation où se disperse, dans l'éclat du détour et du retour, l'absence d'origine », *Le Rire des dieux*, (1965), p. 103.

<sup>76</sup> Toutes les citations dans cette section 4.2.3 (mis à part quelques lignes de Baudrillard) sont extraites principalement d'interviews rapportées dans l'ouvrage *Hyperréalismes aux USA 1965-1975* (2003), précédemment mentionné.

Dans une grande peinture hyperréaliste, forcément, on est constamment contraint, car on ne sait pas comment peindre ceci ou cela précisément, alors, on est obligé d'avoir un support, un objet référent qu'on copie. Donc, on découvre tout le temps comment sont faites les choses, des nouveaux tout, on découvre la façon de peindre qu'il faut avoir pour rendre ceci ou cela. On découvre des tons (p. 224).

Dans cette situation de copie, plutôt que d'imaginer ou d'inventer, le peintre voit et découvre. Mais alors il n'y a plus de « je » qui désigne : l'hyperréaliste est en retrait. Il se place derrière une forme qu'il ne commente ni n'interprète. La désignation, qui est opérant une ligne de partage subjective entre ce qu'on doit voir ou non, disparaît.

#### b. Méthode rationalisée

Pour peindre de manière hyperréaliste, il faut mettre en place une méthode d'exécution rationalisée<sup>77</sup>. Il y a peu de place pour l'improvisation, autrement l'illusion se perd. L'artiste ne travaille pas d'après son œil, avec le système perspectif, pour voir et juger de la conformité à son modèle. Il avance plutôt par correspondance, petit point coloré par petit point, l'un après l'autre, recouvrant toute la surface. Chacun d'eux est localisé dans un ensemble, d'où la sensation que la peinture est une carte ou un plan<sup>78</sup>. On parcourt les grands portraits de Chuck Close comme on survolerait un territoire : les pores de la peau, les poils, les sillons et ridules infimes prennent une échelle si démesurée que le réel s'abstrait, comme si nous étions en présence d'une objectivation de l'être plutôt que l'être lui-même.

Or, dans cette image devenue plan, uniforme et continu, il n'y a ni visée ni regard de l'artiste. Malcolm Morley, hyperréaliste également, dira « il n'y a pas de relation figure-fond. Pas de hiérarchie à proprement parler » (p. 214).

---

<sup>77</sup> Par la mise au carreau, l'utilisation du projecteur, etc.

<sup>78</sup> Jean Baudrillard, dans les premières pages de *Simulacre et simulation*, 1981, dira : « c'est désormais la carte qui précède le territoire (...), c'est elle qui engendre le territoire... », (p. 10).

### c. Une figuration sans dessin

Poursuivons le raisonnement. On pourra dire que le peintre ne dessine plus, puisqu'il comble avec de la couleur un plan cartographié. L'objet apparaît dans son aspect original sans que pourtant un « je » ne soit là pour donner forme et contour aux choses. L'expressivité liée au « bougé de la main » disparaît. Nous sommes dans la neutralité au point d'être au bord de l'abstraction. Car en effet, comment faire apparaître une figure si l'on ne désigne plus rien ? C'est une peinture ambiguë où l'abstraction cohabite avec la figuration.

### d. Simulation du système perspectif

Nous le disions, le peintre ici n'utilise pas de système perspectif pour peindre. Si ce dernier persiste et qu'on le voit toujours à l'œuvre, c'est qu'il est une trace de la photographie. Il est donc simulé, au même titre que le tableau de Pollock dans *The connoisseur* de N. Rockwell<sup>79</sup>. Nous avons évoqué rapidement précédemment le système perspectif avec J.-L. Déotte (chap. 1, section 1.1.3). Pour lui, cette invention égalait celle du cogito cartésien, invention d'un « je » qui désigne constituant une référence pour le jugement. Cet appareil perspectif, et par conséquent le « je » qui l'accompagne dans une peinture hyperréaliste, sont une simple trace ou reflet, en bref, une illusion.

---

<sup>79</sup> Norman Rockwell, *The Connoisseur*, 1961, huile sur toile, 96 x 80 cm. On voit un personnage de dos dans un musée observant un tableau de Jackson Pollock. Comme le rendu est hyperréaliste, le tableau de Pollock reproduit par Rockwell est l'illusion du vrai.

### 3. 2 LA TRANSGRESSION DE L'IMAGE

Nous commençons par donner une idée concrète de la distance qui existe entre le peintre et son sujet. Elle est par ailleurs nécessaire pour qu'une nouvelle forme de geste subjectif resurgisse.

#### 3.2.1 De la copie à l'aveuglement



33. Chuck Close, *Linda*, 1976-78, acrylique sur toile, 274 x 213, 3 cm



34. Chuck Close, *Phil*, 2011-12, huile sur toile, 275, 5 x 213, 3 cm

Nous disions donc qu'une peinture hyperréaliste annulait la désignation, ou alors qu'il s'agissait d'une désignation simulée. Copier une photographie très exactement pousse le peintre dans un voir-aveugle<sup>80</sup>, ce qui peut sembler singulier. Mais il s'agit bien de peindre dans l'absence de son être et de son choix. Ni désignation ni représentation. Peindre aveuglément, sans reconnaître, c'est peindre dans deux sens à

---

<sup>80</sup> Voir note n° 6, au sujet d'A. Breton et de G. Bataille, p. 17.



la fois : vers la photographie et au-delà de la figuration. Or cette contradiction se fait jour dans la pratique de Close et de Richter, à partir d'un certain temps au moins : le premier, lorsqu'il construit une figuration en trompe-l'œil, faite d'éléments abstraits (fig. 34), le second, par la double pratique figurative et abstraite qu'il mène en parallèle (figs. 35 et 36). Ce faire aveugle ne peut exister sans l'acte de la copie. Il est présent en elle, ou sous elle. Or, justement, n'est-ce pas là réaliser simultanément le programme « peindre *comme* un appareil » dont nous parlions précédemment ? N'est-ce pas associer les programmes de la peinture classique et du modernisme tel que nous les définissons avec Huyghe ? La mimésis de l'image demeure alors que la peinture sans objet, un faire sans figuration (aveugle), apparaît.



35. Gerhard Richter, *Lilien (Lys)*, 2000, huile sur toile, 68 x 80 cm



36. Gerhard Richter, *Abstraktes Bild*, 2000, huile sur toile, 46 x 40 cm

Pourtant, il nous semble que quelque chose a changé et qu'il faut nuancer notre propos. Tout d'abord, vis-à-vis du classicisme. Utiliser un document photographique n'est pas traduire le réel ni l'interpréter, c'est se le donner déjà fait, déjà produit. Ni l'auteur ni sa subjectivité n'interviennent dans la monstration, mais s'en emparent subjectivement. Par rapport au modèle moderniste maintenant (l'action du faire), la

production du « milieu de la peinture » (chap. 2, section 2.2.2.b., p. 57) n'est plus tournée vers l'intériorité de l'auteur, mais vers une image extérieure. C'est bien la position postmoderne où l'auteur est à distance de son propre geste.

### 3.2.2 Réapparition du subjectif

À partir de là, une fois cet aveuglement et cette distanciation admis, il s'agit de comprendre ce que le peintre incarne sur sa toile. On peut se demander par exemple si dans cette situation l'incarnation de la chair, qui fut longtemps le problème de la peinture, est encore possible? Avec la photographie, mon modèle est une trace, une absence, et non pas un être de chair<sup>81</sup>. La référence première du peintre est un objet plat en papier<sup>82</sup>. Alors qu'est-ce que le peintre incarne sur sa toile ? Si l'on prend l'exemple d'un portrait de Chuck Close, *Bob* (fig. 37), est-ce Bob, la personne réelle, ou son image, un objet de papier, simulacre sans épaisseur sur la toile ? Ce qu'incarne la peinture, c'est cette ambiguïté de la consistance, lorsque le Bob réel est superposé à l'autre Bob, le simulacre.

---

<sup>81</sup> Bacon, dans un entretien avec Jacques Michel, dira qu'il est trop intimidé pour peindre le portrait d'une personne en sa présence. C'est une des raisons pour lesquelles il utilise la photographie, ou ses souvenirs. Lorsque J. Michel lui demande : J.M : Sont-ils devant vous lorsque vous peignez (...) ? FB : Jamais ! Je serais inhibé, bloqué. Lorsque je peins un portrait, j'agis sur lui, le « modèle » ne doit pas être là... Je peins de mémoire. C'est lorsqu'il est passé par là que je peux vraiment le saisir, au-delà des apparences... je dois lui donner une structure qui le rende plus réel, plus vrai, justement dans la distorsion et la non apparence », (Bacon, 1996b/1971, p. 42) : pour Bacon, la photo est toujours moins que l'être réel.

<sup>82</sup> Nous retrouvons la pensée de Sartre dans *L'imaginaire*, voir note n°72, p. 85.





37. Chuck Close, *Bob*, 1970,  
acrylique sur toile, 274, 3 x 213, 4 cm

Selon nous, Gerhard Richter, Chuck Close, Malcom Morley et bien d'autres hyperréalistes montrent qu'il n'y a d'autre réalité que celle de l'apparaître. Alors, ce qui s'incarne n'est pas la chair, mais l'être de l'appareil, sa facture.

En effet, ce qui est peint est incarné ici, c'est le pouvoir de la présentation de l'appareil, sa tactilité. Pour donner une idée, les plus simples de ces effets tactiles sont : le flou ou sa plus ou moins bonne netteté, sa plus ou moins grande clarté, suivant la performance de l'objectif ; le cadrage ordinaire (gros plan, plan large, hors-champ, etc.) ou les cadrages particuliers, impliquant certains sujets (la photo amateur ou journalistique) ; le grammage et la qualité du papier, le type d'impression, ou encore les couleurs des images propres aux journaux ou aux magazines, la quadrichromie, etc. Pour comprendre cette incarnation, il ne faut pas voir la photographie seulement comme une image transparente<sup>83</sup>, mais aussi comme un objet matériel, portant la trace de sa fabrication. Le simulacre qu'est l'image s'inscrit nécessairement dans une facture, constituant l'aspect concret d'une image-modèle. Les peintres exhibant cela dans leurs travaux montrent la réalité du corps de l'image

---

<sup>83</sup> Voir note n° 4, p. 16.

(figs. 38 et 39, voir ci-dessous) et incarnent l'appareil photographique. Ce faisant, nous ne pouvons ne pas penser à notre concept de pseudo-tactilité<sup>84</sup>.



38. Roy Lichtenstein, *Nurse*, 1964.  
huile et Magna sur toile. 121,9 x 121,9 cm

Note : Lichtenstein réutilise des images  
de bande dessinée (Comic book)  
dont les points de trame sont caractéristiques

Comme avec la pseudo-tactilité, incarner une image, l'objet image, implique une part interprétative. En effet, la manière d'identifier l'appareil varie selon les peintres : Richter utilise l'huile d'œillette pour assouplir sa pâte et créer des effets de flou, Close choisit l'aérographe, Morley l'acrylique et le quadrillage. Quand bien même l'auteur serait dans une démarche purement descriptive, sa manière d'interpréter, et d'incarner, réduit sa vision, pose sa personnalité.

---

<sup>84</sup> L'*ars* de l'appareil, rappelons-le, s'appuie effectivement sur la notion de pseudo-tactile qui consiste à réunir la sensibilité du peintre et la tactilité d'un appareil. Peindre *avec* un appareil est l'investir de sa propre subjectivité et par là transformer, élargir son propre geste.

### 3.2.3 La double figure de la transgression de l'image

#### a. La tresse

La copie de l'image mène à l'absence de la désignation. De là, il se produit une dissociation entre l'auteur et son sujet, entre le sujet peint et la destination de la peinture. Nous avons vu que cela impliquait une forme d'abstraction tressée à la figuration. Cette dichotomie, entre image photographie et peinture gestuelle nouées l'une à l'autre, nous semble être très visible dans une œuvre comme *Lys* de G. Richter, (fig. 35). On voit très bien comment les coups de pinceau traînent la couleur des lys en dehors d'eux-mêmes, jusque sur le fond, ou le mur brun en arrière-plan. Ce débordement est un effet de pinceau, il pourrait très bien être contenu. C'est donc bien un choix subjectif du peintre allant au-delà de la monstration photographie tout en la maintenant. Nous proposons donc l'idée de la manifestation d'une sensibilité tactile subjective tressée à l'image, mais non confondue à elle. La matière picturale, tournée en un sens vers l'image, se tourne également vers l'autonomie et la non-ressemblance, créant des effets de peinture purs – comme les débordements, les flous, bref la patine du pinceau – renvoyant en définitive au tempérament du peintre. Ils sont une forme d'échappée de la peinture hors du modèle photographique copié tout en y demeurant fidèle. C'est pourquoi le concept de tresse nous semble judicieux, liant mimésis et transgression en un seul acte.

#### b. L'incarnation de l'appareil

La photographie avait pour fonction initiale de permettre au peintre de découvrir, de voir et de s'extraire de son soi peignant en tant que seule référence. Il fallait pour cela parvenir à taire sa propre tactilité. Mais le peintre incarnant l'appareil forme avec lui un couple. Dès lors, d'un côté il élargit son propre geste, de l'autre imprègne la tactilité de l'appareil et son pouvoir de monstration de son tempérament. Ainsi nous

pouvons voir par exemple comment Richter joue sur le flou photographique (figs. 35 et 39) pour donner à ses peintures une patine ambiguë faite à la fois par la main et par l'objectif photographique ; comment R. Lichtenstein (fig. 38) reproduit les trames des images imprimées ; comment A. Warhol dirige habilement les accidents de surface (chap. 2, section 2.4), etc. Les exemples en peinture ne manquent pas. Comme des choix sont faits dans l'interprétation et la restitution du voir de l'appareil, l'image est transgressée, et le seuil de la neutralité s'abaisse. En incarnant l'appareil, le peintre passe outre le néant du sujet et vise le faire pur de l'appareil. Ce faisant, il l'interprète tout en l'investissant de subjectivité.



39. Gerhard Richter, *Ershossener I*  
(*Homme abattu I*), 1988  
huile sur toile, 100 x 140 cm

Note : l'œuvre fait partie de la série « 18 octobre 1977 » sur la mort des principaux membres de la bande à Baader, réalisée d'après une série de photos de presse que Richter a sélectionnées.

C'est ainsi que la peinture d'après photo devient un lieu de tension, et même de conflit, entre subjectivité et la fonction scopique de l'appareil (c'est-à-dire sa faculté d'enregistrer avec neutralité un évènement). Sans en avoir eu clairement conscience, c'est pourtant ce qu'ont reflété pour nous deux expositions importantes, *Triumph of Painting II*, à la galerie londonienne Saatchi en 2005<sup>85</sup>, ainsi que *La nouvelle peinture*

---

<sup>85</sup> En réaction à la peinture dominante présentée à la Tate Modern, la galerie Saatchi s'appuie sur la nouvelle peinture allemande.

*allemande*, au Carré d'art de Nîmes<sup>86</sup>. On y découvrait la nouvelle peinture allemande après le Néo-expressionisme et le Bad painting aux États-Unis.

Ce que nous voulons démontrer, c'est que dans cette nouvelle peinture, on va voir fonctionner la tresse et l'incarnation de l'appareil, mêlant abstraction et figuration en un sens précis. À ce titre, Martin Dammann (voir ci-dessous figs. 43-45) fait figure d'exemple. Il dissocie les couleurs CMJB constituant une image imprimée et les réassocie de façon à reconstituer une photographie transgressée.

---

<sup>86</sup> Durant l'été 2005, le Carré d'Art a exposé sa relecture de la peinture allemande des années 1990 à 2000, s'appuyant sur une soixantaine d'œuvres.

### 3.3 EXEMPLES DE TRANSGRESSIONS DANS LA PEINTURE CONTEMPORAINE

Nous présentons quelques travaux d'artistes contemporains chez qui nous avons pu repérer nos deux formes de transgression – la tresse et l'incarnation de l'appareil – s'affirmant dans une même peinture, et ce de façon de plus en plus ostentatoire.

Les peintres que nous avons retenus font donc essentiellement partie de ce renouveau de la peinture allemande qui émerge à la suite de la chute du mur de Berlin. On en rencontrera d'autres, Anglais, Belges, Polonais, etc. Au cœur de cette tendance européenne à ce qu'il nous semble, il y a bien une certaine Nouvelle École de Leipzig. Elle ne peut toutefois être notre référence exclusive. Nous mentionnons seulement que de nombreux peintres dont les pratiques répondent à notre problématique en sont proches ou s'en inspirent.

À chaque fois, la présence de la photographie derrière la peinture est flagrante. Mieux encore, la peinture exhale à sa manière la qualité photographique, dans le ton d'une couleur, un flou, un cadrage, un thème, etc. Toutefois, on voit aussi bien qu'est tressé à l'image un geste de la main, un goût subjectif travaillant la qualité de la surface et la tactilité de l'appareil. Il ne faut pas perdre de vue que précède historiquement l'Hyperréalisme, dont toute une génération hérite aujourd'hui. Nous voulons en exposer la progression et le renouvellement, et à terme, inscrire dans cette filiation notre propre pratique.

## a. Wilhelm Sasnal



40. Wilhelm Sasnal, *Girl smoking*,  
2001,  
huile sur toile, 33 x 33 cm



41. Wilhelm Sasnal, *Sans titre*, 2001,  
huile sur toile, dimensions inconnues



42. Wilhelm Sasnal, *Kacper and Anka*, 2009,  
huile sur toile 180 x 220 cm

Né à Tarnow (Pologne) en 1972, vit et travaille à Tarnow.

Les sujets des œuvres peintes de Sasnal, qui est également dessinateur, photographe et vidéaste, sont variés : objets plus ou moins banals, portraits de personnages historiques ou de membres de sa famille, des vues de ville ou de campagne, etc., toutes réalisées soit à partir de photos prises par lui-même soit collectées dans les médias – internet, télévisions, brochures. Sasnal décrit son environnement contemporain, vis-à-vis duquel il apparaît critique et se positionne en tentant d'en révéler les contradictions et les modes de fonctionnement. Son style est sobre, direct, pourtant riche et complexe, allant du rendu photographique à une touche émancipée du référent, relevant parfois du geste autonome. C'est pourquoi sa peinture suggère un sentiment de liberté autant qu'elle affronte un quotidien où les individus paraissent souvent livrés à eux-mêmes.

Sasnal simplifie les photographies à leur ossature, ou armature, c'est-à-dire qu'il n'en conserve que les contours et les rapports ombre/lumière. Il réduit sa palette à un quasi noir et blanc auquel il ajoute une teinte colorée. Tout d'abord, cette sobriété qui élimine un grand nombre d'éléments nous donne à voir l'essentiel, qui est dès lors pour nous autant accessible qu'opaque. Ensuite elle attire l'attention sur la matérialité propre de la peinture et la gestualité du peintre. La modulation des lignes, coulures et taches, se substitue aux détails du réel. Dans cette atmosphère minimaliste, le moindre signe plastique acquiert sa force poétique. Sasnal incarne l'appareil photographique par le choix des sujets (photo amateur, photo d'identité, etc.). Sa peinture tresse une touche personnelle à l'image, la neutralité de celle-ci étant tout aussi importante à conserver que de produire à partir d'elle une transgression, l'objectif étant de faire advenir un effet singulier relatif à la vision de l'auteur.



## b. Martin Dammann



43. Martin Dammann, *Dichter ! (Poète !)*, 2011, aquarelle sur papier, dimensions inconnues



44. Martin Dammann, titre, date et dimensions inconnus



45. Martin Dammann, *Im Dickicht (Dans les broussailles)*, 2010, aquarelle sur papier, 186 x 263 cm

Artiste allemand, né 1965, vit et travaille à Berlin.

Dammann peut être assimilé, selon certain commentateur, à un peintre d'histoire, mais sur un registre différent que celui de l'expressionnisme matérialiste d'Anselm Kiefer ou de l'onirisme de Néo Rauch. Il travaille à partir d'archives, de photographies trouvées prises par des soldats, sur le front ou en permission, etc., se servant de ces documents comme d'un canevas. Le peintre les recolore ou sur-colore à l'aquarelle, puisque des plages magenta, bleue, jaune, les recouvrent comme un manteau aurait recouvert un temps demeuré intact. Ces teintes, non anodines, évoquent l'imprimerie et donc l'appareil optique et l'appareil de présentations (l'image imprimée). Elles s'épanchent au hasard sur la surface.

Faisant référence à l'hyperréalisme tout en s'en éloignant justement distinctement en rendant ses figures évasives, à la limite parfois du compréhensible et même du reconnaissable (certaines peintures sur isorel disséminent au lieu de retenir la matière), les êtres représentés prennent une allure fantomatique. Ils émergent dans des auras de couleurs, ne sont plus que corps diffus, demeurant là en attendant que quelqu'un les regarde : morts depuis longtemps, ils continuent d'habiter la surface et de vivre parmi nous<sup>87</sup>.

C'est un bel exemple d'incarnation libre et subjective de l'appareil. Il module la restitution du réel. Le peintre construit un travail sur la mémoire, ou sur la forme de la mémoire surinterprétée, diluée. Sans parvenir à toucher l'image, elle ne fait qu'y glisser.

---

<sup>87</sup> P. Vauday (2002) compare photographie et peinture (p.74). Une photographie fait disparaître notre être présent. La peinture, de son côté, porte la trace de l'acte qui l'a produite, et celui-ci, au fur et à mesure qu'il se découvre dans l'œuvre, qu'on le suit, lui attribue son éternel présent, son « en train d'être et d'advenir ». Vauday voit la photographie comme un présent qui n'existe plus et la peinture comme un présent qui s'actualise continuellement sous notre regard. La peinture incarne l'image photo, et incarner, ici, serait y maintenir le présent

## c. Eberhard Havekost (1961)



46. Eberhard Havekost, *Geisterjäger, (Ghostbusters)*, 2004,  
huile sur toile, 140 x 100 cm



47. Eberhard Havekost, *Cut 01*, 2010,  
huile sur toile, 129,5 x 90 cm



48. Eberhard Havekost, *Future DD*, 2002,  
huile sur toile 80 x 60 cm



49. Eberhard Havekost, *Sniper, M98*  
(date inconnue),  
huile sur toile, 29,2 x 40 cm

Né à Dresde (Allemagne) en 1967, vit et travaille à Dresde.

Havekost retravaille à l'ordinateur ses photographies numériques avant qu'elles ne subissent un transfert pictural. Les teintes sont subtilement modifiées, les formes sont imperceptiblement étirées et inclinées.

