

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

REPRÉSENTATION DE L'OBJET BANAL COMME TÉMOIN D'UN ÉVÈNEMENT, POINT
DE DÉSÉQUILIBRE ET LIEU DE MUTATION ENTRE FORME ET FIGURE DANS UNE
PRATIQUE DE LA PEINTURE

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
JÉRÔME BOUCHARD

NOVEMBRE 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.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

Je tiens à remercier tous ceux et celles qui m'ont appuyé tout au long de ce travail d'écriture. Je tiens particulièrement à remercier mon directeur de recherche Mario Côté pour sa grande générosité et son appui. Son écoute et son aide ont été essentielles tout au long de mon processus d'écriture et de ma recherche en atelier.

Je tiens aussi à remercier Éric Le Coguiec pour son implication dans le projet, pour ses conseils, sa patience et l'aide qu'il m'a accordé dans la formulation des idées.

Je souhaite également exprimer ma reconnaissance à Grégory Chatonsky qui m'a accompagné lors des exercices menés dans le cadre de cette recherche.

Aussi à Nathalie Bachand pour son expertise, ainsi qu'à Barbara Wall et à André Clément pour leur disponibilité et leur efficacité.

Enfin, un gros merci à ceux qui, depuis le tout début, m'appuient dans la réalisation de mes projets artistiques : mes amis Alayn Ouellet, Caroline Loncol-Daigneault, Paul Lussier ainsi que ma famille.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	v
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I.....	3
1.1 L'effet de déséquilibre du pichet.....	3
1.2 Le déséquilibre en peinture.....	4
1.3 Morandi.....	6
1.4 La construction du pichet en déséquilibre.....	8
1.5 Les contours et l'intrus.....	9
1.6 Première approche du contour.....	11
1.7 Deuxième approche du contour.....	11
1.8 Contour et double emplacement.....	12
CHAPITRE II.....	14
2.1 Exploration 3D et la question du contour.....	14
2.2 Numérisation d'une banane avec sa pulpe : la question du contour.....	15
2.3 Numérisation d'une banane sans sa pulpe : la notion du pli.....	17
2.4 Numérisation d'une banane sans sa pulpe : la question du contour.....	19
2.5 Contour, un passage sans discontinuité.....	20
CHAPITRE III.....	24
3.1 Quelques esquisses préparatoires : assemblages photographiques de torchons.....	24
3.2 Un polyptyque intitulé <i>Séquence</i>	27
3.3 Radicaliser le contour.....	31
3.4 Quelques réflexions : liens entre le projet <i>Séquence</i> et mes travaux antérieurs.....	33

3.5 Le projet se poursuit.....	34
CONCLUSION	37
BIBLIOGRAPHIE	39

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 Jérôme Bouchard, <i>L'homme au bâton</i> , 2006, tempera sur toile, 28 cm X 33,5 cm.....	3
1.2 Paul Cézanne, <i>Nature morte au panier</i> , 1888-1890, huile sur toile, 65 cm x 81 cm (Musée d'Orsay).	5
1.3 Giorgio Morandi, <i>Nature morte</i> , 1946, huile sur toile, 37,5 cm x 45,7 cm (collection Tate Modern).....	7
2.1 Image de la banane peinte en blanc et numérisée avec sa pulpe, sans perforation et parfaitement unie, 2008, image numérique.	17
2.2 Image de la pelure de banane numérisée, trouée et au contour qui déborde, 2008, image numérique.	20
2.3 Détail de la pelure de la banane numérisée, 2008, image numérique.	21
2.4 Détail de <i>L'homme au bâton</i> , 2006. Les contours du pichet se présentent de deux manières différentes. Dans la partie supérieure de l'image, le contour du pichet est net, respectant le contour préalablement dessiné. Dans la partie inférieure, ce même contour devient flou : il assure la continuité entre forme et fond.....	23
3.1 Quatre-vingt-onze images épinglées au mur en cinq bandes horizontales de gauche à droite, par ordre de prise de vue, 2007, impression laser couleur.	26
3.2 <i>Accumulation de papiers découpés</i> , 2008, impression laser couleur.	27
3.3 <i>Ombre n.3</i> , 2008, assemblage photographique.....	27
3.4 Vue d'ensemble du projet <i>Séquence</i> , 2009, peinture vinylique sur toiles montées sur châssis, 55 cm x 408 cm.....	28
3.5 Détail du projet <i>Séquence</i> , 2008, peinture vinylique sur toile.	29
3.6 Détail du projet <i>Séquence</i>	31
3.7 Détail de <i>Séquence</i> : on voit dans la partie droite de l'image un léger relief qui délimite une forme absente.....	32

3.8	Vue d'ensemble, <i>sans titre</i> , 2009, peinture vinylique sur toile, chaque tableau mesure environ 100 cm x 100 cm.....	36
-----	---	----

RÉSUMÉ

Ce mémoire création prend pour objet d'étude la question des contours dans une pratique de la peinture. Celui-ci comprend à la fois le présent texte ainsi qu'une production artistique intitulée *découpé*, présentée au Centre de Diffusion et d'Expérimentation (CDEx) du 2 au 12 septembre 2009.

Le texte d'accompagnement développera un premier aspect de la réflexion lié à une démarche réflexive qui a pris comme point de départ un tableau réalisé en 2006. Ce premier aspect abordera l'effet de déséquilibre dans le tableau. Il ressort de cette réflexion trois éléments fondamentaux : la superposition de couches de glacis, la construction des ombres et des lumières et l'élaboration du contour.

Un deuxième aspect de la recherche s'intéressera à la notion d'intrus et plus particulièrement aux liens que peuvent entretenir la notion d'intrus et celle de contour. On verra que l'objet peint est intrus dans la mesure où le contour assigne à l'objet un double emplacement qui, jouant sur deux plans, crée un effet de double réalité. Dans cette partie, la notion de contour sera développée dans un projet exploratoire utilisant la numérisation 3D et le médium photographique. Ce « détour » par des outils et des disciplines étrangers à la matérialité et au processus de création en peinture vise à poursuivre le travail de théorisation. Dans ces projets, il sera question d'une exploration et d'une réflexion précisant plusieurs approches de contours : contour autonome, contour apparent et non apparent, contour pli et contour sans discontinuité. Ces notions seront mises en parallèle avec le travail de peinture afin de préciser le propos sur la question de « l'effet de déséquilibre ».

Un troisième aspect traitera de la radicalisation de la notion de contour que l'on retrouve dans les oeuvres exposées au CDEx. Sont présentés des assemblages photographiques et des tableaux peints autour d'un même projet traduisant un retrait partiel de la forme. Ainsi, dans cette dernière production, la question de la représentation d'un objet banal devient secondaire, elle devient « effet de contour » tout en continuant de viser l'étude figurative en peinture.

Mots-clés

Peinture, représentation, contour, figuration

INTRODUCTION

Le texte rend compte d'un travail de réflexion et de production qui mène à l'approfondissement de ma démarche en peinture. Mon propos de nature esthétique au début de ma recherche, bascule ensuite vers un discours autopoïétique, ancré dans le faire. Entre les deux, le texte traduit des allers-retours qui s'entremêlent et qui témoignent du travail pratique d'atelier: commençant par l'observation d'un détail relatif à un objet, approfondissant ce détail par des explorations et des réflexions conduisant à la réalisation d'un projet final.

Le premier chapitre débute par l'analyse d'un de mes tableaux intitulé *L'homme au bâton* (2006). Cette analyse vise à comprendre l'effet de déséquilibre d'un pichet peint en porte-à-faux entre deux plans. Se pose alors la question de l'« effet de déséquilibre » dans la peinture. Afin de poser cette question adéquatement, d'un point de vue distinct de celui de l'historien d'art, le lecteur est amené à comprendre les conditions propices à l'élaboration d'un tel effet en examinant la démarche de création du tableau *L'homme au bâton* (2006). Il ressort de cet examen trois éléments fondamentaux : la superposition de couches en glacis, la construction des ombres et des lumières et l'élaboration de la délimitation du contour. De ces trois éléments retenus, la notion de contour se révèle particulièrement importante dans la mesure où elle permet de préciser ce qui est entendu par effet de déséquilibre dans le tableau.

Dans le deuxième chapitre, afin de radicaliser la notion de contour, notion latente et implicite dans *L'homme au bâton* (2006), il est question d'un exercice visant à prendre une distance sur la production de « tableaux ». Il s'est avéré que c'est en m'éloignant du « peindre » que la notion de contour est devenue beaucoup plus explicite et présente. En réalisant des exercices avec un numériseur 3D, il s'avère que plusieurs types de contours sont à l'œuvre : contour apparent et non apparent, contour pli et contour sans discontinuité. Ces derniers sont mis en parallèle avec le travail de peinture afin de préciser le propos sur la question de « l'effet de déséquilibre » en peinture.

