

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

PEINDRE LE QUOTIDIEN. RÉINTERPRÉTATION DE LA NATURE MORTE  
HOLLANDAISE DU XVIIIÈ SIÈCLE PAR L'ESTHÉTISATION DE L'ABJECT

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

AU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR

FLORENCE VICTOR

FÉVRIER 2023

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.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

À toutes celles et à tous ceux qui m'ont encouragée durant mon parcours doctoral, j'adresse ces sincères remerciements :

À mes deux co-directeurs de recherche :

À Thomas Corriveau, professeur à l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM, pour sa gentillesse et sa rigueur, pour les discussions sur la peinture, et pour m'avoir patiemment guidée à travers l'univers de la figuration.

À Itay Sapir, professeur au département d'histoire de l'art de l'UQAM, pour avoir relu avec attention mes chapitres, pour ses suggestions de lecture, pour son sens de l'humour et sa confiance en moi, et qui a su, à travers son enseignement, me transmettre sa passion du XVII<sup>e</sup> siècle.

À Anne-Marie Ninacs, professeure à l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM, pour sa générosité lors de mon examen de projet, et pour ses commentaires pertinents qui m'ont aidée à préciser ma pensée.

À Louis-Claude Paquin, professeur à l'École des médias de l'UQAM, qui, dès le début de mon parcours doctoral, a compris et a accueilli avec bienveillance ma démarche.

Merci à ma famille. À ma mère et à mes filles, Gabrielle et Romane, pour leur soutien constant et leur amour inconditionnel.

Merci à toutes et à tous mes ami.e.s. pour la complicité et la constance de leur amitié, et particulièrement à Martine, Chantal, Silvie, Marie-Laure, Laurence, Heidi, Marie-France et Jeffrey qui ont suivi de près ma démarche doctorale durant ces quatre dernières années.

Merci à mes galeristes pour leur confiance, leur soutien et leur amitié ; Amélie du Chalard à Paris, Megan Less à Toronto, Katia Dubois à Montréal, et un merci particulier à Pierre-Luc Saint-Laurent à Ottawa, qui, depuis plus de vingt ans, accueille et présente avec enthousiasme mon travail, tout en me laissant libre d'explorer.

À Karen Trask et Paul Litherland de l'Espace projet *Produit Rien*, pour leur accueil chaleureux et leur soutien lors mon exposition doctorale.

À Fannie Caron-Roy, pour son superbe article sur mon projet doctoral, dans le numéro d'hiver 2022 de la revue *Zone occupée*.

Au programme de doctorat en Études et pratiques des arts de l'UQAM, pour m'avoir accordé la bourse FARE dès mon entrée au doctorat.

Merci infiniment au Conseil de recherches en sciences humaines du Canada pour cette généreuse bourse qui m'a permis de concentrer mes énergies sur mes recherches durant cette étrange période pandémique.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS .....	ii
LISTE DES FIGURES .....	vi
RÉSUMÉ.....	xi
INTRODUCTION.....	1
Nature morte .....	1
Question et objectif de recherche .....	7
Méthodologie .....	8
L'approche heuristique .....	8
La collecte de données.....	10
Sur la structure de cette thèse.....	13
CHAPITRE 1 METTRE LA TABLE .....	17
<i>Table de déjeuner avec tarte aux mûres</i> de Heda. ....	17
Sur le temps.....	24
Le sol et la figure du flâneur .....	30
Yuji Agematsu .....	35
Ordre/désordre .....	40
CHAPITRE 2 NATURE MORTE DE FLEURS .....	45
Racines.....	59
Sur les mots.....	69
L'abject .....	74
CHAPITRE 3 DANS L'ATELIER.....	87
<i>Colorito/disegno</i> .....	87
<i>Sprezzatura</i> .....	95
Sur le travail d'atelier.....	99
L'atelier comme laboratoire.....	102
Aparté psychanalytique.....	109
Écologie .....	112
Avec une stratégie différente, .....	117
CHAPITRE 4 LE BOCAL .....	120
La pandémie.....	120
Intérieur/extérieur.....	121
Le verre de Heda .....	123
Le <i>parergon</i> .....	124

Ouverture .....	129
<i>Le diagramme et l'accident</i> .....	134
CHAPITRE 5 L'EXPOSITION DOCTORALE.....	144
Le lieu d'exposition .....	144
La mise en espace de l'exposition.....	145
La médiation culturelle .....	152
CONCLUSION.....	153
Une écriture <i>féminine</i> .....	155
Épilogue .....	157
ANNEXE .....	159
<i>DESIDERATA</i> .....	159
BIBLIOGRAPHIE .....	161

## LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 Willem Claeszoon Heda, Table de déjeuner avec tarte aux mûres, 1631, huile sur chêne, 45x82cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde .....	17
Figure 1.2 Détail: cuillère.....	20
Figure 1.3 Marcus Nielson for The New York Times. Food stylist: Maggie Ruggiero. Prop stylist: Gozde Eker. New York Times Magazines, 29 octobre 2017 .....	23
Figure 1.4 Florence Victor, Intérieur armoire pharmacie, 2017, feutre sur papier, journal d'atelier .....	25
Figure 1.5 Florence Victor, Objets, table, 2017, feutre sur papier, journal d'atelier .....	25
Figure 1.6 Florence Victor, Fragment, plante fanée, pot, 2017, graphite sur papier, journal d'atelier .....	26
Figure 1.7 Florence Victor, Projet Barcelone no.5, pièce de casse-tête, 2008, photographie.....	31
Figure 1.8 Florence Victor, Projet Barcelone no.8, ruban, 2008, photographie, collection privée	31
Figure 1.9 Florence Victor, Bas de table, panier, sac, mouchoir, 2017, graphite sur papier, journal d'atelier .....	33
Figure 1.10 Florence Victor, Cadenas, clés, pochette, 2017, graphite sur papier, 22,9x30,5cm ...	33
Figure 1.11 Florence Victor, Pochette, graphite sur papier, 2017, 22,9x30,5cm.....	34
Figure 1.12 Florence Victor, Menus objets, 2017, graphite sur papier, 22,9x30,5cm .....	34
Figure 1.13 Yuji Agematsu, zip ;01.01.16...12.31.16, 2016 (détail). Objets trouvés, enveloppes de cigarettes en cellophane, dimensions de l'installation variables. ....	35
Figure 1.14 Yuji Agematsu, 01.01.2014-12.31.2014, 2014, objets trouvés, enveloppe de cellophane .....	36
Figure 1.15 Florence Victor, Berlin, 2013, huile sur toile, 137x137cm, collection privée.....	38
Figure 1.16 Héraclite, Copie romaine d'après Sôsus de Pergame, Asarotos oïkos (Restes du banquet ou la salle mal balayée), 2e siècle après J.-C., mosaïque, 4,05x0,41m, Museo Grégoriano Profano, Vatican, (fragment).....	39
Figure 1.17 Florence Victor, Croquis, os de poulet, graphite sur papier, 22,9x30,5cm .....	40

Figure 1.18 Florence Victor, Croquis, Pédoncules de poivrons, graphite sur papier, 22,9x30,5cm .....	40
Figure 1.19 Willem Kalf, Coin de cuisine, entre 1642-44, huile sur panneau, 22x23,8cm, Detroit institute of Art .....	41
Figure 1.20 Florence Victor, Pots de gesso au sol de l'atelier, 2017, graphite sur papier, journal d'atelier .....	43
Figure 2.1 Florence Victor, Petites fleurs sauvages dans un verre d'eau, 2017, graphite sur papier, journal d'atelier .....	45
Figure 2.2 Florence Victor, Étude pour Tomorrow, no.16, acrylique sur bois, 15x15cm .....	46
Figure 2.3 Florence Victor, Tomorrow Will Be a Better Day, no.3, 2011, huile, acrylique et graphite sur toile, 122x122cm, Collection privée, New York.....	47
Figure 2.4 Richard Diebenkorn, Ocean Park #116, 1979, huile sur toile, 208,3x182,9 cm, Fine Arts Museum of San Francisco .....	48
Figure 2.5 Florence Victor, Étude no.1, 2017, huile sur panneau de merisier russe, 30,48x30,48cm .....	49
Figure 2.6 Ambrosius Bosschaert, Nature morte de fleurs, première moitié du XVIIe siècle, Alte Pinakothek, Munich .....	50
Figure 2.7 Florence Victor, Petites fleurs dans un verre d'eau, 2017, huile sur panneau de merisier russe, 30,48x30,48cm, collection privée. ....	52
Figure 2.8 Florence Victor, Petites fleurs sauvages dans un verre d'eau, no.3, 2017, huile sur bois, 30,48x30,48cm, collection privée .....	55
Figure 2.9 Florence Victor, Maybe Wednesday no.3, 2018, huile et graphite sur toile, 122x122cm, collection privée .....	56
Figure 2.10 Ambrosius Bosschaert, Vase de roses, c.1620, huile sur cuivre, 27,5x23cm, Londres .....	58
Figure 2.11 Florence Victor, Tiges, fleur et racines, 2017, sanguine, craie et graphite sur papier teinté gris, 22,9x30,5cm .....	59
Figure 2.12 Florence Victor, Petites fleurs sauvages dans un verre d'eau, no.4, 2017, huile sur panneau de merisier russe, 30,48x30,48cm, collection privée.....	60
Figure 2.13 Albrecht Dürer, Grand morceau de tourbe, 1503, aquarelle et gouache, Musée Albertina, Vienne. ....	61
Figure 2.14 Florence Victor, Croquis, racines dans l'eau, graphite sur papier, journal. ....	62



Figure 2.15 Florence Victor, Croquis, Racines, eau, pot, 2017, craie et graphite sur papier teinté gris, 22,9x30,5cm .....	63
Figure 2.16 Florence Victor, Étude racines (gros plan), 2017, huile sur panneau, 12,7x12,7cm, collection privée. ....	63
Figure 2.17 Juan Sanchez Cotán, Coing, chou, melon et concombre, c.1600, huile sur toile, 69x85cm, San Diego Museum of Art.....	64
Figure 2.18 Florence Victor, Étude racines (fond noir),2017, huile sur panneau, 15,24x15,24cm, collection privée. ....	66
Figure 2.19 Florence Victor, Étude (pot à droite), 2017, huile sur panneau, 15,24x15,24cm, collection privée .....	67
Figure 2.20 Florence Victor, Étude racines (terre), 2017, huile sur panneau, 15,24x15,24 cm, collection privée .....	67
Figure 2.21 Florence Victor, Étude racines, 2017, huile sur panneau, 15,24x15,24cm, collection privée.....	68
Figure 2.22 Florence Victor, Carte heuristique, jour 1 .....	69
Figure 2.23 Florence Victor, Carte heuristique, jour 8, terre .....	72
Figure 2.24 Florence Victor, Carte heuristique, jour 9 .....	73
Figure 2.25 Florence Victor, Étude (grosse racine), 2017, sur chevalet à l'atelier .....	74
Figure 2.26 Florence Victor, Étude (grosse racine), 2017, huile sur panneau, 30,48x30,48cm, collection privée .....	75
Figure 2.27 Florence Victor, Étude (carottes), 2017, huile sur panneau, 30,48x30,48cm, collection privée.....	76
Figure 2.28 Détail cuillère, tableau de Heda. ....	77
Figure 2.29 Paul McCarthy, Michael Jackson (the White Snow series), 2009, huile, charbon et collage sur impression au jet d'encre, 276,9x274,3cm .....	80
Figure 2.30 Jean-Baptiste Siméon Chardin, La raie, 1728, huile sur toile, 114x146cm, Louvre ..	82
Figure 2.31 Florence Victor, Étude (vieux rose), 2018, huile et graphite sur toile, 50x50cm. ....	83
Figure 2.32 Sam Taylor-Johnson, Still Life, 2001, film 35mm/DVD, 3 min.18sec. ....	84
Figure 3.1 Florence Victor, Nature morte (rose pâle), huile et graphite sur toile, 147x142cm .....	89

Figure 3.2 Florence Victor, Nature morte (papier peint, bonbon rose), 2018-2020, huile et graphite sur toile, 122x122c .....	91
Figure 3.3 Florence Victor, Nature morte (racines), 2018, huile et graphite sur toile recyclée, 122x61cm, collection privée .....	93
Figure 3.4 Willem Claeszoon Heda, Nature morte avec roemer et poisson, 1629, huile sur panneau, 46x69,2cm, Musée Mauristhuis, La Haye.....	94
Figure 3.5 Florence Victor, That Day, petites études abstraites, 2018, huile et graphite sur bois, 15,24x15,24cm (chacune), collections privées, Paris. ....	95
Figure 3.6 Édouard Manet, Roses mousseuses dans un vase, 1882, huile sur toile, 55,9x34,6cm, Clark Art Institute, Williamstown.....	98
Figure 3.7 Rachel Ruysch, Fleurs dans un vase, c.1710, huile sur toile, 88,9x71,1cm, collection privée.....	103
Figure 3.8 Florence Victor, Nature morte (rose), 2019-21, (version finale), huile et graphite sur toile, 137x137cm.....	109
Figure 3.9 Edward Burtynsky, Oxford Tire Pile #8, (Westley, California, USA), 1999, photographie.....	116
Figure 3.10 Isabelle Hayeur, Mississipi 02, 2013, photographie.....	117
Figure 3.11 Kelly Wood, The Continuous Garbage Project, photographie, 1998-2003.....	118
Figure 4.1 Heda, Table de déjeuner avec tarte aux mûres (détail verre).....	124
Figure 4.2 Jean Siméon Chardin, Le bocal d'olives, 1760, huile sur toile, 71x98cm, Louvre.....	126
Figure 4.3 Florence Victor, Nature morte (vert), 2020-2021, huile et graphite sur toile, 152x76cm, collection privée. ....	128
Figure 4.4 Florence Victor, Nature morte (orange), 2021, huile sur toile, 122x122 cm.....	132
Figure 4.5 Florence Victor, Nature morte (noir), 1ère version, 2019-2020, huile et graphite sur toile, 122x122cm.....	134
Figure 4.6 Florence Victor, Nature morte (feuille), 2021, huile et graphite sur toile, 137x137 cm, collection privée. ....	137
Figure 4.7 William Turner, Snow Storm: Hannibal and his army crossing the Alps, 1812, huile sur toile, 91,4x121,9cm, Tate, Londres.....	137
Figure 4.8 Florence Victor, Nature morte (blanc), 2019-2021, huile et graphite sur toile, 122x122cm.....	140

Figure 4.9 Florence Victor, Nature morte (bleu), 2019-2020, huile et graphite sur toile, 137x137cm, collection privée. ....	142
Figure 5.1 Mur titre, lettrage, Essaie d'être heureux, septembre 2021, Espace projet Produit Rien, Montréal. ....	146
Figure 5.2 Vue du mur titre, Essaie d'être heureux, septembre 2021, Espace projet Produit Rien, Montréal. ....	147
Figure 5.3 Vue d'exposition, Essaie d'être heureux, septembre 2021, Nature morte (orange), Nature morte (violet), Nature morte(rose), Espace projet Produit Rien. ....	148
Figure 5.4 Vue d'exposition, Essaie d'être heureux, septembre 2021, Nature morte(bleu), Nature morte (feuille), Espace projet Produit Rien. ....	149
Figure 5.5 Vue d'exposition, espace mitoyen de la galerie avec Nature morte (vert) au premier plan, Espace projet Produit Rien, septembre 2021. ....	150
Figure 5.6 Vue d'exposition, Essaie d'être heureux, septembre 2021, Espace projet Produit Rien. ....	151

## RÉSUMÉ

S’articulant autour de deux paramètres : peinture et histoire de l’art, et prenant sa source dans les tables de repas de la peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle, ce projet de recherche-crédation propose une réinterprétation contemporaine de la nature morte. Suivant une structure rhizomatique (Deleuze et Guattari), où les extraits du journal d’atelier sont en dialogue avec les notions théoriques, cette thèse relate quatre années de réflexions, de recherches théoriques transhistoriques et d’expérimentations picturales.