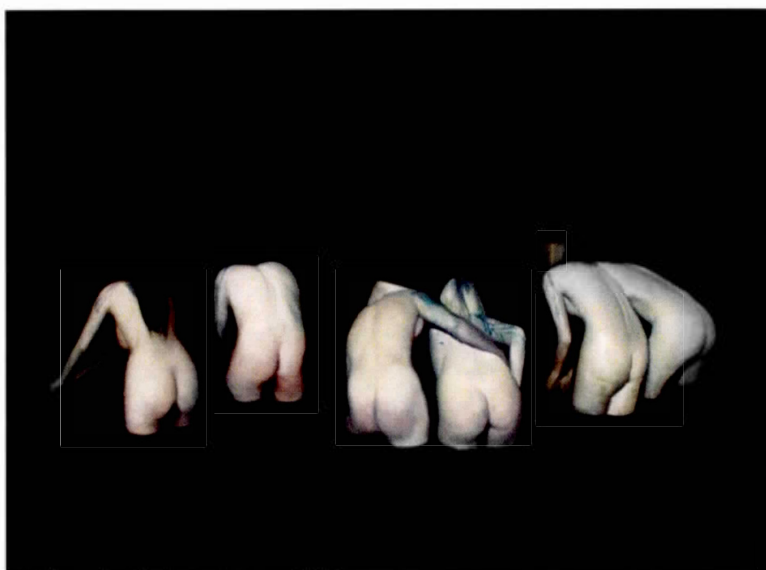
Simplifiant l'image jusqu'à ne conserver que ses éléments les plus saillants, la peinture d'Havekost<sup>88</sup> produit une semi-abstraction : le pare-brise d'une voiture un champ de profondeur encadré par des blocs de couleurs, les bâtiments modernes d'une ville de simples formes géométriques grises délimitées par le ciel bleu, où, sans le détail du faite d'un arbre, il serait difficile d'identifier le sujet, etc. La peinture oscille entre deux niveaux de sens. Havekost dépeint ses sujets, parfois les plus sommaires (des pierres, un sachet plastique, un tissu, un sapin, le visage d'une poupée, la veste d'un enfant, etc.), avec une lumière artificielle et sévère, en attribuant à des scènes facilement reconnaissables une apparence fabriquée. Sa palette est assez déroutante – couleurs sourdes, tendues, acidulées. Par les types de sujets et leurs façons d'occuper l'espace du tableau, on comprend que l'appareil de visualisation est essentiel à son travail. D'où la récurrence du thème du voir et du regard : *Sniper M98* (fig. 49), des lunettes de soleil masquent les yeux, des reflets sur des écrans de TV noirs<sup>89</sup>, etc. Ces appareils transforment le monde réel en modulations plastiques dont le peintre peut accentuer certaines fadeurs ou dissonances. Havekost joue à être un appareil du voir, selon ce qu'il ressent vis-à-vis du sujet.

---

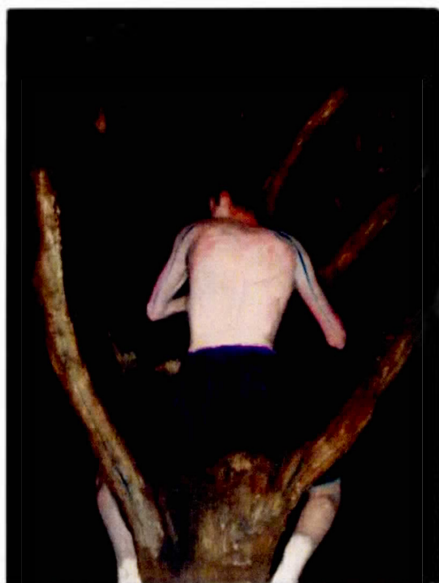
<sup>88</sup> Contrairement à Sasnal dont la peinture est toute investie du geste proche de la peinture sans objet, le travail de Havekost penche plutôt vers l'incarnation de l'appareil.

<sup>89</sup> Havekost, *Personal Engineering*, 1-9, 2009, huile sur toile, 100, 3 x 149, 9 cm et *FlatscreenB12*, 2012, huile sur toile, dimensions inconnues.

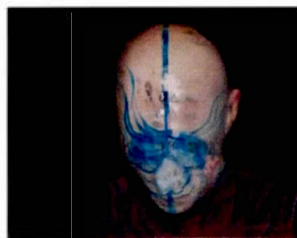
## d. Alexander Tinei



50. Alexander Tinei. *Dark water*, 2012,  
huile sur toile 150 × 200 cm



51. Alexander Tinei. *Sans titre*, 2013, huile sur toile,  
dimensions inconnues



52. Alexander Tinei. *No Face*, 2011,  
huile sur toile, 50 x 40 cm

Né en 1967 à Căușeni (Moldavie), vit et travaille à Budapest (Hongrie).

Outre la peinture à l'huile, sur toile ou sur papier, Tinei travaille également à des collages, utilise l'aquarelle, le dessin, et réalise parfois des installations. Tinei prend pour modèle des photographies personnelles ou provenant de magazines, d'internet, qu'il prépare d'abord avec Photoshop. Il a pour sujet essentiellement le corps, qu'on voit souvent partiellement dénudé, peint avec précision, détourné par un fond abstrait, sombre, ou grossièrement réalisé. Ses personnages, juchés, renversés, dissimulés, sont souvent cadrés de près, ont le visage effacé ou marqué. De ses peintures émerge une atmosphère d'intimité énigmatique.

Ajoutent à leur aspect fortement mystérieux ces lignes bleues que l'on voit proliférer le long de leurs membres, qu'on croie être des veines, des artères ou du sang qui aurait coulé et coagulé à certains endroits, autant tatouage que stigmaté. Souvent, elles passent d'un personnage à un autre, les reliant entre eux. Et du fait que beaucoup de ces images proviennent d'Internet, on pourrait imaginer que ces peintures évoquent la vie de ces individus, telle qu'elle semble être au travers des nombreuses photographies publiées en ligne, sur les réseaux sociaux. La ligne bleue est alors cet être « en ligne ». D'autant plus que c'est un bleu peu électrique. Dès lors, ces personnages sont transportés d'un monde parallèle au nôtre, se situent entre réalité et imaginaire. L'artiste joue avec des situations privées et publiques où ces corps « en ligne » utilisent autant de masques ou de déguisements, où de fausses identités se mêlent aux vraies, alors que leur peau, pâle et éthérée, est désincarnée.

Une chose est sûre pourtant, ce sont des lignes de bleu de Prusse. Provenant de l'imagination du peintre, reliant ce dernier sans doute à sa jeunesse étant donné la nature des sujets, elles parcourent le corps de la figure tout en l'incarnant par la peinture. À elles seules, elles tressent la figuration (par l'image) et l'intimité de l'auteur projetant sa subjectivité sur la neutralité de l'appareil, et de ses souvenirs.

Nous ne pouvons malheureusement, faute de place, parler d'autres peintres tout aussi intéressants. Ont été présentées ici quatre tendances recouvrant un champ de pratique très varié (la simplification et l'expression par le geste, la simplification et l'incarnation de l'appareil, la dissociation des couleurs, la désincarnation du corps image et sa réincarnation par le tracé). À cette présentation aurait pu être ajouté le travail d'Adrian Ghénie, qui fait jaillir une abstraction matérialiste à partir de figures photographiques, de Dirk Skreber avec ses paysages urbains vus de haut, créant des sensations de chute et distanciation, de Yan Pei Ming qui sature sa toile de gestes, incarnant des photographies de personnages historiques ou de proches, de Matthias Weischer, Johannes Kahrs, Luc Tuymans et bien d'autres encore. Le point commun à tous est qu'ils se servent du document pour l'investir et en faire jaillir leur expressivité.



### 3.4 PROPOSITIONS PERSONNELLES DE FORME DE TRANSGRESSION

Les tableaux que nous venons de commenter aboutissent à une déformation du modèle. C'est ce que nous avons voulu désigner par transgression de la photographie. Il s'agit maintenant d'exposer les solutions que propose notre travail de recherche plastique. Nous donnerons trois moyens d'y aboutir : 1) le découpage/détourage ; 2) l'anamorphose simple ; 3) l'anamorphose intégrale allant jusqu'à l'abstraction. Comme nous évoquons l'appareil numérique, c'est un moyen d'annoncer la réflexion qui se poursuivra au chapitre suivant.

En fait, c'est en nous intéressant à l'appareil numérique que nous avons constaté que l'incarner nous mènerait à un processus de déformation différent de l'incarnation de l'appareil photo. Ce dernier n'altère finalement que la surface des images et leur apparence, alors que le numérique permet d'aboutir à une déstructuration formelle plus complètement du document.

En résumé, nos intentions sont les suivantes : la volonté d'une expression émergeant de l'image photographique (récit de pratique), la mise à l'écart de l'*ars* strictement manuel et sa substitution par la manipulation numérique. Développons rapidement nos trois exemples de transgression :

#### a. Le « cut »

Les découpes abruptes dans la photographie la dépossèdent de son intégrité. Le jeu de son illusion est faussé et elle pénètre dans un registre secondaire. Couper en elle sert à y introduire un ailleurs. Ainsi, on peut faire résonner la figure de panneau en panneau. C'est pourquoi la peinture est démultipliée en plusieurs éléments qu'une harmonie colorée matricielle enveloppe. La photographie désintégrée puis réintégrée ailleurs peut potentiellement apparaître partout (fig. 2, p. 2). L'espace (la profondeur) devient un lieu de la figure, il n'y a plus d'extérieur. Lorsque les contours de la figure sont



coupures nettes, elle quitte l'univers optique et s'accorde à la logique géométrique régissant l'ensemble du tableau.

N'ayant plus besoin que l'expression de la transgression passe par un geste manuel, le rendu peut rester photo-réaliste. La peinture ne s'aventure plus dans une interprétation de l'appareil de visualisation, il n'y a pas d'exagération du flou, ou de défaut mécanique (Warhol, Damman, Richter, etc.). Il n'y a pas non plus de réinterprétation de l'image par la touche ou la couleur (Havekost, Saznal). Pourtant la photographie qui sert de modèle est d'une certaine façon creusée, cassée, révélée.

#### b. L'anamorphose simple

Un autre moyen de transgression utilisé est la distorsion de la photographie. Il y aura deux degrés de distorsion. Le premier, l'anamorphose<sup>90</sup> simple, est obtenu à l'aide de l'outil homothétie de Photoshop (exemple fig. 13, p. 5). Une partie de l'image est étirée et donc déformée. Pas toute l'image, seulement un segment. La photographie ne doit pas non plus disparaître sous l'effet de la transformation. La déformation est plus spatiale et géométrique qu'optique<sup>91</sup>. Cela crée un espace de déformation dans l'image, facilitant dans une certaine mesure l'interprétation et même l'improvisation en peinture, car la ressemblance n'est plus absolument requise. Avec la déformation nous quittons le registre de la mimésis.

#### c. L'anamorphose intégrale

La deuxième forme de distorsion est une anamorphose complète. Elle est un procédé plus complexe, disons, plus métaphorique. Il faut imaginer que l'on puisse étendre la

---

<sup>90</sup> Il sera question de l'analyse de ce terme par rapport au concept qu'en donne Lyotard au chapitre 5.3.5

<sup>91</sup> Nous verrons plus bas, chap. 4, section 4.3.e., que dans la peinture classique, l'anamorphose est une perversion de la construction géométrique de l'image en perspective.

figure, ou seulement sa moitié, complètement au-delà du cadre, l'étirer indéfiniment. Il devient impossible d'y reconnaître une quelconque figure, celle-ci étant désormais totalement dissolue. C'est ainsi qu'en allongeant une partie d'un visage à l'extrême, on obtiendrait, accolées l'une à l'autre les deux formes différentes du même visage, chacune vue sous un angle différent. La transformation étant totale, la transition est impossible, il faut une rupture nette. C'est un moyen de garder la figuration et de s'en débarrasser à la fois. L'appareil, désincarnant l'image en la déformant radicalement, nous autorise à passer d'un registre à l'autre, de la figuration à l'abstraction. Dans de nombreuses compositions, cette anamorphose intégrale, toujours obtenue à partir d'un personnage, devient l'espace même du fond du tableau, le paysage dans lequel elle apparaît.

## RÉSUMÉ

Nous montrions dans le récit de pratique comment une photographie, autant qu'elle évoque un être absent ou même inexistant, enveloppe un monde intérieur, un lieu à partir duquel pouvait s'épanouir une vision personnelle et subjective. C'est pourquoi, s'il le désire, le peintre, dans une phase expressive, ne se contentera plus de la simple mimésis pour que resurgisse à la surface ce contenu « qui le regarde »<sup>92</sup>.

Le premier temps de cette transgression advient lors de la copie, la perte de la désignation faisant place à une peinture « aveugle », coïncidant avec la remontée de l'abstraction – du moins un geste pictural libre dont la destination n'est plus la ressemblance stricte avec le sujet – à la surface de la figuration. Le second, lors de l'incarnation de l'appareil, qui n'est rien d'autre que la peinture *avec* un appareil (ou encore de la pseudo-tactilité), dont l'auteur module la fonction de monstration en en couplant la tactilité avec sa subjectivité. Le peintre se préoccupe dès lors au moins autant des qualités matérielles de son objet photo que du sujet de la photographie.

Dans mon projet, ces deux modes opératoires de la transgression ont été expérimentés lors d'une période antérieure au doctorat, et au moment où je l'entreprends commence à être entrevue une nouvelle solution par le numérique. C'est cette démarche que nous souhaitons poursuivre et approfondir. Nous voulons donc voir maintenant quels genres de représentations et d'effets peuvent naître de l'incarnation de l'appareil numérique.

---

<sup>92</sup> Nous nous référons à l'ouvrage de G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, (1992).

## IV QUATRIÈME CHAPITRE

### L'APPAREIL NUMÉRIQUE ET LA PEINTURE

#### INTRODUCTION

L'appareil numérique, en dissociant support et surface, ouvre une malléabilité structurelle de l'image et de la figure. Si cet appareil est incarné par la peinture, un processus de « défiguration de la figure », ce met en place. C'est à une telle non-semblance qu'aboutit pour nous l'*ars* numérique, consistant en une intervention sensible sur l'image-modèle avec les outils du logiciel<sup>93</sup>.

Nous commencerons par plonger au cœur de la matérialité de l'ordinateur, à la suite de quoi nous pourrions parler d'une multiplicité formelle de l'image : comme elle est virtuelle, elle est modulable à l'infini. Quelle sera donc la matérialité de l'appareil numérique qu'il faudra incarner ? Cette question sera une de nos difficultés théoriques, tout en étant le point original de notre recherche. Ce sont de nouveaux territoires sensibles que la peinture articulée à l'*ars* numérique investit et explore. Nous en donnerons par ailleurs plusieurs exemples dans la peinture contemporaine.

Enfin, le récit de pratique ouvrant le chapitre montre comment l'outil numérique s'est progressivement imposé dans notre recherche plastique, et quelle est sa destination.

---

<sup>93</sup> Je n'ai jamais utilisé pour la création numérique que le logiciel Photoshop dans ces différentes versions, des années 2005 aux années 2016. Les outils dont il est question permettent d'intervenir sur des images numériques matricielles. L'usage premier de Photoshop est la retouche d'images. Je n'utilise pas de logiciel mimant la création picturale, Paint, ou Paintbrush par exemple, reproduisant des effets de pinceaux, de crayons, craies, de papiers, etc.

## RÉCIT DE PRATIQUE, VERS L'ARS NUMÉRIQUE

L'appareil numérique, qui signifie ici pour moi le logiciel de retouche d'images, mais comprend également l'écran et sa texture lumineuse, l'imprimante accompagnée de toutes les modalités d'acquisition d'images – appareil photo, scanner, internet, etc. –, constituant ensemble un large réseau visuel, est présent depuis longtemps dans ma pratique. Ce n'est que très récemment et avec le projet doctoral que j'ai pris conscience qu'il s'était progressivement substitué au geste manuel classique.

L'expression profonde va jusqu'à la déformation. Elle est une sensation intérieure pliant la figure, ne se contentant pas d'un simple jeu optique<sup>94</sup>. C'est pourquoi ce qui m'intéressera sera la déformation via le numérique, se substituant au geste du pinceau<sup>95</sup> lorsqu'il moule la forme sous son action. Une comparaison entre deux peintures reprenant le même motif à quelques années d'intervalle illustre bien ce changement de perspective : du jeu de surface à la déformation de la figure. Les peintures ci-dessous (figs. 53 et 54) montrent un petit laurier vu de nuit poussant au milieu du trottoir. En le peignant d'abord feuille après feuille, j'éprouvais la singulière sensation de vouloir pénétrer au cœur même de l'arbre, et donc, dans la couleur même de l'image. Je n'ai fait pourtant que traduire la colorimétrie orangée des lampes à sodium que l'appareil photographique capte la nuit. Quelques années plus tard, s'est esquissée une solution originale permettant de rompre, grâce à une

---

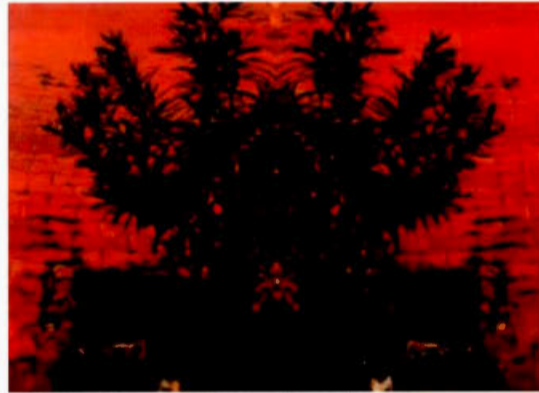
<sup>94</sup> Dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1991), G. Didi-Huberman aborde la question du jeu de la forme et de la déformation (via Freud, Derrida et Hegel, mais aussi Todorov, Tynianov, et Chkolovski, formalistes russes précurseurs du structuralisme). Il veut démontrer qu'une forme plastique est toujours l'aboutissement d'un processus dynamique qui consiste avant tout à informer, reformer différemment des formes existantes. Cela n'émane pas du néant, mais d'un « déjà-là » qu'il s'agit de dépasser. Le principe est d'articuler plusieurs données ensemble, les bousculer jusqu'à ce qu'émerge une forme de non-savoir issu d'un travail de déformation. C'est un processus de défiguration de la figure. Dans cette section, nous expliquons la déformation obtenue à la suite d'une manipulation numérique se substituant au travail de la main (dessin, peinture sensible). Quant au lien entre déformation et expression, nous en rendrons compte au chapitre suivant, notamment à partir de d'un extrait de *Logique de la sensation* (Deleuze, 1987).

<sup>95</sup> Un pinceau tel que celui de peintres allant de Michel-Ange à Georg Baselitz.

manipulation sur Photoshop, la première apparence de l'image afin de l'ouvrir à la couleur pure, c'est-à-dire s'épanchant pour elle-même, au-delà de la référence.



53. Hedy Gobaa, *Sans titre (nature morte)*, 2007, huile sur toile, 60 x 100 cm.



54. Hedy Gobaa, *Sans titre (nature morte)*, 2012, huile sur toile, 110 x 150 cm

La symétrie axiale sera le premier geste numérique ouvrant la possibilité des déformations futures. Le détail qui n'apparaît pas sur les reproductions ci-dessus (figs. 53, 54) est la qualité matérielle de la peinture. Dans la première, la pâte est épaisse, tandis que dans la seconde, un brosse uniforme et imperceptible couvre la surface. Les peintures suivantes (figs. 55 et 56), qui correspondent pratiquement aux dernières peintures avant le doctorat, montrent que s'accroît la recherche dans cette voie, le geste numérique de déformation ayant relayé et élargi le geste manuel.

C'est ainsi que j'en suis arrivé plus tard à l'anamorphose. Dans la peinture des lauriers roses, *Sans titre (nature morte)*, (fig. 56), la plante est isolée sur un fond réalisé à l'ordinateur, reprenant les couleurs de celle-ci : les différents verts des feuilles, le rose/rouge des pétales. De ce fait, le fond est étroitement lié au motif. La plante est dorénavant objet du premier plan mais également objet dans le fond, occupant toute la surface. C'est faire du laurier une chose spatiale, peut-être

immatérielle, par la projection de la figure dans un autre plan, dans une autre géométrie.



55. Hedy Gobaa, *Sans titre (nature morte)*, 2012, huile sur toile, 110 x 150 cm



56. Hedy Gobaa, *Sans titre (nature morte)*, 2012, huile sur toile, 110 x 150 cm

Cette déformation intégrale de la figure dans le fond est due à l'incarnation de l'appareil numérique : l'anamorphose, l'immatérialité de l'image, la profondeur matricielle « a-perspective », la corporalité plane de surface, la luminosité électrique, etc., sont intégrées au geste du pinceau.

## 4.1 DESCRIPTION DES QUALITÉS DE L'APPAREIL ET DE L'IMAGE NUMÉRIQUE

Nous commençons simplement par détailler la nature et le fonctionnement de l'image numérique à partir d'une description de la structure matérielle qui lui permet d'être. Nous nous interrogerons ensuite sur son incidence possible sur la peinture lorsque le peintre s'en empare.

### 4.1.1 De l'ordinateur et de l'image numérique

Un ordinateur est la réunion de deux éléments. Le *hardware*, qui est le support matériel, les fils, les soudures, l'écran, l'électricité, etc., et une structure plus « douce », les *softwares*, qui sont les programmes et les logiciels. C'est une machine qui convertit l'électricité en signal, puis le signal en code<sup>96</sup>. L'ordinateur peut alors faire circuler et émettre de l'information, en recevoir et en stocker<sup>97</sup>. Avec sa structure matérielle « hard » à l'intérieur de laquelle circule un ordre logique « soft », l'ordinateur ouvre un espace singulier, qui, pour Anne Cauquelin, est sans visage, sans qualités, ne contenant rien. Il implique pourtant, nous dit-elle (2004, p. 48), un mouvement interne de déplacement et de modulation (électricité, code, information) aboutissant aux formes. Bref, c'est un espace matriciel contenant virtuellement, nous le verrons, toutes les images possibles.

À la source de tout codage, il y a un stimulus (énergie, amplitude, fréquence, évolution de ces facteurs au cours du temps et dans l'espace). Contrairement à l'analogique, qui capte et enregistre le signal – ses variations d'énergies, intensités et

---

<sup>96</sup> Le codage numérique utilise l'algèbre booléenne, permet d'exprimer une information selon un ensemble de signes dans un système de conventions.

<sup>97</sup> Pour Michel Serres (2012) l'ordinateur est une version moderne du couple support-message que l'on a retrouvé pourtant plusieurs fois dans l'histoire, et sous différentes formes : le livre, l'imprimerie, l'écriture. Elles ont toutes la particularité d'avoir libéré la main et l'esprit.



fréquences – de façon ininterrompue, la capture numérique d'un même signal procède par échantillonnage, c'est-à-dire le décompose en valeurs discontinues adjacentes les unes aux autres : il y a dans le numérique une cassure de la linéarité, une synthétisation de la pulsion. Nous pouvons maintenant donner une première définition de l'image numérique<sup>98</sup>. Elle est d'abord un signal continu, c'est à dire analogique dans la lentille de l'appareil, mais où la réaction chimique est remplacée par un processus d'écriture<sup>99</sup>. Elle est stockée dans un fichier, sous la forme d'un texte de code, amovible dans la mémoire de l'ordinateur sous le format souhaité (M. Prochet, 2001, p. 221). La nature séquentielle du code fragmente l'image en un ensemble de pixels. Le signal continu est devenu une trame numérique, son corps a changé, elle est un texte qu'un appareil décodera. Sans un ordinateur donc, elle n'est qu'une suite arbitraire de bits, de chiffres contenant virtuellement plusieurs images. Car en effet, à partir d'un même code, plusieurs images peuvent être manifestées (après la capture et lors de son affichage à l'écran, selon la modalité de lecture choisie, noir et blanc, saturée en rouge, droite ou inversée, nette ou floue, etc.).

#### 4.1.2 La question du virtuel

À propos du numérique et de l'ordinateur, le terme « virtuel » est constamment employé. Dans le cadre de notre réflexion, nous voudrions tenir compte de tout l'appareil numérique pour en définir la nature. Nous cherchons la matérialité concrète de l'image.