Dans le dernier chapitre, il est question d'un retour à la peinture : une peinture influencé – voire transformée – par les réflexions menées dans le précédent chapitre, faisant état d'une correspondance entre les différents types de contours abordés et le pichet en déséquilibre dans le tableau *L'homme au bâton* (2006). Ainsi, une radicalisation du contour s'est traduite par un retrait partiel de la forme au profit du seul contour par l'élaboration d'une nouvelle méthode utilisant les caches. Ces caches concourent à la fois à affecter la lecture de la forme quasi-illusionniste et modifier l'acte de peindre afin de faire en sorte que le hasard occupe une place plus importante dans la démarche de création. Le retrait des caches laisse apparaître des agencements insoupçonnés qui produisent un événement de peinture (Wright, 2005). Autant on pouvait associer *L'homme au bâton* (2006) à un art représentatif et exclusivement figuratif, aujourd'hui mes dernières propositions picturales prennent une distance avec cette question de la représentation. En radicalisant la notion de contour, la représentation d'un objet banal devient secondaire, elle devient « effet de contour » et pourtant, continue de viser l'étude figurative en peinture.

CHAPITRE I

1.1 L'effet de déséquilibre du pichet

Un pichet, trois bananes et un homme tenant un bâton sur son épaule. Ces trois formes peintes représentent les principaux éléments de composition du tableau. Ils installent une lecture circulaire dont le possible point de départ serait créé par le pichet placé au centre gauche du tableau. L'anse et l'ouverture du vase dirigent le regard vers la droite, vers l'autre courbe formée par les bananes déposées sur la table, pour ensuite suivre le rebord de la table et conduire à l'épaule gauche du personnage placé au plan arrière. Il s'agit d'une forme de triangulation de la composition qui conduit à une vision circulaire de la scène.

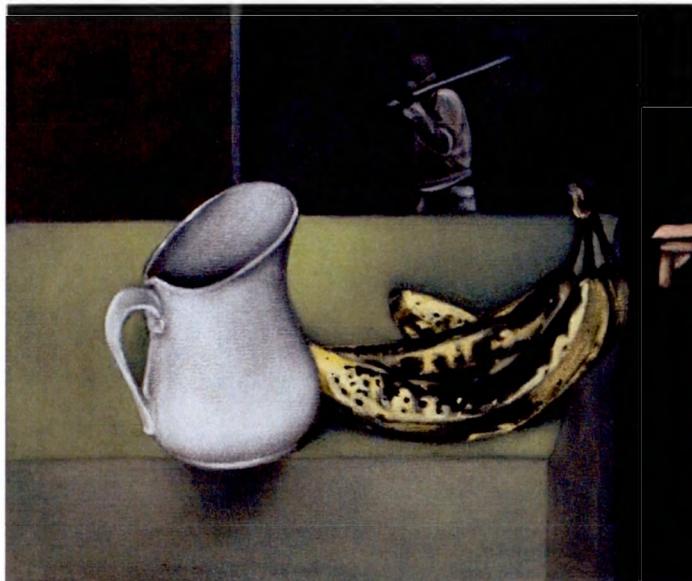


Figure 1.1 Jérôme Bouchard, *L'homme au bâton*, 2006, tempera sur toile, 28 cm X 33,5 cm.

Et pourtant, le pichet placé à l'avant-plan en posture bancale, semble désaxer la position centrale qu'il occupe et faire dévier le regard du spectateur. De plus, le pichet semble prêt à basculer comme s'il était poussé par l'élément de droite, les bananes. En porte-à-faux sur une table, le pichet est entre autres objet autonome et élément moteur du mouvement du regard dans cet espace, regard par ailleurs perturbé par un décalage entre plan du tableau et espace perspectiviste.

La question qui se pose est de savoir si cet effet de déséquilibre est imputable à la double position du pichet, à la fois objet autonome et élément d'ensemble. Il est important de saisir ce qui maintient le pichet dans cette position de déséquilibre. C'est ce que je vais tenter de développer dans ce chapitre.

Il m'a fallu plusieurs tentatives d'analyse du tableau pour saisir le caractère énigmatique de cette scène. Je ne compte plus les versions préparatoires qui m'ont conduit à cette proposition. Conscient des différentes lectures possibles, je propose ici de réfléchir sur cette opération par laquelle un objet banal, en l'occurrence un pichet, puisse devenir par ce travail de la peinture une forme complexe et conduire à un effet de déséquilibre.

1.2 Le déséquilibre en peinture

Comment poser cette question du motif qui fait apparaître un « déséquilibre » en peinture? En prenant comme exemple un tableau de Cézanne, *Nature morte au panier* (1888-1890), je suis particulièrement attentif au panier placé sur le bord arrière de la table. Étonnamment, ce panier n'est pas en état de déséquilibre et pourtant sa position est précaire.



Figure 1.2 Paul Cézanne, *Nature morte au panier*, 1888-1890, huile sur toile, 65 cm x 81 cm (Musée d'Orsay).

Outre Cézanne, je remarque l'effet d'un objet en déséquilibre dans les natures mortes de Pieter Claesz de l'école hollandaise du XVII^e siècle. L'objet instable symbolise la fragilité de la vie (Bougault, 1999). À mes yeux, dans le cas de la *Nature morte au panier* de Cézanne, le panier sert davantage à mettre en scène l'autonomie du motif qu'à représenter une symbolique quelconque. Le panier ne produit pas un effet de déséquilibre bien qu'il soit représenté en porte-à-faux entre la table et l'arrière-plan, à l'instar du motif du pichet dans mon tableau *L'homme au bâton* (2006) où celui-ci se trouve entre la table et l'avant-plan. Ce n'est donc pas uniquement dû au fait que le motif soit situé entre deux plans que l'effet de déséquilibre apparaît, mais plutôt en raison d'une étrange façon qu'a cet objet d'appartenir à la scène où il prend place et de s'en détacher en même temps, de se découper du fond en quelque sorte.

Toutefois, le but de cette réflexion n'est pas tant d'analyser les objets peints en déséquilibre dans l'histoire de la peinture que de vérifier les conditions propices à l'élaboration d'un tel effet. Je tenterai de reporter cette analyse à l'observation de mon processus de création. Je réalise à quel point je suis fasciné par la représentation d'objets en peinture. J'ai longtemps peint des objets banals dont la composition était inspirée de tableaux créés par les peintres

italiens de l'entre-deux guerre, ceux dont on a qualifié la peinture de « métaphysique » comme celle de Giorgio De Chirico et Giorgio Morandi.

Se pose alors la question de ma position à l'égard de cette tradition esthétique, celle qui introduit des éléments figuratifs et énigmatiques dans la composition du tableau. Que signifie aujourd'hui la représentation d'objets banals en peinture? Mon intérêt grandissant pour les objets peints ne vise aucunement, dans le contexte de cette réflexion, la réactualisation du genre et encore faut-il qu'il s'agisse d'un genre (1999, Paikowsky). Il s'agit plutôt à rendre compte d'une expérience très particulière, ressentie devant certains objets peints. Cette fascination est pour moi l'occasion de préciser ce que je perçois plus généralement comme un phénomène insolite, une énigme qui émerge de la composition picturale et qui est liée à la représentation d'objets telle que nous la retrouvons chez Morandi.

1.3 Morandi

En 2004, c'est lors de la présentation de deux grandes expositions à la Tate Modern de Londres¹ que je rencontre par hasard l'un des tableaux les plus énigmatiques qu'il m'ait été donné de voir. Installé sur un mur en retrait, donnant sur le hall du deuxième étage, ce tableau passait presque inaperçu. Une bouteille de vin ou d'huile et quelques babioles toutes simples de la vie quotidienne constituent les éléments essentiels de ce tableau (De Salvo, 2001, p. 29). Des objets sans étiquettes, au sens concret du terme, dont les teintes varient du blanc écru au blanc jaunâtre et verdâtre.

¹ Je me réfère ici à l'exposition de Sigmar Polke intitulée *History of Everything* qui était présenté du 2 octobre 2003 au 4 janvier 2004, ainsi qu'à l'exposition d'Olafur Eliasson intitulée *The Weather Project* présentée du 16 octobre 2003 au 21 mars 2004.



Figure 1.3 Giorgio Morandi, *Nature morte*, 1946, huile sur toile, 37,5 cm x 45,7 cm (collection Tate Modern).

De cette apparente banalité émanait quelque chose d'énigmatique que je peine encore à décrire.

Pourquoi ce tableau de Morandi pouvait-il m'interpeller au point de faire oublier les deux grandes expositions, celle de Sigmar Polke et de Olafur Eliasson, que je venais tout juste de visiter? Deux expositions qui étaient d'ailleurs le but de cette visite à la Tate Modern. Aujourd'hui, une analyse *a posteriori* du tableau me permettrait-elle de mieux comprendre cette présence énigmatique qui m'interpellait tant à l'époque?

Une première constatation me fait voir que le tableau juxtapose un ensemble d'objets, ou plutôt les superpose les uns devant les autres sur deux rangés.

Je contemple ces objets qui, tout en étant nombreux dans cet espace restreint, forment un ensemble d'éléments autonomes. Je contemple également les subtiles variations de coloris qui troublent ma lecture dans un complexe réseau de lignes géométriques. Je suis attentif à la façon dont la lumière se dépose, brosse la surface et épouse la lumière naturelle avec une précision et une étonnante économie de moyens.

Cette lumière découpe les objets et façonne un lieu à la fois familier et énigmatique selon une lumière diffuse, voire poussiéreuse. Entrant par le côté gauche du tableau, elle crée un jeu

d'ombres sur la table, dont le rebord est légèrement arrondi et incliné vers l'avant. Cette table sur laquelle reposent les objets n'est pas un simple support aux objets. Il s'agit là, d'un espace d'exploration où le réel des objets est à l'étude. Morandi agençait ces objets par une sorte de logique géométrique ou mathématique sous-jacente, « comme si l'harmonie picturale pouvait découler de quelques harmonies mesurables dans la réalité » (De Salvo, 2001, p. 27).