Le XVII<sup>e</sup> siècle hollandais est marqué par l’essor de la nature morte et, parallèlement, par l’émergence du capitalisme. La société hollandaise est alors au cœur d’une vaste entreprise de commerce international et vit dans l’abondance. Notre société contemporaine, héritière de cette époque, jouit de la surabondance et de la surconsommation. Une représentation contemporaine de la nature morte – reflet du quotidien – doit nécessairement en faire état. À la suite de la lecture de *De la brièveté de la vie* de Sénèque, je me suis d’abord intéressée au passage du temps et aux détritiques abandonnés au sol, puis aux fleurs sauvages et aux racines, pour finalement aboutir à une représentation de déchets organiques en décomposition. Dans mes tableaux, de larges bocalux présentent la matière en putréfaction qui devient parfois paysage, mais qui est toujours miroir de notre contemporanéité. Teintée par la pandémie, cette thèse offre une réflexion sur divers thèmes dont : le temps, l’abject, l’écologie, la condition humaine et la question du féminin. Ce projet de recherche-crédation a mené à la présentation d’une exposition de peinture tenue du 17 au 29 septembre 2021, à l’Espace projet *Produit Rien* à Montréal.

Mots clés : peinture, XVII<sup>e</sup> siècle, impermanence, nature morte, peinture hollandaise, abject, bocal, Heda, Sénèque.

## INTRODUCTION

Ce projet doctoral de recherche-création est n  du désir de conjuguer deux champs d'intérêt : l'histoire de l'art et la pratique de la peinture. Au quotidien, mon emploi du temps est divisé entre ces deux sphères : les activités reliées à l'histoire de l'art (enseignement, médiation culturelle) et ma pratique professionnelle en peinture abstraite; pratique que je poursuis de façon continue depuis plus de vingt ans. Ce projet de recherche s'articule donc autour d'une réflexion sur le processus créatif en peinture et une réflexion théorique sur le genre pictural de la nature morte. Parallèlement, cette recherche doctorale se veut aussi une réflexion sur le passage du temps – thème intrinsèque à la nature morte – qui est devenu graduellement un vecteur important de ma quête. Bien que ce projet de recherche prenne appui sur la nature morte, il ne s'agit pas, à proprement parler, d'une thèse en histoire de l'art (puisque'il s'agit d'un doctorat en recherche-création). Ainsi, ma thèse n'a pas l'ambition de dresser l'historique de la nature morte<sup>1</sup>. Il s'agit plutôt d'une entreprise où la nature morte hollandaise du XVII  siècle constitue le point de départ d'une réflexion théorique et pratique. Puisque le thème de la nature morte charpente mon projet de recherche, une définition s'impose d'entrée de jeu.

### **Nature morte**

Quand on parle de nature morte, on parle généralement d'un tableau représentant des objets, des fleurs, des fruits, des légumes, du gibier ou des poissons. Ce que nous nommons aujourd'hui *nature morte* en français se décline de diverses façons selon le pays et n'a été reconnu comme genre autonome qu'au XVII  siècle. Ce type de tableau (représentant des objets) existe déjà

---

<sup>1</sup> L'historien de l'art Norman Bryson souligne que l'absence d'ouvrages sur la nature morte n'a été comblée qu'en 1952 par Charles Sterling (Bryson, 1990, p.10). L'ouvrage de Sterling, *La nature morte de l'antiquité au XX  siècle*, dresse avec brio l'historique du genre.

comme *xenia* (cadeau d'hospitalité) à l'Antiquité, chez les Grecs mais ne deviendra un genre reconnu que bien plus tard. Jan Blanc (2021) souligne le problème :

Que faire [...] des œuvres d'art, fort nombreuses depuis l'Antiquité et, à plus forte raison, à partir de la fin du Moyen Âge et du début de la Renaissance, qui accordent à la représentation des objets inanimés une place incontestablement importante ? N'est-il pas [...] sensé, de les classer dans la catégorie de « nature morte », même si, formellement, cette catégorie n'est pas encore verbalisée ? Ne peut-on pas imaginer que cette notion ait pu exister, avant que son explicitation terminologique ne fasse son apparition, d'abord dans la langue néerlandaise, puis en allemand et en anglais, et, enfin, en italien et en français ? (p.185)

Ainsi, au XVI<sup>e</sup> siècle, l'italien Giorgio Vasari parle de *cose naturali* (choses naturelles). Puis, au XVII<sup>e</sup> siècle, aux Pays-Bas, l'expression *Stilleven* (*still* = immobile, *leven* = vie) apparaît alors que l'Allemagne adopte l'expression *still-stehenden Sachen* (peinture de choses immobiles). Dans les pays anglo-saxons, ce sera *Still Life*. En France, au XVIII<sup>e</sup> siècle, on emploiera *nature reposée* et *vie coye* (vie silencieuse). Puis, en 1756, avec son projet encyclopédique, Denis Diderot proposera « nature morte » qui est, depuis, en français, l'expression privilégiée alors que l'Italie utilisera *natura morta*. L'Espagne fait bande à part avec *floreros y bodegones* (fleurs et coins de cuisine). (Encyclopédie Larousse, 2020)

Blanc (2021) s'interroge sur le poids et le sens des mots employés en histoire de l'art. Bien que l'expression *nature morte* soit reconnue, elle se révèle problématique. En effet, on peut se demander pourquoi dans la hiérarchie des genres la nature morte ou *Stilleven* (en néerlandais) est le seul genre à se voir attribuer un état : vivant ou mort. Normalement, dans la hiérarchie des genres, les types de peinture sont identifiés par un seul mot (histoire, genre, portrait, paysage) sans mentionner d'état particulier. Il est intéressant de noter qu'en français et en italien on parle de mort alors qu'en anglais et en néerlandais on parle plutôt de vie (*life*, *leven*). L'espagnol présente un cas à part avec les *bodegones*. *Still*, *Still Life*, *Stilleven*, ces mots évoquent l'immobilité mais aussi une *vie suspendue*. Ce que le *still* évoque pour moi c'est un moment de suspension mais aussi un

fragment d'un ensemble plus large, comme on dirait *still* d'une image puisée d'un film et considérée comme une image autonome, un arrêt sur image. *Still* appelle à un état temporaire et non pas à une finalité comme le suggère l'expression *nature morte*. *Still* pourrait également définir un état limite, un moment de transition entre la vie et la mort. Ainsi, lorsqu'on pense à une fleur dans un vase, on ne la voit pas comme morte mais bien vivante puisque l'eau la maintient en vie. C'est ce passage entre ces états en suspens qui sera évoqué par mes tableaux. Peut-être vaudrait-il mieux, à l'instar de Blanc, parler plutôt d'une peinture de chose<sup>2</sup>. Charles Sterling qui commente ainsi le débat des historiens autour du terme *nature morte* :

Pour malheureux qu'il soit, ce mot, vieux de deux siècles, s'est chargé pour le Français, depuis Chardin jusqu'à Cézanne, de tant de prestiges plastiques et de poésie, qu'il ne semble pas utile de l'abandonner. Les mots ne valent que par les associations qui en rayonnent, et il y a sans doute peu de gens aujourd'hui, pour qui le mot de nature morte évoque le contraire de la vie.(Sterling, 1952/1985, p.42)

Je conserverai donc le terme *nature morte* dans ma thèse pour son évocation d'une temporalité et d'une finalité tout en gardant en tête les réserves de Blanc.

L'histoire de l'art traditionnelle fait constamment référence à la préface des *Conférences de l'Académie* (1667) d'André Félibien pour définir la nature morte et l'insérer au dernier rang de la hiérarchie des genres :

Celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement ; et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la Terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres ... un Peintre qui ne fait que des portraits,

---

<sup>2</sup> Sur la distinction entre *chose* et *objet* voir le texte de Bill Brown (2001). "Thing Theory".

n'a pas encore cette haute perfection de l'Art, et ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus savants. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensemble ; il faut traiter l'histoire et la fable ; il faut représenter de grandes actions comme les historiens, ou des sujets agréables comme les Poètes ; et montant encore plus haut, il faut par des compositions allégoriques, savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mystères les plus relevés. (Félibien, 1667/1968, pp.14-15)

L'histoire de l'art a donc retenu que, puisque le sujet de la nature morte ne contient pas de personnage mais un ensemble d'objets inanimés, ce genre ne méritait pas la gloire accordée à la peinture d'histoire (qui présente des scènes mythologiques, historiques ou religieuses). Ce classement dans la hiérarchie a fait qu'historiquement, la nature morte a été moins considérée et a eu moins d'écho dans les écrits théoriques que les autres genres (Bryson, 1990, p.9). Cette situation a connu un renversement dans les quarante dernières années, alors qu'on a vu de plus en plus d'études consacrées à ce genre et dans les dernières années de nouveaux titres apparaissent annuellement sur le sujet<sup>3</sup>.

Si c'est la peinture hollandaise qui sert de toile de fond principale à ce projet de recherche-crédation, c'est que la nature morte prend son essor dans la Hollande du XVII<sup>e</sup> siècle. La Hollande est alors une société axée sur le commerce qui vit dans la richesse et l'abondance (Schama, 1991) et, en ce sens, il est possible d'établir une correspondance avec la période contemporaine dans laquelle nous vivons. Karl Marx (1930) fera justement de l'essor économique de la Hollande de cette époque, l'exemple parfait de la montée du système capitaliste, système qui régit nos vies et nos activités encore aujourd'hui. Cette période fascinante, tant d'un point de vue économique qu'artistique,

---

<sup>3</sup> Depuis l'ouvrage de Charles Sterling, plusieurs auteurs se sont intéressés à la nature morte dont: Bryson, N. (1990). *Looking at the overlooked four essays on still life painting*. Cambridge, Mass : Harvard University Press. *Still life before still life*. New Haven, CT : Yale University Press. Grimm, C. (1992). *Natures mortes flamandes, hollandaises et allemandes, aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Paris : Herscher. Grootenboer, H. (2005). *The rhetoric of perspective : realism and illusionism in seventeenth-century Dutch still-life painting*. Chicago : University of Chicago Press et Taylor, P. (1995). *Dutch flower painting 1600-1720*. New Haven, Conn: Yale University.



constituera donc l'assise de ce projet. Confronter et associer deux époques différentes (le XVII<sup>e</sup> siècle et notre époque contemporaine) m'est apparu comme un angle fécond pour ma recherche.

Mon intérêt pour la nature morte s'est développé durant mes études à la maîtrise en histoire de l'art (UQAM, 2017) où je me suis intéressée au portrait à la Renaissance. Mon mémoire s'intitulait : *Théâtre ou vérité : l'émergence de la posture de trois-quarts dos dans le portrait individuel du début du XVI<sup>e</sup> siècle en Italie ; les cas de Titien, Raphaël et Andrea del Sarto*. L'aspect transhistorique (art de la Renaissance versus art contemporain) avait orienté mon angle de recherche. Dans mon mémoire, j'ai analysé trois portraits de la Renaissance à travers trois théories théâtrales du XX<sup>e</sup> siècle (La *Distanciation* brechtienne, la *Méthode* de Stanislavski et la *Surmarionnette* de Craig). Je cherchais à proposer une réflexion originale issue de mon expérience. Je reliais alors plusieurs de mes champs d'intérêt : peinture, histoire de l'art, théâtre et regard transhistorique. J'ai réalisé, durant ces deux années à la maîtrise, à quel point une recherche purement théorique – bien que passionnante – n'était pas suffisante pour moi, car je n'avais plus le temps d'aller à l'atelier pour peindre. J'étais constamment tiraillée entre deux choix : lorsque j'étais à l'atelier, je me sentais coupable d'y être (et non pas en train de lire sur l'art pour avancer mes recherches) et lorsque je lisais, je me sentais coupable de ne pas être en train de créer à l'atelier. Ce dilemme constant (où être ?) a été l'élément déclencheur pour entreprendre un projet doctoral dans lequel j'ai voulu arrimer ma pratique professionnelle en peinture et la recherche académique en histoire de l'art. Durant mes deux années à la maîtrise, j'avais pressenti une correspondance entre le portrait et la nature morte. Voici ce que j'écrivais en conclusion de mon mémoire :

En terminant, il me semble pertinent de souligner une certaine similarité entre le portrait individuel et la nature morte. L'un et l'autre genres sont issus de compositions plus vastes : le portrait est, à la source, partie prenante du portrait contextuel et la nature morte est, à l'origine, un élément anecdotique ancré dans de plus larges compositions. Je souligne aussi que c'est à l'envers de portraits, dès le XV<sup>e</sup> siècle, que les premières natures mortes apparaissent sous forme de vanités liant symboliquement les deux représentations dans une réflexion sur la brièveté de l'existence. La maxime suivante pourrait alors être appliquée aux deux genres (portrait et nature morte) concernant la fugacité de l'existence et la pérennité de l'œuvre d'art : *Vita brevis ars longo* (la vie est courte, l'art perdure).