---

<sup>98</sup> Par « image numérique », nous désignons la photographie acquise par un appareil de capture (caméra, appareil photo, internet, scanner), images dites matricielles, et non pas les images de synthèse (calculées intégralement par l'ordinateur), ni les images vectorielles.

<sup>99</sup> Dans la photographie analogique, c'est l'empreinte d'une lumière par un processus chimique qui donne l'image. La cellule numérique procède par balayage-codage, c'est un processus de lecture et écriture.

Dire d'une image qu'elle est « virtuelle » parce qu'elle s'affiche à l'écran est-ce sous-entendre qu'elle n'y existe pas physiquement? Si au contraire, malgré cela, nous devons l'envisager en tant que chose réelle, quelle en serait la forme ? Le signal analogique à l'origine de l'image a-t-il été complètement dénié? Remarquons que jamais nous ne rencontrons le terme « photographie virtuelle », qui nous semblerait plus approprié, car l'écran ne montre qu'une illusion d'images. Ce dernier n'est que l'espace de projection de toutes les images qui le traversent, sans pourtant qu'aucune ne lui appartienne en particulier. Une photographie peut s'y déplacer, disparaître, y réapparaître, etc. Cette particularité de l'image numérique dont le support physique pose problème est pourtant l'objet singulier de la peinture s'appuyant sur les logiciels. Il nous faudra ici approfondir la question de la nature de ces surfaces visuelles.

#### 4.1.3 La programmation du support

Dans le but d'appréhender la nature d'une image numérique, nous souhaitons montrer ce en quoi consiste la révolution informatique à partir de l'étude de l'histoire des notions théoriques de la technologie. Nous présentons à cet effet trois courts extraits de l'article de Rieu (1991) qui sont les passages les plus intéressants par rapport à notre problème. Nous en tirerons les conséquences adéquates par rapport à notre recherche.

Dans le contexte de l'avènement de la technologie, science qui tâche de prendre en compte les facteurs sociaux et économiques dans les différents stades de l'évolution des techniques, Rieu définit la particularité de l'informatique :

[La technologie informatique traite] le donné comme un « comportement », un système ou un processus pour rendre compte de sa fonction. La première étape consiste à décrire ou analyser cette fonction comme un processus pour en discerner les différentes phases, les fonctions élémentaires qui le constituent. La seconde consiste à formuler cette structure en la formalisant et

à rechercher le support le plus neutre possible capable de l'exprimer. La structure devient traitable grâce au support choisi et à un langage de programmation (c'est le premier caractère de la révolution informatique : le support programmable prend la place de la matière transformable). La troisième consiste à programmer la fonction afin de reproduire le processus, les différentes phases le constituant [...], (Rieu, 1991, p. 2560).

Éclaircissons pour commencer le point suivant. Selon les propres termes de l'auteur, la structure est ce que rassemblent en une unité les divers éléments et processus du fonctionnement d'un objet technique, depuis sa singularité matérielle, à la tâche qu'il réalise. C'est ce que formalise l'informatique : la fonction devient dès lors un « processus » dont on discerne « les différentes phases ». Elle est un phénomène mesurable dont on peut rendre compte mathématiquement, et qu'on peut reproduire à partir d'une simulation :

[Dans la révolution informatique], la structure est exprimable par un support neutre par rapport à la fonction et permettant son traitement. De la même façon que toute structure est formalisable mathématiquement, elle est exprimable dans un langage de programmation. Le support [informatique] permet non seulement d'exprimer la fonction ou le processus, mais il permet en plus d'agir sur la structure et ainsi de proposer des variantes de la fonction ou de nouvelles fonctions, de conserver ou de simuler d'autres processus, (Ibid., p. 2560).

L'informatique est une prouesse technique qui permet de ne conserver de l'objet technique que sa structure, par la dissociation du support et de la fonction. L'auteur donne ici l'exemple de la montre. Longtemps l'horlogerie a affiné les techniques et les matériaux qu'elle avait à employer dans le but de donner l'heure avec exactitude. Mais si la fonction d'une montre est de donner l'heure, sa structure, toujours selon l'auteur, est de compter le temps, tout comme le font un sablier ou une clepsydre. Différents supports réalisent ici une même fonction. C'est pourquoi l'informatique perçoit le donné comme étant une structure et fonction qu'il parvient à simuler.

Historiquement, le développement technique allait vers une spécialisation, une finalisation des supports selon la fonction à remplir, alors que l'informatique permet la neutralisation des supports et leur programmation. On mesure la profondeur de la mutation industrielle qui en découle, (Ibid., p. 2561).

Autre exemple, celui de la voiture. Le support, c'est la matérialité de l'objet, le fer, le cuir, le gaz, etc.; la fonction est de transporter un individu d'un lieu à un autre ; la structure, enfin est le mouvement automatisé, autrement dit la conduite. L'ordinateur formalise la fonction, simule à l'aide d'un programme la structure. On peut ainsi avoir l'illusion de conduire depuis son poste d'ordinateur, de nombreux jeux vidéo en font la démonstration. Pour en revenir à la question de l'image, il est possible de voir et de travailler des photographies à l'écran (couper, plier, allonger) sans jamais les tenir dans les mains réellement. Ces effets, dans l'informatique, sont programmés et simulés et semblent réels, ce qui ajoute une part de confusion à l'authenticité de ce qu'on voit, de ce à quoi nous réfère l'image sur l'écran. On peut agir sur la forme à partir d'une manipulation, ou modulation, du support programmable (il peut être un cube, une sphère, une roche, un voile, un pliage, etc., en conséquence de quoi la figure apparaîtra comme étant de nature différente). Toute déformation de l'image est un « pliage » de son support simulé. Ce point nous semble utile pour une perception technique de l'image numérique, dite virtuelle, et à l'usage des peintres.

#### 4.1.4 L'image allographique

Développons le portrait de l'image numérique en nous appuyant sur le concept d'objet allographique<sup>100</sup> que reprend Gérard Genette à partir de Nelson Goodman dans *L'œuvre de l'art* (1997). Les objets allographiques y sont divisés en types

---

<sup>100</sup> Nelson Goodman classe dans *Langages de l'art: une approche de la théorie des symboles* (1968/1990) les arts selon deux catégories, les arts allographes (constitués d'une distinction entre original et copie) et les arts autographes (ou cette même distinction n'est pas significative pour l'esthétique de l'œuvre).

« idéal »<sup>101</sup> et exemplaire. Pour schématiser, d'abord se trouve en aval le modèle. Il en découle, en amont, l'exemplaire. Le premier participe d'une idéalité virtuelle. Il correspond à ce qu'est l'objet en dehors de toute considération physique, hors temps, hors espace. C'est une prescription pour une forme future comme l'est un plan architectural, une chorégraphie, un script culinaire (recette), une partition musicale, etc. Le second est l'objet matériel à quoi aboutit la prescription. Enfin, il y a différents degrés de réalisations relatives à la prescription : selon qu'elle informe plus ou moins précisément, l'œuvre est différente à chaque manifestation. La forme matérialisée, audible, vue ou lue, de l'objet allographique est contingente : il a la propriété d'être divers dans ses aspects, multiple selon ses exécutions.

L'image numérique est pour nous allographique. Elle est un texte de code<sup>102</sup> qui nécessite d'être « joué », comme on joue une partition, pour s'incarner physiquement (à l'écran ou sur le papier lorsqu'elle est imprimée). Ce texte de code, affiché ou visualisé selon différents critères, différentes options, offre plusieurs versions d'une même image<sup>103</sup>. L'aspect est désormais contingent. Une image numérique peut être

---

<sup>101</sup> L'expression type idéal n'est pas de Genette. Je l'emploie pour pouvoir énoncer rapidement son concept. Genette prend l'exemple du texte qu'il oppose à l'impression du texte, soit un exemplaire parmi d'autres, l'objet physique matérialisant le texte idéal. L'exemplaire peut brûler, le « texte idéal » reste le même. Le texte idéal change si par exemple un mot du texte change. (Genette, 1994, chap. *Le régime allographique* et p. 86).

<sup>102</sup> Nous empruntons la terminologie de M. Prochet (2005), pour qui l'image numérique correspond à un texte de code : « L'idée de la traduction de l'image en nombres n'est pas bonne. Il me paraît plus pertinent de noter que l'image est codée par un texte. La terminologie anglaise "data-driven image" est meilleure. Une image de synthèse est créée par l'affichage ou l'impression sur un support physique du résultat de l'application d'un certain nombre d'algorithmes à un ensemble de données. Les données (qui correspondent "in fine" un ensemble de bits) sont stockées sous des formes variables qui dépendent du but recherché (maximaliser les performances de calcul, minimiser le nombre de procédures de traitement, minimiser le volume occupé par les images, garantir leur pérennité, etc. » (p. 219). Toutefois, le fait de coder ou d'échantillonner l'image en pixels a pour prix la perte de la sémantique du modèle : « cette "atomisation" détruit la sémantique des modèles, [...] l'absence de sémantique dans le texte qui définit l'image n'est pas due au caractère binaire du code » (p. 219). Ce qu'il y en elle de sémantique, ce qu'elle montre ou signifie dans une forme donnée, dépend en dernier ressort des effets choisis lors de son affichage, soit des modes de lecture du texte de code.

<sup>103</sup> Nous pourrions imaginer que le code de l'image soit lu par une voix de synthèse. Nous entendrions une série de 0 et de 1 déclamés. Nous ne verrons pas d'images, mais ce serait toujours une de ses manifestations possibles.

grossie ou réduite à loisir, floutée, étirée, décolorée, etc., contrairement aux images analogiques qui sont définitivement fixées sur un support. Être composé d'un code est être composé d'un ensemble de rapports entre chiffres : par eux-mêmes, ils ne possèdent aucune forme<sup>104</sup>. Le code est un socle à partir duquel les images manifestent différentes modalités du voir.

Si le peintre travaillant à partir d'images numériques a conscience de la pluralité d'aspects de sa source, de la malléabilité physique du support, du code et du programme plastique qu'elle enveloppe, naturellement celui-ci attribuera à sa logique représentative. Il est fort probable qu'à terme, le peintre s'appuyant sur ces images éprouve leur malléabilité.

---

<sup>104</sup> « Le numérique [...] ne peut offrir aucune signification en lui-même, toute sa sémantique reposant en effet seulement sur les informations qui lui sont communiquées et sur les structures de traitement de ces informations qui lui sont imposées » (J.-P. Balpe, 2003, p. 19)

## 4.2. ÉTUDES DE RAPPORTS POSSIBLES ENTRE LA PEINTURE ET L'IMAGE NUMÉRIQUE, PREMIÈRE PARTIE : LA VUE DE L'IMAGE PAR LE CODE, FOND D'ABSTRACTION

Nous entreprenons ici un cheminement entre philosophie et histoire de l'art où nous verrons que les rapports entre le numérique – du point de vue du code reposant sur une arithmétique binaire – et la peinture existaient peut-être avant même l'ordinateur. Ce qui pose problème pour nous ici, c'est la conception de la représentation codée. Elle n'est plus le fruit d'une observation optique et neutre, analogique et sympathique de la nature, mais d'une vue normalisatrice et conceptualisée. Notre réflexion se déroulera en deux temps, d'abord à partir de la peinture chinoise calcique que régit la pensée binaire, ensuite à partir du concept de grille de R. Krauss et du rapport qu'elle énonce entre le monde et l'abstraction. Nous prolongeons ici notre réflexion sur la tresse abordée précédemment, car l'abstraction se détache définitivement de l'image, mais cette fois, par l'incarnation de l'appareil numérique. Nous cherchons une forme d'abstraction latente présente dans l'image numérique.

### 4.2.1 Le code dans la peinture chinoise<sup>105</sup>

*La grande Image n'a pas de forme* (F. Jullien, 2003) est un titre suffisamment évocateur. Cet ouvrage, qui m'aura particulièrement marqué il y a plusieurs années, convoque un certain nombre de grands textes chinois sur la peinture<sup>106</sup>. Jullien démontre avec pertinence la cohérence de cette peinture lettrée avec des textes

---

<sup>105</sup> Nous remercions ici Philippe Sergeant, professeur d'esthétique à l'ÉESI et auteur de nombreux ouvrages au croisement de la philosophie, de l'art, de la poésie et de la littérature, pour nous avoir fait découvrir en 2003 le lien entre le numérique et la pensée chinoise classique, à travers *Du temps*, de François Jullien (2001). Depuis Jullien nous a vivement intéressé, et a, en quelque sorte, parmi d'autre, accompagné notre parcours créatif.

<sup>106</sup> Voir F. Jullien, *La grande Image n'a pas de forme*, 2003, p. 17.

anciens et fondateurs pour la culture chinoise (le *Laozi* ainsi que le *Zhuangzi*, fortement inspirés eux-mêmes par le *YiKing* ou *Classique du changement*<sup>107</sup>). Jullien dresse le portrait d'un peintre attentif à ce qui se produit phénoménologiquement dans le monde, et dont la peinture veut être l'écho. Les termes de variation, de modulation, et de manifestation sont récurrents. La peinture vise la constance du changement, autour du vide et de l'informe. Quel rapport avec le numérique ? Leibniz (1716/1987 et O. Roy, 1972) déjà remarquait que le *YiKing* était construit sur le principe d'une opposition complémentaire binaire, dont le trait continu « - » signifie l'unité, le 1, et le trait discontinu « - - » l'ouverture, le 0. Avec 64 figures principales, véritable texte de code binaire, le *YiKing* veut rendre compte des « transformations-engendremens » du monde, ce en quoi puise la peinture classique chinoise en profondeur. Et lorsqu'à la base de la conception de l'image il y a un système arithmétique binaire, très vite surgit de la figuration même une abstraction.

La pensée chinoise, nous dit Jullien dans *Du temps* (2001, chap. 2), s'intéresse au rapport constant des énergies entre elles. De la corrélation du *yin* et du *yang*, (dualité du continu et du discontinu, de l'un et du zéro) advient une naissance permanente, un changement infini. En occident, l'être est considéré comme ce qui demeure identique à lui-même, le changeant, comme une dégradation, une usure. La pensée chinoise a fait l'économie des idées éternelles et fait du changeant une force de vie allant de la pré-forme au sans-forme, sans arrêt. Il n'y a pas de fixité possible. La forme est

---

<sup>107</sup> Le « *Classique du changement (Zhouyi ou Yiking)*, [...] développé sur près d'un millénaire, à la fin de l'Antiquité, forme le fond de la pensée chinoise et n'a cessé de l'inspirer. [...] Deux types de traits, continu et discontinu, plein et brisé (– et - -), représentant les deux facteurs opposés et complémentaires de tout procès (*yin-yang*, Terre-Ciel, “mou”-“dur”. etc.), constituent, alignés verticalement, un système de figure à trois traits (les huit trigrammes) ou à six traits (les soixante-quatre hexagrammes). Dans l'une ou l'autre série combinatoire, les figures procèdent les unes des autres par transformation ; de même que, lue de bas en haut, du premier au sixième trait, la figure de l'hexagramme déploie à la fois une possibilité de “continuation” (quand deux traits semblables se suivent) et de “modification” (quand on passe d'un trait *yin* à un trait *yang*, et inversement) ». Jullien, (2001), p. 138. Le *Laozi* ainsi que le *Zhuangzi*, textes fondateurs du Taoïsme s'en inspirent profondément.



définitivement en mouvement. La transition continue décloisonne les déterminations. D'où, entre autres, les paysages faits de passages et d'entre-deux (eau et montagne, net et brumeux, proche et lointain, rugueux et liquide, sec et humide, etc.).

La Chine classique pense l'« essor du monde », dans le changeant. La peinture elle-même résulte de l'entrelacs de facteurs physiques : celui du pinceau, de l'encre (noire, qui passe du solide au liquide lors de sa dilution) et du papier (blanc, qui passe du sec à l'humide lors du transfert de l'encre sur le papier). La forme des choses est ce qu'individualise le phénomène de la rencontre de ces trois facteurs. De leur interaction, de la « non-forme », selon le principe du changeant continu, doit advenir dans la « forme » de l'objet représenté (Ibid., chapitre 2) en baignant de brumes les cimes des arbres et des sommets, en saisissant les choses dans leur émergence. Le peintre offre alors à voir une présence espacée, décantée, libérée de l'opacité des déterminations définitives. En peignant entre « il y a » et « il n'y a pas », il donne accès au procès en transition continue à l'intérieur des choses mêmes, qui ne cesse de faire advenir en même temps que d'enfouir (Jullien, 2003, p. 21-22). Jullien ne nous dit pas que la peinture chinoise est en partie abstraite, toutefois, ce n'est pas l'œil photographique qui la détermine. Il faut que de la non-figuration décloisonne la figuration.

Lorsque préside à la création de l'image la pensée binaire, une conception du monde rationalisée par l'opposition entre le 1 et le 0, entre l'« il y a » et l'« il n'y a pas », l'image ouvre un rapport avec l'abstraction, du moins l'amène à un au-delà de la ressemblance, au sens où nous l'entendons en occident. Est-ce un hasard si l'image numérique, qui également s'appuie sur l'arithmétique binaire aboutit à la même absence de fixité des formes ? Nous ne le pensons pas. Pour aller jusqu'au bout de notre comparaison, nous pouvons dire que la peinture chinoise est déjà une image numérique, une image virtuelle, dans le sens où elle est tributaire d'un texte de code et qu'elle ouvre à la diversité des formes, à leur décloisonnement, pour emprunter à

Jullien sa terminologie. Lorsque l'être de l'image est un code, la forme de la figure devient multiple.

La pensée chinoise classique, telle que la raconte François Jullien, a été envisagée comme un appareil théorique qui, lorsqu'utilisé pour produire des peintures, a une certaine similitude avec l'incarnation de l'appareil numérique en peinture : les deux appareils se passent de la perspective et envisagent l'objet comme n'ayant pas de forme propre.

Nous nous bornons ici à démontrer l'effet sur la représentation d'un code binaire régissant à la conception de l'image. Sa surface n'est plus alors que le lieu d'un passage d'une forme à l'autre, un seuil parmi les seuils<sup>108</sup>. Nous comprenons également que dans mes polyptyques, une puissance de décloisonnement unit toutes les formes entre elles.

#### 4.2.2 La grille, tension entre image et abstraction

Passons du texte de code à l'image jouée sur l'écran. Nous retrouverons ici encore une forme d'abstraction au cœur de la trame constitutive d'une image numérique<sup>109</sup>, dans sa grille de pixels. On peut aisément la voir apparaître en zoomant, en jouant sur la résolution, ou la taille de l'affichage. Un double informel et abstrait surgit, constituant l'intérieur même de la photographie. Il est vrai que cet effet d'abstraction vient de l'appareil qui transforme d'abord l'image en grille de points. C'est la raison

---

<sup>108</sup> Edmond Couchot nous dit que l'image numérique ne s'affranchit plus de l'infinie possibilité de variation et de manipulation qu'elle est en puissance (E. Couchot, 2003, p.14). En fait, tant que l'image est un fichier, elle demeure identique à elle-même. Mais lorsqu'elle apparaît, lorsque le code est informé, modélisé, elle devient seuil, forme parmi d'autres possibilités de formes.

<sup>109</sup> Rappelons que nous parlons ici des images numériques dites matricielles, par opposition aux images vectorielles. Une image matricielle, ou « carte de points », *bitmap* en anglais, est une image constituée d'une grille de rectangles colorés.

pour laquelle les deux versions nous semblent être unies l'une à l'autre, comme le recto et le verso d'une feuille de papier.

L'image numérique présente-t-elle autre chose à voir qu'une structure logique convertissant le réel en petits rectangles organisés, pixels associés en grille, en somme, son processus d'échantillonnage ? Inversement, n'est-elle pas une simulation du réel obtenue à partir d'une organisation de rectangles colorés ? Pour répondre et mieux cerner cette relation entre figuration codée et abstraction, nous avons estimé judicieux de convoquer l'étude « Grilles » de Rosalind Krauss (1978/1993). Ici également, la grille est déjà une forme d'image numérique puisqu'elle fait que se relaient code et monde.

La grille serait pour Krauss l'expression ultime de la peinture moderniste, en quête d'abstraction pure, n'ayant pour langage que sa seule plasticité<sup>110</sup>. Pourtant, d'une manière ou d'une autre, le monde est présent derrière la grille, ce qu'elle démontre à l'aide des concepts de grilles « centrifuge » ou « centripète ». La grille centrifuge est le fragment d'une continuité s'étendant virtuellement jusqu'en dehors de la toile. La peinture est « comme une petite pièce arbitrairement taillée dans un tissu infiniment plus vaste » (Ibid., p. 103). La grille centripète quant à elle, reconstruit le monde dans à l'intérieur de la toile. Il s'agit dans les deux cas d'une représentation du monde par l'établissement d'un code, selon une convention de représentation et d'interprétation, il y est restructuré, synthétisé : le système centrifuge code le réel d'une première manière, les droites horizontales et verticales de l'œuvre se trouvent sur les limites extérieures du tableau ; le système centripète code le réel d'une seconde manière, les

---

<sup>110</sup> « [La grille] ne projette pas l'espace d'une pièce, d'un paysage ou d'un groupe de personnages sur la surface d'une peinture. Si elle projette quelque chose, c'est bien la surface de la peinture elle-même – transfert au cours duquel rien ne change de place. Les qualités physiques de la surface sont alors, pourrions-nous dire, projetées sur les dimensions esthétiques de cette même surface. Et ces deux plans – physique et esthétique – se trouvent être le même : ils sont coextensifs et, par les abscisses et les ordonnées de la grille, coordonnés. Considérée sous cet angle, la ligne inférieure de la grille est d'un matérialisme strict et sans ambiguïté » (Krauss, 1978/1993, p. 95).

droites s'entrecroisent et se répartissent identiquement et régulièrement dans tout l'espace du tableau. Dans les deux cas, le réel est une autre face de l'abstraction géométrique. En résumé, la position de Krauss est qu'une peinture abstraite peut bien être autonome sur le plan de la toile, mais elle ne cesse de se référer au monde existant, sans quoi d'ailleurs, nous comprenons qu'elle serait sans intérêt. Ainsi, une image numérique, en tant que géométrisation du réel, serait l'expression de cette forme la plus accomplie, et peut-être la plus austère, de la peinture moderniste.

Lorsque Deleuze (1981) s'interroge sur la nature de l'abstraction, il propose une expérience de pensée. Est-il possible de concevoir une couleur, rouge par exemple, sans simultanément la concevoir dans une étendue donnée ? Une couleur qui se présenterait sans étendue correspond à la définition exacte de l'*abstractio*, à savoir, « une séparation par la pensée de ce qui est uni dans la représentation ». Mais, nous demande Deleuze, une couleur sans étendue existe-t-elle jamais ? De la même manière, est-il possible d'abstraire le recto d'une feuille de son verso ? C'est pourquoi nous ne pouvons concevoir l'image abstraite sans un monde vu et investi d'où elle serait issue : aucune « grille » n'existe sans référent extérieur, car elle n'est que l'expression de notre rapport au monde.

En résumé, l'œil analogique n'est pas l'œil numérique : ce ne sont pas les mêmes appareils. Si le premier amorçait déjà le processus d'abstraction par sa neutralité objective, le second l'achève par la démultiplication infinie des espaces qu'il contient et déploie à partir du codage du réel. Nous avons vu que l'intérêt de l'abstraction tenait dans son rapport au monde réel, figuratif ou sensible. C'est tout l'intérêt également de l'image numérique, abstraite en son fond, multiple en surface. Ce que nous avons essayé de signifier, c'est la conversion de l'une en l'autre à travers la mise en place d'un code ayant la prétention de retranscrire le réel.