1.4 La construction du pichet en déséquilibre

Si je reviens à mon tableau représentant un pichet, trois bananes et un homme, ne relèverait-il pas de cette même esthétique? Je n'ai aucunement la prétention d'apparenter mon travail à celui de Morandi, mais plutôt de l'envisager comme un moyen de mieux comprendre les enjeux de ma pratique actuelle en peinture.

Certes, comme je l'ai mentionné, mon travail présente des affinités avec la peinture dite métaphysique de Morandi. J'ai relevé dans les éléments peints de ces tableaux – le mien et le tableau de Morandi – des similitudes venant d'une ambivalence entre leur autonomie² et leur dépendance face aux autres éléments de la scène. De plus, j'ai déjà indiqué le lieu, à la fois familier et énigmatique, qui témoigne d'une sensibilité pour l'insolite, autant pour mon travail que pour celui de Morandi. Enfin, ma proposition accueille plusieurs registres picturaux, plusieurs traitements de la surface méritant d'être soulevés.

Reprenons *L'homme au bâton*. Si on regarde de plus près, la table verte a été peinte en appliquant des couches successives en transparence créant l'effet d'un dégradé de couleur. Le vert olive diffus a été obtenu en superposant des glacis qui sont souvent très peu chargés en pigments. Préalablement, selon la méthode à la tempera grasse (Wacker, 2004), j'ai modelé en noir et en blanc les ombres et les lumières afin de créer l'effet de gris optique (grisaille). La couleur s'est ainsi déposée sur ce gris optique. Cette méthode ancienne revisitée par Wacker (Wacker, 2004) rencontre son équivalent numérique dans le principe des calques des logiciels de traitements d'images de type Photoshop, à la différence que ces calques viennent progressivement, et de façon aléatoire, teinter les ombres et les lumières. La couleur a été

² J'aurai l'occasion de développer cet aspect dans les pages suivantes.

obtenue par application et superposition progressive de teintes. Je n'ai pas obtenu une couleur déjà identifiée en mélangeant les couleurs au préalable sur une « palette », comme c'est le cas avec les techniques dites modernes. Celle-ci s'est révélée par un long travail de superposition.

Le traitement du pichet a aussi été réalisé selon le même procédé pictural en utilisant le modelé noir et blanc. Par contre, en ce qui concerne la couleur, celle-ci n'a pas été appliquée de la même manière. J'ai continué de traiter les ombres et les lumières du pichet avec le noir (ombre brûlée) et le blanc (titane) alors que le reste de la surface du tableau se colorait. Ceci a eu pour conséquence, dans une certaine mesure, d'amplifier l'effet de largeur située à la base de l'objet (la lumière), ainsi que la profondeur du pichet que laisse deviner la circonférence du bec (l'ombre) et l'ombre portée sous l'objet (le vide). En cours de travail, je me suis rendu compte plus particulièrement que la forme convexe à la base de l'objet s'avérait être de la même intensité lumineuse que le contour du bec, ce qui provoque un effet de torsion de l'objet.

En résumé, il ressort de cette brève analyse que l'effet de déséquilibre n'a pas été minutieusement planifié. Lorsque j'ai amorcé le tableau, les gestes que je posais ne visaient pas la représentation d'un effet de déséquilibre. Celui-ci m'a plutôt semblé émerger d'une série d'actions combinées et souvent intuitives qui convoquaient différentes techniques et procédés picturaux : glacis, tempera grasse, aplat, superposition de couches et traitement des ombres et des lumières. À ces procédés, je dois me rendre à l'évidence que s'ajoute un élément fondamental dans la constitution de cet effet de déséquilibre, à savoir l'élaboration de ce que j'appelle les contours.

1.5 Les contours et l'intrus

Les objets que je choisis n'ont rien *a priori* d'énigmatique, ils sont issus du quotidien. Pourtant, lorsque je cherche à les représenter, leur banalité se transforme pour devenir autre, pour devenir en quelque sorte de l'intrus. En ce qui a trait au pichet, celui-ci est placé à la fois dans la scène et en dehors de celle-ci, c'est-à-dire en avant-plan. On pourrait dire qu'il est à la fois familier à cette scène et étranger à celle-ci. N'en finissant plus de perdre

l'équilibre, on pourrait l'associer à cet étranger qui ne cesse de surgir d'une manière inopportune comme l'évoque le philosophe Jean-Luc Nancy dans son ouvrage intitulé « L'intrus » :

(...) il faut qu'il y ait de l'intrus dans l'étranger sinon il perd son étrangeté (...) Une fois qu'il est là (l'intrus), s'il reste étranger, aussi longtemps qu'il le reste, au lieu de simplement se « naturaliser », sa venue ne cesse pas : il continue à venir, et elle ne cesse pas d'être à quelque égard une intrusion (2000, p.11).

L'étranger qui n'a de cesse de surgir, évoque pour Nancy cet intrus provenant d'une inévitable transplantation cardiaque. Pour lui, l'effet d'étrangeté commencera au moment même où on lui annonce qu'il devra recevoir cette transplantation. L'intrus se manifeste à ce moment-là, surgissant d'abord du dedans, du familier, pour ensuite revenir incessamment parce que demeurant étranger dans un constant décalage d'avec le familier. Ce que je réalise par cette définition de l'intrus est que cette capacité soudaine de surgir du dedans s'apparente à cette forme peinte qui émerge du tableau. L'intrus est indépendant et lié en même temps au contexte dans lequel il s'infiltré. Il répond à un double positionnement : il est d'une part à l'intérieur et à l'extérieur du cadre et, d'autre part, du côté du ressenti et absent d'une forme matérielle.

Pour savoir si le pichet en déséquilibre se superpose ou non à la figure de l'intrus³ tel que l'entend Nancy, je vais revenir au travail de création en approfondissant deux types de contours. Le premier type est un contour désignant la ligne tracée qui délimite un objet. Le second type est un contour qui n'est pas perceptible par la ligne tracée, mais qui émerge de la rencontre entre les différents plans.

³ Ici, on pourrait se demander pourquoi l'intrus n'est pas représenté par l'homme au bâton dans la partie arrière du tableau. La notion d'intrus m'intéresse dans la mesure où, tel que défini par Nancy, il ne cesse d'opérer une sorte d'intrusion dans le corps, entendu ici comme étant le cadre, une sorte d'avant et arrière, d'entrée et sortie du cadre. L'homme au bâton est à mon avis statique et illustre une telle intrusion tandis que le pichet lui, en produit l'effet plutôt qu'il l'illustre.

1.6 Première approche du contour

En ce qui concerne la ligne tracée, voici comment je procède. Je réalise des photographies d'objets banals présentant des formes complexes, des cavités, des creux, des trous. Je me rends compte que ces photographies sont des documents nécessaires pour réaliser le tableau. Les images photographiques s'avèrent importantes dans la mesure où elles me permettent de travailler les ombres et les lumières. J'ai pris l'habitude de déposer un objet sur une toile placée à l'horizontale et de le photographier sous différents angles. L'objectif consiste ici à amplifier la complexité et les points de vue de cet objet. Pour donner suite à ces prises de vue, je projette les photographies sur la toile à l'aide d'un opascope. Cet appareil me permet d'ajuster le format de l'image. Je trace alors au crayon, à main levée, le contour exact des objets projetés sur la toile. Il m'importe de reproduire fidèlement les pourtours de l'objet.

1.7 Deuxième approche du contour

À partir de ce contour précis qui délimite des territoires picturaux distincts, je m'applique à peindre l'objet photographié selon un traitement réaliste. Je m'emploie plus spécifiquement à travailler les pleins et les vides. Au fur et à mesure que le travail avance, je réalise que l'objet représenté s'éloigne de l'objet photographié. La représentation fidèle de l'objet laisse place à un autre objet, j'essaie non pas de reproduire la photographie, mais de peindre certaines parties qui présentent des qualités picturales spécifiques, tels le modelé, la trouée ou le pli.

La superposition des multiples couches efface la ligne contour tracée et tend à la remplacer par une rencontre de plusieurs couches transparentes, une autre manière de délimiter la forme. Une rencontre que j'ai nommée plus haut comme étant le traitement des ombres, des lumières et de la couleur par superpositions de couches dans un même espace restreint. Cette rencontre n'est pas une ligne tracée, mais un contour plus complexe que le contour tracé, un contour qui émerge de la rencontre entre différents plans, un contour qui émerge du fond, où la forme et le fond se rencontrent et transitent de l'un à l'autre. Au sujet de l'autonomie du contour en peinture, Gilles Deleuze formule un commentaire éclairant dans l'une de ses conférences à l'université Paris 8 en 1981 :

Dès lors, le contour, c'est quoi? Très intéressant ça. Le contour, dans la mesure où forme et fond sont saisis sur le même plan, le contour est comme indépendant de la forme. Le contour est autonome. C'est le contour géométrique, il est indépendant de la forme organique. C'est le contour géométrique. En d'autres termes, il vaut pour lui-même, pourquoi? Parce qu'il est la limite commune de la forme et du fond sur le même plan. Il est la limite commune de la forme et du fond sur le même plan, donc il est autonome, il ne dépend pas directement de la forme, il ne dépend pas du fond. Il sépare et rapporte les deux indissolublement. Il réunit la forme et le fond et il sépare la forme et le fond. Il réunit en séparant, il sépare en réunissant. Où réunit-il et où sépare-t-il? Sur un seul et même plan. Autonomie du contour. Le contour est alors cristallin géométrique (1981, <<http://www.univ-paris8.fr>>).