Si, comme le déclarait Brunelleschi : *Ogni pittore dipenge se* (tout peintre se peint lui-même), il m'apparaît qu'à travers la nature morte, comme à travers le portrait, c'est en fait le peintre qui s'auto-représente. Si le portrait est un mémorial, la nature morte pourrait peut-être être considérée de la même façon. C'est à partir des conclusions de mes recherches et réflexions sur le portrait du XVI<sup>e</sup> siècle et son rapport au spectateur que s'amorcera mon projet doctoral (multidisciplinaire et transhistorique) sur la nature morte des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles et son impact sur la nature morte contemporaine.

C'est ainsi que, lors de mes études de deuxième cycle – et parallèlement à mes recherches sur le portrait – mon intérêt s'est porté sur les représentations picturales de natures mortes et leur rapport à la temporalité.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, alors que le genre placé au premier rang de la hiérarchie académique est de nature mégalographique (actes grandioses, scènes historiques, religieuses ou mythologiques), la nature morte se distingue par son aspect rhopographique et s'intéresse aux petites choses sans importance du quotidien (Sterling, 1952/1985, p.11). La nature morte est un *memento mori* (*souviens-toi que tu vas mourir*) et met en scène un fragment de l'univers domestique. Le peintre hollandais de nature morte du XVII<sup>e</sup> siècle représente habituellement, sur une table (ou une tablette), des éléments dont certains commencent à être corrompus ainsi que des insectes et/ou des résidus de repas ; indiquant l'impermanence des biens matériels et la brièveté de l'existence. Il m'est apparu que tout ce qui se trouve au sol, tout ce qui n'est habituellement pas objet du regard, tout ce qu'on ne considère pas, pourrait aussi figurer dans une représentation du quotidien et illustrer le passage du temps. C'est ainsi que la saleté, la poussière, les débris, les ordures, les objets abandonnés au sol, sont apparus dans la prémisse de mon projet. Ils sont évoqués au premier chapitre et servent d'ancrage au projet de recherche.

Si on transpose la représentation de la nature morte dans notre contexte contemporain, force est de constater qu'elle doit prendre en compte l'obsession qu'a notre société pour une vie axée sur la performance et la rapidité. Aujourd'hui, tout doit être fait rapidement, obtenu rapidement ; nous ne

prenons plus le temps de faire les choses. Nous sommes dans un monde de vitesse<sup>4</sup>. Le temps et l'effort ont disparu au profit de la facilité et de l'éphémère (on n'a qu'à penser à l'obsolescence programmée). En art contemporain, on s'intéresse beaucoup aux nouvelles technologies, au monde numérique, aux réalités virtuelles. Mon projet de recherche-crédation, axé sur la peinture de la nature morte, est à contre-courant de cette réalité. Mon projet parle de tradition et, en ce sens, choisir un tel projet aujourd'hui constitue presque un acte de résistance puisqu'il va à l'encontre des préoccupations artistiques actuelles liées au numérique. Ce projet parle de temporalité, du temps nécessaire pour faire les choses puisque peindre prend du temps ; j'ajouterais que l'emploi de la peinture à l'huile impose un délai supplémentaire dû au temps de séchage du médium. Peindre une nature morte requiert aussi un temps d'observation devant un objet qui se dégrade sous notre regard et pose ainsi une double considération sur le temps. Mon projet de recherche-crédation est ainsi en osmose avec les nouvelles considérations sur le temps engendrées par les mouvements *Slow* (*Citta Slow*, *Slow Food*, etc.) qui prônent un retour à un équilibre plus naturel, plus organique, entre vitesse et lenteur (Honoré, 2005).

### **Question et objectif de recherche**

J'en suis venue à me poser la question suivante : Comment actualiser, à travers un regard transhistorique, une représentation picturale de la nature morte en considérant l'esthétisation de l'abject et en évoquant la temporalité? Cette question avait comme objectif de créer une œuvre en lien (théorique et pratique) avec la tradition picturale; une œuvre inspirée du genre de la nature morte qui revisiterait la question de la représentation de l'abject et, métaphoriquement, évoquerait le passage du temps en offrant une réflexion sur la vie.

---

<sup>4</sup> Voir à ce sujet les ouvrages de Hassan, R. (2009). *Empires of speed: time and the acceleration of politics and society*. Leiden, Pays-Bas : Brill; Honoré, C. (2005). *Éloge de la lenteur*. Paris : Marabout ; Martineau, J. (2017). *L'ère du temps : modernité capitaliste et aliénation temporelle*. Montréal: Lux ; Rosa, H. (2012). *Aliénation et accélération : vers une théorie critique de la modernité tardive* (trad. de l'anglais), Paris : La découverte.

## Méthodologie

### L'approche heuristique

Ma recherche est de type heuristique avec une assise transhistorique. Clark Moustakas (1990) souligne des aspects de la recherche heuristique qui me semblent similaires aux stratégies que j'emploie dans mon processus créatif, en particulier au sujet de la complète disponibilité et de l'honnêteté que le processus heuristique requiert (p.14). Moustakas cite Abraham Maslow dont les écrits m'ont vivement impressionnée. Maslow, en parlant de la créativité, écrit ceci :

Ce qui veut dire faire tomber les masques, cesser tout effort afin d'influencer, d'impressionner, de plaire, de se faire aimer, d'être applaudi. Nous pourrions exprimer cela ainsi : sans un public devant lequel jouer, nous cessons d'être des acteurs. Et, si nous n'avons pas besoin de tenir un rôle, nous pouvons nous consacrer, sans arrière-pensée, au problème. (2008, p. 85)

Cette idée de totale disponibilité et d'engagement envers le processus créatif est très proche de mon expérience en recherche-crédation où tout devient potentiellement pertinent pour ma recherche, où tout est questionnable. Moustakas traite aussi de l'importance de l'intuition. « Tout ce qui se présente dans la conscience du chercheur comme perception, sens, intuition ou connaissance représente une invitation à une élucidation plus poussée <sup>5</sup> ». (p.10) Dans mon processus de recherche, l'intuition est constamment présente. « L'intuition est une caractéristique essentielle de la recherche de la connaissance<sup>6</sup> » (p. 23). Dans ma pratique de peintre, j'ai l'habitude de faire confiance au processus de création. Je me laisse guider par les idées qui émergent en cours de travail et je réajuste continuellement la composition jusqu'au tableau final.

---

<sup>5</sup> Toutes les traductions sont de moi sauf mention contraire. "Whatever presents itself in the consciousness of the investigator as perception, sense, intuition, or knowledge represents an invitation for further elucidation."

<sup>6</sup> "Intuition is an essential characteristic of seeking knowledge."

Dès le début et tout au long d'une enquête, la recherche heuristique implique l'auto-recherche, l'auto-dialogue et la découverte de soi ; la question de recherche et la méthodologie découlent du sens de la conscience intérieure et de l'inspiration. Lorsque je considère un problème ou une question, j'y entre pleinement. Je m'y concentre avec une attention et un intérêt inébranlables. Je recherche de manière introspective, méditative et réflexive sa nature et sa signification. Ma tâche principale est de reconnaître tout ce qui existe dans ma conscience comme une conscience fondamentale, de le recevoir et de l'accepter, puis de m'attarder sur sa nature et sa signification possible<sup>7</sup>.(Moustakas, 1990, p.11)

Les idées que Moustakas exprime se retrouvent non seulement dans mon projet de peinture mais également au niveau de cette thèse<sup>8</sup>. Par la suite, à la lecture de *L'expérience intuitive* de Claire Petitmengin (2001), j'ai fait l'expérience de décrire mon processus intuitif tout en étant dans une *parole incarnée* (sans juger et sans rationaliser) :

*Je suis à l'atelier. Devant le tableau en cours. Je m'assois. Je ferme les yeux pour me recentrer. Je respire calmement. J'essaie de rester focus sur moi, sur ce qui se passe. Je prends une grande inspiration (c'est drôle une grande inspiration...être inspirée). J'ouvre les yeux doucement devant le tableau. Comme si je le voyais pour la première fois. J'essaie d'avoir un regard neuf, un regard étranger sur le tableau. Tout ça se passe « derrière moi » comme quelque chose qui enveloppe l'arrière de mon corps. Je regarde fixement et calmement. Avec toute, absolument toute l'attention dont je suis capable, sans flancher. Je regarde le tableau comme je regarderais un problème mathématique. Mes yeux font le tour de la surface du tableau. Il y a le vide en moi, toute la place est libre pour quelque chose qui arriverait. Je continue de regarder calmement en respirant calmement. Et je suis attentive à toute idée qui arriverait. Je fais confiance à ce qui peut arriver. S'il n'y a rien, je me dis mentalement : bleu, blanc, rouge, jaune, vert, orange, violet. Une gamme de couleurs que je pourrais ajouter. Parfois une idée vient : une ligne, effacer une structure, mettre un grand trait, effacer toute une partie du tableau. Je réfléchis à cette idée, cette impulsion. Je sais que même si parfois je m'y refuse, je finirai par abdiquer. Que cette idée qui a surgi est la bonne.*

---

<sup>7</sup> “From the beginning and throughout an investigation, heuristic research involves self-search, self-dialogue, and self-discovery; the research question and the methodology flow out of inner awareness meaning, and inspiration. When I consider an issue, problem, or question, I enter into it fully. I focus on it with unwavering attention and interest. I search introspectively, meditatively, and reflectively into its nature and meaning. My primary task is to recognize whatever exists in my consciousness as a fundamental awareness, to receive and accept it, and then to dwell on its nature and possible meaning.”

<sup>8</sup> Un exercice sur les cartes heuristiques est relaté au deuxième chapitre : « Sur les mots ».

*Ce sont souvent des décisions courageuses (effacer presque la totalité du tableau) mais qui sont fructueuses.*

*Parfois aussi les idées arrivent de manière fulgurante, spontanée. C'est habituellement lorsque je suis au repos. La nuit. Ou le soir tard. L'idée arrive, et fréquemment elle s'élabore textuellement. J'ai essayé de m'enregistrer mais ça ne marche pas. Alors je me réveille et je note tout ce qui me vient dans mon téléphone. Exactement de la manière que c'est venu avec les mots qui ont surgi.<sup>9</sup>*

L'intuition est au cœur des décisions qui guident mon travail de peintre et mon projet de recherche. C'est par intuition que j'ai choisi les deux œuvres sur lesquelles j'allais échafauder mon projet doctoral: les tables de repas hollandaises de Willem Claeszoon Heda et les sculptures-détritus de Yuji Agematsu; œuvres dont il sera question dès le premier chapitre.

## **La collecte de données**

Moustakas propose sept phases de la recherche artistique : l'engagement initial, l'immersion, l'incubation, l'illumination, l'explication, la synthèse créative et la validation. Suivant les deux premières phases, et dès le début de ma recherche, en septembre 2017, j'ai décidé de m'engager totalement dans le processus de recherche : de créer en atelier, de réfléchir à mon sujet, de lire et d'écrire intensément.

L'aspect transhistorique de ma recherche sera incarné par deux pôles principaux (mais pas exclusifs) soit le XVII<sup>e</sup> siècle et l'art contemporain. Dans le corpus théorique, les textes choisis témoignent de ce désir de transhistoricité. Ainsi, parmi les auteurs retenus se retrouvent : Plin l'Ancien, Leon

---

<sup>9</sup> Extrait du journal d'atelier.

Battista Alberti, Karel van Mander, Gérard de Lairese, André Félibien et Denis Diderot ainsi que des auteurs contemporains (histoire de l'art, littérature, philosophie, anthropologie).

Dans le corpus pratique, deux œuvres ont joué un rôle crucial dans l'élaboration de mon projet : les tableaux de tables de repas hollandaises du XVII<sup>e</sup> siècle et l'œuvre sculpturale de Yuji Agematsu. C'est dans une approche anachronique (une recherche transhistorique est inévitablement anachronique) que les œuvres ont été sélectionnées. Des œuvres provenant d'autres périodes seront aussi évoquées tout au long de cette thèse. Bien entendu, de multiples œuvres auraient pu y figurer, mais j'ai décidé de choisir des œuvres qui avaient une résonance particulière pour moi ; il s'agit donc d'une sélection entièrement guidée par ma démarche artistique. Dans ce vaste corpus, les œuvres joueront un rôle, à divers niveaux, dans l'élaboration de mes tableaux. Ma pratique picturale sera en dialogue avec ces deux corpus (théorique et pratique), dans un aller-retour constant, qui alimentera ma réflexion théorique et l'élaboration des tableaux.

Sam Taylor-Johnson (anciennement Taylor-Wood), artiste multidisciplinaire, s'intéresse aussi à un travail qu'on pourrait nommer transhistorique et qui trouve sa source dans les formes artistiques antérieures :

[...] il s'agissait de regarder des choses qui, historiquement, n'ont pas changé. L'importance des choses que j'ai examinées au fil des ans n'a pas changé. Une nature morte est toujours une nature morte, même dans la transformation de la peinture au cinéma. Tout comme les maîtres de la peinture hollandaise, je m'intéresse aux idées liées à la mortalité et au passage du temps<sup>10</sup>. (Taylor-Johnson citée par Wendt, 2019)

---

<sup>10</sup> “[...]it was about looking at things that historically have not changed. The importance of things that I have looked at through the years has not changed. A still life is still a still life, even in the transformation from painting to film. I am interested in ideas connected to mortality and the passage of time, as were the Dutch master painters.”

De même, dans mon projet de recherche basé sur la peinture du XVII<sup>e</sup> siècle, je porterai intérêt aux questions de finitude humaine et de temporalité.

En plus de ces deux corpus (théorique et pratique), ma collecte de données prendra diverses formes: notes dans le journal d'atelier, notes photographiques et études.