### 4.3 ÉTUDES DES RAPPORTS ENTRE LA PEINTURE ET L'IMAGE NUMÉRIQUE, DEUXIÈME PARTIE : L'ARS NUMÉRIQUE À L'ŒUVRE DANS L'ART CONTEMPORAIN

Nous allons examiner dans cette section comment incarner l'appareillage numérique dans son ensemble – de l'écran au logiciel, en passant même par l'image de synthèse cette fois – peut produire de nouvelles formes en peinture. Nous proposons ici un recueil d'exemples d'œuvres contemporaines en peinture s'appuyant sur l'*ars* numérique que nous complexifions à mesure que nous avançons.

#### a. Surface/volume : le calcul et la morphologie biologique

L'une des conquêtes de l'image de synthèse depuis ses débuts a été celle des rendus de texture<sup>111</sup>. Au fil des années, on voit s'améliorer dans les jeux vidéo ou les films d'animation l'aspect de l'herbe, de l'eau, d'une fourrure, des cheveux, de l'écorce, la peau, le tissu, etc. Au départ, ces textures avaient été singulièrement géométrisées, puis se sont assouplies. On sent intensément dans les peintures de Julius Hoffman (figs. 57, 58, 59) l'influence de l'esthétique de ces espaces virtuels des années 1980 et 1990, où le vide est dissimulé par une réalité de surface (sauf lorsqu'il apparaît lors d'un bug<sup>112</sup>). La façon dont l'espace vide et le volume des corps sont composés de surfaces géométriques, infiniment divisibles et multipliables est très caractéristique de l'esthétique numérique. Il y a cette atmosphère de forme hésitante entre le calcul et

---

<sup>111</sup> Michel Porchet (2002, chap. *Images de synthèse*, notamment les p. 100-105). Si nous faisons ici succinctement référence à l'image de synthèse, c'est que nous essayons de comprendre ce qui a pu inspirer les artistes dans le monde du numérique.

<sup>112</sup> Lorsque dans le jeu vidéo, le personnage se promène dans un espace aux limites du décor, il se déplace aux limites de l'espace non programmé. « Les lignes de code qui constituent, avec les matériaux et les composants électroniques, la genèse et le support des jeux vidéo n'apparaissent pas dans les figures et les univers virtuels dont ils constituent les conditions d'existence, l'immersion dans un jeu vidéo revient à ignorer une strate non médiatisée pour jouir d'une autre qui en est l'effet. » (Paul Sztulam, 2004, p. 44).

une morphologie biologique de laquelle la chair et la matière sont absentes. Le volume affiche une réalité en trompe-l'œil, plan rigide du type d'un décor d'opéra du 18<sup>e</sup> siècle selon P. Sztulman (2013)<sup>113</sup>, simulant un monde réel.



57. Julius Hofmann, *Torso 21 clip*,  
(*Torse 21 clip*),  
2012, acrylique sur toile, 40 x 50 cm



58. Julius Hofmann, *Maedchen mit Pferd ca*,  
(*Maedchen et Pferd ca*), 2012,  
acrylique sur toile, 70 x 80 cm



59. Julius Hofmann, *Kaltes Modell*,  
(*Modèle froid*),  
2012, acrylique sur toile, 90 x 90 cm

---

<sup>113</sup> Pour Norman Klein, le dispositif visuel d'immersion commence à la Renaissance, avec le maniérisme et l'architecture baroque avec l'utilisation des trompe-l'œil, des anamorphoses et autres décors peints qui englobent le spectateur. Cela se prolonge au 19<sup>e</sup> siècle avec la lanterne magique, le panorama, les parcs d'attraction, etc. La troisième étape c'est Las Vegas, Disneyland, les casinos, les shoppings malls, et notre ère numérique. « Tous ces artifices, qui construisent une scène pour les effets spéciaux, sont pris dans des relations de pouvoir. Ces territoires du faux partagent également une conception commune dont le modèle pourrait être le labyrinthe comme « emprisonnement joyeux » (Sztulman, 2013, p. 48).



### b. Texture informelle

Repensons à partir de la malléabilité de l'image numérique, de son rapport à l'abstraction, de son support simulé, cette souplesse qu'octroie la technologie numérique à l'image en lui permettant de se moduler infiniment. Comment la peinture peut-elle en rendre compte ?

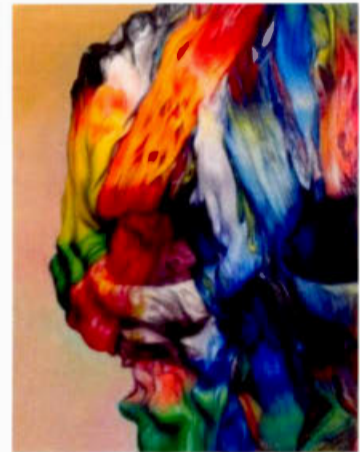
Il nous semble que les travaux de Stéphane Balleux (figs. 60, 61 et 62) abordent cette question directement. Le véritable sujet du tableau, c'est la matérialité seconde, virtuelle ou artificielle – proche de la peinture telle qu'elle jaillit du tube et qui est une matrice de toutes les formes –, qui donne toutes les images, toutes les matérialités simulées. Ce que le peintre nous montre, c'est d'abord une structure, une ossature souple, comme la chair sous la peau, ayant l'aptitude de se transformer, de se déformer. C'est pour nous ici l'expression de la nature de l'image numérique. Il semble en fait que cette colorimétrie, la façon dont elle s'organise et s'empare des figures, témoigne d'une évidente familiarité avec la manipulation des logiciels.



60. Stéphane Balleux,  
*Make shape #1*, 2004,  
huile sur toile, 360 x 290 cm



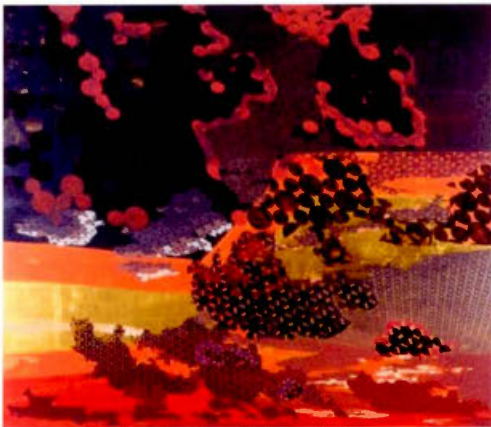
61. Stéphane Balleux, *Painting #11*,  
2005,  
huile sur toile, 195 x 160 cm



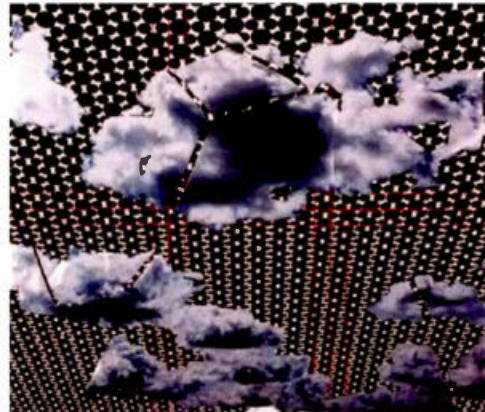
62. Stéphane Balleux  
*Vanity #4*, 2005,  
huile sur toile, 195 x 160 cm

### c. Représentation de l'espace calculé et sans fond

Nous nous appuyerons ici, pour évoquer une des dimensions spatiales du numérique, sur deux œuvres de Toby Zeigler (figs. 63 et 64). On peut y voir, répétant le même motif, une grille mis en perspective et s'étendant jusqu'en dehors du cadre. Dans ce qui s'apparente à un espace infini, la répétition du même croise la singularité – un arbre, un nuage, etc. –, ou la fait jaillir. L'espace numérique a en effet toute la profondeur possible, ou encore, il n'a pas de profondeur du tout et demeure une surface plane sur laquelle on simule toutes les profondeurs. L'espace numérique est un sujet intéressant, poétique et complexe, notamment du point de vue de la relation qu'il permet entre figuration et abstraction.



63. Toby Zeigler, *The Grand Cause*, 2006, huile et feuilles d'or sur toile, 210 x 242, 5 cm



64. Toby Zeigler, *The Great Pessimism (Study)*, 2007, collage sur papier, 130 x 150 cm

### d. Profondeur de réseau : mémoire et banque d'images sans fin

Sans aucun doute, l'appareillage numérique pose des problèmes de matérialité, d'espace et de structure de la figure, mais également, de structure de la profondeur. En effet, son mode opératoire technique implique un espace type semblable aux espaces contigus leibniziens.





65. Corinne Wasmuht, *Here Today, Gone Tomorrow*, 2007, huile sur bois, 205,7 x 652,7 cm

Pour Cauquelin, en effet, dans *Le site et le paysage* (2004), le concept leibnizien des monadologies semble être le plus approprié pour rendre compte philosophiquement de ce que peut-être le mode opératoire de l'espace<sup>114</sup> numérique (Ibid., p. 117-122). En simplifiant, l'auteure affirme que Leibniz veut mettre en place le concept d'un monde où coexistent divers points de vue, constituant ensemble toutes les réalités possibles. Ces points de vue forment des espaces contigus les uns aux autres. Leibniz écrit :

Et comme une même ville regardée de différents côtés paraît tout autre et est comme multipliée perspectivement, il arrive de même, que par la multitude infinie des substances simples, il y a comme autant de différents univers, qui ne sont pourtant que les perspectives d'un seul selon les différents points de vue de chaque Monade (G.W. Leibniz, 1714/1996, p. 322).

Il y a donc virtuellement plusieurs versions d'un même réel adjacentes les unes aux autres. Nous retrouvons la souplesse et la multiplicité de notre image numérique, où, pour chaque texte de code, il y a une infinité d'autres images possibles. Le numérique, c'est la profondeur d'un espace projectif où toutes les réalités du monde

---

<sup>114</sup> Cauquelin compare lieu et espace : un lieu est un espace nommé et normé, installé agencé, visité, vu et utilisé. L'espace au contraire est ce qui, ne tenant plus d'un regard normatif et unidirectionnel, s'abstrait de la perspective (2004, p. 15 et 21-30). Tel est l'espace numérique : sans perspective.

sont adjacentes les unes aux autres. Sa profondeur particulière vient du fait qu'il est à la fois sans perspective, puisqu'il est un espace matriciel<sup>115</sup>, et multi perspectiviste, car il multiplie les points de vue<sup>116</sup>. Les peintures de Corine Wasmuht (fig. 65) sont construites à partir des banques d'images personnelles de l'artiste dans son ordinateur. Elles s'assemblent sur la toile un peu comme le rêve assemble les différents éléments de la journée. La contiguïté et la multiplicité des images font écho à la continuité des images dans la mémoire<sup>117</sup> (c'est pourquoi il y a aussi des déformations). L'image numérique est ici comme un réel rêvé tissant un réseau d'associations avec d'autres réels. Incarner en peinture un logiciel numérique permet de concevoir la représentation comme étant une banque d'images sans fin, en lien les uns avec les autres.

#### e. Anamorphose

Nous avons dit précédemment (récit de pratique) que l'anamorphose dans ma peinture était un élargissement du geste de la main. L'objectif était de « toucher » l'image autrement<sup>118</sup>. Le numérique ouvre à la malléabilité de l'image, il permet de déformer le support qui la sous-tend. La surface est pliable, étirable, compressible,

---

<sup>115</sup> L'image matricielle est une grille abstraite de pixels colorés simulant la perspective.

<sup>116</sup> Dans *Le pli, Leibniz et le baroque* (1988), Deleuze explique comment une droite rectiligne pourrait être en fait labyrinthique. Il s'agit pour lui du mode opératoire Baroque, qui consiste en une déformation à force de prolongement et de démultiplication. La ligne n'est plus là pour cerner des formes en attribuant des identités respectives. Au contraire, elle les longe et prolonge afin de les fondre les unes dans les autres dans une continuité. N'est-ce pas là également le mode opératoire des espaces adjacents, contigus et démultipliés du numérique ? À ce titre, ne pourrait-on donc pas définir l'espace numérique comme étant un espace type baroque ?

<sup>117</sup> Il n'y a pas lieu d'examiner du point de vue scientifique le fait qu'il y ait ou non des images dans la mémoire. Nous employons ici cette phrase comme une expression simple.

<sup>118</sup> P. D. Huyghe (chap. 2, section 2.2.2) parlait du geste en tant que signe d'un « bougé » dans le dessin, marque d'une main sensible. Ce bougé était une déformation de l'objet par le geste du dessinateur. Lorsque nous disons que l'anamorphose est un élargissement du geste sensible, nous sous-entendons une forme du bougé sans toutefois être intégralement sensible, puisqu'elle est obtenue par ordinateur donc par un processus interdisant à priori toute erreur d'exécution ou de rendu. Nous donnerons au chapitre suivant la réponse à cette ambiguïté.

etc<sup>119</sup>. Ainsi, ici, il n'est pas encore question du contenu de la peinture, de son sujet, mais du fait que la surface de figuration peut être justement défigurée. Les anamorphoses obtenues s'imbriquent dans un espace à perspective normale dans le reste de la toile. Il y a donc deux espaces imbriqués l'un dans l'autre. C'est une autre manière de faire coexister deux espaces contigus.

Liotard évoque la question de l'anamorphose dans les dernières pages de *Discours, Figure* (1974/2002, p. 376-379). Celle-ci s'affiche dans la peinture en tant qu'image objet déformée. Elle dénonce le fait que la figuration est une supercherie, une illusion, en montrant la tromperie à l'œuvre. L'anamorphose est l'inconsistance de la représentation et sa fonction critique par rapport à la représentation est certaine<sup>120</sup> : même si elle est elle-même une représentation, « avec l'anamorphose, le signifiant lui-même est attaqué, il se renverse sous nos yeux » (Ibid., p. 379). Le spectateur est alors incité à percevoir autre chose que ce qu'il voit, ou à identifier ce qu'il voit comme illusion.

Notons cependant que dans notre travail l'anamorphose fonctionne différemment (fig. 1, p. 1 ; fig. 13, p. 5). Nous ne pensons pas mettre le spectateur en face d'une illusion. L'anamorphose simplement emporte, déforme et défigure. Il n'y a pas vraiment grand-chose à y reconnaître, et elle nous fait plutôt tomber dans une abstraction en devenir. L'image tombe alors dans le registre de l'expressivité et de la sensation.

---

<sup>119</sup> La déformation homothétique est une manière de jouer avec le plan de la perspective conique, théoriquement perpendiculaire au regardeur. Ainsi, en se plaçant et en regardant le tableau sous un autre angle, non plus en face, l'image redevient droite. Le numérique propose plusieurs outils d'homothéties (torsion, perspective, inclinaison, rotation, etc.). Le plan de l'image est malléable à l'infini. Une telle puissance de déformation se fait voir pour elle-même, en tant que c'est « ce que subissent la figure et l'image ».

<sup>120</sup> Lyotard (1974/2002, p. 376-379) commente notamment un tableau d'Holbein, (*Les Ambassadeurs*, 1533, huile sur panneau de bois, 207 × 209 cm) où l'on voit une vanité (un crâne) anamorphique flotter sous les figures. L'anamorphose est comme un commentaire illustré. Elle révèle ce que la figuration seule ne peut montrer : la mort de François I<sup>er</sup>.

f. Les incorporels (*Asomata*) et les effets de surface

Tandis que l'image d'une photographie argentique ne se dissocie pas de son support, l'image numérique a un support immatériel et simulé, n'existe seulement qu'« à la surface ». Elle est de plus un texte de code en train d'apparaître sur l'écran. Il s'agit d'une chose constamment en train d'advenir et d'apparaître, tant que l'écran est allumé. Alors, comment parler du numérique en tant qu'effet de surface? Il nous a semblé que le concept des incorporels stoïciens, tel que l'utilise Deleuze (*Logique du sens*, 1969) pour son propre compte, pouvait nous être utile. Faisons un tour bref du concept en évoquant son rapport à la matérialité, à l'apparaître et au devenir.

L'incorporel, qui est une invention conceptuelle stoïcienne, n'est pas un corps, mais uniquement un fait de surface<sup>121</sup>. Il est ce qui se dégage des corps sans être le corps. Il est l'expression de ce qu'il advient, un évènement. Deleuze dira qu'il est plat et à la surface puisqu'il ne se confond pas avec le corps, mais qu'il en provient. Or l'image numérique provient du corps (l'objet modèle photographié) tandis qu'elle est une surface sans corps (contrairement à l'argentique).

Donnons quelques définitions :

Selon Sextus Empiricus (env.200 apr. J.-C.), les stoïciens distinguaient quatre espèces de d'incorporel : l'« exprimable » (*lekton*), le vide (*kenon*), le lieu (*topos*) et le temps (*khronos*). En soutenant la thèse d'une identification de l'être au corps et en considérant le corps uniquement comme ce qui agit et pâtit, les stoïciens ne pouvaient assimiler ces choses à du pur néant puisqu'elles étaient au moins des objets de pensée. Ils furent amenés à les considérer comme des incorporels. Ces incorporels étaient des attributs du corps (*katégorémata*) (Bréhier, 1990, p.173).

---

<sup>121</sup> L'effet incorporel s'oppose au corps matériel. « Ces effets ne sont pas des corps, mais à proprement parler, des "incorporels". Ce ne sont pas des qualités et propriétés physiques, mais des attributs logiques ou dialectiques. Ce ne sont pas des choses ou des états de choses, mais des évènements. » (Deleuze, 1969, p. 13)

Émile Bériheir (1928), que cite Deleuze, nous éclaire encore :

Lorsque le scalpel tranche la chair, le premier corps produit sur le second non pas une propriété nouvelle, mais un attribut nouveau, celui d'être coupé. L'attribut ne désigne aucune qualité réelle [...]. Non un être, mais une manière d'être. Cette manière d'être se trouve en quelque sorte à la limite, à la superficie de l'être, et elle ne peut en changer la nature [...] elle est purement et simplement un résultat, un effet qui n'est pas à classer parmi les êtres. Les stoïciens distinguent radicalement deux plans d'être : d'une part, l'être profond et réel, la force ; d'autre part, le plan des faits, qui se jouent à la surface de l'être et qui constituent une multiplicité sans fin d'être incorporel (Deleuze, 1969, p. 14)

Nous voulons donc placer notre image numérique sur le plan des faits de surface. Le concept des incorporels concerne l'apparaître et la manière d'être du corps. Ils sont notre idée des choses, ce qui est une autre face de leur aspect. On pourrait dire que l'image argentique est un incorporel par rapport à l'objet qu'elle représente. Mais l'image numérique est un incorporel par rapport à l'objet photo lui-même (en dissociant image et support). Or c'est la nature même de cette image qui importe pour le peintre qui s'en saisit.

L'incorporel, qui a donc à voir avec le fait d'apparaître, n'est pas sans évoquer une approche phénoménologique au monde. Qu'est-ce que le *Dictionnaire des notions philosophiques* (1990) nous apprend de l'apparition? :

Si l'apparition est entendue comme manifestation de l'être dans sa présence, on peut alors parler d'épiphanie. [...] Il est intéressant de remarquer le retour de la phénoménologie contemporaine vers la notion d'épiphanie comme ouverture de la conscience à la présence de l'étant. L'apparition [...] appartiendrait à l'avènement du phénomène dans son pur présent. (Baudinet-Mondzain, 1990, p. 134).



Cet avènement du phénomène, le fait d'apparaître dans le présent, est l'idée d'advenir continuellement<sup>122</sup> : c'est la philosophie du devenir de Deleuze qui s'esquisse. Ce sera notre dernier point. L'évènement, continuellement en train d'advenir, est toujours à subdiviser plus profondément futur et passé, comme un point fixe s'étendant paradoxalement à l'infini dans le temps un, en tant que devenir illimité (Deleuze, 1969, chap. 2). Ainsi, on pourrait se demander une chose : si l'image numérique est une figure de l'incorporel, surtout parce qu'elle est une surface immatérielle, n'interdit-elle pas justement la représentation des choses, étant elle-même un devenir permanent, une apparence fugitive ? Nous pensons qu'une peinture d'après photo numérique pousserait à en saisir les phénomènes d'apparition, la surface impassibilité dans un temps fuyant, entraînant les corps eux-mêmes dans l'immatérialité.



66. Jenny Morgan, *Practice*, 2011, huile sur toile 177, 8 x 127 cm



67. Jenny Morgan, *Opening Ceremony*, 2014, huile sur toile, 142, 2 x 106, 7 cm

---

<sup>122</sup> Ceci représente également le thème de la philosophie de Jean-Luc Marion que nous évoquions plus haut au sujet de Courbet.

Parlons de la façon dont Jenny Morgan (figs. 66, 67) incarne l'appareil numérique. On peut repérer trois stratagèmes. Le premier, est un processus d'aplanissement de la figure par des découpes nettes dans le volume du corps, que l'on confond alors avec une surface plane (fig. 67 dans le haut des cheveux). Le second consiste à utiliser des vernis colorants longeant la surface du panneau et non pas celle des corps (fig. 66). Enfin, le dernier fait disparaître/apparaître certains détails du corps (le visage, fig. 67) plus ou moins totalement. Alors ils sont emportés dans un ultime devenir : ils sont en train d'être là.

#### g. La matière lumineuse

Nous voulons enfin évoquer la lumière de l'appareil numérique, c'est-à-dire de l'écran. Pour se donner une idée du rapport image/écran, ou encore matérialité/lumière, nous convoquerons une analyse de Paul Claudel (1946/1990) à propos de la lumière des vitraux<sup>123</sup>. Ceci nous permettra de visualiser la transformation de la matérialité des corps en matière lumineuse.

Les premières pages de *L'œil écoute* évoquent l'étrange luminosité des plaines de Hollande dont la densité de l'atmosphère rend les objets indistincts. Mais le point qui nous s'intéresse est développé plus loin, lorsqu'il évoque une de ses expériences dans une église alors que les rayons de soleil tombant depuis les vitraux en colorent l'espace (p. 118-123). En franchissant le verre coloré, la lumière répand l'image dans l'espace et l'y étend. Elle coule des hauteurs, effaçant les singularités formelles de l'objet. Plus de divisions entre les parties ni de successions d'accord comme dans la musique, c'est la variation en un seul acte d'un corps flottant dans l'espace devenu flux.

---

<sup>123</sup> Le point commun entre ces deux ouvrages est qu'ils commentent tous deux l'aspect atmosphérique de la peinture hollandaise du 17<sup>ème</sup> siècle.

Le rayon coloré est un autre état de l'objet (qui est un vitrail, soit une image), une forme vibrante de celui-ci, son émanation. Dans ce rayon, les figures distinctes de l'image sont devenues un flot unifié de lumière<sup>124</sup>. C'est un espace optique intense, engloutissant jusqu'au bout les distinctions de forme et les contours. Le rayon devient le tout de l'image.

Or, dans une image numérique, les objets qu'on y distingue sont une modulation de lumière sous l'effet d'un courant électrique, à travers le filtre d'un texte de code, impliquant leur non-densité, leur non-matérialité. Toutefois, si l'image demeure vue nettement, la peinture aurait pour tâche d'extraire la lumière, rendant les objets à leur espace optique sur l'écran. Un rayon vert et noir émanerait d'une plante verte et noire, un rayon jaune et bleu d'un ciel ensoleillé.