Ce contour n'est donc pas seulement un trait-contour, une marque, un dessin sur la surface. Il s'agit d'un contour autonome qui vise à dissocier l'objet de son emplacement spécifique. Ce contour tendrait également à assigner la forme, l'objet qu'il délimite, à une position d'intrus. C'est-à-dire à un emplacement double, comme si à la fois cet objet faisait partie du tableau, était dépendant des autres éléments, et ne faisait pas non plus partie du tableau dissocié par ce contour virtuel, ce contour autonome.

1.8 Contour et double emplacement

En résumé, j'ai pris pour objet d'étude l'un de mes tableaux intitulé *L'homme au bâton* (2006) et, plus spécifiquement, je me suis attardé à un élément de ce tableau, à savoir le pichet, en vue d'aborder l'« effet de déséquilibre » dans le tableau. Pour comprendre ce qu'il fallait entendre par effet, je me suis intéressé au travail de Morandi et à son tableau *Nature morte* (1946). Celui-ci représente dans un espace restreint des objets à caractère énigmatique, à la fois en interrelation avec tous les éléments peints et indépendants comme j'avais pu l'identifier dans mon tableau.

Cependant, le caractère insolite des objets s'est avéré beaucoup plus lié à un traitement de la surface qu'à la représentation d'une dynamique de déséquilibre. Aussi, me suis-je alors demandé quel pouvait être le traitement de la surface qui conduisait à un effet de déséquilibre dans mon tableau? Pour y répondre, je me suis penché sur mon travail de création. J'ai

identifié et décrit trois aspects importants de celui-ci : la superposition de couches en glacis, la construction des ombres et des lumières et l'élaboration de la délimitation du contour. De ces trois aspects relevés, la notion de contour est apparue particulièrement importante dans la mesure où elle est venue préciser ce que j'entendais par effet de déséquilibre et d'intrus dans le tableau. Il s'avère que l'objet peint est intrus dans la mesure où le contour autonome assigne à cet objet un double emplacement qui, jouant sur deux plans crée un effet de double réalité (Aumont, 1990, p. 42).

Dans le prochain chapitre, il sera question d'explorations visant à radicaliser les aspects de la représentation du tableau afin d'identifier ce que je nomme ici « contour autonome ». Un « laboratoire » qui prendra comme objet d'étude l'un des motifs peint dans *L'homme au bâton* (2006) afin de soumettre ce motif à divers exercices utilisant d'autres techniques que celles réservées à la peinture. Il s'agit également de mettre à l'étude la figuration par le biais d'explorations qui permettront de prendre une distance critique par rapport à mes stratégies picturales récurrentes.

Ainsi, je prendrai un fruit banal, la banane, pour ensuite l'analyser comme forme complexe, non pas pour étudier l'objet pour lui-même, mais plutôt son emplacement spécifique qui semble agir sur lui et l'éprouver, et cela, en le sortant de son contexte.

CHAPITRE II

Bien que dans le précédent chapitre j'ai fait état de l'origine de la question des contours, j'aimerais poursuivre en revenant sur les explorations pratiques desquelles s'est confirmé l'insistance de cette notion. Pour mieux saisir les enjeux de ma pratique en peinture, j'ai entrepris entre 2006 et 2009 plusieurs projets exploratoires dans l'objectif de prendre une distance avec ma pratique picturale de l'époque. J'ai alors travaillé avec le médium photographique, les logiciels d'animation 2D et la numérisation 3D. Ce « détour » par des outils et des disciplines étrangers à la matérialité et au processus de création en peinture visait au départ à mieux saisir les étapes de mon propre processus de création.

J'aborderai plus en profondeur l'une de ces explorations qui consistait à travailler avec un numériseur 3D afin de numériser un objet aux contours complexes.

2.1 Exploration 3D et la question du contour

Cette exploration consiste à étudier par le biais de la numérisation 3D, les contours complexes d'un objet. J'ai indiqué dans le chapitre précédent, l'importance de la notion de contour dans la production de l'effet de déséquilibre. Il ressort de cette étude que l'effet de déséquilibre du pichet en porte-à-faux sur la table est largement imputable au contour. Ainsi, le contour autonome de l'objet peint, tel un intrus, lui assignerait une double position qui le maintiendrait en perpétuel déséquilibre, par un mouvement interne, un surgissement de l'intérieur.

En travaillant avec la numérisation 3D, mon objectif vise à étudier le processus d'élaboration de la délimitation du contour en peinture.

2.2 Numérisation d'une banane avec sa pulpe : la question du contour

Pour cet exercice, j'ai choisi de numériser une banane dans un laboratoire de prototypage rapide⁴ cela pour son potentiel en tant que motif, la complexité de sa forme et sa propension à s'affirmer à la fois comme une peau et comme un objet en volume, un objet plein. La numérisation s'effectue à l'aide d'un capteur de numérisation⁵ qui se manipule à la main, à la manière des lecteurs optiques commerciaux. Concrètement, le faisceau laser balaye l'objet en un trait continu et sert de repère visuel. Le balayage doit s'effectuer assez lentement et à une certaine distance de l'objet. Cette méthode autorise une multitude de balayages de telle sorte qu'il est possible de numériser la totalité de l'objet. Un moniteur permet de vérifier la progression de la numérisation. S'ajoutant à ces consignes de balayages, trois conditions sont requises pour assurer une numérisation complète : l'objet doit être rigide, stable, de couleur claire.

Pour répondre à ces conditions, j'ai choisi une banane précoce et suffisamment ferme, une banane de couleur unie et dénuée de taches sombres. Bien que j'ai choisi un fruit vert, j'ai constaté que le maillage⁶ était imparfait, c'est-à-dire que celui-ci présentait des zones non numérisées. J'ai observé par exemple que le pédoncule de couleur foncée et l'extrémité opposée du fruit ne figuraient pas à l'écran.

Afin de parfaire le travail de numérisation, j'ai recouvert de *gesso* toute la surface du fruit en prenant bien soin de conserver sa texture, ses arêtes et ses aspérités. Cette opération d'uniformisation a permis de visualiser le relief du fruit à l'écran, sans altérations de la surface.

En poursuivant cette étape, je remarque une correspondance entre cette dernière méthode et celle de Morandi. Lorsqu'il entame une œuvre, Morandi modifie l'apparence des objets de verre en les recouvrant de peinture blanche pour les préparer à leur rôle de nature morte. Pour Morandi, il s'agissait d'amortir les transparences et les reflets excessifs. Comme l'exprime

⁴ Le laboratoire de Prototypage rapide d'Hexagram <<http://hexagram.concordia.ca>>

⁵ Capteur de numérisation Cobra, Fastscan de la compagnie Polhemus.

⁶ *Mesh*.

De Salvo, l'objectif pour le peintre est « de réduire l'éclat caractéristique des natures mortes académiques au strict formalisme des compositions modernistes avec leurs renvois à la normalisation de produits fabriqués en série » (De Salvo, 2001, p 22). Quand Morandi prend une banale bouteille de vin et la recouvre de peinture blanche et mate, il vient effacer en quelque sorte les reliquats d'ostentation et affirme la consistance solide de la bouteille.

À mon tour, pour atténuer les effets de transparence et les reflets j'en suis venu, sans connaître alors la méthode de Morandi, à recouvrir la banane de peinture blanche et mate afin de numériser sa surface.

À la différence de Morandi, mon objectif ne visait ni à taire tout ce qui avait trait au décoratif, ni à travailler dans une optique moderniste. Apposer une couleur blanche devait me permettre de numériser parfaitement la surface de la banane, et ce dans le but de saisir des contours exacts et continus.

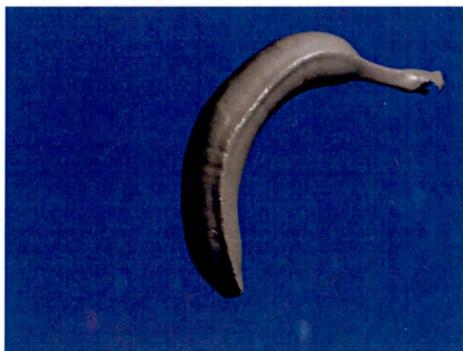


Figure 2.1 Image de la banane peinte en blanc et numérisée avec sa pulpe, sans perforation et parfaitement unie, 2008, image numérique.

Cependant en appliquant une couleur blanche sur la banane, j'ai constaté que ses contours étaient à la fois fidèles et éloignés du contour du fruit réel. Pour comprendre cet écart entre

l'objet numérisé et l'objet réel, j'ai convoqué une notion mathématique, celle de contour apparent.