Depuis septembre 2017, j'utilise un carnet, à l'atelier, où sont notées toutes mes idées et mes réflexions en lien avec mon projet, des impressions sur la vie quotidienne, sur des lectures en cours, et où je réalise des croquis. Quand je ne suis pas à l'atelier et que je n'ai pas le carnet avec moi, je note mes idées dans mon téléphone (à toute heure du jour ou de la nuit). Ces notes d'atelier sont constamment en dialogue avec les lectures que j'ai faites et m'ont servi de matériel de base pour la rédaction de cette thèse. Ce journal d'atelier m'a aussi aidée à garder le fil de la création et à alimenter ma recherche puisque de nouvelles idées surgissent constamment. Certaines de ces notes d'atelier se retrouvent insérées dans ma thèse.

Au début du projet, je prenais des photos de toutes les choses que je voyais pour nourrir ma réflexion et mon travail pictural. Pour déterminer aussi ce qui pourrait être intéressant picturalement. Au fil des mois, les photographies ont joué un autre rôle. J'ai utilisé la photographie lors du travail à l'atelier, au cours de la réalisation des tableaux. Ainsi, durant le travail, je prends des photos avec mon téléphone. Cette pratique m'aide à deux niveaux. D'abord la photo me permet de (re)voir ce que je suis en train de faire et agit comme un regard extérieur. Je prends une photo du tableau, m'assois et la regarde sur l'écran du téléphone. Sur l'image photographiée, il y a une distance qui m'aide à reconnaître les *erreurs* du tableau. Je vois alors plus clairement les modifications à effectuer. À la Renaissance, les artistes plaçaient fréquemment un miroir devant le tableau pour la même raison; un regard nouveau sur l'œuvre. La photographie me permet aussi quelque chose que le miroir ne permet pas : la photo me sert d'archive et me permet de conserver la trace du travail en cours.



J'ai commencé à réaliser des études, dès le tout début du projet. Il s'agit de tableaux de petit format sur panneau de bois. Ces études m'ont permis d'expérimenter avant de peindre sur grand format. Elles sont aussi les traces du processus. Les études sont à la fois processus d'expérimentation et œuvres autonomes, et certaines font partie du corpus final de l'exposition doctorale. Les réflexions engendrées par la réalisation des études et leur élaboration sont relatées dans les deux premiers chapitres.

### **Sur la structure de cette thèse**

*En cas de doute, choisir l'honnêteté.*  
Abraham Maslow

Le problème majeur rencontré pour l'écriture de cette thèse de recherche-crédation a été la structure à adopter lors de la rédaction. Comment organiser les divers éléments, les diverses strates de mon projet. Les strates comprennent toutes ces couches de renseignements qui appartiennent à divers ordres. Le principe de stratification traverse ce projet : les idées, le sujet, les couches de peinture, le travail d'atelier, les notes du journal, la théorie et l'accumulation de savoir. Tout cela est à l'image des couches de peinture superposées qui recouvrent la surface du tableau et qui lui donnent une densité. Mon objectif était de rester en équilibre entre la recherche à l'atelier, la création et la réflexion théorique. C'est en lisant le deuxième volume de *Capitalisme et schizophrénie, Mille plateaux* (Deleuze et Guattari, 1972) que j'ai découvert le schème que je recherchais. Dès le début de l'écriture de cette thèse, je n'arrivais pas à écrire les chapitres *en ordre*, ça ne fonctionnait tout simplement pas. J'avais l'impression d'écrire en dehors de moi, d'emprunter une posture artificielle. Je voulais que ma parole soit incarnée. Incarner, comme dans *sentir dans sa chair* ou comme dans *interpréter un texte* (comme acteur.trice), le faire devenir soi, devenir soi-même le texte, annuler la distance entre soi et la parole, ressentir et non pas écrire à côté de soi ou emprunter les mots des autres. Au fil des mois, j'ai beaucoup pensé à la sédimentation, autant au sens propre qu'au sens figuré ; laisser les idées se déposer doucement avec le temps et les recueillir. J'ai entrepris d'écrire comme je peins : en prenant les idées comme elles surgissent et en écrivant partout : sur l'ordinateur, dans des carnets, dans mon téléphone, le matin, la nuit. J'ai décidé de faire confiance au processus,

à la somme de mes lectures et de mes réflexions. Laisser venir les mots. J'ai aussi beaucoup réfléchi au temps (au passage du temps, aux échéances, à la finalité des choses). Comme dans mon travail à l'atelier où je fais confiance au processus, je voulais laisser les éléments se sédimenter. Laisser reposer la matière. Pour moi, cette thèse ne pouvait pas venir d'un processus linéaire, mais de la superposition des expériences.

Dans un livre comme dans toute chose, il y a des lignes d'articulation ou de segmentarité, des strates, des territorialités; mais aussi des lignes de fuite, des mouvements de déterritorialisation et de déstratification. Les vitesses comparées d'écoulement d'après ces lignes entraînent des phénomènes de retard relatif, de viscosité, ou au contraire de précipitation et de rupture. Tout cela, les lignes et les vitesses mesurables, constitue un *agencement*. (Deleuze, Guattari, 1972, p.2)

La structure de la thèse, dès le départ, m'est apparue comme quelque chose d'essentiel. Quelque chose qui se devait d'être en lien avec ma recherche-crédation. Dans *Mille plateaux*, il est dit ceci : « Il n'y a pas de différence entre ce dont un livre parle et la manière dont il est fait. »(p.2). Dès le départ, intuitivement, c'est ce que j'avais pressenti : il me fallait créer une adéquation entre mon projet de recherche-crédation en atelier et ma thèse. Peut-être à cause de mes études antérieures en littérature française (UdeM, 1984-1986), les mots et le rythme sont importants pour moi. J'ai cherché à faire de cette thèse un texte plus littéraire qui relate mon expérience.

Je me suis inspirée de la structure rhizomatique (Deleuze et Guattari, 1972). Les rhizomes sont de petites racines qui poussent horizontalement. Il n'y a pas de hiérarchie (à l'opposé d'une structure arborescente : racines-tronc-branches-feuilles). Dans mon projet de recherche, il n'y a pas non plus de hiérarchie entre les idées puisque la création, pour moi, n'est pas un processus linéaire qui suit une organisation prédéfinie. L'agencement du texte-rhizome avec ses multiples points connectés entre eux est expliqué par les auteurs :

Principes de connexion et d'hétérogénéité : n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être. C'est très différent de l'arbre ou de la racine qui fixent un point, un ordre. [...] Dans un rhizome au contraire, chaque trait ne renvoie pas nécessairement à un trait linguistique : des chaînons sémiotiques de toute nature y sont connectés à des modes d'encodage très divers, chaînons biologiques, politiques, économiques, etc., mettant en jeu non seulement des régimes de signes différents, mais aussi des statuts d'états de choses. (p.3)

C'est cette multiplicité des divers points d'entrée, interconnectés entre eux, qui m'a semblé la structure la plus appropriée pour ma thèse. Dans mes notes d'atelier, les impressions, les idées et les commentaires suivent ma démarche. Dans ma thèse, certains extraits du journal d'atelier sont retranscrits tels qu'ils s'y retrouvent. Ils sont en italiques et datés. Ils permettront à la lectrice et au lecteur, je l'espère, de suivre mon cheminement tout au long de ce projet de recherche. Ils me permettront aussi de doser le ton plus intime, plus familier et les notions théoriques, de faire se rejoindre les diverses strates.

Finalement, en cours de rédaction, j'ai décidé de retirer la numérotation des sections et sous-sections. J'ai beaucoup réfléchi à la structure de cette thèse et à l'apparence que je voulais lui donner (un peu comme lorsqu'on fait un tableau et qu'on retire, ajuste, déplace... un peu aussi comme lorsqu'on monte une exposition et qu'on décide de l'emplacement des œuvres, de la mise en espace et de l'effet général). Mon texte est composé de façon associative, à la manière d'un casse-tête particulier dont les multiples pièces pourraient être disposées selon diverses configurations. Il m'est apparu que de mettre des chiffres devant chacune des sections et sous-sections figerait mon texte dans une structure dans laquelle je ne me reconnais pas (et qui me semble ne servir qu'à légitimer mon projet) alors que ce que je désire est de relater – le plus honnêtement possible – mon processus de recherche et le récit de cette recherche-crédation d'une façon plus littéraire, plus près de la lectrice et du lecteur. De plus, puisqu'il s'agit d'un système rhizomatique et qu'il n'existe plus de hiérarchie entre les idées, il m'a semblé contraire à mon projet d'utiliser une numérotation. Les sections et sous-sections continuent toutefois d'exister mais sans numéros, ils sont en caractère gras pour faciliter la lecture du texte. Suite à cette décision, ma thèse a soudainement pris l'aspect d'un essai, ce qui me paraît plus approprié pour mon projet et,

du coup, c'est comme si on retirait un carcan autour de moi et que je prenais entièrement possession de ce texte.

## CHAPITRE 1

### METTRE LA TABLE

De tous les types de natures mortes, ce sont les tableaux hollandais représentant des tables de repas qui ont retenu mon intérêt. C'est en grande partie de la contemplation de ces tableaux que m'est venue l'idée de ce projet doctoral. De tous les peintres néerlandais de natures mortes, c'est Willem Claeszoon Heda (1594-1682) qui sera le point de départ de ma réflexion, pour la virtuosité de sa peinture, l'atmosphère feutrée et méditative de ses tableaux et les strates sémantiques contenues dans ses tableaux, offrant de multiples portes d'entrée pour une analyse.

#### *Table de déjeuner avec tarte aux mûres de Heda.*

Figure 1.1 Willem Claeszoon Heda, Table de déjeuner avec tarte aux mûres, 1631, huile sur chêne, 45x82cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde



Tiré de : Staatliche Kunstsammlungen Dresden. <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/319914>

C'est ainsi que *Table de déjeuner avec tarte aux mûres* (1631) servira d'ancrage pour ma démonstration (Fig.1.1). Puisqu'il sera question de ce tableau tout au long de ma thèse, regardons-le de plus près. Le tableau de Heda représente un *Ontbijtje*, terme néerlandais pour désigner une nature morte de petit-déjeuner. L'*Ontbijtje* était un repas léger qui pouvait être pris à toute heure de la journée (Schneider, 1999, p.101). Dans son tableau, le peintre illustre un moment du quotidien. La table semble dressée pour une seule personne et les éléments qui y sont représentés suggèrent un milieu aisé.

Le format horizontal du tableau est représentatif du travail de Heda à cette époque. Le plan horizontal de la table est un rappel formel du format du tableau. Le peintre utilise plusieurs stratégies pour rompre la monotonie d'une composition linéaire : l'espace laissé vacant à la gauche de la table renvoie constamment le regard de la spectatrice<sup>11</sup> à l'organisation picturale des éléments disposés sur la table. Le côté droit de la table est coupé par le bord de la toile laissant planer un mystère quant à ce qui se trouve au-delà du tableau. Svetlana Alpers (1990) explique que :

[...] le monde peint dans les tableaux hollandais paraît souvent découpé par les bords de la toile ou, inversement, semble s'étendre au-delà des limites de celle-ci, comme si le cadre n'était venu qu'après coup, et n'était pas un moyen préalable de définir le tableau [...]. (p. 24)

Le peintre a donc choisi ce cadrage et, ce faisant, nous offre une vue partielle de la scène réelle. Suivant sa façon de faire habituelle, Heda a disposé une nappe sur la table, mais l'a retirée à moitié pour découvrir à droite, le bois de la table. Le peintre a pris soin de ne pas faire coïncider le côté droit de la nappe avec le centre du tableau, ce qui rompt la symétrie et crée un effet dynamique. Cette nappe blanche attire l'œil et crée un point focal d'autant plus qu'elle est de part et d'autre cernée par un espace sombre. Les plis de la nappe, visibles, sont accentués par des teintes d'un gris bleuté ce qui confère au tissu une présence vivante. Sur ce tableau, Heda trace presque une diagonale du coin supérieur droit au coin inférieur gauche, délimitant ainsi une zone remplie par la

---

<sup>11</sup> Le genre féminin sera utilisé dans ce document dans le seul but d'alléger le contenu du texte.

table en bas et, en haut, une zone laissée vacante. Le haut du tableau représente un espace vide, un arrière-plan présentant un camaïeu de bleu vert qui est traversé par un rayon de lumière venant du coin supérieur gauche. Charles Sterling précise que :

[les éléments] isolés dans un néant transparent [...] représentent la solide durée de la matière qui rassure l'esprit. Leur groupement n'est pas laissé au hasard ; toutes les formes se touchent l'une l'autre, s'enchaînent en un ensemble ferme et rythmé. (Sterling, 1952/1985, p.49)

La composition du tableau est triangulaire, son sommet en est le *römer*. Ce type de verre possède un pied agrémenté d'ornements de verre qui ont pour fonction d'enjoliver l'objet, mais aussi d'aider à tenir cet imposant verre qui n'a pas d'anse. À la droite du *römer*, reposant sur le côté dans une assiette en étain, se trouve une *tazza*<sup>12</sup> d'argent. Généralement faite pour boire, elle servait à présenter des fruits et des sucreries ou simplement d'objet décoratif. Posée juste au-dessous de la *tazza*, dans le plat en étain, se trouve une montre. Comme dans pratiquement toutes les compositions du XVII<sup>e</sup> siècle, comportant ce type de montre, et, quel que soit le peintre, le ruban est bleu ciel. Ici, ce bleu est un rappel des touches de bleu de la nappe. Une petite clé est accrochée au ruban et suspendue dans le vide. On la distingue clairement puisque le fond sur lequel elle se détache est noir.

À l'extrémité gauche de la table, tout près du rebord, le verre renversé et brisé est un *Berkemeyer*<sup>13</sup>. Il s'agit d'un type de verre fabriqué en Allemagne et aux Pays-Bas aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Semblable au *römer* mais de plus petite taille, il comporte cependant une ouverture en entonnoir. Juste à côté, vers la droite, dans une autre assiette en étain posée en équilibre au bord de la table, se trouve un morceau de la tarte entamée. Tout juste derrière, dans un troisième plat en étain, pratiquement au centre de la composition, est présentée la tarte aux mûres. Les trois plats en étains

---

<sup>12</sup> *Tazza*: De l'italien *tazza*, coupe, la *tazza*, qu'on appelait au XVII<sup>e</sup> siècle « *coupetasse* » ou « *copschaele* » est une coupe ou un plat ornemental sur pied.