---

<sup>124</sup> Selon Riegl, c'est avec Rembrandt que l'espace optique atteint son apogée (1902, p. 342). L'enjeu est la relation qu'entretiennent les personnages d'une peinture avec l'espace dans le tableau d'un côté, avec le regardeur de l'autre. L'espace optique de Riegl est un espace sensible au sein duquel des intensités variables s'affirment ou s'épuisent sans qu'elles ne puissent être distinguées de contours. Depuis l'œil du regardeur, les objets se séparent les uns des autres, car ils sont définis par d'infimes variations dans une masse lumineuse continue, une atmosphère enveloppante.



## RÉSUMÉ

Incarnant la photographie ou le numérique, le peintre est sous l'instance de deux logiques différentes. L'évènement enregistré par les deux appareils n'a pas la même allure, ni les images qu'ils produisent n'ont la même texture. La procédure d'écriture du numérique implique une image sans support propre, fantomatique. Il y a donc deux mondes différents : si le premier est celui de la trace complexe, le second est celui du surgissement d'une image telle que simulée par un système d'équation mathématique.

L'appareil numérique n'est pas un appareil d'enregistrement passif (photographie), mais de modélisation, il génère et construit un réel. Il n'y a donc plus rien d'« essentiel » en lui, mais est au contraire produit. Il nous a semblé être en forte corrélation avec l'abstraction, laquelle demeure toujours relative au monde. Dès lors, penser la peinture s'adossant à l'image numérique développe une représentation fondée sur les apparences multiples, la démultiplication et le dédoublement, l'espace contigu, la profondeur matricielle, l'étirement et la surface pliable, le voir construit et restructuré, les corps en tant que pures apparences lumineuses, dont l'unique matérialité est une structure-surface. C'est une peinture où le geste manuel est relayé/augmenté par le geste numérique<sup>125</sup>. Par-là, nous dotons la peinture, il nous semble, d'une poétique inédite<sup>126</sup>. Si incarner l'appareil analogique se traduit par un

---

<sup>125</sup> Jamais cela n'aurait pu prendre forme en peinture sans un ordinateur. Si nous partons de l'hypothèse que c'est l'appareil qui structure la pensée (chap. 1), il s'agit bien d'une imagination forgée par les qualités de l'image numérique.

<sup>126</sup> Le numérique, par ses effets, transforme infiniment l'apparence d'un texte de code. Il le plie dans un sens ou dans un autre, attribuant ainsi une charge sémantique à la figure, par ce qui lui arrive. Comment parler de ces effets ? C'est une réponse qu'essaye Alexandra Saemmer (2008) par le rapprochement qu'elle fait entre figure de style littéraire et effets numériques baptisés « Figure de surface média ». Ces effets (déformation, etc.) sont autant de figures poétiques. Saemmer analyse *The Dreamlife of letters*, poème numérique de Brian Kim Stephans (2000), dont les mots et les lettres sont animés par ordinateur. Elle en dégage une série de « figures processus » comme des agrandissements, des mots qui s'allongent ou s'effacent, se démultiplient, tombent, surgissent, à partir desquels essaient des centaines d'autres mots, etc. Les effets/processus qu'elle nomme « métalepse » ou « hypotypose animée », etc. ne sont « figures » que s'ils apportent un sens nouveau au poème. Nous

jeu d'apparence, l'incarnation de l'appareil numérique autorise une déstructuration du modèle.

L'appareil incarné permet l'élargissement du geste, et de cette articulation à la main naît l'*ars* numérique. Le rôle de l'acte final, celui qui reproduit au pinceau la manipulation numérique, est de projeter dans la peinture l'ambiguïté du numérique.

---

pourrions rattacher ces « figures de surface média » aux effets sur les images numériques. Ceux-ci les «sémantisent ». Un arbre allongé, en zigzag ou écrasé par le ciel n'est plus le même arbre. C'est un sens nouveau de l'arbre à chaque effet. Saemmer ouvre ici des pistes de réflexion intéressante en constituant un lien entre la création littéraire et visuelle à partir du numérique.

## V CINQUIÈME CHAPITRE

### L'ACTE DE LA SENSATION

#### INTRODUCTION

Une fois l'*ars* numérique exposée, il ne reste plus qu'à voir comment il nous sert à traduire la sensation dans chacune de nos peintures. Nous allons devoir également nous demander pour quelles raisons il est retranscrit en peinture, pourquoi la main et le pinceau « traditionnel » reprennent le relais. Ce sera ce que tente de résoudre le texte théorique venant après le récit de pratique et qui veut éclaircir les rapports entre le sensible et l'image, la sensation, la déformation et le tactile.

Suite à quoi nous analyserons les toiles présentées à Art Mûr à l'aide de nos concepts ci-dessus élaborés – l'*ars* de l'appareil et la pseudo-tactilité, l'incarnation de l'appareil, la tresse, l'*ars* numérique. Leur action conjuguée conduira à la déformation de la figure dans la toile, à son abstraction parfois, la déformation répondant à une sensation subjective vis-à-vis du modèle.

Par l'alliance de la photographie, de l'*ars* numérique et de la peinture, il s'agit de produire de la subjectivité accompagnée des appareils (ce que nous avons appelé peindre *avec* les appareils) : puisque munie de leur capacité à capter objectivement un monde extérieur, à en pervertir l'aspect suite à un certain nombre de manipulations, ma subjectivité s'en trouve élargie, n'est plus intégralement de moi. C'est ce que nous gagnons en effet à échanger le geste spontané du pinceau par la manipulation numérique puis sa reproduction en peinture. Le geste maintenant reproduit, joue et simule une simple manipulation. C'est toute l'ambiguïté que nous cherchons à mettre en place dans chaque peinture.

## RÉCIT DE PRATIQUE, L'EXPOSITION

Pour l'exposition, j'avais envisagé un accrochage différent. Des ensembles de toiles devaient occuper le mur, formant deux groupes distincts, voire trois si l'espace le permettait. Mes toiles ont été conçues comme un tout divisé, partagé entre différentes figures et différents modes de visualisation. Chaque œuvre est une décomposition de l'unité centrale sur plusieurs panneaux. Cet accrochage aurait été une façon de retrouver, à une échelle globale, l'idée de démultiplication formelle de la figure propre à l'imagerie numérique. Toutefois, au cas où, pour une raison ou pour une autre, cela ne devait pas pouvoir fonctionner, mieux valait-il se rendre à la galerie avec tous les tableaux et étudier sur place une disposition adéquate.

Et c'est ce qui s'est produit. Sans doute mes peintures étaient-elles trop grandes pour former les ensembles prévus. Saturant l'espace, elles s'effaçaient les unes les autres, dissipant l'attention. J'ai dû sélectionner celles qui semblaient être les plus intéressantes, trouver des accords formels, des résonances de couleur entre elles. J'ai également fait le choix lorsque cela était nécessaire de modifier l'ordre des panneaux d'un polyptyque par rapport à sa composition originale, même d'en éliminer deux ou trois (on pourra remarquer ces différences en comparant les documentations des *Ateliers création I* et *II* avec celle de l'exposition). En définitive, l'exposition m'a amené à découvrir mes peintures détachées les unes des autres et pour elles-mêmes.

Comme mes peintures ne sont jamais que la petite partie d'un tout, une étude parmi les études, il est très difficile pour moi de les nommer. D'ailleurs, le titre de l'exposition lui-même n'a été trouvé qu'au dernier moment et sous la contrainte de l'évènement. Ce sont des outils que je néglige sans doute et qui pourtant pourraient être très précieux pour nouer un lien fort avec le regardeur. Mais cela m'est vraiment très difficile et je n'y parviens pas.

C'est pourquoi ce qui fut offert au regardeur, je pense l'avoir découvert en même temps que lui : des toiles seules, des polyptyques cassés, des titres les désignant... Et

c'est sans doute très intéressant, car tout d'un coup, la peinture devenant publique, n'était plus l'objet uniquement de ma pensée, mais aussi appartenait, du moins en partie, à celle du regardeur. Je n'ai pas cherché à l'orienter. Le texte de présentation décrivait assez brièvement ma démarche, le sens des toiles en particulier n'étant pas réellement énoncé.

De mon côté, avec un peu de recul, et grâce à la recherche théorique jusqu'ici menée, il m'est plus facile d'explicitier les intentions plastiques de chacune des toiles présentées, de trouver les termes pour traduire le processus de création, chose qui ne peut m'apparaître clairement qu'après coup.

## 5.1 DE L'IMAGE À SA DÉFORMATION

Le fil conducteur du texte de cette section est celui du lien unissant le sensible et la déformation de l'image photographique – comment cette dernière enveloppe le sensible, comment le peintre l'expose en l'imprimant dans les formes, le tout conduisant à la défiguration. Nous verrons pourquoi, dans le cadre de notre recherche, les images numériques que nous retouchons doivent être reproduites en peinture et qu'il est impossible d'en rester à l'état virtuel, sur l'écran : il s'agit en fait de retraduire tactilement (avec la main et le pinceau) la tactilité de l'appareil numérique, ceci décrit la démarche complète de notre pratique. À travers ce récit théorique, nous faisons le bilan des enjeux plastiques de notre projet doctoral.

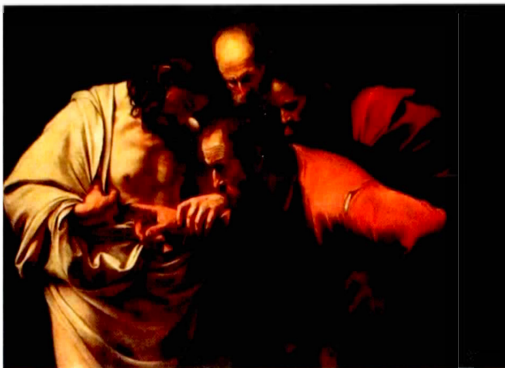
### 5.1.1 Du sensible à la déformation par l'*ars* numérique

Nous évoquons plus haut (récit de pratique, chap. 3) le fait qu'une photographie enveloppait tout un monde de sensations. Nous nous étions contentés alors d'un fait remarqué, vécu et éprouvé. Toutefois, pour ne pas que ce lien entre l'image et la sensation demeure dans l'ombre, il nous a semblé intéressant de l'éclairer à partir de la pensée de Marie-José Mondzain (2009). Nous y découvrirons d'abord que les images ne sont pas toutes équivalentes. Certaines contiennent donc une profondeur, un contenu latent, relayant les hommes par le sens, et sont donc le reflet d'une « croyance partagée » (comme ont pu l'être les peintures bibliques dans les chapelles de la renaissance), et l'épicentre d'une sensation émotionnelle. D'autres sont seulement un effet d'optique et d'appareil, superficielles et muettes.

Nous résumons en quelques mots une articulation complexe. Tout d'abord, Mondzain distingue l'image structurante et l'image hors langage. L'image est dite structurante lorsqu'elle devient une forme de lien social constituant et intersubjectif, générant le regard d'un groupe social. Cette image donne à réfléchir, elle n'est pas séparée du

logos, au contraire, elle partage ou atteste d'une connaissance commune. « L'image est le mode sur lequel ce qui apparaît entre nous nous met en relation » (Ibid., p. 84). De ce fait, elle touche ici ce qu'il y a de plus sensible en nous. Elle « atteint très vite, sans discussion et sans réplique, les centres nerveux émotionnels du désir » (Ibid., p. 83). Tandis qu'une image attenante cette fois au régime de la visibilité pure, comme la fonction optique de l'appareil par exemple, est aveuglement. La vision mécanique est pour Mondzain une vision hors lien et hors langage.

Cette comparaison amène l'auteure à penser que dans le premier régime, celui de l'image structurante, il n'est pas nécessaire que l'objet de la vision soit présent pour être vu. Ainsi le divin peut être là, dans le monde du vivant, reflété par des effets plastiques, par la morale, etc. Il projette son image et sa présence au-delà de l'objet. Il n'est pas vu dans l'image localement, mais diffusément (pourrait-on dire qu'il est tressé à l'image?).



68. Le Caravage, *L'incrédulité de Saint Thomas*, 1601–1602, huile sur toile, 107 l x 46 cm

Ainsi, l'image du langage et du lien social intersubjectif laisse entrevoir ce qui se trouve par derrière elle, ou au-delà d'elle, désigne un monde que l'œil seul ne distingue pas sans le logos (fig. 68). Dans ces conditions, l'image est une sorte de surface-masque. L'invisible devient visible seulement si l'on cherche à le comprendre. Voilà, en quelques mots, la logique de l'image de Mondzain.

Pour notre auteure, la production de l'image artistique est différente de l'imagerie mécanique donnée par la photographie<sup>127</sup>. Il n'y a dans cette dernière aucun logos. Or je voudrais dire très simplement que notre pratique cherche par la déformation, en employant les mots de Mondzain, à construire une image structurante sous l'image mécanique. Ce qui permet le passage de l'une à l'autre, c'est quelque chose qui nous regarde et qu'enveloppe malgré tout l'image mécanique<sup>128</sup>. Quelles que soient la nature et la source des images que nous utilisons pour réaliser un tableau, quelque chose en elles nous interpelle. Le peintre transforme ces images pour qu'elles soient de nouveau capables de révéler matériellement un intérieur en relation avec un monde, tous deux invisibles au départ, situés en deçà de la surface masquante des photographies.

À partir du moment où nous savons que la photographie, même la plus simple, emmagasine une trace émotionnelle, il est curieux encore de s'apercevoir que cette dernière pousse le peintre à retravailler les formes initiales, les affranchissant de leur moule objectif. Pourtant, c'est une opération que Deleuze explique très bien dans la *Logique de la sensation* (1981/2002). À partir de l'*Enterrement du comte d'Orgaz*<sup>129</sup> de Greco, il nous montre comment le sensible doit s'imprimer dans les formes, et par conséquent, les déformer :

La peinture doit arracher la Figure au figuratif<sup>130</sup>[...]. Soit un exemple extrême, « *L'Enterrement du comte d'Orgaz* », du Greco. Une horizontale divise le tableau en deux parties, inférieure et supérieure, terrestre et céleste. Et dans la partie basse, il y a bien une figuration ou narration qui représente l'enterrement du comte, bien que déjà tous les coefficients de déformation des corps, et notamment d'allongement, soient à l'œuvre. Mais en haut, là où le

---

<sup>127</sup> Nous parlons bien entendu ici d'une photographie neutre, réalisée sans intentions artistiques.

<sup>128</sup> Comment expliquer que l'image mécanique est vide de tout sens comme le soutient Mondzain ? Dans les faits, ces images mécaniques inspirent tout de même un grand nombre d'artistes (les hyperréalistes interrogeant la réalité de ce vide même). Une photographie hors logos est-elle vraiment possible ?

<sup>129</sup> Peinte vers 1586-1588, huile sur toile 480 x 360 cm.

<sup>130</sup> Ici encore la déformation devient la « défiguration ».



comte est reçu par le Christ, c'est une libération folle, un total affranchissement : les Figures se dressent et s'allongent, s'affinent sans mesure, hors de toute contrainte. Malgré les apparences, il n'y a plus d'histoire à raconter, les Figures sont délivrées de leur rôle représentatif, elles entrent directement en rapport avec un ordre de sensations célestes. Et c'est déjà cela que la peinture chrétienne a trouvé dans le sentiment religieux : un athéisme proprement pictural, où l'on pouvait prendre à la lettre l'idée que Dieu ne devait pas être représenté. Et en effet, avec Dieu, mais aussi avec le Christ, avec la Vierge, avec l'Enfer aussi, les lignes, les couleurs, les mouvements s'arrachent aux exigences de la représentation. Les Figures se dressent ou se ploient, ou se contorsionnent, libérées de toute figuration. [...] Alors, pour leur compte, elles n'ont plus à faire qu'avec des « sensations » célestes, infernales ou terrestres (Deleuze, 1981/2002, p. 17-18).

L'auteur nous montre comment des sensations sont capables de modeler des figures, c'est même cela qui arrache la « Figure » au figuratif, c'est-à-dire transforme la mimésis en une forme subjective hors objectif.

Les productions d'anamorphoses, de multiplicités formelles, d'ouvertures de la figure à l'espace géométrique et virtuel, etc., sont en réalité, relativement à l'incarnation de l'appareil numérique, l'effort technique qui permet le jaillissement d'une puissance expressive et sensible de déformation, sous la dictée de la sensation qu'enveloppe la photographie. Peut-être cela était-il un jeu assez risqué, menant au bord de l'abstraction, précédant de peu la disparition de la figuration. Toutefois, cette tension de l'entre-deux, entre émotion et vision, est sans doute une des fonctions que la peinture peut réaliser le mieux<sup>131</sup>. Confronter l'une à l'autre ces positions contradictoires est bien loin d'être stérile. Au contraire, il en émerge la forme d'un

---

<sup>131</sup> Dans *Le crépuscule des idoles* (1888/1998), Nietzsche, pour expliquer la forme artistique, met en scène les figures complémentaires dionysiaques et apolliniennes : « que signifie la notion bipolaire que j'ai introduite en esthétique, celle d'apollinien et de dionysiaque (les deux termes exprimant deux modes d'ivresse)? – L'ivresse apollinienne excite surtout l'œil, qui en reçoit le pouvoir de vision : le peintre, le sculpteur, le poète épique sont des visionnaires par excellence. Dans l'état dionysiaque, au contraire, c'est l'ensemble de la sensibilité qui est excité et exacerbé au point de décharger d'un seul coup ses moyens d'expression et d'intensifier à la fois son pouvoir de représentation, d'imitation, de transfiguration, de métamorphose, tous les modes de l'art du mime et du comédien » (p. 93). Voilà une chose à laquelle mène parfaitement la peinture avec les appareils, et de surcroît les appareils numériques.

compromis visuel nécessairement innovant<sup>132</sup>. Cela aboutira pour nous à une articulation de l'*ars* numérique à la peinture pour un acte de la sensation.

### 5.1.2 De la manipulation digitale à la peinture

Afin de pouvoir dire pourquoi nous avons fait le choix de repeindre manuellement, au pinceau et à la brosse, les images manipulées au préalable par logiciel, nous devons nous pencher une dernière fois sur la nature de l'*ars* numérique, en tant qu'il est un art de la manipulation digitale<sup>133</sup>. Nous verrons que c'est parce que cette dernière est incorporelle que la main réelle doit lui conférer la matérialisation de la sensation.

L'art du numérique ne réside pas dans cette possibilité offerte d'agir et d'interagir avec la machine, il est sans doute dans la puissance à appareiller notre perception avec une autre forme de perception, cette autre forme de perception n'étant qu'une perception où s'absente l'expérience physique concrète du sensible. L'image qui en résulte n'est qu'un état parmi d'autres états d'images possibles (Mokaddem et Baïs, 2010, p. 3).

Mokaddem et Baïs partent du point de vue que la création résulte de l'interaction du corps de l'artiste avec la matière brute. Par sa perception, son inspiration, l'artiste, peintre ou sculpteur, imprime la matière de son geste, produisant une forme sensible

---

<sup>132</sup> M. Fried (1996/2000) présente dans un passage (p. 59) ce qui semble être la structure d'un conflit dans l'œuvre de Fantin-Latour dont la résolution passe par l'invention d'une manière de peindre particulière. Du fait d'avoir vécu en 1860, Fantin-Latour est à la croisée d'influences opposées : entre le réalisme de Courbet et l'imaginaire de Delacroix. Comment rendre le réel « immédiat » tout en le fondant dans l'imaginaire ? C'est le paradoxe du réel et de l'imaginaire tressés l'un à l'autre en une seule toile. Fried explique que Fantin-Latour ne peut y parvenir qu'à condition d'inventer une manière de peindre où il faudra dématérialiser l'image : absence de contours, peindre dans le frais, utilisation de glacis ou de grattoir. C'est cette réunion de deux forces hétérogènes qui va être plus tard l'une des raisons de l'éclosion moderniste, lorsque la peinture autonome (ou sans objet avo-nous-dit) se désolidarise de la narration figurative.

<sup>133</sup> Nous nous appuyons pour cela sur le texte de Kader Mokaddem, Damien Baïs (2010) *Figures de la création numérique*.

et personnelle. C'est cela que le numérique met en crise : il désamorce le rapport singulier des corps réels entre eux pour y substituer un autre jeu. Dans l'ordinateur, en effet, la main manipule les effets prédéfinis du logiciel. Et même si le mouvement naturel de la main y est intégré, synthétisé, augmenté par des opérations de calcul, son geste demeure un geste de manipulation. Cette manipulation ouvre dans son ensemble à une démultiplication des réalités que la main de l'artiste seule ne peut atteindre. Mais dès lors, l'appareillage l'a libérée de la matérialité des corps, d'un rapport sensible à eux, il procède désormais par configuration ou sélection parmi une infinité de choix.

Le rôle de l'artiste est dorénavant celui de l'évaluateur. Il n'y a plus d'assimilation possible entre le tracé sensible incarnant la singularité du moment et de l'auteur (si la singularité de l'artiste subsiste encore, c'est à travers le choix de telle ou telle combinaison). C'est donc qu'il faut considérer l'*ars* numérique comme un *ars* de la manipulation et de spéculation contemplative. La forme finale de l'œuvre provient de l'énergie des combinaisons et de sélections. À ce sujet, l'opinion de Kader Mokaddem et Damien Baïs (2010) est claire :

Le geste de l'art numérique n'est pas un geste totalement accompli, non qu'il soit en manque ou en défaillance à l'égard des forces qu'il œuvre ; le geste est inaccompli parce qu'il n'aboutit pas à une forme intégrale, totale. [...] Le geste de dessiner [...] par exemple est désinvesti, dénudé et désincarné, mais il n'en reste pas moins un geste de dessiner qui ne se constitue en rien comme un geste d'impression. La machinerie numérique désintéresse le rapport du corps au dessin (Ibid., p. 4).

Et c'est là une chose que nous partageons : le sensible manuel n'est rendu que lors du retrait de la déréalisation mécanique et virtuelle. Certes il est élargi lorsqu'il s'articule à l'appareil, mais à l'écran, il demeure toujours une possibilité idéale parmi mille autres. Pour que l'*ars* numérique s'inscrive dans le prolongement de la sensibilité de

la main, et qu'il transcrive une intensité, ou un fait physique, il faut qu'il s'incarne « autographiquement »<sup>134</sup> dans la matière picturale.

Vient donc un moment où l'*ars* numérique doit devenir une chose matérielle pour prolonger cette fois la trace sensible et réappartenir à la performance du manuel. S'il reste dans l'ordinateur, il demeure un travail intellectuel de combinaison, de manipulation, de contemplation des possibilités formelles. La déformation alors n'est plus en lien étroit avec la sensation ni produite par elle. Ainsi, il n'y a d'*ars* numérique abouti que converti par la main en peinture, lorsque la manipulation virtuelle redevient un geste pictural. Nous ne nions pas ici l'aspect sensible de l'acte de manipulation numérique, il est bien le résultat d'une idée subjective qui fait pression. Simplement il ne devient sensation physique que lorsqu'il prolonge et développe un geste manuel<sup>135</sup>.

C'est sans doute pourquoi au départ du projet, (voir les portraits en polyptyques de figs. 1 à 7, p. 1-3), les peintures étaient encore lisses. Puis au fur et à mesure, notamment dans les espaces de déformations par anamorphoses, la peinture s'épaissit.