On nous explique que la bordure des objets est essentielle à notre perception visuelle puisqu'elle limite l'objet à voir en circonscrivant son extérieur (Guys et Leys, 2009). Par exemple lorsque j'observe une sphère, je vois un *disque* dans mon champ visuel. Il s'agit de la projection dans un plan P d'un cercle tracé sur la sphère et qu'on appelle le contour apparent de la sphère vue du point p (l'œil de l'observateur). Ainsi chaque fois qu'on observe une surface, on observe en fait son contour apparent. Lorsque je regarde la banane, il s'agit de la projection dans un plan P d'une ligne tracée sur la banane et qu'on appelle le contour apparent de la banane vue du point p . Cette surface est importante pour notre perception visuelle puisque seule cette dernière nous permet de voir l'objet et ses limites dans l'espace.

Or lorsque le numériseur saisit la banane, celui-ci contrairement à l'œil de l'observateur, ne voit pas le contour apparent du fruit. Le numériseur pour saisir un objet ne trace pas son contour apparent comme peut le faire l'œil, il procède plutôt par calculs de points dont la somme constitue une surface. Cette différence fondamentale explique l'écart entre le contour de l'objet réel et le contour schématique de l'objet numérisé.

2.3 Numérisation d'une banane sans sa pulpe : la notion du pli

Après avoir observé que le contour de la banane numérisée était trop schématique, j'ai alors entrepris d'évider le fruit afin de me rapprocher des notions de surface et de contour. Au lieu de numériser un volume, j'ai numérisé une surface complexe constituée d'une multitude de plis. À nouveau, je me suis rendu compte que le numériseur ne parvenait pas à traduire le contour réel de la surface de l'objet.

Il faut déduire ici que le contour apparent de ce pli est plutôt formé de lignes à la fois visibles et cachées qui tendent à déborder du contour schématique de la pelure de la banane numérisée. Cette observation au sujet du débordement, suite à mes expériences avec le numériseur, convoque la notion de pli dont traite Deleuze dans son ouvrage du même nom. Dans un passage traitant de la nature morte, Deleuze écrit ceci :

La recette de la nature morte baroque est : draperie qui fait des plis d'air ou de nuages lourds; tapis de table, aux plis maritimes ou fluviaux; orfèvrerie, qui brûle de plis de feu légumes, champignons ou fruits confits saisis dans leurs plis de terre. Le tableau est tellement rempli de plis qu'on obtient une sorte de « bourrage » schizophrénique, et qu'on ne pourrait les dérouler sans les rendre infinis en en tirant la leçon spirituelle (...) Le Baroque souligne la matière : ou bien le cadre disparaît totalement, ou bien il demeure, mais, malgré un dessin rude, n'est pas suffisant pour contenir la masse qui déborde et passe par-dessus. (Deleuze, 1988, p.166)

Lorsque Deleuze se demande à quoi se reconnaît le pli baroque au plus simple, il cite le modèle textile dans la nature morte. Dans la mesure où le baroque se définit par le pli allant à l'infini, il est évident que les éléments ne peuvent pas respecter le cadre, mais tendent à dépasser les limites qui leur sont fixées.

Dans l'exercice de numérisation, je note cependant que le pli de la banane tend moins à sortir du cadre qu'à déborder de son propre contour apparent, entendu ici comme le contour schématique avant qu'elle soit évidée. Les lignes pliées et dépliées, parfois visibles, parfois dissimulées, tendraient à déborder du contour apparent schématisé pour produire une forme complexe, une forme ayant des contours qui s'outrepassent eux-mêmes.



Figure 2.2 Image de la pelure de banane numérisée, trouée et au contour qui déborde, 2008, image numérique.

2.4 Numérisation d'une banane sans sa pulpe : la question du contour

Après avoir traité de la notion de contour apparent, puis celle de contour issu de lignes qui tendent à déborder du contour schématisé, il sera question ici d'aborder la notion de contour sous l'angle du ruban de Möbius.

Le ruban de Möbius qui a été décrit par les mathématiciens Listing et Möbius en 1858 est en fait une surface qui peut être caractérisée par le fait qu'elle possède une seule face et un seul bord. Cette surface s'obtient en cousant bord à bord deux extrémités d'un ruban rectangulaire et en faisant tourner régulièrement un segment de longueur autour d'un cercle avec une rotation d'un demi-tour. Le ruban de Möbius m'interpelle, car lorsque j'effectue un grossissement à l'écran de la pelure de la banane numérisée, je remarque qu'il est impossible de déceler l'intérieur de l'extérieur. Si je longe un ruban de Möbius, le bord qui est à ma droite devient sans m'en apercevoir, le bord gauche (Mehl, 2008). Je passe sans discontinuité de l'intérieur à l'extérieur. De la même manière, lorsque je me déplace dans l'environnement 3D sur la surface représentée à l'écran, il n'y a ni intérieur ni extérieur. La pelure de la banane numérisée est un univers « in-orientable ». Sur ce territoire, je n'ai aucun repère. Par contre, le contour de la pelure numérisée n'a pas la cohérence formelle de celui du ruban de Möbius. Il semble se diviser en plusieurs contours et, ce faisant, crée un espace incertain entre le plan et l'espace. Ce n'est plus ce contour unique dont il s'agit, mais bien d'une division, d'une multiplication des contours qui implique un déplacement (entendu comme un déplacement dans l'environnement 3D), sans discontinuité entre intérieur et extérieur. De plus, la pelure numérisée étant perforée, les trous qui ponctuent la surface sont loin de constituer des repères et cela brouille encore plus la lecture de la surface, ce qui renforce le sentiment de désorientation.



Figure 2.3 Détail de la pelure de la banane numérisée, 2008, image numérique.

2.5 Contour, un passage sans discontinuité

Les questions soulevées par l'examen de mes natures mortes, le tableau *L'homme au bâton* (2006) par exemple, renvoient fréquemment (pour ne pas dire systématiquement) à des questions relatives à la représentation. Or, à l'issue de ce détour, via la numérisation 3D, il m'importe de préciser que mon intention ne vise ni à représenter des objets banals, ni à réactualiser la nature morte, mais plutôt à présenter les contours de différentes natures. En fait, le contour tracé, le contour résultant de la juxtaposition de plans, le contour apparent et le contour de plis (contour constitué de lignes visibles et non visibles). Mon questionnement porte ainsi sur les formes, issues de tels contours, qui se situent au-delà de la forme, au-delà de l'objet comme sujet.

Ce que je nomme, reprenant Deleuze, le contour autonome s'inscrit dans ma pratique en peinture sans qu'il n'y ait d'action directe traçant un contour sur la toile. À l'instar de ce que j'ai pu observer avec la manipulation du numériseur, je travaille en peinture à l'intérieur et à l'extérieur d'un contour schématisé, d'un contour tracé au crayon, sans jamais peindre le contour d'une forme précise.

Ainsi, si je reprends l'exemple du tableau *L'homme au bâton* (2006), je travaille à l'extérieur d'un trait dessiné et je m'emploie à construire l'espace à l'extérieur du contour du pichet, préalablement dessiné. Je travaille là où l'emplacement spécifique réel de l'objet n'est plus. De même, à l'intérieur du contour tracé je travaille un plein, un vide, une profondeur ou une protubérance. Je travaille la cavité du pichet en représentant de façon quasi-illusionniste⁷ l'intérieur du contour dessiné du pichet. J'invente une profondeur particulièrement marquée par des ombres et accentuée par des lumières qui bordent ces ombres.

C'est donc à l'extérieur et à l'intérieur d'un contour dessiné qu'advient en peinture un travail avec les pleins, les manques et les trous. Ce travail occasionne, comme ce fut le cas avec la banane numérisée, une « modification » du contour schématisé, ici contour dessiné, laquelle s'opère en peinture par un travail minutieux de superposition de couches et qui donne au contour une certaine porosité: l'intérieur et l'extérieur du contour du pichet faisant, par endroit, parti d'un même plan et étant sans rupture brusque. Subtilement, certaines parties du contour du pichet sont floues et se fondent au fond tandis que d'autres sont nettes et se découpent du fond.

⁷Le terme quasi-illusionnisme est emprunté à Charles-Pierre Bru dans l'ouvrage intitulé *Esthétique de l'abstraction : essai sur le problème actuel de la peinture* (2000). Le philosophe défend l'idée que « Si la figuration n'est pas et ne peut pas être un illusionnisme pur et simple, on doit toutefois la considérer comme un quasi-illusionnisme » (2000, p. 48). J'abonde ici dans le même sens étant donné le contexte de cette recherche visant à étudier la figuration en peinture par le biais de réflexions qui touchent essentiellement à *l'esthétique de l'abstraction*. Mais le terme quasi-illusionnisme pourrait aussi, selon d'autres points de vue, être remplacés par « réalisme » ou « figuratif ».