<sup>13</sup> <https://www.cmog.org/research/glass-dictionary> Corning Museum of Glass

sont disposés de façon triangulaire. Jan Blanc souligne la théâtralité du tableau de Heda ancrée dans la temporalité :

Cette mise en scène des débuts du repas permet en outre à Heda d'inscrire son tableau dans une forme de temporalité, à laquelle il fait explicitement référence à travers des motifs symboliques (la montre ouverte), mais aussi des indices narratifs, comme la coupe renversée ou, mieux encore, comme le verre brisé, à gauche, qui semble tenir dans un équilibre précaire sur l'assiette en argent. Le peintre parvient ainsi à construire son tableau comme une somme de récits enchâssés les uns dans les autres. La fraîcheur du mets autour duquel il articule la composition démontre sa capacité à saisir un instant précis [...]. (Blanc, 2021, p.85-86)

Un de ces moments précis est incarné par l'ustensile laissé sur la tarte.

Figure 1.2 Détail: cuillère



Cette petite cuillère à dessert a apparemment servi à prélever ou à goûter la tarte, puisque le pourtour du cuilleron (l'extrémité concave de la cuillère) porte des traces de pâte (Fig.1.2).



À l'avant-plan, au centre du tableau, posé au bord de la table et placé en diagonale, se trouve un couteau. Il s'agit d'un procédé fréquemment utilisé par les peintres pour indiquer la profondeur (imaginaire) du tableau. Des coquilles de noix ouvertes ont été laissées sur la nappe, à proximité du couteau. Finalement, discrètement placé à l'arrière-plan, se trouve un verre. Ce verre est d'une simplicité désarmante. C'est un verre à boire droit qui contient un liquide rougeâtre, probablement de la bière. Heda travaille les reflets sur les surfaces métalliques et le verre et les effets de transparence. C'est d'ailleurs le reflet lumineux sur le liquide contenu dans le *römer* qui attire continuellement le regard de la spectatrice.

Le point de vue du tableau est en plongée, ce qui permet à la spectatrice de voir tous les éléments disposés sur la table en demi-cercle, un peu comme un inventaire. Comme si le peintre avait cartographié ce moment. On pourrait dire une *cartographie de la table de déjeuner*, puisque cartographier c'est, en somme, observer attentivement et transcrire le plus fidèlement possible. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si la nature morte a eu un tel essor en Hollande où on était passé maître dans l'art de produire des cartes géographiques, dans l'art de la description.

[La nature morte] est un produit de la culture néerlandaise du XVII<sup>e</sup> siècle et de sa fascination pour l'observation et l'enregistrement de la réalité dans diverses circonstances.[...] Les Néerlandais ont également été des pionniers dans la cartographie, un autre mode d'enregistrement du monde. <sup>14</sup> (Grootenboer, 2005, p.5)

Svetlana Alpers note « qu'il n'y a peut-être jamais eu en aucune époque, et en aucun lieu, pareille coïncidence entre la cartographie et l'art pictural ». (1990, p. 209) La nature morte pourrait donc servir à *cartographier le réel*. Svetlana Alpers poursuit :

---

<sup>14</sup> "The genre is a product of Dutch seventeenth-century culture and its expressed fascination with observing and recording reality in a variety of circumstances. [...] Dutch were also pioneers in mapmaking, another mode of recording the world".

[...] *descriptio* [...] était l'un des termes les plus courants pour désigner la confection des cartes. On appelait les cartographes ou leurs éditeurs « descripteurs de l'univers », et leurs cartes et leurs atlas étaient la description du monde. Bien que, autant que je sache, ce terme n'ait jamais été appliqué à une peinture, il y a de bonnes raisons de le faire. Le but des peintres hollandais était de capter sur leur toile toute une gamme de connaissances et d'informations sur le monde. Eux aussi employaient des mots dans leurs images. De même que les cartographes, ils faisaient des œuvres qui cumulaient des éléments divers, et qui ne pouvaient pas être saisies d'un point de vue unique. Les leurs n'étaient pas conçues comme une fenêtre (albertienne) selon le modèle de la peinture italienne, mais à la façon d'une carte, comme une surface sur laquelle est disposé un assemblage de ce que l'on voit dans le monde. (p. 212)

À l'instar d'une carte où les divers territoires sont inscrits et circonscrits, dans le tableau de Heda, la nappe délimite un espace où, d'un côté, les éléments sont plus triviaux (verre droit rempli de bière, tarte, cuillère salie, coupe cassée), alors que le côté où la table est nue présente des objets de luxe : le *römer*, la *tazza*, la montre. Au XVII<sup>e</sup> siècle, les peintres de tables de repas hollandaises insèrent fréquemment des objets de luxe dans leurs compositions; reflet de l'abondance et de la richesse de la société. Dans cette nature morte (comme dans toutes les natures mortes), les éléments propres et riches ne m'intéressent pas. Je vais instinctivement vers ce qui est déplacé, brisé, dérangé, souillé, impropre, vers ce qui est *vivant*. Lors de ma recherche doctorale, j'ai ainsi délibérément choisi des objets sans prétention. J'ai rejeté l'aspect luxueux pour ne conserver que ce qui était ordinaire (et non pas extraordinaire), que ce qui était de l'ordre du quotidien. Le quotidien, c'est le rythme de la vie, c'est la trace du temps qui passe. J'ai donc amorcé mon projet de recherche en dessinant de petits objets.

*Journal d'atelier, 29 octobre 2017*

*Vu cette image qui me semble être une relecture des tables du XVII<sup>e</sup> (fin de repas).*

Figure 1.3 Marcus Nielson for The New York Times. Food stylist: Maggie Ruggiero. Prop stylist: Gozde Eker. New York Times Magazines, 29 octobre 2017



Tiré de :New York Times Magazines <https://www.nytimes.com/issue/magazine/2017/10/27/102917-issue>

La place prépondérante des restes et des traces de repas dans cette photographie (Fig.1.3) m'apparaît comme une piste féconde pour mes recherches. Éliminer la splendeur de la table pour n'en conserver que les résidus, m'intéresser aux déchets de table plutôt qu'au repas. Mon intérêt pour un sujet dénué de grandeur trouve un écho dans les propos de Pline l'Ancien qui raconte que le peintre Piraïkos se bornait à représenter des sujets humbles, tels des boutiques de barbier, de cordonniers, des ânes, des victuailles et autres choses semblables, ce qui le fit surnommer *rhyparographe*, qui signifie peintre de choses sales, peintre qui représente des objets vils et dégoûtants (Stoichita, 1993, p.36). Il y a donc ici un jeu de mots qui transforme la notion de *rhopographie* (*minoris pictura, peinture de petites choses*) en *rhyparographie* (du grec, *rhuparos* : sale, ordurier). Tout comme Piraïkos, dans mon projet, je privilégierai et la rhopographie et la rhyparographie.

## Sur le temps

*Toujours, devant l'image,  
nous sommes devant du temps.*  
Georges Didi-Huberman

*Mercredi, 13 septembre 2017*

*J'ai pris quelques jours pour réfléchir à ce que je voulais dessiner. Je ne voulais pas dessiner de gros objets (pour commencer). Mais quels objets? Je me suis rendu compte que les objets neufs (non encore utilisés) ne m'intéressaient pas. Je commence donc par des objets ou des groupes d'objets rencontrés tels quels dans le quotidien.*

L'objet qui serait le reflet du quotidien m'a intéressée, un objet déjà utilisé, qui aurait une vie derrière lui. Ma pratique en peinture est habituellement abstraite et je n'avais pas dessiné depuis mes études en beaux-arts (Concordia, 1993-1996). J'ai donc recommencé, un peu maladroitement au début, à regarder des objets et à tenter de reproduire ce que je voyais à la maison et à l'atelier. Bien entendu, le croquis est lié de façon intrinsèque à la notion de peinture figurative. Le critique d'art Harold Rosenberg commente ainsi cette relation (par rapport à l'élaboration d'un tableau abstrait qui s'élabore par la couleur) :

Un croquis est la forme préliminaire d'une image que l'*esprit* essaie de saisir. Le travail d'après croquis fait penser que l'artiste considère encore la toile comme le lieu où fixer ce qu'il a dans l'esprit – plutôt qu'elle ne soit elle-même l'« esprit » au moyen duquel le peintre, en transformant une surface au moyen de couleurs, pense. (Rosenberg cité par J.Lichtenstein, 1995, p. 882)

Dans une pratique figurative, c'est donc le dessin qui opère la transition entre le sujet et le tableau.

Figure 1.4 Florence Victor, Intérieur armoire pharmacie, 2017, feutre sur papier, journal d'atelier



Figure 1.5 Florence Victor, Objets, table, 2017, feutre sur papier, journal d'atelier



Figure 1.6 Florence Victor, Fragment, plante fanée, pot, 2017, graphite sur papier, journal d'atelier



*Journal, 14 septembre 2017*

*Prendre le temps pour dessiner. Prendre volontairement cette pause du temps pour regarder et dessiner. Je réfléchissais beaucoup à cette idée du temps après la lecture de Sénèque : De la brièveté de la vie. Et j'essayais de trouver une façon de conjuguer toutes les obligations, tous les projets. Et je me rends compte que ce projet sur la nature morte va sans doute me permettre de le faire. De diriger mon attention et de concentrer mon attention dans ma pratique et aussi dans la sphère théorique. – Prendre le temps –*

Le concept du temps a pris une place considérable dans ma recherche. Dans mon projet, il est relié au quotidien qui évoque la banalité, *l'inexceptionnel* de ce qui se reproduit chaque jour. Le temps n'est pas une donnée fixe, mais quelque chose de toujours en mouvement, d'insaisissable. Le philosophe Krzysztof Pomian, dans *L'ordre du temps*, précise que :

Même si sa forme globale est supposée connue, une trajectoire, cyclique ou linéaire, ne nous est jamais donnée au point de départ dans son intégralité. Pour l'appréhender comme un tout, il faut attendre qu'elle s'accomplisse; auparavant on est condamné à guetter les signes susceptibles de livrer le secret de l'avenir, quand on leur applique tel ou tel autre procédé censé permettre de prévoir ce qui va se passer à partir de ce qu'on sait déjà. Cette impossibilité où nous sommes de saisir d'un seul coup le passé, le présent et l'avenir, certains l'attribuent à notre finitude; d'autres affirment que c'est la

réalité même qui n'est jamais achevée et les tentatives n'ont pas manqué d'unir en une seule ces deux explications de la nécessité de tenir compte du temps. (1984, p.14)

Cette conception du temps en trois phases – passé, présent, futur – était déjà évoquée autrefois par Sénèque : « La vie se divise en trois périodes : ce qui a été, ce qui est, ce qui sera. Parmi ces trois périodes, celle que nous sommes en train de vivre est brève, celle que nous vivons est incertaine, celle que nous avons vécue est certaine » (Sénèque, 49 apr. J.-C./1990, p.39- 40). Cette séparation du temps en périodes semble d'ailleurs déjà contenue dans la racine indo-européenne *tem* dont dérive *temps* et qui signifie *couper* (Malabou, 1996, p.7). Cette façon de voir le temps en unités séparées (une succession de *moments présents* mesurables) n'est pas partagée par Henri Bergson qui considérait le temps comme une donnée indivisible et comme une expérience subjective (Hassan, 2009, p.44). Pourtant, au fil des siècles, on a inventé des instruments pour quantifier le temps et le catégoriser. Pomian explique ainsi que le temps se manifeste à travers divers signes et peut être visualisé des quatre façons suivantes : chronométrie, chronographie, chronologie et chronosophie.

La chronométrie le représente par les indications des calendriers et des instruments de mesure, en commençant par les cadrans solaires et les clepsydes pour finir par les horloges atomiques de la dernière génération. La chronographie, par les notations successives des chroniques et par les récits des changements survenus. La chronologie, par les séries de dates et de noms, qui montrent la suite d'ères et de leurs subdivisions depuis le point d'origine jusqu'à présent, la distance entre les deux ayant subi une énorme dilatation au cours des trois derniers siècles. La chronosophie enfin dévoile la référence au temps dans les os, les carapaces des tortues, les viscères des oiseaux, le comportement des bêtes, le mouvement des astres, mais aussi dans les documents et les monuments et, de nos jours, dans les données fournies par presque toutes les disciplines scientifiques. (Pomian, 1984, p.15)

La référence au temps est déjà présente dans ma pratique en peinture. Dans les titres de mes tableaux et de mes expositions antérieures, il y a souvent une référence au temps (temps passé ou futur, saison ou moment particulier) : *La pluie d'été*, *Un mois à la campagne*; *Tomorrow Will Be a Better Day*; *One Day, One Month, One Year*; *That Last Night in Berlin*; *Maybe Tomorrow*; *One*

*Day One Night in Saratoga Springs; That Day; Maybe Wednesday.* Ce faisant, un moment est déterminé mais le titre reste assez vague pour qu'il puisse avoir une résonance pour chaque spectatrice.