En conclusion, nous pouvons dire qu'une photographie porte en elle-même son coefficient de pensées singulières. Elle convoque tout un monde social et intime à la fois. Le peintre y voit les formes qui en dérivent, s'éloignant du figuratif, étroitement

---

<sup>134</sup> Voir chap. 4, section 4.1.4

<sup>135</sup> Quelle pourrait être notre position à l'égard d'une image imprimée ? En d'autres termes, une impression d'une image numérique retouchée et retravaillée pourrait-elle être également le relais de la sensation ? Nous avons vu le cas de la sérigraphie avec Warhol. Et compte tenu de notre concept de pseudo-tactile alors développé, nous pouvons affirmer qu'une telle impression, obtenue à partir du relais logiciel-modalité d'impression, renvoie définitivement à un monde subjectif et de sensations intérieures relatives à l'artiste. Nous pouvons nous demander par contre si dans ce cas il s'agit encore d'une incarnation de l'appareil ? Il nous semble que non, car l'incarnation de l'appareil, tel que nous le définissons, nécessite que le peintre reproduise manuellement le fonctionnement d'un appareil, ainsi sa tactilité se confond à celle de l'appareil, dans les faits. C'est pourquoi avec une impression, l'artiste qui est bien présent, semble pourtant se tenir légèrement en retrait, car quelque chose de sa corporalité s'absente. Ce qui n'empêche pourtant aucunement d'obtenir des résultats visuels intenses (par exemple les œuvres imprimées de Markus Selg). La sensation se produit en empruntant un cheminement qu'il faudrait analyser complètement lors d'une recherche complémentaire.

liées à cet en deçà de l'image. Il ne s'agit pas d'une expression totalement singulière et subjective, mais tenant compte d'une forme extérieure et indépendante, telle que donnée par l'appareil. C'est justement en l'incarnant que peut advenir cette forme paradoxale, entre intérieur et extérieur. Toujours est-il que tant que cette déformation demeure virtuelle sur l'écran, c'est-à-dire, tant qu'elle est allographique, l'hypothèse que nous venons de défendre ici est qu'elle n'atteint pas la sphère de la sensation, mais demeure une vue de l'esprit. Il faut qu'elle soit reprise par la peinture pour que cette manipulation intellectuelle devienne une sensation, c'est-à-dire une trace du pinceau, laissant la marque d'un acte physique.

## 5.2 EKPHRISIS AUTOUR DES PEINTURES DU PROJET DOCTORAL

Nous voulons expliquer la sensation animant chaque œuvre que nous présentons dans l'ordre chronologique de leur création. Nous invitons le lecteur à consulter le feuillet d'images situé au début de notre texte et auquel notre analyse se rapporte continuellement.

### a. Les regards introspectifs

Les polyptyques p. 1 à 3, intitulés *Regard*, ou *Sans titre* (figs. 1, 2, 3, 4, 5, et 7, que l'on voit également accrochés un peu différemment figs. 28 et 29, p. 11 et 12) sont tous composés d'une figure centrale accompagnée de plusieurs abstractions latérales. Même s'il y a plusieurs panneaux, il s'agit bien d'un seul portrait composé de plusieurs peintures<sup>136</sup>. J'ai voulu chercher à pénétrer l'espace du corps, l'ouvrir jusqu'à ce qu'il s'étale sur l'horizon. Je ne cherche pas tant à montrer la multiplicité de l'être que sa propre fragmentation en lui-même, dans son intériorité devenue spatiale dans la peinture. Pour cela il faut passer par l'anamorphose intégrale, par la transmutation de la chair en couleur ou en rayon lumineux (voir chap. 4, section 4.3.g.).

Pour construire les panneaux d'un polyptyque, je prélève de la figure deux ou trois couleurs, pas nécessairement dominantes, à partir desquelles je crée des espaces colorés<sup>137</sup> selon une opposition binaire, divisant l'espace par une sorte d'horizon

---

<sup>136</sup> Nous pouvons tout de suite voir le lien avec la versatilité formelle de l'image numérique (chap. 4, section 4.1).

<sup>137</sup> Ainsi, dans le second portrait (fig.2), tous les fonds bleus viennent de la casquette ; le bordeaux vient de la lèvre supérieure. Peut-on imaginer que toutes les figures du polyptyque sont enveloppées dans la casquette et les lèvres du jeune homme ? Quant aux couleurs gris, rose, marron foncé et noir du polyptyque suivant (fig. 3), elles sont prélevées dans le portrait central respectivement, du chandail, de

brumeux. Sur ce fond-corps, les figures, ou fragments de figures, apparaissent détournées de traits géométriques, rompant brutalement avec l'organicité des lignes charnelles, intégrant l'être représenté au monde plastique et géométrique, et même à l'espace numérique de calcul. Elles perdent ainsi leur volume, devenant des surfaces planes<sup>138</sup>.

Venons-en plus explicitement à la sensation. Les photographies de visage utilisées dans les peintures proviennent de journaux trouvés par hasard. Je me suis servi de photos d'hommes politiques (figs. 4, 5 et 7) ou de simples citoyens (figs. 1, 2, 3 et 6), trouvées dans la rubrique des commerçants ou des faits divers. Tout d'abord, une certaine qualité de la couleur provenant de l'impression sur un papier journal m'a intéressé : couleurs grisées, un peu ocre, texture pelucheuse, froissée, fragile. J'ai voulu reprendre ces images avec leurs propres caractéristiques physiques. Mais ce qui m'a poussé à la défiguration fut l'expression des regards vides auxquels j'ai tenté de donner forme. Ces personnes n'ont rien en commun, excepté d'avoir leur photographie dans le journal, de faire partie de la sphère publique, où une courte partie de leur être transparait dénaturée. Dans tout cela, le visage regarde droit devant, au-delà du spectateur anonyme, semble être seul face au vide de lui-même. Cet être absent que montre la photographie se diffuse dans l'espace abstrait, le long du déploiement des panneaux. J'ai essayé de faire en sorte que le regard qui se porte au-devant se confonde avec la démultiplication des espaces et des surfaces qui s'étalent latéralement. Ces fonds étant une forme introspective du regard même.

---

l'intérieur du chandail que l'on voit à peine à l'embouchure de la fermeture éclair, de la barbe et des cheveux. Il en va ainsi pour le des travaux.

<sup>138</sup> D'autres astuces pour créer une confusion figure/géométrie sont employées, comme l'« utilisation de lignes droites tenant lieu de figures, ou par des inversions haut/bas de la figure ou des couleurs du fond.

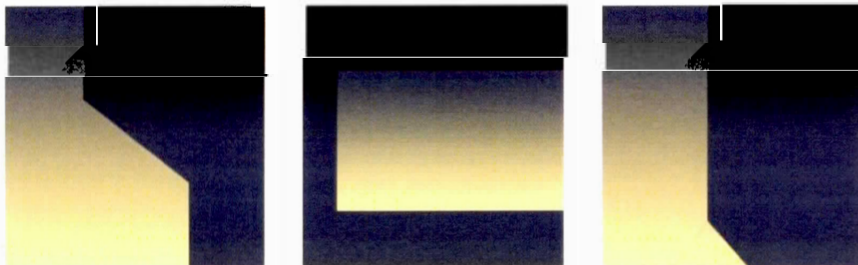
## b. La sensation du mouvement

Nous allons nous pencher dans cette section sur les deux tableaux suivants : *Intérieur*, (fig. 12), et *Marcher, à rebours* (fig. 10). Ils ont tous deux le même sujet, un homme traversant l'espace.

Dans *Intérieur*, (fig. 12), l'homme est chez lui, avance lentement dans son salon. Il porte un pullover jaune, un pantalon bleu, entre gris et pourpre, allant jusqu'au noir. Ce rapport de couleurs domine un fond aqueux légèrement bleuté immergeant le reste des objets. Ce rapport dominant du jaune et du bleu sur la photographie originale, matérialisant l'homme qui avance dans son salon, va initier le travail de la peinture.

J'ai voulu tout d'abord réduire la scène de l'action à cette simple dualité se produisant dans un espace-lieu. Nous insérons dans l'image le rapport du jaune et du bleu qui est une abstraction du personnage (voir *La tresse*, chap. 3 section 3.2.3, a., p. 86). Il est maintenant distendu et spatial. Mais comment à partir de deux couleurs seulement traduire la sensation de déplacement?

J'oppose ainsi mon passage jaune/bleu à un second passage bleu/bleu nuit, avec l'idée que la double dualité compose un rapport élément-lieu, se situant l'un dans l'autre ou l'un par rapport à l'autre (fig. 69). Je réintroduis de la différenciation dans des étendues spatiales infinies par contraste, par écart de luminosité et par l'asymétrie des lignes.



69. Trois exemples possibles de combinaisons de jeux d'espace à partir d'une double dualité de couleurs.



Le travail de conversions de la figure en abstraction est une synthèse de l'image d'origine en jeux de surfaces mises en rapport. Nous retrouvons la sensation de l'affrontement d'un personnage avec son intériorité, devenue espace : avec le creux que représente le salon, son chez lui.

Passons au deuxième tableau, conçu approximativement au même moment, *Marcher, à rebours*, (fig. 10). L'homme qui marche avance cette fois dans la rue<sup>139</sup>. Il fait soleil. Sa chemise est translucide. Le bras avant est allongé, car emporté par l'élan. Les jambes et la tête également suivent par le sens de la marche. Le deuxième bras vers l'arrière disparaît. Quelques détails indiquent qu'il passe devant un rideau métallique abaissé. Les parties disparues de l'image font place à des dégradés bleu/gris réalisés à l'ordinateur (synthèse du rideau de fer de l'arrière-plan). Remarquons que la figure de l'homme s'insère grossièrement dans une figure géométrique qui pourrait être le pictogramme d'un homme en marche (un peu comme dans les panneaux de passage pour piétons). L'homme est ainsi délimité par un schéma, en fait ils sont confondus. J'ai voulu cette confusion comme un début de processus vers la défiguration. Ainsi, au bord droit, la main gauche est devenue un rectangle, ou une main pictogramme.

Si le corps se déforme, c'est sous l'effet de la marche. Sa tête est ailleurs, au-delà du lieu physique de sa chair et de ses muscles. Il est happé, pris par un mouvement physique. Il s'allonge, s'étire et réapparaît dans le panneau suivant, celui de gauche, comme dans l'état d'une oscillation généralisée. Le tout passe de la photographie à la fiction, onde de géométrie devant un horizon géométrique, à la profondeur électrique (même si le bleu est celui du pantalon, le mauve de certaines parties de la chair, et le noir des cheveux).

---

<sup>139</sup> Même si c'est la même photographie qui est utilisée dans les deux panneaux, il semble que le panneau de gauche prolonge celui de droite suivant le sens de la marche du personnage.

### c. Désincorporation : exit hors de soi

Ainsi, au long de l'atelier création 2, le travail de recherche de la défiguration du corps grâce aux outils numériques, s'est poursuivi. De nouvelles méthodes sont apparues, comme l'anamorphose qu'on vient de voir dans les peintures (figs. 10 et 12), le pli de l'image (*Médiat, Mur et toit*, figs. 11 et 13), ou la fragmentation de la photographie en différentes zones, parfois de couleurs pures (*Souvenirs, en famille*, fig. 15). Ces effets étant acquis, j'ai voulu les essayer sur le portrait à nouveau. Une série fut alors réalisée (figs. 16, 17, 18, 19 et 20). Toutes ces peintures n'ont pas été exposées, excepté celle représentant une jeune femme à la tête baissée (fig. 19), qui peut en être le résumé le plus simple. Il s'agit d'un panneau unique, dont l'expression se construit sur le seul effet de la défiguration du visage à l'aide d'une anamorphose et du pli. L'objectif est toujours de confronter le corps à un espace géométrique fabriqué numériquement, de montrer un corps que l'abstraction prolonge.

Le regard est remplacé par un mouvement de matière, il fait place à l'expression d'une sensation, celui d'être emporté malgré soi vers l'extérieur. Cette sensation de fuite vers une différence vient de la dualité paradoxale, sur le même plan, des formes organiques (la nuque, les fleurs du chandail) et des formes géométriques. Aussi, l'anamorphose qui est au départ une continuité du visage, devient, en changeant de direction, un plan géométrique, sans relief réel. La coulée/plan chute dans le coin à droite du tableau, rejoint le bord du cadre et la figure atteint une limite matérielle. On ne sait pas si elle en surgit ou si elle y est happée.

Il en émane une complémentarité avec l'ailleurs. Cette projection de la pensée entraîne le visage vers l'informe. C'est une articulation de l'appareil avec l'organique.

#### d. Buisson de formes

Avec *Fleur*, (fig. 21), nous sommes dans la situation d'une fleur au milieu d'un buisson qui apparaît et disparaît parmi un ensemble de plans qui la cachent et la montrent. Les anamorphoses étirant çà et là l'image la font disparaître et surgir de la matière colorée, tandis que les triangles roses pourraient être les pétales géométriques d'une fleur de synthèse. Encore une fois s'active tout un jeu de conversion entre l'image de la fleur et d'autres formes de représentation de la matière (les pétales de synthèse, les coulées matérielles de couleurs). La représentation multiforme les enchevêtre ici en un buisson éclectique.

La deuxième idée est que le plan du tableau est un espace matriciel fait de couleurs pures, soit de matière pure et de jeux géométriques, d'où « germe » la figuration : la partie inférieure du tableau est totalement géométrique, la fleur émerge de divers plans de couleurs en fusion. Inversement, on pourra penser que c'est à cause de la vue de l'appareil que nous pouvons concevoir la représentation de la fleur partagée entre couleur/géométrie (système de représentation) et matière/mouvement (l'organique). Il y a alors quelque chose de végétal et de mécanique dans la peinture.

#### e. Diaphragme

Nous retrouvons dans *8 angles*, (fig. 22), la tresse de l'abstraction géométrique à la figure, montrant, dans chacun des panneaux, deux degrés distincts d'achèvement. Dans le premier à gauche, le visage est déjà remplacé par une forme géométrique. Le reste du corps est coupé en deux, en partie étiré par une anamorphose partielle, en partie recouvert ou percé d'étranges losanges de couleurs (réverbération des couleurs des fleurs sur le chandail) flottant dans l'espace de la toile. Tout ceci contribue à la déformation première de la figure, que celle-ci subit ou admet, en tant que nouvel état de l'être. C'est le début de la défiguration. Le corps est démembré. Les motifs imprimés sur le chandail évoquent des fleurs séchées ou électrifées, illuminées, au

coloris acide sur fond noir. Les losanges se mettent en place autour du grand « 8 » blanc comme si ces derniers étaient les pétales et lui le bouton. Le deuxième panneau à droite ressemble quant à lui à une ouverture de diaphragme d'un appareil photo (qui fonctionne par l'association du cercle, du mouvement et de la géométrie) On retrouve les losanges, mieux organisés cette fois. Toutefois, là où l'on devrait voir un corps, une image, à l'ouverture de l'appareil, il n'y a rien sauf un bleu nuit profond, à la fois fond et figure. Le petit morceau du chandail qu'on aperçoit évoque le corps disparu ou dissimulé par la triangulation, pris dans la poussée d'abstraction de la toile.

#### f. Le temps suspendu

Le diptyque *Flash* (fig. 23) est construit à partir de la photo de mes petits cousins s'amusant à faire le poirier sur le canapé. Comme c'était l'été, de retour de la plage, l'un d'eux était nu. Le Flash du titre évoque le temps d'arrêt de la photo, qui n'est cependant pas un temps mort, puisqu'il continue d'y durer. En effet, en regardant la photographie, on ne peut ignorer le moment vécu des enfants pleins de jeux et de vie : dans l'image, ou en deçà d'elle, l'instant de vie réel et entier continue d'exister. D'où ce contraste entre l'arrêt brutal que montre l'appareil et un temps qui dure dans notre esprit. La photographie elle-même évoque ce contraste, car les petits y sont à l'envers comme en suspension dans le temps. Ce que cherchent à révéler les déformations (le corps qui s'écoule à la surface, la matière simule le mouvement), c'est ce non-arrêt du temps derrière les figures. Elles sont horizontales ou verticales, comme pour mieux fixer les corps dans un entrecroisement orthogonal : c'est une géométrie sous-jacente et discrètement à l'œuvre derrière la représentation enveloppant les enfants de sa gaine abstraite, car telle est l'image numérique.

g. L'homme et la nature

Les deux panneaux (fig. 25), *Le chemin (Ici et Végétal)*, présentés comme un diptyque ont été à l'origine conçus indépendamment l'un de l'autre. Néanmoins, comme lors de l'exposition ils ont été placés côte à côte, nous faisons le choix de les analyser ensemble.

Nous sommes ici dans les rues de Montréal, près du lieu où j'habite. Dans le premier panneau, à gauche, l'image se dédouble et se superpose à elle-même, déformée par une géométrie en forme de X, un peu décadrée vers le bas. C'est en fait la forme de deux grands « V », le second allant dans la direction opposée au premier. Ainsi, le chemin qui est en réalité une ligne droite devient un croisement dans la peinture, sous l'effet de la déformation. Le panneau de signalisation m'intéresse pour ses pictogrammes, qui sont un début de géométrisation et donc d'abstraction (ce qui n'est pas sans rappeler *Marcher à rebours*, ci-dessus). Ainsi cet effort de formalisation à l'œuvre derrière la représentation, qui dédouble par ailleurs un chemin en ligne droite, est déjà présent dans un élément du paysage, comme un signal ou un rappel. Le panneau montrant les enfants est également le signe d'une première intrusion de l'homme marchant dans la nature tout en la structurant.

Le tableau suivant, à droite, présente l'autre face : il fait nuit, un buisson esseulé dans un espace vide n'apparaît que par la réverbération de la lumière sur ses feuilles, rutilantes, qui font saillie dans le noir. Il n'y a personne. Mais la plante, redevenue elle-même une lumière, fuit par les bords et se dématérialise. La forme du X réapparaît vaguement. C'est un essai de conversion de la plante en rayons lumineux, conversion de la figure en Figure<sup>140</sup>.

---

<sup>140</sup> Pour la conversion de la figure en Figure, voir le chap. 5, section 1.1, p. 138-139

### 5.3 LE VIRTUEL ET LA SIMULATION DANS LA PEINTURE : L'ARS NUMÉRIQUE DANS NOTRE PRATIQUE

#### 5.3.1 L'action immobile : le jaillissement

Il est toujours possible de faire des catégories dans le choix des images servant à la création des peintures : l'espace intime, le corps, le visage toujours à proximité, l'espace collectif (la rue). Il y a parfois des situations introspectives (dans les séries des portraits par exemple), parfois des situations physiques (rapport de l'objet à l'environnement, contenant/contenu). Les images sources enveloppent donc en elles un contenu subjectif, même inconsciemment. La thèse n'aborde pourtant que très succinctement la question de ce contenu, et interroge plutôt l'inventivité technique menant aux peintures, la difficulté de faire éclore visuellement les sensations relatives à une image. C'est pourquoi nous devons introduire un dernier terme, le jaillissement, relatif à l'action immobile des figures dans la toile.

Celui-ci ne peut advenir que si l'on tient compte de ce qu'autorise comme possibilités le logiciel de retouche d'images, c'est à dire : 1) la modélisation infinie des informations capturées, et donc la désuétude du système perspectif, du rapport sujet/objet, qui n'est plus qu'un accessoire parmi d'autres ; 2) l'absence d'un temps chronologique puisqu'on peut faire un geste comme le défaire, le synthétiser ou le démultiplier à l'infini (un auteur numérique n'a pas de rapport à la matière, il ausculte une infinité de transformations possibles et sélectionne parmi elles) ; 3) l'exploitation d'une faille de la matérialité déliant texture et volume qui ne sont plus coextensifs l'un de l'autre.

La simple photographie numérique, celle d'un homme traversant la rue par exemple, révèle qu'ici, la rue, l'homme ou la texture de ses vêtements, même la qualité de la lumière du moment de la traversée, sont hypothétiques, qu'ils sont l'effet d'une

option, que l'évènement est extratemporel, qu'il y a plusieurs réalités d'homme traversant la rue, etc. Une photographie numérique comporte donc en elle plusieurs dimensions : un aspect figuratif, qui s'affiche variablement à l'écran, et un aspect littéral, plus abstrait celui-là, qui induit une pluralité de formes à partir d'un même fichier. De là la décomposition possible de l'objet en plusieurs aspects ou formes, toutes dépendantes les unes des autres : d'un objet jaillissent mille autres versions du même.

Depuis longtemps, ce que nous ressentons comme la chose à atteindre visuellement est l'éclatement à la surface de la forme, l'accident dans la langueur immobile, le coup de sifflet dans une après-midi de sieste. Pour cela, il faut que le sujet, personnage, objet ou paysage existe comme un évènement. Si c'est un homme qui marche dans la rue, ce sera son déploiement/surgissement dans l'espace. Bien sûr l'image est fixe, mais la composition simule le mouvement. Ensemble, image et peinture parlent d'un jaillissement immobile<sup>141</sup>.

Comment rendre plastiquement le jaillissement? : notamment par la défiguration et l'état de déformation, car alors le devenir devient visible.

Passer d'un état à un autre, d'un aspect à un autre, cela pose un problème d'essence. En effet comment un objet peut-il être lui-même et non-lui simultanément, puisqu'il mute? Cela se produit-il en un temps continu ou discontinu ? Quelle essence pour cet objet défiguré ? Sous quelles conditions peut-il apparaître?

Il ne le peut que sur le mode d'un « soudain » jaillissant « hors » du temps (exaiphnes) et faisant soudain ostensiblement trou dans la continuité du

---

<sup>141</sup> Le jaillissement immobile est peut-être une réminiscence de l'évènement incorporel de Gilles Deleuze (voir chap. 4, section 4.3.f) ou bien de ce que François Jullien (2001) décrit comme étant la forme de la temporalité dans la pensée chinoise : un écoulement à l'infinif (voir chap. 4, section 4.2.1). Le jaillissement, c'est la saillie de l'objet dans l'espace lieu, le déroulement de l'arrivée, tandis que l'immobilité est celle du plan de la peinture. Encore une fois, ceci explique les polyptyques décomposant une action entre différentes scènes, car difficile à réaliser sur un seul panneau.

changement : ce soudain « étrange », reconnaît Platon, s'intercalant entre l'un et l'autre n'est littéralement « nulle part » (atopos), (F. Jullien, 2000/2005, p. 73).

Ainsi, l'action de la mobilité et de la transformation nous fait tomber dans le non-être et le non-lieu. Dans notre peinture, le non-être est présent dans les formes défigurées, qui ne sont ni ceci, ni cela ; le non-lieu dans les fonds matriciels, infinis et virtuels. Nous chutons par conséquent dans le milieu de la connaissance imparfaite<sup>142</sup>. La défiguration est ici un retour de la matière sans formes fixes, exhibant son flux, son impétuosité changeante, son impermanence, etc.

Comment oublier que sous la surface de l'apparence des choses, à une distance mystérieuse, il y a un chaos interne, puissance contre puissance, action et passion, enfin un monde de la *phusis* auquel nous appartenons et que nous reconnaissons sans connaître nécessairement? Comment se contenter d'une image alors que sous-elle, la non-forme, le non-lieu, la non-essence sont en constant rapport ? C'est pourquoi le terme de jaillissement est apparu. Mais jaillir, cela n'advient pas sans difficulté, sans un certain état de trouble dans l'être, d'étalements, des points de pression, etc. Alors, apparaissent dans mes peintures le tâtonnement (on n'apparaît jamais d'un coup : polyptyque) ; le bégaiement de l'image (on n'apparaît jamais de nulle part, ni en seul morceau, lisse : la multiplicité des formes et des matérialités, gras/maigre) ; la redistribution (être ici et là simultanément) ; les glissements (n'être jamais ceci ni cela) ; les plis, (jaillir peut parfois s'enchevêtrer aux plis de l'espace, aux plis du temps : les anamorphoses) ; la suspension (tout ce qui jaillit, du fait qu'il manque d'adhérence, flotte en quelque sorte dans la toile).