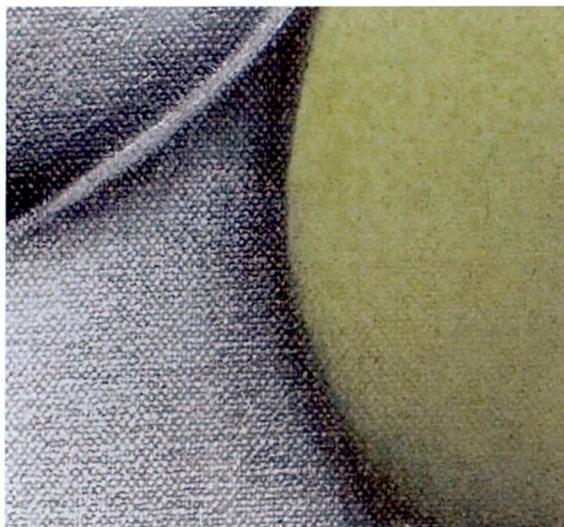


Figure 2.4 Détail de *L'homme au bâton*, 2006. Les contours du pichet se présentent de deux manières différentes. Dans la partie supérieure de l'image, le contour du pichet est net, respectant le contour préalablement dessiné. Dans la partie inférieure, ce même contour devient flou : il assure la continuité entre forme et fond.

Dans le chapitre précédent, j'ai posé la question à savoir si le pichet en déséquilibre télescopait ou non la notion d'intrus telle que l'avait développée Nancy. Il me semble ici possible, à la lumière de mes réflexions sur les contours, d'apporter quelques éléments de réponse. En pointant un lien entre le ruban de Möbius et la surface trouée de la pelure de banane numérisée, j'ai compris qu'il y avait dans l'image de la pelure un passage sans discontinuité entre l'intérieur et l'extérieur. Or, ce passage sans discontinuité se retrouve également dans la figure de l'intrus.

Quel vide ouvert soudain dans la poitrine ou dans l'âme — c'est la même chose — lorsqu'on me dit : « il faudra une transplantation »... Ici l'esprit se heurte à un objet nul : rien à savoir, rien à comprendre, rien à sentir. L'intrusion d'un corps étranger à la pensée. Ce blanc me restera comme la pensée même et son contraire en même temps. (Nancy, 2000, p.17)

Ici l'intrus possède cette capacité de s'infiltrer, d'outrepasser le corps en tant que frontière physique. L'intrus entendu comme un « corps étranger », possède cette capacité de s'introduire à la pensée, c'est-à-dire de passer de l'extérieur vers l'intérieur du corps physique⁸ sans que rien ni personne n'ait eu à couper, à ouvrir, à créer dans la matière (du corps) un passage.

Il est également question d'intrus dans ma pratique en peinture. Ce qui m'intéresse est moins cet intrus comme forme, que sa capacité soudaine de passer de l'extérieur vers l'intérieur, de passer par les manques, par les trous ou les plis si je puis dire. Ce qui, pour Nancy, s'avère être comme un « blanc » simultanément entre la pensée même et son contraire, est pour moi cette étrange porosité du contour, c'est-à-dire ce contour doté d'une capacité soudaine de faire passer, d'opérer un passage entre l'extérieur et l'intérieur, entre le dedans et le dehors. Ce n'est donc pas tant l'intrus ou la forme que je souhaite représenter, que le contour de la forme qui fait passer, le contour autonome peut-être, c'est-à-dire le contour permettant à l'intrus de passer de l'avant-plan vers l'arrière-plan, du plan vers la surface et inversement.

⁸ Ici le corps physique est imaginé en tant que frontière et en tant que contour.

CHAPITRE III

Après une série d'exercices de numérisation 3D, je suis retourné à l'atelier avec en tête l'intention de radicaliser en peinture la question des contours dans mes natures mortes. Il m'importait plus de réfléchir sur l'élaboration de la délimitation des contours de différents types et moins d'examiner la nature morte : réfléchir sur le contour tracé, contour résultant de la juxtaposition de plans, contour apparent et contour de plis. Cette fois, c'est avec la matière picturale et non plus « l'immatière » numérique que j'ai exploré la notion de contour. Avant de présenter cette réflexion qui s'est matérialisée par la réalisation de sept tableaux réunis en un polyptyque intitulés *Séquence*, ce chapitre traitera des esquisses préparatoires réalisées sous la forme d'assemblages photographiques.

3.1 Quelques esquisses préparatoires : assemblages photographiques de torchons

J'ai procédé à la réalisation d'une série de photographies d'un même torchon que j'ai chiffonné et déposé sur une table. Peu importe la position dans laquelle je le plaçais, je constatais que celui-ci n'était jamais le même. Il m'apparaissait toujours différent, même après l'avoir photographié, plus d'une centaine de fois. Combien de positions différentes devais-je lui faire prendre pour qu'il se place dans une position connue, c'est-à-dire dans une position qu'il avait déjà pu prendre? La lumière changeante de l'atelier conjuguée au changement de position du torchon modifiait sans cesse ma perception : l'objet banal soumis à ces changements, changement de couleur, de forme, se transformait en une matière à la fois inerte et animée dont j'avais peine à saisir le sens spécifique. Je réalisais alors une absence de relation entre le signe et son référent. Ce que Saussure nomme la qualité arbitraire du signe était ici exposé. Il devenait clair que n'importe quel référent lié à un signe dépendait plus de son contexte que de sa forme particulière. Je laissais les signes à leurs lectures potentielles accentuant ainsi leur porosité, leur ouverture. Ainsi, plus je photographiais l'objet, plus

j'oubliais qu'il s'agissait d'un torchon. J'ai alors entrepris d'imprimer ces photographies puis de les assembler en une bande horizontale (fig. 3.1).

Cette disposition des photographies d'un même objet en cinq bandes horizontales produit un effet de narration implicite que je n'avais pas anticipé. Ces photographies matérialisaient en quelque sorte le passage du temps. Afin de mettre de côté le récit, puisque mon projet ne visait pas cette dimension narrative, j'ai découpé les contours exacts de chaque torchon. Les découpes s'empilaient pêle-mêle sur ma table de travail produisant des assemblages de papiers découpés. Chaque feuille de papier de format « lettre » débarrassée de son motif principal ne donnait à voir que les ombres portées d'une forme absente (fig. 3.2).



Figure 3.1 Quarante-vingt-onze images épinglées au mur en cinq bandes horizontales de gauche à droite, par ordre de prise de vue, 2007, impression laser couleur.



Figure 3.2 *Accumulation de papiers découpés*, 2008, impression laser couleur.

Débuta alors un travail d'assemblage par superposition de papiers découpés qui s'échelonna sur plusieurs mois. En manipulant les papiers découpés, je réalisais après-coup que je reconstruisais une forme manquante, un *non-objet*. Bien sûr, cette reconstruction était de nature fictive, elle révélait un *non-objet* différent de celui d'origine. J'ai ainsi réalisé une multitude de combinaisons d'assemblages (fi. 3.3) que j'ai par la suite photographiées dans le but de documenter mon travail.

Ces assemblages photographiques sont déterminants pour comprendre la portée de mon travail actuel. En effet, ceux-ci constituent le point de départ de la réalisation de sept tableaux de 55 cm x 68 cm, disposés sous la forme d'une séquence d'objets découpés.

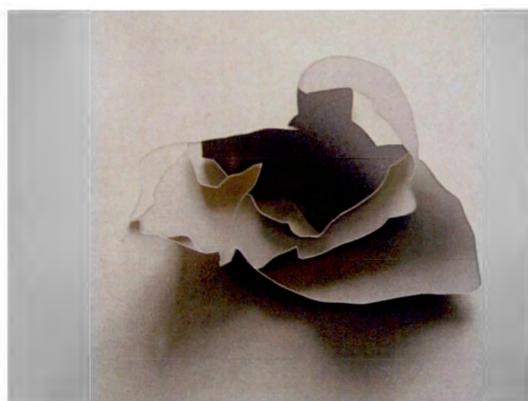


Figure 3.3 *Ombre n.3*, 2008, assemblage photographique.

3.2 Un polyptyque intitulé *Séquence*

Il est possible de lire les tableaux du polyptyque comme la représentation répétée d'un objet plus ou moins identifiable. Aussi, à première vue, chaque tableau donne à voir un objet, accompagné d'une forme qui pourrait être son ombre portée, sur un aplat de couleur. Cet objet semble avoir été ajouté, peint sur le fond. Or, un examen réalisé à courte distance du tableau indiquerait un processus inverse.



Figure 3.4 Vue d'ensemble du projet *Séquence*, 2009, peinture vinylique sur toiles montées sur châssis, 55 cm x 408 cm.

Chaque tableau a été réalisé en découpant dans des feuilles adhésives les contours des torchons photographiés et imprimés. C'est en traçant sur la toile le contour exact d'un torchon photographié que débute le tableau. À cette étape du processus, je peins de façon quasi-illusionniste les plis du torchon à l'intérieur du contour préalablement dessiné. Jusqu'à présent, ma démarche n'est pas différente de ma façon de faire lorsque je peins des natures mortes. Cependant, plutôt que de peindre l'extérieur du contour dessiné, de représenter un contexte fictif, comme je le faisais dans mon travail antérieur, j'applique sur la toile l'adhésif découpé. Étant donné la différence entre la forme du torchon peint et celle de l'adhésif découpé, il m'est impossible de superposer les contours. Je recouvre ensuite uniformément la toile, y compris la pièce adhésive : le cache. En retirant le cache apparaît un écart entre le contour de la forme peinte et le contour du cache.



Figure 3.5 Détail du projet *Séquence*, 2008, peinture vinylique sur toile.