Dès les premières semaines de mon projet de recherche, j'ai été consciente que le temps serait un enjeu majeur non seulement dans cette recherche mais aussi dans ma vie. Comment conjuguer toutes les obligations quotidiennes avec la création? Comment m'accorder assez de temps, non seulement du temps pour faire, mais du temps pour réfléchir à ce que je fais? L'essai de Sénèque m'a accompagnée depuis le tout début du doctorat. J'avoue que j'ai été renversée qu'un ouvrage écrit au 1<sup>er</sup> siècle apr. J.-C. soit encore aussi pertinent aujourd'hui. Sénèque, dans son essai, expose sa conception du temps : ce n'est pas que le temps qui nous est accordé soit trop court, c'est que nous en faisons un mauvais usage. La conscience de notre finitude, telle qu'exprimée par Sénèque, est centrale dans ma réflexion :

Vous vivez comme si vous alliez toujours vivre, jamais votre vulnérabilité ne vous effleure l'esprit, vous ne remarquez pas tout le temps qui est déjà écoulé ; vous le perdez comme si vous pouviez en disposer à volonté, alors que ce jour même dont vous faites cadeau à une personne ou à une activité, est peut-être votre dernier jour à vivre. Toutes vos craintes sont des craintes de mortels mais tous vos désirs sont des désirs d'immortels. (Sénèque, 49 apr. J.-C./1990, p. 15)

Utiliser le temps qui nous est alloué avec sagesse. Ne pas le dépenser, le semer à tout vent comme s'il était une source inépuisable. Sénèque fait un parallèle avec l'argent. Quand on prête de l'argent, ce précieux argent durement gagné, on y réfléchit et on exige des intérêts à l'emprunteur. Cependant, quand on offre notre temps, on le dépense sans y penser; ne dit-on pas *donner du temps* ? Pourtant, c'est le temps qui est notre bien le plus précieux et qu'on regrettera d'avoir gaspillé sur notre lit de mort. Il faut donc savoir choisir à qui on offre notre temps et à quoi on l'emploie. Choisir c'est aussi (savoir) dire non et refuser. Ces quatre années de cheminement doctoral m'auront permis de (commencer à) prendre mon temps, à choisir, à assumer mes choix. Il y a une dictature de la performance et une culpabilité de ne pas en faire assez, de ne pas vivre au



maximum. De plus, le défi que pose l'omniprésence du monde virtuel (et bientôt du métavers) est assurément un défi de taille pour l'humanité qui doit apprendre à négocier avec la montée fulgurante d'un monde axé sur la vitesse et l'efficacité. Robert Hassan décrit cette obsession contemporaine :

Le fétichisme de la vitesse illimitée dans la culture et la société est devenu une norme. [...] la nécessité économique de la vitesse est érigée en vertu dans notre culture postmoderne. Et, en effet, la culture de la vitesse devient dominante. [...] c'est une culture qui ne fait presque plus aucune distinction entre travail et loisirs, privé et public, jour et nuit, physique et virtuel. Le processus d'intériorisation est si profond qu'il est souvent considéré comme admirable de parler de sa vie présente dans la société [...]. C'est une vie où toute la subjectivité se fond dans un flot de tâches floues et accélérées. Obligations, incursions, engagements et projets sont sans cesse casés et organisés dans un horizon à court terme.[...] Dans le monde chronoscopique [...] qui nous entoure, les signes et symboles, signifiants et référents, scintillent et bourdonnent sans cesse pour marquer leur urgence sur notre existence quotidienne, nous obligeant à synchroniser nos vies au rythme croissant de l'économie globale de la vitesse. De la part des médias, par la pression au travail ou à l'école, la vitesse nous envahit, nous rappelant nos inefficacités et notre lenteur et la nécessité d'y faire face. L'implication évidente est que, si nous n'apprenons pas rapidement de nouvelles compétences, nous deviendrons obsolètes ou mal aimés ou inemployables<sup>15</sup>. (Hassan, 2009, p.23)

Comment donc exister dans le monde, dans une société habitée par une frénésie généralisée ? La vitesse empêche d'approfondir les liens et d'aller en profondeur puisqu'elle propose un regard en surface.

---

<sup>15</sup> “The fetish for open-ended speed in culture and society has been turned into a norm. [...] the economic necessity of speed is held up as a virtue in our postmodern culture. And, indeed, the culture of speed is becoming dominant. [...] it is a culture that increasingly makes no distinction between work and leisure, private and public, day and night, physical and virtual. So deep as the process of internalization become, that often it is seen a badge of honor to speak of one's life as existing in the 24/7 society. This is a life where one's whole subjectivity blends into a flow of blurring and accelerating tasks. Obligations, incursions, commitments and projects are constantly juggled and foreshadowed towards a short-term horizon. In the 24/7 chronoscopic world that surrounds us, its signs and symbols, signifiers and referents, restlessly flicker and buzz to impress their urgency on our daily existence, compelling us to synchronize our lives to the increasing tempo of the overarching economy of speed. From the media, from pressure at work, or at school, speed crowds in on us, reminding us of our inefficiencies and sluggishness and the need to get with it. The not-so-subtle implication is that if we don't learn new skills quickly then we will become obsolete or unloved or unemployable”.

La vitesse est occupée, autoritaire, agressive, agitée, analytique, stressée, superficielle, impatiente, active et privilégie la quantité sur la qualité. La lenteur est son opposé : calme, attentive, réceptive, immobile, intuitive, tranquille, patiente, réflexive et préfère la qualité à la quantité. Avec elle, il est question de contacts vrais et profonds – avec les gens, avec une culture, avec le travail, avec la nourriture, avec tout. Le paradoxe est que *lent* ne veut pas toujours dire « au ralenti ». (Honoré, 2005, p. 23)

Le fondateur du mouvement *Slow Food*, Carlo Petrini, poursuit cette réflexion sur le rythme à adopter :

Si vous allez toujours lentement, c'est stupide – et ce n'est pas du tout le but de notre démarche! [...] Vous décidez à quelle vitesse vous devez aller, dans tel ou tel contexte. Si aujourd'hui j'ai envie d'aller vite, je vais vite. Si demain je veux aller doucement, je vais doucement. Nous nous battons pour le droit à déterminer notre propre tempo. (Petrini dans Honoré, 2005, pp.24-25)

Cette question de la gestion du temps sera présente tout au long de ma recherche. Cela constitue sans doute le défi moderne : trouver son propre tempo ; trouver une façon de ralentir le rythme quotidien tout en restant active dans la société. Inévitablement, certaines phases de la vie semblent plus lentes, parce que réflexives, mais ce sont justement ces phases de latence qui permettent de poser les bases pour s'élaner dans l'action. Ces phases de calme offrent aussi des moments propices à l'observation de ce qui ne serait pas visible dans une vie frénétique.

### **Le sol et la figure du flâneur**

En 2008, alors que j'étais à Barcelone, j'avais fait un projet photographique qui documentait mes déambulations solitaires dans la ville. Je me sentais isolée et en marchant, le regard posé au sol, j'avais vu toutes sortes de petits objets abandonnés. Il m'avait alors semblé que ces objets délaissés, oubliés, perdus, me permettaient d'entrer en contact avec les habitants de la ville. Le format de mes

tableaux abstraits est pratiquement toujours carré et les dalles des trottoirs de Barcelone le sont aussi. Elles me sont donc apparues comme une infinité de tableaux potentiels.

Figure 1.7 Florence Victor, Projet Barcelone n°.5, pièce de casse-tête, 2008, photographie



Figure 1.8 Florence Victor, Projet Barcelone n°.8, ruban, 2008, photographie, collection privée



Sur toutes les photographies figure un seul objet sur un arrière-plan similaire (Fig.1.7 et 1.8). Chaque objet avait été photographié sans changer quoique ce soit à sa disposition au sol. Il s'agissait de garder une trace de ce moment de rencontre avec l'objet. Chaque objet me semblait

alors représenter un fragment d'une narration personnelle de celle ou de celui qui l'avait possédé, oublié, perdu ?

Un parallèle pourrait être dressé entre mes déambulations dans les rues de Barcelone et la figure du flâneur telle que l'expose Baudelaire (1885). L'auteur a cette expression qui m'est toujours restée en mémoire : *tirer l'éternel du transitoire*. N'est-ce pas ce qu'on tente de faire quand on photographie des objets trouvés sur notre chemin ? On dit qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, le flâneur aimait se promener – lentement, il va sans dire – avec une tortue en laisse ; Walter Benjamin y percevait le refus du flâneur devant la course effrénée de ses contemporains et son rejet du capitalisme d'une société qui s'industrialisait. (Nuvolati. 2009)

Voyager à pied peut aussi pousser à la méditation et favoriser un mode de pensée calme. Lorsque nous marchons, nous sommes conscients des détails qui nous entourent – les oiseaux, les arbres, le ciel, les magasins et les maisons, les autres gens. Nous vivons un échange. La marche peut même apaiser notre tendance à aller toujours plus vite. (Honoré, 2005, p.135)

Prendre le temps de regarder ce qu'on ne voit pas habituellement. Prendre le temps de regarder, c'est aussi prendre son temps, s'arrêter. Quand je regarde le sol (ce qui m'arrive constamment dans la vie quotidienne et à l'atelier), je peux réfléchir calmement puisqu'il n'y a rien (ou peu de choses) en mouvement. Mes yeux se posent et se reposent, et mes pensées se dilatent (comme on dit de la pupille) lentement pour arriver à une idée, parfois à une phrase. Le sol est, pour moi, espace de réflexion.

*14 septembre 2017*

*Lorsque je cherche quelque chose à dessiner, c'est au sol que mon regard se pose. Je regarde ce qu'on ne regarde pas. Je me rends compte que le regard posé au sol est un regard de repos et de réflexion pour moi. Peut-être qu'il y a moins de brillance...?*

Pour mon projet de recherche, j'ai réalisé des croquis d'objets, toujours des objets délaissés, oubliés, inutiles, vieilliss et sans valeur, qui constitueraient une banque de formes dans laquelle puiser (Fig.1.9, 1.10, 1.11, 1.12). Je croyais alors que mon projet final serait constitué de grands tableaux abstraits qui prendraient leur source dans des amas de déchets désorganisés et abandonnés au sol.

Figure 1.9 Florence Victor, Bas de table, panier, sac, mouchoir, 2017, graphite sur papier, journal d'atelier



Figure 1.10 Florence Victor, Cadenas, clés, pochette, 2017, graphite sur papier, 22,9x30,5cm

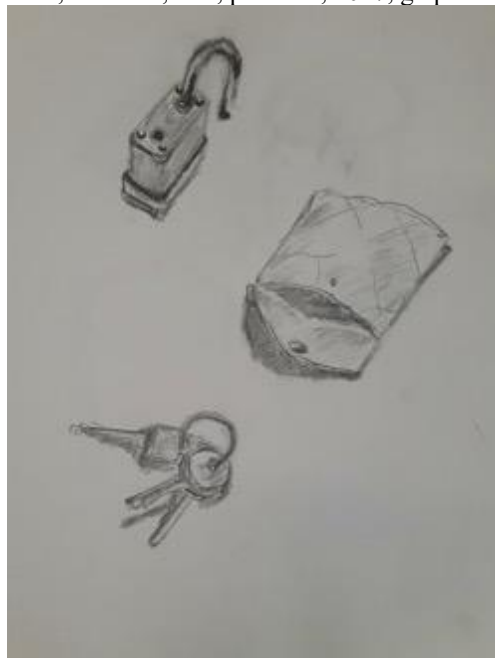


Figure 1.11 Florence Victor, Pochette, graphite sur papier, 2017, 22,9x30,5cm



Figure 1.12 Florence Victor, Menus objets, 2017, graphite sur papier, 22,9x30,5cm



## Yuji Agematsu

L'intérêt pour l'objet anodin trouvé au sol, le déchet et la figure du flâneur me ramènent à l'œuvre sculpturale de Yuji Agematsu (Kanagawa, Japon, 1956). C'est en 2016, lors de la grande exposition *The Keepers* au New Museum (NYC) que j'ai découvert le travail de Yuji Agematsu qui s'est établi à New York en 1980. Depuis, tel un glaneur<sup>16</sup> urbain, l'artiste collecte les débris trouvés dans les rues new-yorkaises. Il en réalise de minutieux assemblages ensachés dans des enveloppes de cigarettes en cellophane. Au fil des ans, des centaines de compositions de ce type ont été élaborées par l'artiste qui les expose en séries (Fig.1.13).

Figure 1.13 Yuji Agematsu, zip ;01.01.16...12.31.16, 2016 (détail). Objets trouvés, enveloppes de cigarettes en cellophane, dimensions de l'installation variables.



Tiré de :New Yorker Magazine <https://www.newyorker.com/magazine/2019/01/21/marking-time-with-yuji-agematsu>

---

<sup>16</sup> N'a-t-on pas immédiatement en tête, dès que le mot *glaneur* est prononcé, le tableau de Millet, *Les glaneuses* (1857)? Ce tableau évoque justement le passage temps; le temps du travail patient où trois femmes penchées au-dessus du sol ramassent ce qui serait pour autrui sans valeur, mais aussi la course du temps avec ce ciel qui annonce la fin de la journée.

La vaste série qu'Agematsu élabore depuis des années présente un rapport au temps autant au niveau du temps requis d'assemblage des structures que du passage du temps révélé par l'état des objets. Le temps est un facteur intrinsèque de sa démarche. C'est patiemment et au fil des ans que sa collecte de débris se déroule. Les objets choisis, ramassés à même le sol, sont des objets souillés qu'on éviterait normalement de manipuler : gomme, fil, poussière, bonbon, mégot, cheveu, etc. Il puise des objets dans le quotidien, les organise et les recadre. C'est le minutieux travail de composition à partir des matières trouvées et l'ensachement de ces compositions qui font basculer ce qui serait autrement répugnant en une œuvre fascinante. On passe de longues minutes devant les sachets, émerveillé par l'habileté de l'artiste à organiser les débris. C'est la barrière que forme l'enveloppe de cellophane qui permet, telle une vitrine, de regarder et de s'extasier devant les assemblages. La pellicule plastique semble protéger les objets, mais nous protège aussi du même coup, en nous permettant de regarder de près ces objets sans nous souiller. Les sachets translucides d'Agematsu pourraient être vus de différents angles, mais il y a toujours un point de vue privilégié qui est offert à la spectatrice selon la disposition sur la tablette où ils sont posés. En fait, ces compositions, par le format rectangulaire du sachet, ont l'aspect de petits tableaux (Fig.1.14). (De l'importance du cadre).