---

<sup>142</sup> Pour la pensée classique, la beauté c'est « la nostalgie de la perfection de l'être » (Marc Sherringham, 2003, p. 69). L'auteur établit nettement que les attributs du Beau antique renvoient au fondement intelligible de l'objet, à l'intensité de la clarté de l'Idée par laquelle on perçoit la chose et qui se montre à l'œil de l'âme : l'essence de la chose est dans l'intellect et dans les Idées. Plastiquement, cela aboutit aux formes claires, sages, équilibrées, harmonieuses, visibles et achevées, etc. (Ibid., p. 54-56). Des formes non abouties, indéterminées, relèvent donc de la non-essence, de la connaissance imparfaite.



Repensons au portrait de la femme dont le visage tombe dans le coin droit du tableau (fig. 19, p. 7) La jeune femme est absorbée/transférée par le monde matériel. Ce qui est décrit par un jaillissement continu de soi, c'est une déformation continue de soi, de l'image de soi à cause de cette dualité entre extérieur et intérieur, entre nos pensées et notre vie matérielle. Seule l'incarnation de l'appareil numérique par la peinture, parce que c'est une peinture manuelle et immatérielle à la fois, peut faire du visage un objet a-corporel, l'étirer et en montrer le devenir. Mes personnages finissent toujours par être des figures solitaires prises dans la surface. Les corps ou objets dont la chair est une lumière d'écran sont à cheval entre le dedans et le dehors ; fragmentés, étirés, ils sont touchés, affectés, éclatés, percés, impassibles, froids et regardant droit devant.

### 5.3.2 L'abstraction et l'espace matriciel tressés à la peinture, la sensation simulée

Il me semble que dans ma peinture, où l'emploi des appareils est déterminant, la figure ne peut s'empêcher de retomber continuellement dans un régime non figuratif, non-illusionniste, dans une forme de géométrisation ou de schématisation. Ainsi, la représentation est constamment mise à nu, découverte, donnée à être vue comme un système formel produisant les images. Toujours est-il que ce second régime « soutient » le figuratif, la pousse même vers l'enregistrement de la sensation.

Ma peinture fonctionne sur un principe de simulation généralisée, de la sensation, de la figure, du geste de peindre, de l'image numérique<sup>143</sup>. C'est pourquoi, même si nous

---

<sup>143</sup> Par le fait que la peinture est la reproduction d'une image réalisée d'abord par l'ordinateur, les parties abstraites (fonds et anamorphoses) qu'on voit sur les peintures sont en fait des reproductions fidèles d'images virtuelles. Le geste de distorsion est également imité et méthodiquement reproduit. Je ne déforme pas avec mon geste, mais mon geste imite celui de l'appareil. Par ailleurs les images figuratives sont vues et montrées en tant qu'images, certains détails l'attestent : un pli, une coupure, un cadrage, etc. Nous entendons par simulation ce qui semble réel mais n'en possède seulement l'aspect : c'est ainsi que doit se comprendre le geste simulé. Il est un jeu de représentation entre le manuel et ce

avons pour point de départ une photographie, un document du réel, le réel fait défaut, demeure inaccessible, travesti, déformé. En butant contre l'aporie de sa présence, nous ne pouvons admettre la peinture qu'en tant que force de simulation. Enfin, cette absence du réel nous fait constamment basculer du figuratif à l'abstraction.

En résumé, la sensation déporte l'image vers une subréalité géométrique agissant sur l'image. Plusieurs fois lors de l'analyse des peintures, il a été question d'une forme de vide intérieur lorsque des segments figuratifs s'accointés à des formes d'abstraction géométrique. Celle-ci, dans nos peintures, a donc tendance à révéler le vide du fond des corps, vide ou espace matriciel, vide que recouvrent des surfaces, des évènements, des figures en action dans un lieu-espace indistinct. Telle est devenue ma peinture lors de son articulation à l'*ars* numérique.

### 5.3.3 Résister à la standardisation des appareils.

Le logiciel Photoshop nous a intéressé par rapport à la peinture car il permet de considérer les images comme étant un flux coloré immatériel : on peut imaginer un tube de peinture duquel surgiraient des images amalgamées : le fond matriciel du logiciel est constitué d'un code qui prend en charge la couleur à l'état de flux tout autant que des images photographiées, elles aussi à l'état de flux. Et on peut modeler avec le logiciel des images photographiques comme on modèle de la couleur avec la peinture. C'était là l'avantage de les accorder l'un à l'autre.

Avec l'idée d'incarnation de l'appareil, nous voulions montrer comment un artiste fait de l'appareil une force productive singulière, enrichissant son pouvoir productif et subjectif en détournant les moyens que l'époque lui fournit.

---

qui relève de l'*ars* de l'appareil numérique. Mêlés l'un à l'autre, toute la peinture, et même la sensation qu'elle enregistre, est entre réel et virtuel, entre réel et fictif.

Toutefois, rappelons qu'un appareil comme Photoshop est en premier lieu un appareil industriel qui standardise le travail (les employés/graphistes utilisant Photoshop sont interchangeables). Les résultats à obtenir sont dans ce cas les mêmes partout, connus à l'avance, contenus par ce qu'autorise la performance de l'appareil. En élargissant notre réflexion, on dira qu'utiliser un de ces appareils (ordinateur, logiciel, imprimante) nous place au milieu d'une chaîne de production, car c'est la machine qui dirige ici la fabrication, machine dont nous ne sommes plus que l'ouvrier.

C'est là son aspect « dispositif ». Mais il y a aussi son aspect « Déotien ». Dans cette conception, l'appareil est manipulé hors programme, pour fait surgir du nouveau, et anti-destin, et ce qui devient visible dans cette manipulation, ce sont les propriétés-mêmes de l'appareil. On peut donc envisager à partir de là deux scénarios pour l'avenir : soit les machines de production automatique régissent le monde et nous déterminent, soit les machines sont détournées et les données réappropriées. Il s'agit ici de les faire bégayer et dysfonctionner pour qu'éclate leur complexité opaque et que surgisse l'énigme qu'elles renferment.

Incarner l'appareil numérique, en dehors du fait que cela m'a permis de mettre en place formellement de nouveaux rapports fond/forme/couleur, est aussi une prise de possession du numérique. Et cela est tout aussi important, car il s'agit d'interroger le lien intime entre l'appareil technique, l'art et l'époque, et donc la place de l'artiste et de sa subjectivité dans notre culture.

## RÉSUMÉ

Notre objectif a été de faire le tour de notre démarche plastique. Nous avons commencé par essayer de signifier le lien entre image et sensation. Grâce à M.-J. Mondzain, nous savons qu'une image, même une photographie, pouvait être structurante, c'est-à-dire ayant un contenu latent faisant lien avec un ensemble de croyances et de pensées présentes en chacun de nous. C'est qu'elle se fait l'écho d'une sensation. Or, cette sensation peut être un formidable agent de déformation de la figure (Deleuze) : de la sensation nous atteignons la défiguration. Restait un dernier problème, celui de la nature réelle de l'*ars* numérique, qui procède par manipulation et sélection, et de la nécessaire retranscription de l'image allographique en peinture. S'assimile alors la tactilité du peintre à celle de l'appareil, l'élargissant de ce fait. Le numérique incarné est relié à la sensibilité du peintre.

La suite de notre texte évolue ensuite sur un ton plus personnel et se construit sur notre perception des peintures de l'exposition d'Art Mûr, clôturant la partie création de la recherche doctorale. Cela nous permettait de dégager deux types de fonctionnements généralement à l'œuvre le travail : d'abord le jaillissement, l'action du devenir de la figure dans l'immobilité du plan. Ensuite, par la simulation mise en évidence, l'alternance continue de la figuration à l'abstraction, la présence d'un monde abstrait derrière, ou en deçà, de la figure, l'aporie du réel. Nous parlions alors de la simulation enveloppant le geste tactile du peintre, entraînant une simulation de la sensation.

## CONCLUSION

L'idée du devenir appareil nous a été soufflée par Huyghe dans son article *Peindre comme un appareil*, (2011)<sup>144</sup>. Cet article aura été le point de départ de l'élaboration de notre réflexion en observant quels rapports le peintre, à partir des années 1960, a pu entretenir avec les appareils d'enregistrement.

Au fil des ouvrages, Huyghe met en relation la peinture classique et moderne avec le mécanique, l'appareil photographique, l'industrie. Il n'y est jamais vraiment question du numérique, surtout par rapport à la peinture. Par ailleurs, et en s'appuyant sur les propos de peintres, souvent théoriciens (Kandinsky, Klee), l'appareil d'enregistrement est présenté comme un outil permettant au peintre de s'approprier la fonction d'un voir automatique : le mécanique relevant des strictes fonctions de voir ou du faire, permet aux peintres d'atteindre une peinture « sans objet », désaffectée de toute représentation personnelle et de toute subjectivité.

Notre contribution au sein de cette réflexion fut dans un premier temps de préciser la question posée dans *Peindre comme un appareil* à l'aide d'une enquête dans la peinture d'après photographie des années 1960 aux années 2000. Nous remarquons alors que la désaffectation qu'apporte l'appareil ne va pas de soi, que la pratique contredit en quelque sorte l'aspect théorique du problème. Dans un deuxième temps, nous avons considéré la possibilité que la technologie numérique, alliant le processus d'échantillonnage, l'écran et le logiciel, soit un appareil pour la peinture, cela, à partir des outils conceptuels fournis par Huyghe et Déotte.

---

<sup>144</sup> Cet article questionne les propos et la pratique de Gerhard Richter, et sont mis en relation avec Paul Cézanne.

À quoi correspond au juste pour Huyghe une image obtenue mécaniquement ?  
Pourquoi affirmer qu'il y a en elle une suspension du subjectif ?

Je soutiens [...] que l'intention et la visée du photographe, pour nécessaires qu'elles soient, ne sont pas les causes suffisantes des photographies. Ces dernières se font dans l'appareil, elles se font dans ce laps du temps intentionnel, aussi bref soit-il, où l'auteur et ses projets lâchent prise, enclenchent la mécanique et confient le travail de donner de «l'image» à cette mécanique. [...] Même ceux qui considèrent qu'une bonne photographie est une image composée et voulue où la visée domine, même ceux-là sont contraints de reconnaître qu'il n'est pas de photographie sans un minimum d'opération mécanique. Il y a là toujours une part au moins d'absence de la relation de tout sujet à tout objet, et c'est cette part qu'a au fond pu désigner à sa façon le fameux concept barthésien de «punctum». À un moment au moins, la gestation de l'image photographique est un fait accidentel, un incident : il y a de la lumière qui arrive, il y a un degré de sensibilité de la surface réceptrice, il y a une opération de l'appareil, (Huyghe, 2011, p. 63).

C'est pourquoi selon Huyghe, Richter, dans une peinture photoréaliste pourra « faire lui-même quelque chose qui ne lui soit pas subjectivement dû » (2011, p. 63).

Huyghe poursuit :

Si, en effet, l'appareil photo «voit» sans «identifier», alors Richter est fondé, en peintre d'après la photographie, à se considérer comme faisant en peinture [...] un travail dispensé de l'identification, un travail de stricte voyance. Pour cela il doit se faire lui-même appareil et chercher la méthode la plus mécanique, la moins subjective possible, (Ibid., p. 63).

Nous avons voulu démontrer que la pratique contredisait une telle assertion. Pour nous, Richter ne peut se faire lui-même appareil sans subjectiver celui-ci. Nous admettons le faire automatique de la photographie, mais pas le fait que Richter soit un appareil photo lui-même. Il ne peut qu'incarner des photographies et le faire même de l'appareil. Richter, qui nous sert ici d'exemple pour la pratique photoréaliste des années 1960, s'exprime, par une telle méthode de travail, sur la nature du photographique ; désigne, avec sa sensibilité, manuelle et optique, le fait

photographique. Cela n'interdit aucunement le devenir appareil du peintre, toutefois il nous a semblé important de nuancer le propos de Huyghe et de tenir compte de ce qui concrètement se produit en peinture. La conséquence est de taille, car la subjectivité que l'on voulait éliminer revient. Cela aboutit à une certaine forme de la peinture contemporaine basée sur la photographie, située entre figuration et abstraction, où la subjectivité est ostentatoire.

Même si l'appareil est un moyen d'obtenir une image automatique, le peintre l'incarnant s'empare des facultés de réalisation de l'appareil et de ses qualités tactiles. Peindre comme un appareil, loin de supprimer la subjectivité, conjugue la tactilité manuelle à la tactilité du mécanique<sup>145</sup>. Une telle pratique introduit du singulier dans l'automatique, mais encore, rend visible ce qu'il y a de singulier dans la production plastique d'un appareil d'enregistrement.

Qu'est-ce qui différencie une simple association entre le manuel et le mécanique du véritable devenir appareil? Reprenons à partir du tracé. Le dessin de l'auteur, nécessairement, creuse un écart par rapport à la photographie du même objet, où s'inscrivent sa subjectivité et sa sensibilité. À suivre Huyghe, peindre comme un appareil consisterait à en réduire la profondeur, voire à l'annuler complètement grâce à l'automatisme. Nous avons démontré dans notre thèse que peindre comme un appareil n'est pas du tout réduire l'écart, mais consiste plutôt en une prise en charge de la sensibilité de l'auteur par les propriétés tactiles de l'appareil. La sensibilité demeure, n'est plus restituée strictement par le manuel, mais par un langage alliant la main et l'appareil. C'est pourquoi nous sommes allés plus loin que la simple

---

<sup>145</sup> Rappelons que nous entendons par « tactilité de l'appareil », ici d'enregistrement et de reproduction, l'ensemble des propriétés techniques et matérielles de celui-ci ayant un impact sur l'aspect plastique des images : l'encre, le papier, la qualité de la presse, de l'imprimante et ses niveaux de précision, etc.

association de l'une avec l'autre, et nous avons conçu – à partir de deux pistes de réflexion : la fétichisation de la machine (De Duve), la noétisation de l'appareil (Steigler) – la possibilité d'un véritable devenir appareil. Le peintre, devenant un appareil (le fétichisant ou le noétisant) élargit son pouvoir tactile, étend sa capacité à représenter, conserve sa sensibilité.

Disons le plus précisément par rapport au contexte qui nous intéresse : pour réaliser son devenir logiciel-écran, le peintre est d'abord soumis à une perception subjective de l'appareil, qu'il expérimente puis intègre<sup>146</sup>. C'est ainsi qu'il en assimile les qualités intrinsèques, les absorbe ou les mêle à son propre savoir-faire. Tout dépend donc ici de la façon dont est perçu le numérique par le peintre. Nous en avons pour notre part proposé trois aspects, à partir 1) de sa qualité matérielle programmable 2) d'une réflexion sur la peinture chinoise, et enfin, 3) de la grille formaliste entre figure et abstraction (chap. 4, section 2 et 3). L'image numérique apparaissait alors pour nous à la fois immatérielle et un être de lumière, dotée d'une apparence malléable, alliant le figuratif au formalisme le plus aboutit. En incarnant l'appareil numérique, ce dont s'empare picturalement le peintre, c'est la façon qu'a le mode numérique de restituer le réel par l'image, mais aussi la qualité intrinsèque de l'image numérique<sup>147</sup>.

---

<sup>146</sup>Nous considérerons qu'en premier lieu le peintre perçoit l'appareil pour ensuite en assimiler subjectivement le langage. Nous tentons ici de traduire l'expérience pratique et sensible d'un peintre en atelier confronté à une technologie qui lui est familière.

<sup>147</sup> Comment rendre compte d'une telle possibilité, c'est-à-dire, comment le peintre peut-il depuis son expérience visuelle et pratique du numérique parvenir à en distinguer la nature? Faisons pour cela appel à la notion d'haptique, essentiellement élaborée par Haloïs Riegl (1901/2014, 1902/2008) ou Heinrich Wölfflin (1915/1952). Elle désigne la possibilité de toucher avec les doigts un objet à distance, à partir de la vision. C'est sans doute Hildebrand qui a le premier opposé une vision proche impliquant des sensations tactiles à une vision lointaine, relevant de la fonction « œil ». Cette opposition fut reprise d'abord par Riegl. Il élabore à partir d'elle le concept « haptique » pour l'opposer l'optique. L'*optisch* est uni au regard et ne s'en distingue pas, tandis que l'*aptisch* est l'union de l'œil et d'un quasi-toucher. Heinrich Wölfflin utilise le concept de la vision haptique dans le tracé linéaire des contours, l'art égyptien en est un exemple. Plus tard, avec l'impressionnisme et le



Suite à cela, nous avons pu montrer qu'incarner l'un ou l'autre de ces appareils (la photo analogique ou l'appareillage numérique), amenait deux possibilités différentes de la peinture. Incarner une photo en peinture revient à interpréter sensiblement, avec le pinceau, l'habileté photographique (noir et blanc, couleurs, floue, comportant différents niveaux de netteté, etc.). Le peintre joue sur l'apparence de l'objet en fonction des différentes factures possibles – ainsi Richter avec ses flous plus ou moins denses : c'est un moment où le pictural rejoint le photographique, où l'apparence est un problème de surface. En contrepartie, étant donné qu'une image photographique dans la technologie numérique résulte d'un processus d'échantillonnage, l'image est codée, désolidarisée de son référent, son apparence (affichage) est malléable. Constituée d'un fond d'immatérialité, le statut de la figuration y est complexe, entre déréalisation et programmation. Dès lors, la figure succède au vide matriciel, le motif est dilué dans la spatialité de la structure numérique, d'incessantes forces de défiguration de l'objet surgissent, l'abstraction et la figuration sont interchangeable, comme le recto et le verso d'une même réalité. Par l'incarnation du numérique en peinture, et c'est le cas dans notre pratique, la tactilité sensible du peintre devient en partie la tactilité de l'appareil numérique, le geste du pinceau s'émancipent par les gestes du logiciel. Dès lors, des forces de déformation, celle de la géométrie programmable<sup>148</sup>, s'immiscent dans la figuration.

---

modernisme, la présence de valeurs tactiles au sein même du visible est communément admise : Braque ou Picasso donnent à leurs toiles du relief en introduisant du plâtre, de la sciure de bois, de la limaille de fer, etc. Les exemples dans l'art contemporain sont nombreux, Jean Dubuffet, Antoni Tapies, etc. La vision haptique est donc une sensation de contact/touché de la réalité avec le regard, soit une perception sensible du monde physique avec l'œil. Pour notre part, tandis que nous utilisons l'appareil numérique pour élargir notre geste et notre tactilité (le pseudo-tactile), notre vision haptique, avec laquelle nous observons le monde numérique à l'œuvre, nous sert à appréhender une forme de la matérialité du numérique et de procéder à son articulation avec la peinture. En d'autres termes, l'incarnation de l'appareil ne peut se faire qu'à travers l'œil haptique, percevant, interprétant, et expérimentant la nature du numérique, impliquant la sensation tactile de l'être des choses. S'il advient une défiguration dans notre peinture, elle est le fait de la vision haptique des figures présentes dans l'espace numérique.

<sup>148</sup> La restitution de la figure, dans le numérique, repose sur, et par là convoque, une abstraction et une codification du réel en fonction de l'arithmétique binaire. Nous pouvons nous demander si l'appareil

Un voir simulé, et programmé, apparaît en même temps que les forces, nécessairement subjectives, à l'œuvre derrière l'expression et la représentation.

Nous aurions pu distinguer plus nettement deux stratégies dans la pratique menant au devenir logiciel du peintre. La première consisterait à commencer par tout un ensemble d'expérimentations manuelles, peinture, dessin, etc., de les transférer dans l'ordinateur, de les moduler par des effets propres aux logiciels, pour enfin en imprimer le résultat ou le projeter. C'est une voie que nous n'avons malheureusement pas pu emprunter. La seconde, qui fut la nôtre, est de commencer depuis l'ordinateur, par la récolte d'un ensemble d'images numériques, de les transformer sur logiciel jusqu'à l'obtention d'une création satisfaisante. L'image est par la suite traduite en peinture. C'est ici faire l'interprétation sensible d'une image virtuelle. Dans le premier cas, ce que le manuel produit est échantillonné et devient numériques ; dans le deuxième cas, c'est l'image numérique et virtuelle qui est transformée en chose manuelle. La différence se situe peut-être au niveau phénoménologique de l'apparition de l'image finale. La première, produit d'une machine, demeure reproductible, à l'aspect et aux supports variables (allographique). La singularité de la sensibilité manuelle devient virtuelle puis reproductible. La seconde, d'abord reproductible et virtuelle devient singulière, autographique, par l'entremise d'un geste manuel. Il est évident qu'une pratique aboutie du devenir logiciel est de travailler dans les deux directions simultanément, chose qu'il nous reste à expérimenter.

---

numérique, en fin de compte, ne me sert pas à réaliser une opération assez banale, qui serait celle de pouvoir représenter l'irreprésentable ? Nous empruntons en fait ici une expression qu'emploie Peter Sloterdijk (*Sphères. Globes*, t. 2, 2010) qui tente de décrire, à travers la notion de sphère, l'intention du penseur antique de concevoir le monde par la géométrisation. Le globe céleste, qui est une formalisation géométrique de l'étant « constituait en tout cas l'objet le plus digne et le plus excessif de la méditation philosophique ; car en tant que représentant de l'irreprésentable, il donne sa dernière forme valide à la pensée qui aimerait quitter ce qui est donné par les sens pour accéder à des visions globales. Il est l'éminent lui-même, reformé pour devenir une forme appréhendée comme ce qui englobe » (p. 72). À quel irreprésentable donne accès la formalisation numérique et binaire ? C'est une question peut-être à laquelle nous répondent le mieux les penseurs chinois (chap. 4, section 4.2.1).

Nous souhaitons, pour clore notre propos, rappeler en deux mots notre approche et notre compréhension de l'esthétique. Nous sommes parti du principe, que nous partageons avec Collette Tron (2009), que l'esthétique n'est pas seulement un effet ornemental, mais qu'elle organise nos représentations et nos projections symboliques, concerne la vie culturelle en général et n'a, par conséquent, au cours de l'histoire, cessé de modéliser notre rapport au monde<sup>149</sup>. Il est donc possible de définir notre époque en fonction du sensible qu'elle produit.

L'idée d'une peinture incarnant le numérique nous a semblé intéressante car c'était la voir s'emparer d'une nouvelle forme d'écriture, élargir sa puissance expressive, mais aussi révéler le pli esthétique contemporain. C'est pourquoi notre étude fut autant une étude des perceptions du langage numérique que la révélation de ce qu'induit le numérique à notre époque.

Une image numérique n'est plus « analogique », non parce qu'elle n'est plus argentique, mais parce qu'il n'y a plus de « ça a été » barthésien, car entre le référent vu dans le viseur et ce qui s'affiche sur l'écran, il y a toute une batterie d'études psycho-optiques sur la vision humaine, des théories « intériorisées » qui vous donnent donc à voir des effets d'un concept et non l'empreinte d'une chose qui aura été. [...] Nous sommes donc les témoins bien plus que d'un passage d'époque, colossale, mais d'une rupture d'ère. Cela a des conséquences bien sûr politiques, (Déotte, 2005a, p. 32).