L'image présentée (fig. 3.5) montre l'un des sept tableaux vu à courte distance. Deux couches superposées sont ici données à voir dans un seul et même plan. D'abord, la première couche est celle où le torchon a été peint de façon quasi-illusionniste. Cela réfère dans l'image à l'intérieur de la forme découpée au centre de l'image : à l'intérieur de la délimitation du contour de la forme, il est possible de voir une partie du torchon peint dans la zone inférieure gauche. Il s'agit là, d'un premier tableau qui a été recouvert par une deuxième couche, celle-ci référant dans l'image à cet aplat de couleur autour de la forme découpée par le cache. Ce tableau donne à voir dans un seul plan deux tableaux dont on aurait effectué une percée, un trou.

Ce qui a retenu principalement mon attention dans ce tableau est qu'une fois le cache enlevé celui-ci donnait soudainement l'impression de n'y percevoir qu'un seul et même plan alors qu'en réalité il se composait de deux surfaces superposées à l'instar des assemblages photographiques. La forme centrale composée de deux types de contours différents, contour net élaboré par le cache et contour quasi-illusionniste représenté par le jeu de plis, semblait alors être un seul objet oscillant entre les plans.

Cette superposition de plusieurs plans qui semble au final n'en être qu'un seul m'intéresse particulièrement. Au fur et à mesure que le travail avançait, cette méthode de cache et de superposition se complexifiait. Je prendrai ici un autre tableau du groupe qui témoigne d'une avancée dans l'exploration de ce langage. Il s'agit d'une proposition pour laquelle j'ai suivi sensiblement la même méthode, mais en y ajoutant d'autres caches, d'autres couches.



Figure 3.6 Détail du projet *Séquence*.

Ici (fig. 3.6) les deux premières couches — que je pourrais aussi nommer plans — ont été élaborées suivant la méthode décrite plus haut. Je les ai numérotés dans l'image en inscrivant l'ordre de superposition 1 et 2 pour que l'on distingue bien cette première étape du travail : la première couche désigne la représentation quasi-illusionniste du torchon et la deuxième, l'intervention d'un premier cache. Les couches 3 et 4 sont venues s'ajouter aux deux premières pour lesquelles a été utilisé un cache différent, découpé selon le contour exact du torchon, mais positionné différemment et présentant d'autres contours que le cache utilisé pour la deuxième couche. Ici, la forme est plus complexe que dans l'exemple précédent. Une petite partie de chaque couche sous-jacente est visible. Chaque numéro indique l'intervention d'un cache spécifique, ainsi que l'application à la grandeur de la toile d'une couche uniforme de couleur différente.

Mon principal objectif avec ce projet fut de traiter en plusieurs tableaux de la question du contour en peinture figurative. Cette exploration montre dans chaque tableaux une façon différente de combiner l'élaboration de la délimitation du contour par une forme quasi-illusionniste et celle de la délimitation du contour par intervention de cache.

3.3 Radicaliser le contour

Cette proposition sur la question du contour en peinture n'est pas sans rappeler une certaine caractéristique de l'espace chez les peintres cubistes. Le contexte et l'objet chez ces derniers s'interpénètrent et produisent un espace ambigu. En ce qui concerne mes tableaux, cette ambiguïté n'est pas liée à ce rapport entre l'objet et son contexte, mais tient plutôt à la rencontre de plusieurs types de contours. Le contour de l'objet quasi-illusionniste est en effet mis en relation avec plusieurs autres types de contours dissimulés sous la première couche, créant ainsi un léger relief qui délimite une forme absente.



Figure 3.7 Détail de Séquence : on voit dans la partie droite de l'image un léger relief qui délimite une forme absente.

Cette rencontre sur un même plan entre une *forme présente* de type quasi-illusionniste et une *forme absente* représentée par un aplat crée un espace sectionné. Cet effet de fragmentation est amplifié par la présentation des tableaux en séquence horizontale.

Dans un texte intitulé « tableau=coupure », Didi-Huberman parle d'un effet de *dissociation* pour traduire une caractéristique marquante de l'expérience visuelle devant les tableaux cubistes.

Le tableau cubiste est coupure en ce qu'il s'isole du spectateur, renonçant à toute œillade psychologique, à tout simulacre de « conversation » (...) voilà pourquoi il a su, dans l'après-mort de Dieu, réinventer le pouvoir de regarder son spectateur – le contraire de l'œillade – en se retirant de toute sphère de familiarité; voilà donc en quoi il a su réinventer et séculariser l'aura. Mais on pourrait dire aussi que le tableau est coupure en lui-même, dissociation d'avec lui-même : dissociation de chaque plan d'avec chaque plan, dissociation de l'espace et de l'objet, dissociation du tectonique et de l'hallucinatoire, dissociation interne du temps à l'œuvre. (Didi-Huberman, 1996, p 13.)

La question n'est pas ici de savoir si mes tableaux produisent ou non cet effet de dissociation tel que l'entend cette conception de l'expérience esthétique devant la peinture cubiste, mais d'examiner si le concept de « coupure » est aussi à l'œuvre dans mon projet.

C'est sur cette dernière idée que je souhaite maintenant m'arrêter. J'ai mentionné plus haut que ce procédé autorisait la création d'un espace sectionné. Or, à une plus grande échelle, les sept tableaux sont « coupure » dans la mesure où chaque plan du tableau interrompt le plan du tableau voisin avec une couleur parfois similaire, mais toujours bien distincte. À une échelle plus rapprochée, chaque tableau est découpé par la trouée d'un plan sous-jacent, d'où résulte ce que j'ai nommé plus haut une *forme présentelabsente*.

Par ailleurs, cette idée de « coupure » recoupe cette action radicale par laquelle chaque tableau se retrouve constamment changé d'apparence dans le processus : lorsque je recouvre entièrement la surface qui a d'abord été peinte avec un souci du détail, c'est comme si l'essentiel du travail accompli disparaissait radicalement pour surgir ailleurs. Une coupure altère l'état du tableau : passage de l'avant au présent de l'image.

3.4 Quelques réflexions : liens entre le projet *Séquence* et mes travaux antérieurs

Le polyptyque *Séquence* peut sembler à première vue très éloigné des natures mortes que je réalisais il y a quelques années. Pour moi, l'écart entre ces différentes propositions n'est cependant pas si important. Je continue de peindre des natures mortes, je travaille toujours à la tempera, je représente les objets de façon quasi-illusionniste. Cependant, j'altère l'état du tableau en y appliquant sous différentes couches d'aplats de diverses couleurs qui se superposent plus ou moins tout en laissant apparaître les couches inférieures et en donnant partiellement accès à la construction du tableau. Se produit alors en quelque sorte une dissociation entre l'objet et son contexte, une dissociation des couches entre elles, générant ainsi différentes temporalités au sein même du tableau. Ces dissociations créent un écart lorsque le tableau donne à voir la superposition d'aplats trouée par les multiples caches. Les recouvrements successifs d'aplats relèvent à la fois de l'addition et de la soustraction lorsque les caches disposés sur la surface sont enlevés. L'objet torchon tout en cotoyant les masses colorées, est engagé dans un processus d'individuation lui assurant une certaine autonomie. En outre, le procédé de caches que j'utilise radicalise la notion des contours en évacuant tout ce qui avait trait à l'emplacement spécifique autour de l'objet – le contexte figuratif –, alors que maintenant, ce contexte a été relayé par un travail de découpes et d'aplats.

De la même façon que le baroque étire les figures par la prolifération des plis, le résultat de mon procédé, venant contrarier la lecture vise à décaler les zones quasi-illusionnistes et camoufler par le biais de caches les formes identifiables, la forme du torchon reconnaissable. Si dans le baroque la forme est « un effet de pli » (Buydens, 2005, p. 140) de mon point de vue la forme est ce que j'appelle un effet de contour dans la mesure où elle devient seconde (dans mes natures mortes, la forme était première et le contour second). Le but du cache ne vise pas tant à nier la forme qu'à la faire apparaître par la négative. Il ne s'agirait donc pas d'un mouvement vers l'*aformel*⁹, mais bien d'un processus de radicalisation du contour. À propos du collage, Rosalind Krauss va dans le même sens. Elle exprime très bien l'idée que

⁹ L'idée de l'*aformel* est emprunté à Gilles Deleuze et entendu comme un espace qui ne contient ni formes ni sujets (Buydens, 2003, p. 132-134).

dissimuler ne vise pas exclusivement à cacher, mais également à révéler : « L'élément collage ne cache le plan du fond que pour mieux le représenter » (Krauss, p. 193). Certes je ne réalise pas des collages, malgré les apparences parfois trompeuses, mais la superposition des couches planes recouvrant en partie la représentation illusionniste du torchon tend, tout comme le collage, à dévoiler le plan du fond.

Quant à la présentation de mes tableaux en bande horizontale, elle se distingue également du dispositif d'accrochage de mes natures mortes. La dissociation à l'œuvre dans mes toiles semble ainsi se poursuivre dans l'espace de la galerie. Par cette disposition, j'entends montrer à quel point les contours sont influencés, voire déterminés, par leur cadre de présentation. Le fait de les installer en séquence horizontale, indique non seulement l'évolution des différentes combinaisons et superpositions, mais interroge aussi les questions du format. Les contours découpent des plans dans chaque tableau et les tableaux réunis en bande horizontale découpent l'espace en une séquence peinte.

3.5 Le projet se poursuit

Au projet *Séquence* qui compte initialement sept tableaux, trois autres se sont ajoutés en un projet distinct (fig. 3.8).