Figure 14 Yuji Agematsu, 01.01.2014-12.31.2014, 2014, objets trouvés, enveloppe de cellophane



Tiré de :New Yorker Magazine <https://www.newyorker.com/magazine/2019/01/21/marking-time-with-yuji-agematsu>



Le travail d'Agematsu m'apparaît comme la transposition sculpturale de ce que pourrait être une nature morte contemporaine. Il y a en outre une poésie inattendue qui émerge de l'emploi qu'il fait de la poussière dans ses compositions. Gérard de Lairese (1707/1787), dans son enseignement destiné aux peintres, s'intéressait déjà à la représentation de la poussière en peinture. Dans un chapitre de son traité intitulé : *De la poussière qui couvre les objets*, il écrit : « La vérité du tableau [doit] prendre en compte la réalité de la vie, les taches, la poussière et les traces du temps sur les objets ». Il mentionne ainsi l'importance de prendre en compte « [...] la poussière et [le] sable qui couvrent les objets, tant dans l'intérieur des fabriques qu'en plein air [...] » (p.379). Il souligne aussi la faute du peintre qui représente un univers immaculé en couvrant « les planchers [...] avec un tel soin de carreaux de marbre ou de pierres de différentes couleurs et teintes, qu'il n'y ait pas la moindre tache ou dégradation [...] » (pp.379-380), alors que la vie quotidienne entraîne inévitablement une dégradation des lieux, où la poussière sur les objets en est le signe visible. Dans les œuvres d'Agematsu, cette poussière n'est pas oubliée, ni omise, elle est, au contraire, manipulée, décortiquée et organisée avec délicatesse pour participer à la construction de ses minuscules sculptures. Par son intérêt porté aux déchets, le travail d'Agematsu pourrait être vu comme une transposition contemporaine de l'œuvre *Poubelle des Halles* (1961) d'Arman, où l'artiste a compacté des détritiques dans un boîtier vitré.

Dans le travail de Kurt Schwitters les collages sont également composés d'objets trouvés. Schwitters déclare :

Je ne vois pas pourquoi des tickets de tramway usagés, des morceaux de bois flottants, des boutons et de vieux rebuts de grenier ne pourraient pas servir de matériaux pour la peinture. Il est possible de créer quelque chose en utilisant de vieux déchets, c'est ce que j'ai fait en les collant et les clouant ensemble. (Artnet, 2022)

Si le concept d'Agematsu est finement ciselé (par ses minutieuses compositions), le travail d'Arman est beaucoup plus proche de l'expérience quotidienne du déchet, où la matière nous apparaît pêle-mêle et dans un état brut, tandis que le travail de Schwitters se rapproche de la bidimensionnalité du tableau, avec ses objets collés sur un support et peints. Alors qu'Arman et Schwitters remplissent complètement l'espace de représentation, l'esthétique du travail

d'Agematsu rejoint ma pratique picturale par le vide laissé dans ses compositions. C'est que, dans mes tableaux abstraits, de larges zones de l'arrière-plan ne sont occupées que par une couleur (habituellement une teinte bleutée), laissant la spectatrice *respirer* (Fig.1.15).

Figure 1.15 Florence Victor, Berlin, 2013, huile sur toile, 137x137cm, collection privée.<sup>17</sup>



Cet espace m'apparaît essentiel pour que la spectatrice puisse *exister* dans le tableau, pour qu'elle puisse y trouver sa place.

Le travail d'Agematsu, d'Arman et de Schwitters semble également en filiation avec une œuvre réalisée à Rome par le mosaïste Héraklitos au II<sup>e</sup> siècle après J.-C.(Fig.1.16), à l'époque de l'empereur Hadrien.

---

<sup>17</sup> Toutes les photographies de mes tableaux, sauf mention contraire, sont de Guy L'Heureux.

Figure 1.16 Héraclite, Copie romaine d'après Sôsus de Pergame, Asarotos oïkos (Restes du banquet ou la salle mal balayée), 2e siècle après J.-C., mosaïque, 4,05x0,41m, Museo Gregoriano Profano, Vatican, (fragment).



Tiré de Musées du Vatican. <https://m.museivaticani.va/content/museivaticani-mobile/fr/collezioni/musei/museo-gregoriano-profano/Mosaico-dell-asarotos-oikos.html#&gid=1&pid=1>

La mosaïque d'Héraklitos est une copie d'une œuvre (perdue) réalisée par Sosus de Pergame (un mosaïste grec du II<sup>e</sup> siècle avant J.-C.) que Pline l'Ancien mentionne dans son *Histoire Naturelle* :

Les carrelages sont une invention des Grecs, qui arrivèrent à en faire une sorte de peinture, jusqu'au temps où les mosaïques en prirent la place. Dans ce dernier genre, l'artiste le plus célèbre fut Sosus, qui fit à Pergame l'Asarotos oecos (maison non balayée) ; on la nomme ainsi, parce qu'il avait représenté en petits carreaux teints de différentes couleurs les débris du repas qu'on a coutume d'enlever avec le balai, et qui là semblent avoir été laissés. (Pline, 77, LX)

La mosaïque réalisée au sol par Héraklitos (Fig.1.16), représente donc les débris jetés par les convives à la fin d'un banquet (os de poulet, noyaux, arêtes de poisson, coquillages, coques de noix, etc.). Mon intérêt pour cette œuvre se situe à plusieurs niveaux : d'abord, parce qu'elle constitue une des plus anciennes versions d'une nature morte qui ait survécu jusqu'à nos jours. Ensuite, parce que cette œuvre partage des similitudes avec l'œuvre de Yuji Agematsu qui porte aussi son attention sur les débris au sol et esthétise les rebus. De plus, ce regard de l'artiste posé au sol m'interpelle puisque le sol m'apparaît comme un lieu négligé et pourtant porteur de traces de l'activité humaine. Suite à la découverte de cette mosaïque, je commencerai à dessiner des déchets organiques (Fig.1.17 et 1.18).

Figure 1.17 Florence Victor, Croquis, os de poulet, graphite sur papier, 2017 22,9x30,5cm



Figure 1.18 Florence Victor, Croquis, Pédoncules de poivrons, 2017, graphite sur papier, 22,9x30,5cm



## Ordre/désordre

Le désordre, l'objet au sol, la nature morte, tout cela rappelle l'huile sur panneau de Willem Kalf, *Coin de cuisine* (entre 1642-1644) (Fig.1.19)

Figure 1.19 Willem Kalf, Coin de cuisine, entre 1642-44, huile sur panneau, 22x23,8cm, Detroit institute of Art



Tiré de : Detroit Institute of Arts, <https://www.dia.org/art/collection/object/kitchen-corner-50359>

Réalisé durant son séjour à Paris (1642-1646), ce tableau de Willem Kalf a, au premier coup d'œil, toutes les allures d'une nature morte (et d'un grand désordre). Le personnage à l'extrême droite du tableau est à peine visible, caché dans la pénombre. Malgré cette présence, le véritable sujet du tableau se trouve plutôt dans tous les éléments qui jonchent le sol : le chaudron, le panier d'oignons, la botte de poireaux, la carotte, les petits débris et même la poussière qu'on devine. Selon Gérard de Lairese (1641-1711), les tableaux de Kalf auraient été produits simplement parce que ces objets étaient à sa disposition, sans vouloir transmettre de message<sup>18</sup> (Taylor, 1995, p.52). Ce tableau, qui porte un regard sur le quotidien, est très proche de mes intérêts de recherche : non pas montrer la magnificence de l'objet, mais la décrépitude de la matière et le passage du temps, en considérant ce qui est rejeté et oublié au sol, ce qui est une trace de vie. Ce lien de l'objet *ordinaire* du quotidien avec l'univers de la peinture hollandaise est évoqué par Luc Ferry :

---

<sup>18</sup> C'est aussi l'opinion de Svetlana Alpers, comme on le verra au prochain chapitre.

[...] les œuvres sont appelées à représenter des scènes de tous les jours, les moments les plus simples et les plus banals de la vie ordinaire d'êtres eux-mêmes anonymes. [...] [La peinture hollandaise] opère un choix, et même un choix très restrictif, au sein de toutes les actions qui forment le tissu de la vie humaine. Elle renonce à la représentation de tout ce qui sort de l'ordinaire et reste accessible au commun des mortels : il n'y a pas de place, ici, pour les héros ou les saints [...]. (Ferry, 2005, pp.197-199)

C'est ce que je m'emploierai à étudier et à représenter : des éléments qui évoquent la simplicité du quotidien, loin de l'aspect majestueux des choses raffinées. À cet égard, l'attitude de *l'historien chiffonnier* prônée par Walter Benjamin me paraît appropriée pour ma recherche.

Tel sera donc l'historien selon Benjamin : un chiffonnier. Mais aussi un enfant, dont nous savons bien que n'importe quel déchet peut lui servir à constituer une nouvelle collection. Pour l'historien décidément *matérialiste* qu'est Benjamin, le rebut offre non seulement le support symptomal de l'insu – vérité d'un temps refoulé de l'histoire –, mais encore le lieu même et la texture du « contenu des choses », du « travail sur les choses ». (Didi-Huberman, 2000, p.161)

De la figure du flâneur, évoquée plus haut, nous passons donc à celle du chiffonnier. Flâneur et chiffonnier, bien que partageant un détachement des conventions différent en ceci que « le flâneur est désordonné, impulsif et ambigu ; le chiffonnier est méthodique, réfléchi et implacable » (Berdet, 2012). L'historien chiffonnier comprend qu'il n'y a pas de *pur passé* et professe que « tout est anachronique, parce que tout est impur : parce que *c'est dans l'impureté, dans la lie des choses que survit l'Autrefois* » (Didi-Huberman, 2000, p.107). C'est donc dans cette « continuité secrète des choses oubliées » (Berdet, 2012) que ma recherche se déploie.

*Journal, Vendredi 15 septembre 2017*

*Grand ménage de l'atelier*

*Dégager l'espace*

Figure 1.20 Florence Victor, Pots de gesso au sol de l'atelier, 2017, graphite sur papier, journal d'atelier



Ponctuellement, je fais du rangement à l'atelier. Bien sûr, le désordre qui se fait à l'atelier est fertile parce que le lieu est ainsi toujours *en mouvement*. Les choses sont laissées telles quelles et, quand je reviens à l'atelier, je n'ai pas à tout ressortir, tout est déjà là comme je l'avais laissé. (De l'avantage immense d'avoir un lieu consacré à ma pratique.) Comme l'indique l'anthropologue Mary Douglas :

S'il est admis que le désordre détruit l'agencement des éléments, il n'en demeure pas moins qu'il lui fournit ses matériaux. Qui dit ordre dit restriction, sélection des matériaux disponibles, utilisation d'un ensemble limité parmi toutes les relations possibles. Inversement, le désordre est, par implication, illimité ; il n'exprime aucun agencement, mais il est capable d'en créer à l'infini. C'est pourquoi, tout en aspirant à créer l'ordre, nous ne condamnons pas purement et simplement le désordre. Nous admettons que celui-ci détruit les agencements existants ; mais il est doué aussi de potentialités. Le désordre est donc symbole tout à la fois de danger et de pouvoir. (Douglas, 1981, p.111)

Mais parfois, ce désordre devient si envahissant que les choses qui traînent m'empêchent d'y voir clair et de me concentrer sur mon travail. Alors, le rangement devient une façon de me recentrer, me recadrer. Il faut savoir établir un équilibre entre ordre et chaos. Fort à propos, dans la Hollande du XVII<sup>e</sup> siècle, la propreté – celle du sol et de la maison – était considérée comme essentielle et constituait une métaphore citoyenne et morale (désordre de la maison, désordre de la vie) (Schama, 1991, p.503). Le désordre est encore aujourd'hui signe d'une existence chaotique. Le

désordre s'oppose à l'environnement hygiénique qu'on élève au rang de vertu dans notre société alors que le désordre est saleté, impureté.

Telle que nous la connaissons, la saleté est essentiellement désordre. La saleté absolue n'existe pas, sinon aux yeux de l'observateur. Quand nous nous détournons de la saleté, ce n'est pas que nous en ayons peur ni qu'elle nous inspire une appréhension ou une terreur sacrée. L'idée que nous nous faisons de la maladie n'explique pas non plus toute la gamme de nos réactions à la saleté, que nous la nettoyions ou que nous l'évitons. La saleté est une offense contre l'ordre. En l'éliminant, nous n'accomplissons pas un geste négatif ; au contraire, nous nous efforçons, positivement, d'organiser notre milieu. (Douglas, 1981, p.24)

Le désordre de l'autre est plus dérangeant que notre propre désordre dans lequel souvent *nous nous retrouvons*. Il m'a souvent semblé qu'en laissant des choses traîner, je détruis (inconsciemment) l'environnement aseptisé, j'en fais un lieu vivant. « La réflexion sur la saleté implique la réflexion sur le rapport de l'ordre au désordre, de l'être au non-être, de la forme au manque de forme, de la vie à la mort. » (Douglas, p.27)

Nous concevons la saleté comme une sorte de ramassis d'éléments rejetés par nos systèmes ordonnés. La saleté est une idée relative. [...] notre comportement vis-à-vis de la pollution consiste à condamner tout objet, toute idée susceptible de jeter la confusion sur, ou de contredire, nos précieuses classifications. (Douglas, 1981, p.55)

Le désordre, ou mieux, l'entropie de la matière sera justement évoqué par mes tableaux, comme on le verra au quatrième chapitre.



## CHAPITRE 2

### NATURE MORTE DE FLEURS

*Journal, 20 septembre 2017*

*Depuis 2 semaines, alors que je marche pour partir ou revenir à la maison, je croise de petites fleurs sauvages qui poussent n'importe où. C'est comme un jalon sur mon chemin. Toujours surprise de voir qu'elles sont encore là entre le ciment du trottoir et le terrain.*

*Sur le rebord de mon comptoir de cuisine, j'essaie de faire pousser des salades dans des verres d'eau. Je les vois aussi chaque jour. J'observe la dégradation (et le peu de succès de mon entreprise, à part une ou deux timides petites feuilles qui poussent). Je pense à une photo d'une œuvre de Chih-Chien Wang : un chou coupé entouré d'une ficelle rouge. Je pense aux fleurs, je pense au verre d'eau. Je me dis que je pourrais essayer de faire des natures mortes de fleurs.*

Figure 2.1 Florence Victor, Petites fleurs sauvages dans un verre d'eau, 2017, graphite sur papier, journal d'atelier



Ce sont ces petites fleurs trouvées sur mon chemin en septembre 2017 qui constitueront l'amorce de ma série de tableaux. Je ne le savais pas alors puisque j'étais en exploration avec les objets trouvés. C'est le regard au sol qui m'a fait voir ces fleurs que sinon j'aurais manquées. Je n'avais jamais encore peint de fleurs. Je veux dire, jamais de fleurs vivantes. Des fleurs, j'en avais déjà

peint dans ma série *Tomorrow Will Be a Better Day* (New York, 2012), mais elles provenaient du tissu de la vieille courtepointe qui recouvre le divan de mon atelier.