Pour J.-L. Déotte, le numérique est une proto-géométrie de simulation et non plus de projection. À quoi ressemble cette nouvelle époque, ou plutôt, la nouvelle ère, créée par les appareils de programmation ? Ce changement d'ère, nous espérons l'avoir enregistré avec notre peinture, et espérons avoir témoigné du fait que la programmation est désormais constitutive de notre regard, de notre être au monde, et de notre culture.

---

<sup>149</sup> « L'esthétique devrait être la représentation de la sensibilité commune d'une société donnée, ou de la multitude de ses sensibilités dans ses formes d'expressions culturelles, et produite pas ses membres eux-mêmes », (Collette Tron, 2009, p. 7).

## BIBLIOGRAPHIE

- Adorno T. W., et Horkeimer, M. (1974). *La Dialectique de la Raison* (trad. Eliane Kaufholz), Gallimard, (Original publié en 1944).
- Agamben, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* (trad. Martin Rueff) Paris : Payot & Rivages (original publié en 2006).
- Alberti, L.-B. (1992). *De la peinture* (trad. Jean-Louis Schefer). Paris : Macula-Dédale. (Original publié en 1435-1436).
- Althusser, L. (1996). *Lire le Capital* (en collaboration avec Étienne Balibar, Roger Establet, Pierre Macherey et Jacques Rancière). PUF, coll. « Quadrige », 1 volume, 1996. (Original publié en 1965).
- Althusser, L. (1976). Idéologie et appareils idéologique d'État. (Notes pour une recherche). Article originalement publié dans la revue *La pensée*, n°151, juin 1970 dans Ouvrage de Louis Althusser, POSITIONS (1664-1975), p. 67-125. Paris : Les Édition sociales. (Original publié en 1970).
- Amey, C. (2005). Discussion « L'époque des appareils ». Dans J.-L. Déotte (dir.) *Appareils et formes de la sensibilité*, Paris : L'Harmattan, p. 35.
- Aurier, G.-A. (1890). Les Isolés, Vincent van Gogh, *Mercure de France* (t. I), n° 1, janvier 1890, p. 24-29, consulté sur la page [http://www.formationpatrimoinetroyes.fr/mercurewiki/index.php5?title=Les\\_Isol%C3%A9s,\\_Vincent\\_van\\_Gogh](http://www.formationpatrimoinetroyes.fr/mercurewiki/index.php5?title=Les_Isol%C3%A9s,_Vincent_van_Gogh) consulté en ligne le 20-08-2017
- Bacon, F. (1996a). Entretien avec Jean Clair, Maurisse Eschapsse, Peter Malchus, Dans *Entretiens*, France : Art et esthétique, p. 29 (Original publié en 1971).
- Bacon, F. (1996b). Entretien avec Jacques Michel. Dans *Entretiens*. France : Art et esthétique, p. 42 (Original publié dans *Le Monde* 3 nov. 1971)
- Bacon, F. (1986). *Novum Organum (nouvel instrument)*. (trad. M. Malherbe et J.-M. Pousseur). Paris, PUF, 1986. (Original publié en 1620).
- Balpe, J.- P, (2003). Le même et le différent, *Spirale*, n° 188, p. 19.
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire note sur la photographie*. Paris Cahiers du cinéma.

- Baudelaire, C. (1976.). La déclaration du salon de 1859 dans *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*. Paris : Gallimard, 1975-1976. (Original publié en 1859).
- Baudelaire, C. (2009). Le peintre de la vie moderne, article paru Le Figaro le 26 et 29 novembre et le 3 décembre 1863, dans *L'Art romantique en 1869*. Paris : Sandre.
- Baudinet-Mondzain, M.-J. (1990). Apparition, Dans Sylvain Auroux (dir.) *Le dictionnaire des notions philosophique* (t. 1). p.133 -134, Paris : PUF.
- Baudrillard, J. (1997). L'Échange symbolique et la mort Dans *Art en théorie*. Paris : Hazan, p. 1143 (Original publié en 1976).
- Berthou Crestey, M. (2011). De la transparence à la « disparence » : le paradigme photographique contemporain, dans *Appareil* [En ligne], 7 | 2011, mis en ligne le 11 avril 2011. URL : <http://appareil.revues.org/1212> (consulté le 30-10-2016)
- Bertrant, A. (1990). Virtuel, Dans Sylvain Auroux (dir.) *Le dictionnaire des notions philosophique* (t. 2). p. 2745, Paris : PUF.
- Benjamin, W. (2012). *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris : Allia. (Original publié en 1935).
- Bergson, H. (1970). *Les deux sources de la morale et de la religion* (3<sup>e</sup> éd.). Paris : PUF, 1970. (Original publié en 1932).
- Besnier. J.-M. (2012). *L'Homme simplifié : Le syndrome de la touche étoile*. Fayard
- Bréhier, É. (1990). Asomata, Dans Sylvain Auroux (dir.) *Le dictionnaire des notions philosophique* (t.2). p. 173. Paris : PUF.
- Bréhier, É. (1928). *La théorie des incorporel dans l'ancien stoïcisme*. Vrin.
- Blanchot, M. (1965). *Le Rire des dieux*. La nouvelle revue française.
- Blumenkranz, N. et Riout, D. (1990). Tactile, Dans Sylvain Auroux (dir.) *Le dictionnaire des notions philosophique* (t. 2). Paris : PUF, p. 2542.
- Borogowski, L. et Viart, C. (2011). Présentation. Image ou histoire : les doutes hyperboliques de la peinture p 5-9. Dans l'(in)actualité de la peinture, *Nouvelle revue d'esthétique*, n<sup>o</sup>7.
- Buchloh (1988) Interview avec Gerhard Richter. Dans Nasgaard R. *Gerhard Richter paintings*, [Catalogue d'exposition], New York Thames and Hudson.
- Castro, T. (2011). *La pensée cartographique des images*. Lyon : Aléas.

- Cauquelin, A. (2004). *Le site et les paysage*. France : PUF.
- Claudiel, P. (1990). *L'œil écoute*. Paris : Gallimard. (Original publié en 1946).
- Couchot, E. (2003). L'image hybride, *Spirale*, n° 188, p. 14-14. Consulté en ligne à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/18085ac> (le 8-03-2014).
- Couderc, S. (2005). Art domestique et vies appareillées. Dans P.-D. Huyghe (dir.) *L'art au temps des appareils*, Paris : L'Harmattan.
- Crary, J. (1994). *L'art de l'observateur : vision et modernité au XIXe siècle* (Frédéric Maurin trad.). Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon.
- Daghoghian, N. (2010). *Art et Photographie 1. Du 19<sup>e</sup> siècle aux années 1940 : tradition, pictorialisme et avant-gardes* [https://issuu.com/phototheoria/docs/art\\_et\\_photographie\\_1](https://issuu.com/phototheoria/docs/art_et_photographie_1) (Consulté le 03-12-2017). À partir du site : <http://phototheoria.ch/>.
- Davallon, J. (1999). L'exposition à l'œuvre, stratégie de communication et médiation symbolique. Paris : L'Harmattan.
- Debray, R. (1991). *Cours de médiologie générale*. Paris : Gallimard.
- Debray, R. (1992). *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Paris : Gallimard.
- Debray, R. (1994). *Manifeste médiologique*. Paris : Gallimard.
- Debray, R. (2000). *Introduction à la médiologie*. Paris : PUF.
- De Duve, T. (1990). *Cousus de fil d'or Beuys, Warhol, Klein, Duchamp*. Dijon : Art édition.
- De Duve, T. (1989). *Résonances du readymade. Duchamp entre avant-gardes et tradition*. Nîmes : J. Chambon.
- Deleuze, G. (1981). *Cours sur Spinoza, séance 9, Université Paris-VIII, 10 février*. [Document web] consulté à l'adresse <http://www.youtube.com/watch?v=UKRY1mux6sM> (le 8-11-2013). À partir de 8 :30 min.
- Deleuze, G. (1988). *Le Pli, baroque*. Paris : Minuit.
- Deleuze, G. (1980). *Mille plateaux*. Paris : Minuit.
- Deleuze, G. (1981). *Logique de la sensation*. Paris : Seuil, 2002.

- Deleuze, G. (1969). *Logique du sens*. Paris : Minuit.
- Deleuze, G. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie*. Paris : Minuit.
- Déotte, J.-L. (1993). *Le musée, l'origine de l'esthétique*. Paris : L'Harmattan.
- Déotte, J.-L. (1998). *L'homme de verre, esthétiques benjaminienes*. Paris : L'Harmattan.
- Déotte, J.-L. (2001). *L'époque de l'appareil perspectif (Brunelleschi, Machiavel, Descartes)*. Paris : L'Harmattan.
- Déotte J.-L. (2004). *L'époque des appareils*. Paris : Lignes & Manifeste.
- Déotte, J.-L. (2005a). *Appareils et formes de la sensibilité*. Paris : L'Harmattan.
- Déotte, J.-L. (2005b). Révolution des appareils (note pour un programme de recherche). Dans P.-D. Huyghe (dir.). *L'art au temps des appareils*. Paris : L'Harmattan.
- Déotte, J.-L. (2007a). *Appareil et intermédialité*. Paris : Harmattan.
- Déotte, J.-L. (2007b). *Qu'est-ce qu'un appareil ? Walter Benjamin, Jean-François Lyotard, Rancière*. Paris, Coll. Esthétiques : L'Harmattan.
- Déotte, J.-L. (2009). Appareils, esthétique et politique. Dans C. Tron (dir.). *Esthétique et société. Actes*, Paris, L'Harmattan.
- Déotte, J.-L. (2011). *Le musée n'est pas un dispositif* : Cahiers philosophiques.
- Déotte, J.-L. (2013). Préface dans *Claude Monet : à l'école de l'œil* de Caroline Coppey. Paris : L'Harmattan.
- Didi-Huberman, G. (1985). *La peinture incarnée*. Paris : Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2002). *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2008). *La Ressemblance par contact, archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris : Minuit.
- Dubois, P. (1998). La photographie et l'art contemporain, dans LEMAGNY, Jean-Claude, ROUILLÉ, André, éd., *Histoire de la photographie*, Paris : Bordas/Larousse. (Original publié en 1986).
- During, E. (2009). Prototypes : un nouveau statut de l'œuvre d'art. Dans C. Tron (dir.) *Esthétique et société*. Paris, L'Harmattan.

- Ellul, J. (1977). *Le système technicien*. Paris : Calmann-Lévy.
- Foucault, M. (1971). *L'Ordre du discours*, Paris : Gallimard.
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris : Gallimard.
- Foucault, M. (1976). *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir* (t.1). Paris : Gallimard.
- Flusser, V. (1996). *Pour une philosophie de la photographie* (trad. Jean Mouchard) Strasbourg : Circé.
- Flusser, V. (1999). *Les gestes*. Paris : Marc Partouche.
- Fried, M. (2000). *Le modernisme de Manet ou Le visage de la peinture dans les années 1860* (trad. Claire Brunet). Paris : Gallimard. (Original publié en 1996).
- Frontisi-Ducroux, F. (2000). *Dédale : mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, (nouvelle édition avec postface) Paris : La Découverte.
- Gasquet, J. (1988). *Cézanne*. Grenoble : Cynara. (Original publié en 1921).
- Gavoille, E. (1997) *Ars, Étude sémantique et historique du mot latin jusqu'à l'époque cicéronienne*, In: *Vita Latina*, N°148, 1997. pp. 65-68; [http://www.persee.fr/doc/vita\\_0042-7306\\_1997\\_num\\_148\\_1\\_996](http://www.persee.fr/doc/vita_0042-7306_1997_num_148_1_996). (Consulté le 24-10-2016)
- Genette, G. (1994). *L'Œuvre de l'art : Immanence et transcendance* (t.1). Paris : Seuil.
- Genette, G. (1997). *L'Œuvre de l'art : La Relation esthétique* (t. 2). Paris : Seuil.
- Gille, B. (1978). *Histoire des techniques*. Paris : Gallimard.
- Girard, M. (2005). L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIX<sup>e</sup> siècle de Jonathan Crary. Critiques et propositions sur la distinction entre les notions d'appareil et de dispositif. Dans J.-L. Déotte (dir.) *Appareils et formes de la sensibilité*. Paris : L'Harmattan.
- Goodman, N. (1990). *Langages de l'art une approche de la théorie des symboles* (trad. Jacques Morizot). Nîmes : J. Chambon. (Original publié en 1968).
- Gourvil, O. (2011). Peinture, réseaux, terriers. Dans *Nouvelle Revue Esthétique*, no7 Gourvil, p. 28.



- Guignon, E. (2003). Préface dans *Hyperréalismes : USA 1965-1975*, par Jean Claude Lebensztein ; Patrick Javault. Paris : Hazan ; Strasbourg : Les Musées de Strasbourg.
- Heidegger, M. (1954). Les arts à l'époque de la technique, colloque à Munich du 17 et 18 novembre 1953 in *La question technique : Essai et conférence* (trad. A. Préau). Paris : Gallimard.
- Heinich, N. (1999). *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*. Paris : L'Échoppe.
- Heinich, N. (2014). *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*. Paris : Gallimard.
- Hilderbrand, A. (2002). *Le problème de la forme dans les arts plastiques* (trad. par Éliane Beaufils). Paris : L'Harmattan. (Original publié en 1893).
- Hottois, G. (2002). *Technoscience et sagesse ?* Paris : Pleins Feux.
- Huyghe, P-D. (1996). *Le devenir peinture*. Paris : L'Harmattan.
- Huyghe, P-D. (1999). *Art et industrie philosophie du Bauhaus*. Belfort : Circé.
- Huyghe, P-D. (2002). *Du commun : philosophie pour la peinture et le cinéma*. Paris : Circé.
- Huyghe, P-D. (2003). *Le temps des appareils*. Paris : Publications de la Sorbonne.
- Huyghe, P-D. (2005a). *L'art au temps des appareils*. Paris : L'Harmattan.
- Huyghe, P-D. (2005b). La condition photographique de l'art, dans *L'art au temps des appareils*. L'Harmattan.
- Huyghe, P-D. (2005c). Discussion « L'époque des appareils ». Dans J.-L. Déotte (dir.) *Appareils et formes de la sensibilité*. Paris : L'Harmattan.
- Huyghe, P-D. (2005d). L'allure du mécanique. Dans J.-L. Déotte (dir.) *Appareils et formes de la sensibilité*. Paris : L'Harmattan.
- Huyghe, P-D. (2009). *Modernes sans modernité : éloge des mondes sans style*. Paris : Ligne.
- Huyghe, P-D. (2011). Peindre comme un appareil, dans L'(in)actualité de la peinture. *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 7.
- Lebensztein J.-C. et Javault, P. (commissariat), (2003). *Hyperréalismes : USA 1965-1975* Paris : Hazan ; Strasbourg : Les Musées de Strasbourg.

- Imbert, C. (2015). Un dispositif dans le dispositif. Les expositions de design graphique contemporain. *Revue Marges*, n° 20.
- Jullien, F. (2000). *Le nu impossible*. Points, révisé en 2005.
- Jullien, F. (2001). Temps et saison dans *Du temps*. Grasset.
- Jullien, F. (2003). *La grande image n'as pas de frome, ou, Du non objet dans la peinture*. Paris : Seuil.
- Kandinsky, V. (1989). *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*. (trad. Nicole Debrand, Bernadette du Crest). Paris : Denoël. (Original publié en 1912).
- Kandinsky, V. (1991). *Point et ligne sur plan* (trad. Suzanne et Jean Leppien). Paris : Gallimard-Folio. (Original publié en 1926).
- Kant, E. (1990). *Critique de la raison pure* (trad. Jules Barni, Alexandre J.-L. Delamarre et François Marty). Paris : Gallimard. (Original publié en 1781).
- Karjewski, P. (2013). *L'art au risque de la technologie*, (t. 1), *Les appareils à l'œuvre*, (t. 2) *Le glaçage du sensible*. Paris : L'Harmattan.
- Kim Stephans, S. (artiste). (2000). *The Dreamlife of letters*, [poème numérique, vidéo]. <https://www.youtube.com/watch?v=ZSnq0nMAQQc> (consulté le 05-03-2016).
- Klein, N. (2004). The Vatican to Vegas, a History of Special Effects dans *The New Press*, p 13-14, cité par Sztulman, P. (2013), *Décors, mon beau souci* dans *Art Press* 2, n°28, p 44-48.
- Krauss, R. (1993) Grilles dans *L'origine de l'avant-garde et autres mythes modernistes* (trad. par Jean-Pierre Criqui). Macula. (Original publié en 1978).
- Krauss, R. (1993). Notes sur l'index dans *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* (trad. par Jean-Pierre Criqui) Paris : Macula, (original publié en 1978).
- Leibniz, G. W. (1987). *Discours sur la théologie naturelle des Chinois plus quelques écrits sur la question religieuse de Chine* (trad. Christiane Frémont). Paris : L'Herne. (Original publié en 1716).
- Leibniz, G. W. (1996). Monadologie dans *Principes de la Nature et de la Grâce, Monadologie et autres textes 1703-1716*; Paris : GF-Flammarion. (Original publié en 1714).

- Lyotard, J.-F. (1994). *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Tunis : Cérés. (Original publié en 1979).
- Lyotard, J. - F. (2002). *Discours, figure*, Paris : Klincksieck. (Original publié en 1974).
- Marion, J.-L. (2014). *Courbet, ou, La peinture à l'œil*. Paris : Flammarion.
- Marx, K. (1963). Le manifeste communiste, dans *Œuvres* (trad. M. Rubel et L. Évard). Paris, Gallimard « Pléiade » (t. 1). (Original publié en 1848).
- Marx, K. (1985). Le capital, Livre I (trad. Louis Althusser). Paris : Flammarion. (Original publié en 1867).
- McLuhan, M. (1972). *Pour comprendre les medias les prolongements technologiques de l'homme* (trad. Jean Paré). Montréal : Hurtubise HMH. (Original publié en 1964).
- Merleau-Ponty, M. (1953). *Sur la phénoménologie du langage*. Paris : Gallimard.
- Millet, C. (2017). La représentation des corps, dans *Art Press*, n° 440, p. 46.
- Moaddem, K., et Baïs, D. (2010). *Figures de la création numérique. Le musée et la création contemporaine*, Sens, France. Obsidienne/les Trois P. Plumes Papiers Pinceaux, p.105-111. Document consulté en ligne à l'adresse <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00927257/document>. (Le 06-09-2017).
- Mondzain, M.-J. (2009). Aborder l'image, in *Esthétique et société*. Dans C. Tron (dir.). Esthétique et société, Paris : L'Harmattan.
- Nietzsche, F. (1988). *Le crépuscule des idoles ou comment philosopher à coup de marteau* (trad. Jean-Claude Hemery). Sarthe : Gallimard (Original publié en 1888).
- Poulin, P. (2012). L'automate et son nombre, dans *esse arts + opinions*, n° 75 p. 34-40. Consulté en ligne à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/66428ac>. (Le 8-03-2014).
- Porchet, M. (2001). À propos de JLG/JLG, Autoportrait de décembre. Dans J.-L. Déotte (dir.) *Appareil et Formes de la Sensibilité*. Paris : L'Harmattan.
- Porchet, M. (2002). *La production industrielle de l'image, critique de l'image de synthèse*. UE : L'Harmattan.
- Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible*. La Fabrique.

- Recht, R. (1989). *La lettre de Humboldt, du jardin paysager au daguerréotype*. Paris : Bourgois.
- Richter, G. (1995). «Notes 1964-65», et « note 1986 » dans *Textes*, (trad. Catherine Métais Bürhendt et Xavier Duroux). Dijon : Les presses du réel, Dijon.
- Riegl, A. (2008). *Le portrait de groupe hollandais*, (trad. Aurélie Duthoo et Etienne Jollet). Paris : Hazan. (Original publié en 1902).
- Riegl, A. (2014). *L'Industrie d'art de l'époque romaine tardive* (trad. Marielène Weber, Sophie Yersin Legrand) : Macula. (Original publié en 1901).
- Rieu, A. M. (1990). Technologie, Dans Sylvain Auroux (dir.) *Le dictionnaire des notions philosophique* (t. 2). Paris : PUF, p. 2559.
- Roy, O. (1972). *Leibniz et la chine*. Paris : Vrin, dernier chapitre.
- Saemmer, A. (2008) Figures de surface média article paru dans *Protée*, vol. 36, n° 1, p. 79-91. Consulté en ligne URI: <http://id.erudit.org/iderudit/018808ar> (le 10-03-2014).
- Schaeffer, J.-M. (1987). *L'image précaire, Du dispositif photographique*. Paris : Seuil.
- Serres, M. (2012). *Petite poussette*. Paris : Le pommier.
- Sherringham, M. (2003). *Introduction à la pensée esthétique*. Paris : Payot & Rivage.
- Simondon, G. (1958). *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris : Aubier-Montaigne.
- Simondon, G. (1964). *L'individu et sa genèse physico-biologique*. Paris : PUF.
- Simondon, G. (1989). *L'individuation psychique et collective*. Paris : Aubier.
- Sloterdijk, P. (1989). *La mobilisation infinie, vers une critique de la cinétique politique*. Paris : Christian Bourgeois, 2000.
- Sloterdijk, P. (2001a). *Essai d'intoxication volontaire* (trad. Olivier Mannoni). Paris : Hachette Littératures.
- Sloterdijk, P. (2001b). *L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art* (trad. Olivier Mannoni). Paris : Hachette Littératures.
- Sloterdijk, P. (2002). *Sphères : Bulles* (t. 1) (trad. Olivier Mannoni). Paris : Hachette Littératures.

- Sloterdijk, P. (2005). *Sphères : Écumes* (t. 3) (trad. Olivier Mannoni). Paris : Maren Sell.
- Sloterdijk, P. (2010). *Sphères : Globes* (t. 2) (trad. Olivier Mannoni). Paris : Maren Sell.
- Sontag, S. (1983). *Sur la photographie* (Trad. de Philippe Blanchard, en collab. avec l'auteur). Seuil.
- Stiegler, B. (1994). *La technique et le temps : La Faute d'Épiméthée* (t. 1). Galilée.
- Stiegler, B. (1996). *La technique et le temps : La Désorientation* (t. 2). Galilée.
- Stiegler, B. (2005). *De la misère symbolique : La Catastrophe du sensible* (t. 2). Galilée.
- Stiegler, B. (2009). Repenser l'esthétique, pour une nouvelle époque du sensible, dans C. Tron (dir.) *Esthétique et société*. Paris : L'Harmattan.
- Sztulman, P. (2013). Décors, mon beau souci dans *Art Press* 2, n°28, p 44-48.
- Tron, C. (2009). Introduction dans C. Tron (dir.). *Esthétique et société. Actes*, Paris : L'Harmattan.
- Van Gogh, V. (2002). *Lettre à son frère Théo (1872-1890)*. Paris : B. Grasset.
- Valette, E. (2005). L'appareil perspectif et sa légitimité. Dans P.-D. Huyghe (dir.). *L'art au temps des appareils*, Paris : L' Harmattan.
- Vauday, P. (2001). *La matière des images : poétique et esthétique*. Paris ; Montréal : L' Harmattan.
- Vauday, P. (2002). *La peinture et l'image : y a-t-il une peinture sans image?* Nantes : Pleins Feux.
- Wölfflin, H. (1961). *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'art moderne* (trad. Claire et Marcel Raymond). Paris : Club des Éditeurs. (Original publié en 1915).