Figure 3.8 Vue d'ensemble, *sans titre*, 2009, peinture vinylique sur toile, chaque tableau mesure environ 100 cm x 100 cm.

Pour ces trois tableaux, il m'a semblé en effet nécessaire de prendre une distance avec les assemblages photographiques. Plutôt que d'être attentif à l'ordre de superposition des contours en assemblant les photographies découpées, je rassemble maintenant des photographies découpées, non assemblées, pour constituer une banque de caches. Ensuite, choisissant presque au hasard dans cette banque de caches, je travaille de manière à faire intervenir plusieurs formes différentes dans un seul et même plan, dans une même couche. Ainsi, la forme finale n'est plus située au centre de la toile, comme c'est le cas avec la précédente série *Séquence*. Lorsque je retire les adhésifs, je deviens pour ainsi dire témoin de la composition du tableau d'où émergent de multiples trouées qui sont à la fois des formes pleines et vides, des torchons en creux. Cette opération constitue un moment de dévoilement. L'action de décoller les pièces adhésives est représentative d'une ouverture imprévisible, d'un événement de peinture.

Toutefois, il ne faut pas entendre cette notion d'événement de peinture comme l'entendrait l'historien Daniel Arasse. Pour l'auteur, l'événement en peinture concerne surtout la relation entre le spectateur et le tableau. Pour moi, cette notion fait davantage référence au rapport entre l'œuvre en train de se faire ou, je dirais plutôt, l'œuvre sur le point de se faire selon la

pensée de Stephen Wright : « Dans le mot événement, il y bien le verbe "venir": evenio, evenire, venire, et il s'agit bel et bien de faire advenir la peinture. Mais un événement en peinture ne peut en aucun cas relever de la volonté créatrice de l'artiste » (Wright, 2005).

Cet événement de peinture pouvait certes se produire lorsque je peignais des natures mortes, c'est-à-dire pendant le *faire*, mais disparaissait aussitôt le tableau achevé, puis rapidement rattrapé par la nécessité de peindre une nature morte.

CONCLUSION

J'ai commencé l'exercice de théorisation de ma pratique en peinture en analysant dans le premier chapitre un de mes tableaux intitulé *L'homme au bâton* (2006). Cette œuvre semblait à ce moment significatif de ma production. Cette analyse visait à cibler un effet de déséquilibre d'un pichet peint en porte-à-faux entre deux plans. Se posait alors la question de l'« effet de déséquilibre » dans mes peintures. Je me suis rendu compte que pour poser cette question adéquatement, avec un point de vue distinct de celui de l'historien d'art, il me fallait comprendre les conditions propices à l'élaboration d'un tel effet en me penchant sur ma propre démarche de création. Il ressort de cet examen trois éléments fondamentaux : la superposition de couches en glacis, la construction des ombres et des lumières et l'élaboration de la délimitation du contour.

De ces trois éléments retenus, la notion de contour est celle qui s'est révélée particulièrement importante dans la mesure où elle est venue préciser ce que j'entendais par effet de déséquilibre et effet d'intrus dans le tableau. J'ai ainsi compris que l'effet de déséquilibre était imputable au contour dans la mesure où ce dernier assigne à l'objet une double position. En ce qui a trait à l'intrus, j'ai mis en exergue que le contour tendait également à assigner la forme qu'il délimite à un double emplacement, comme si cet objet faisait partie et ne faisait pas partie de l'espace du tableau dans lequel pourtant il est le sujet principal.

Dans le deuxième chapitre, afin de focaliser sur la notion de contour, notion latente et implicite dans la nature morte, j'ai relaté mes expériences avec le numériseur 3D. Il s'est avéré que c'est en m'éloignant du « peindre » que la notion de contour est devenue beaucoup plus explicite et présente. En réalisant une exploration avec le numériseur 3D j'ai compris que, d'une image, pouvait ressortir plusieurs types de contours : le contour apparent et non apparent, le contour pli et le contour du ruban de Möbius. J'ai relevé que le contour avait la particularité de délimiter un espace intérieur et extérieur tout en les liant sans discontinuité. Au terme du chapitre, j'ai indiqué que mes natures mortes présentaient également différents

types de contours: contour tracé, contour résultant de la juxtaposition de plans, contour apparent et contour de plis (contour constitué de lignes visibles et non visibles).

Dans le dernier chapitre, il a été question de ma récente production en peinture. J'ai montré comment mes derniers tableaux avaient été influencés par les exercices exposés dans le chapitre précédent. Implicite dans mes natures mortes, le contour est devenu explicite dans ma dernière production. Cette radicalisation du contour s'est traduite par un retrait partiel de la forme au profit du contour et par l'élaboration d'une nouvelle méthode. Dans cette dernière, il est toujours question d'utiliser la technique de la tempera, mais en utilisant des caches adhésives temporaires appliqués sur la toile. Ces caches concourent à la fois à affecter la lecture de la forme quasi-illusionniste et modifier l'acte de peindre afin de faire en sorte que le hasard occupe une place plus importante dans la démarche de création.

Le hasard joue en effet un rôle plus important dans mon travail de création : le retrait des caches laisse apparaître des agencements insoupçonnés qui produisent un événement de peinture (Wright, 2005). Certes, je choisis une palette de couleurs, bien sûr je détermine sur la toile une certaine composition d'objets quasi-illusionnistes, mais ce choix de couleurs et cet arrangement sont également altérés par l'accumulation de caches et surtout par leur intervention. C'est ainsi que le hasard intervient ou survient dans la réalisation de l'œuvre. Cette méthode rappelle l'idée de Marcel Duchamp d'utiliser intentionnellement le hasard.

Malgré un mouvement vers ce que l'on nomme l'*aformel* (Buydens, 2003, p. 132-134), les caches tendent plutôt à faire apparaître la forme. Cette radicalisation en plus d'opérer dans le tableau, s'est également manifestée dans l'espace de présentation en regroupant mes tableaux sous la forme d'une bande horizontale. De la même façon que les caches découpent le plan, l'effet de séquence scinde l'espace de présentation.

Autant on pouvait associer mes natures mortes à un art représentatif et exclusivement figuratif, aujourd'hui mes dernières propositions picturales prennent une distance avec cette question de la représentation. En radicalisant la notion de contour, la représentation d'un objet banal devient seconde, elle devient « effet de contour » et pourtant, continue de viser l'étude figurative en peinture.

BIBLIOGRAPHIE

- Arasse, D. 2008. *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris : Flammarion.
- Aumont, J. 1990. *L'Image*. Paris : Éditions Nathan.
- Brisson, D. 1996. *Musée d'Orsay : promenade interactive au coeur de l'art du XIXe siècle : 1848-1914*. Paris : Editions de la Réunion des musées nationaux. CD-ROM.
- Bru, C.-P. 2000. *Esthétique de l'abstraction. Essai sur le problème actuel de la peinture*. Paris : L'Harmattan.
- Buydens, M. 2006. *Sahara: L'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris : Vrin.
- Deleuze, G. 1988. *Le pli : Leibniz et le baroque*. Paris : Éditions de Minuit.
- Buydens, M. 2003. « Espace lisse / Espace strié » in *Le vocabulaire de Gilles Deleuze* (sous la dir. Robert Sasso et Arnaud Villani). Paris : Les Cahiers de Noesis n° 3.
- De Salvo, Donna et al. c2001. *Morandi : dans l'écart du réel*. Catalogue d'exposition (Paris, Musée d'Art moderne de la ville de Paris, 5 octobre 2001- 6 janvier 2002). Paris : Paris musée.
- Guys É. et Jos Leys. 2009. « Images des mathématiques : Le pli et la fronce », in *Centre national de la recherche scientifique*. En ligne. <<http://images.math.cnrs.fr/Le-pli-et-la-fronce.html>>. Consulté le 20 mars 2009.
- Hakim, M. Montréal. 1997. *Vanités : regards sur la nature morte contemporaine*. Catalogue d'exposition (17 janvier - 1er mars). Montréal : Galerie de l'UQÀM.
- Krauss, R. 1993. *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris : Macula.
- Mehl, S. 2008. « Chronomath : Mobius », in *ChronoMath : une chronologie des mathématiques*. En ligne. <<http://serge.mehl.free.fr/chrono/Mobius.html>>. Consulté le 22 mars 2009.
- Paikowsky, S. 1999. *La nature morte : nouveau regard : œuvres tirées de la collection permanente*. Montréal : Galerie d'art Leonard et Bina Ellen de l'Université Concordia.
- Service culture éditions ressources pour l'éducation nationale. 2006. « Lire les natures mortes : Valérie Bougault », in *Scérén : revue*, <<http://www.sceren.fr/revueTDC/779-41230.htm>>. Consulté le 25 février 2009.

Wacker, N. 2004. *La peinture à partir du matériau brut et le rôle de la technique dans la création d'art*. Paris : Allia.

Wright S. 2005. *À revers* Jerome Dupin : Exposition Parcours. Exposition du 5 mars au 16 avril. Paris : Actes de naissance.

Université Paris 8, s.d. « *Les voix de Gilles Deleuze en ligne* », in *Université Paris 8 : Deleuze*. En ligne. <http://www.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=58>. Consulté le 25 février 2009.