Je souligne que mon travail pictural abstrait est largement autobiographique. Harold Rosenberg explique le lien intrinsèque entre la peinture telle que je la pratique et l'histoire personnelle du peintre :

Une peinture qui est un acte est inséparable de la biographie de l'artiste. Le tableau lui-même est un « moment » dans la complexité impure de sa vie – qu'on entende sous « moment » les minutes réellement employées à colorer la toile ou la durée tout entière d'un drame conscient dont le langage des signes est la manifestation. La peinture-acte est de la même substance métaphysique que l'existence de l'artiste. Cette nouvelle peinture a effacé définitivement toute distinction entre l'art et la vie. (Rosenberg dans J. Lichtenstein, 1995, p. 883)

C'est ainsi qu'à la suite d'une rupture amoureuse, j'avais voulu prendre une pause de ma méthode de travail habituelle (où ma vie était le matériau premier de l'œuvre) et j'avais voulu me concentrer sur une recherche purement formelle. La série *Tomorrow Will Be a Better Day* a marqué un jalon dans ma pratique picturale puisqu'il s'était tout d'abord agi de reproduire (en peinture) un à un, les trente-six carreaux de la courtepointe sur de petits formats en bois (Fig.2.2).

Figure 2.2 Florence Victor, Étude pour Tomorrow, n°.16, acrylique sur bois, 15x15cm



Dans un second temps, j'avais choisi des fragments de ces tissus imprimés (fleurs, lignes, formes) et les avais insérés dans la composition de grands tableaux (Fig.2.3).

Figure 2.3 Florence Victor, Tomorrow Will Be a Better Day, n°3, 2011, huile, acrylique et graphite sur toile, 122x122cm, Collection privée, New York



Il s'était donc agi d'un travail basé sur des motifs figuratifs. Ce travail dirigé sur un objet extérieur (sans puiser constamment à l'intérieur de moi pour trouver les formes et les couleurs) avait été salutaire et m'avait complètement absorbée durant des mois. J'avais lentement appris à regarder devant moi plutôt qu'en moi. La figuration jusque-là ne m'avait jamais vraiment interpellée parce que je trouvais trop rigide de reproduire le réel. Je préférais le travail plus sensible, plus intuitif, plus personnel que me permettait l'abstraction. Cette façon de créer (par l'abstraction) est liée en quelque sorte à ma façon habituelle d'écrire : dire moins pour suggérer plus... "*less is more*". Ce n'est pas que j'étais complètement fermée à un travail figuratif, mais il me semblait que j'arrivais à dire plus avec l'abstraction. Malgré le fait que jusque-là – depuis le début de ma carrière de peintre – ma pratique avait été exclusivement abstraite, il m'était apparu que ce choix de la figuration pour la série *Tomorrow...*, à ce moment de ma vie, était le choix le plus approprié (au risque de déstabiliser les gens qui suivent mon travail et au risque de déplaire). J'ai toujours trouvé étranges les artistes qui se campent dans une position et qui (se) refusent d'explorer au-delà de leur champ de compétence. D'ailleurs, un des peintres que j'admire le plus est Richard Diebenkorn (1922-1993) qui a commencé sa carrière avec l'abstraction pendant les années 1950 dans la

mouvance de l'expressionnisme abstrait et qui, en mi-carrière, a bifurqué par la figuration, parce qu'il trouvait que l'abstraction était devenue vide de sens. Finalement, durant les vingt dernières années de sa carrière, il est revenu à l'abstraction avec la magistrale série *Ocean Park* (Fig.2.4).

Figure 2.4 Richard Diebenkorn, *Ocean Park #116*, 1979, huile sur toile, 208,3x182,9 cm, Fine Arts Museum of San Francisco



Tiré de :Royal Academy of Arts, <https://wsimag.com/royal-academy-of-arts/artworks/63139>

Ce courage a toujours été pour moi une source d'inspiration. Je pensais beaucoup au courage de Diebenkorn alors que je réalisais ma série *Tomorrow Will be a Better Day* : ne pas craindre d'opérer des ruptures stylistiques dans le travail, rester fidèle à ce qui nous habite.

*Vendredi 22 septembre 2017*

*Réalisé une nature morte et je n'ai pas utilisé l'arrière-plan bleuté que j'utilise habituellement dans mes tableaux. Je pensais à quel point le dessin est différent quand on a l'objet devant soi plutôt qu'une photo. Il me semble que l'interprétation qui en résulte est plus sentie (j'allais dire vraie) que d'après photo. Même si c'est parfois moins précis et un peu maladroit, il s'en dégage quelque chose de vivant. De sensible.*

Figure 2.5 Florence Victor, Étude n°1, 2017, huile sur panneau de merisier russe, 30,48x30,48cm



Reproduire des fleurs qui sont imprimées sur un tissu – comme dans la série *Tomorrow Will Be a Better Day* – ce n'est pas la même chose que d'avoir des fleurs vivantes devant soi. Devant une image déjà réalisée (comme devant une photographie), les problèmes d'échelle, de couleur et de perspective ont déjà été réglés. Avec la fleur devant soi, on doit tout analyser, capter ce qu'on voit et tenter de transposer notre interprétation sur le tableau. En commençant à faire des tableaux de fleurs, il m'a semblé que je m'éloignais de mon sujet, puisque j'avais en tête les tables de repas hollandaises. J'ai décidé de faire confiance au processus sans savoir où cela me mènerait. Et en y réfléchissant, j'ai pensé que la nature morte de fleurs était aussi un thème important de la peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle. Il m'est dès lors apparu cohérent de peindre des fleurs. À l'opposé d'une pratique où le peintre touche à tous les sujets, les peintres néerlandais du XVII<sup>e</sup> siècle avaient généralement une spécialité à laquelle ils se consacraient. L'un des peintres hollandais les plus reconnus de nature morte de fleurs était Ambrosius Bosschaert (1573-1621).

Figure 2.6 Ambrosius Bosschaert, Nature morte de fleurs, première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, Alte Pinakothek, Munich



Tiré de :Wikipédia, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Ambrosius\\_Bosschaert](https://fr.wikipedia.org/wiki/Ambrosius_Bosschaert)

Les natures mortes de fleurs ont connu, au XVII<sup>e</sup> siècle, un immense succès. À l'époque, les fleurs étaient un bien de luxe puisqu'avoir un jardin était un signe de richesse (c'est parce que les terrains étaient hors de prix que les maisons de ville étaient hautes et étroites) (Taylor, 1995, p.15). Il en coûtait souvent moins cher d'acheter des tableaux de fleurs que les fleurs elles-mêmes. De plus, un tableau, contrairement aux fleurs, ne fane pas et permet de proposer un agencement improbable de fleurs fleurissant à divers moments de l'année. Les peintres travaillaient d'après croquis et d'après les fleurs réelles qu'ils s'empruntaient les uns les autres (Taylor, 1995, p.118). L'acheteur de natures mortes de fleurs venait généralement de la classe moyenne ou supérieure mais les clients de Bosschaert étaient, eux, très riches.

Les historiens de l'art débattent fréquemment de la signification des fleurs dans ce type de tableaux. Dans le tableau de Bosschaert ci-dessus (Fig.2.6), la place prépondérante des tulipes – qui sont

*flammées (flammed tulip)* – semble un aveu du peintre en faveur de la signification des fleurs dans son tableau. En effet, le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle connaîtra une retentissante crise financière qu'on nommera *tulipomanie* alors que les bulbes recherchés de ces fleurs seront vendus à des prix exorbitants. Par exemple, au plus fort de la montée des prix, un bulbe de tulipe flammée pouvait se vendre jusqu'à 13 000 florins. En comparaison, avec 2 500 florins, on pouvait acheter différents biens : 27 tonnes de blé, 50 tonnes de seigle, 4 gros bœufs, 8 gros porcs, 12 gros moutons, 2 barils de vin, 4 tonneaux de bière, 2 tonnes de beurre, 3 tonnes de fromage, un lit avec draps, une garde-robe de vêtements ou un gobelet d'argent (Taylor, 1995, p.10). L'histoire de cette bulle spéculative, qui connaîtra une brutale chute en 1637, est enseignée encore aujourd'hui dans les départements d'économie. Au XVII<sup>e</sup> siècle, on attribuait un symbolisme à certaines fleurs : la rose représentait la Vierge Marie, la brièveté de l'existence et l'anxiété liée à la mort (les épines), la volupté du sentiment amoureux et son inconstance. Le lys représentait l'Annonciation et la pureté; la tulipe était perçue comme la ruse du séducteur, mais provoquait quand même une fascination chez la majorité des gens; la violette, la timidité et l'humilité; la pivoine, la volupté; l'œillet, les fiançailles, l'amour et l'amour du Christ; le coquelicot (le plus utilisé étant le pavot à opium), le sommeil et la mort. (Taylor, pp.65-66) Alors que je peignais des fleurs, j'ai préféré privilégier la fleur commune, vivace, sans autre valeur que la valeur poétique que je lui attribuais; une petite plante sauvage qui réussit à pousser là où on ne l'attend pas; résiliente dans le paysage urbain.

*Dimanche 24 septembre 2017*

*Nature morte ce matin à l'atelier. Arrière-plan foncé. Il y a une similitude entre les couleurs que j'ai employées et les tableaux de Titien et de del Sarto de mon mémoire de maîtrise.*



Figure 2.7 Florence Victor, Petites fleurs dans un verre d'eau, 2017, huile sur panneau de merisier russe, 30,48x30,48cm, collection privée.



Mes tableaux abstraits ont pratiquement toujours un arrière-plan pâle. Peindre un fond sombre, donne un aspect dramatique au tableau (Fig.2.7). Bien que les fleurs ressortent avec délicatesse sur l'arrière-plan, il me semble que le drame s'y trouve trop appuyé. Dans les tableaux suivants, des fonds plus pâles seront employés pour éviter de surjouer le côté dramatique de la représentation.

*Journal, même jour.*

*Ce travail figuratif entraîne un processus différent du travail abstrait. Dans l'abstraction, je questionne chaque ligne, chaque geste. Le travail figuratif implique une concentration différente où toute l'attention est portée sur l'objet devant soi. C'est plutôt agréable comme processus, trouver les couleurs, reproduire le sujet. C'est, d'une certaine façon, plus simple pour moi que de questionner chaque geste, chaque couleur, chaque trait.*

Les premiers mois de mon projet de recherche ont été consacrés totalement à la peinture figurative. J'y ai peu à peu trouvé mes repères. Puisqu'il y a plusieurs tableaux abstraits dans mon atelier, je n'ai pu m'empêcher de penser régulièrement à la façon différente de peindre selon une pratique



abstraite ou figurative. Il y a une attention que requiert la figuration qui est différente de l'abstraction. Dans la figuration, le regard est porté scrupuleusement devant soi, sur l'objet-sujet. Dans ma pratique de l'abstraction, le regard est tourné vers l'intérieur, vers moi, en moi, puisque l'objet-sujet, c'est moi. Harold Rosenberg, en parlant de l'expressionnisme abstrait, explique en ces termes la différence qui surgit avec l'avènement de cette peinture :

Pour chaque peintre américain il arriva un moment où la toile apparut comme une arène offerte à son action – plutôt qu'un espace où reproduire, recréer, analyser ou « exprimer » un objet réel ou imaginaire. Ce qui devait passer sur la toile n'était pas une image, mais un fait, une action. Ce n'est plus avec l'image dans l'esprit que le peintre s'approchait de son chevalet : il y venait, tenant en main le matériau qui allait servir à modifier cet autre matériau placé devant lui. L'image serait le résultat de cette rencontre. (Rosenberg dans J. Lichtenstein, 1995, p. 881)

C'est donc un changement de paradigme qui s'opère quand je décide de peindre de façon figurative alors que ma pratique habituelle est abstraite.

*Mardi, 26 septembre 2017*

*J'emploie de tout petits pinceaux et je travaille avec précision. Je suis hyper concentrée pendant 3 heures sans même m'en rendre compte.*

Cet état de totale concentration lors de la réalisation de mes études de natures mortes, où j'en viens à perdre la notion du temps, rappelle les mots d'Hanneke Grootenboer : « les natures mortes englobent pour le philosophe [Schopenhauer] la quiétude et le silence qui rappellent l'humeur de l'artiste, qui a dû se perdre dans la reproduction de sa propre observation scrupuleuse de ces objets »<sup>19</sup> (Grootenboer, 2005, pp.25-26).

---

<sup>19</sup> “[...]still lifes encompass for the philosopher [Schopenhauer] the peacefulness and silence reminiscent of the mood of the artist, who must have lost himself in the reproduction of his own scrutinized observation of these objects”.

Travailler de petits formats, employer des pinceaux (alors que je travaille habituellement avec des spatules), avoir un sujet devant moi, tout cela est nouveau et emballant et me fait oublier le temps qui passe. Maslow, en parlant de la totale disponibilité de l'artiste, dit ceci :

Ayant observé que l'individu créatif, dans la phase primaire stimulatrice de la fureur créatrice, perd toute notion de passé et d'avenir pour ne vivre que le moment présent, je m'essaie maintenant à démêler l'écheveau qui en résulte. Le créatif s'immerge entièrement dans le processus de création, fasciné et absorbé par le présent, l'immédiat (*hic et nunc*). (Maslow, 1971/2008, p. 81)

*11 janvier 2018*

*Il y a une certaine urgence quand on peint des objets périssables puisque la dégradation se produit sous nos yeux. Le fruit (légume) se transforme et brunit devant nous, l'eau se corrompt. C'est comme être en présence du passage du temps. Le quotidien –*

Pourtant, quand je suis en travail devant ces natures mortes, il y a un apaisement et un calme qui m'envahit. J'ai l'impression de me poser. Il y a également, à ce niveau, une dualité qui me semble un terrain fertile à explorer et à exploiter : l'urgence de travailler à cause du sujet qui se transforme continuellement versus le temps du travail qui exige concentration et attention.

*Jeudi, 28 septembre 2017*

*Je regarde au sol et je cadre mentalement les fragments, petits débris laissés au sol.*

Cela deviendra une habitude pendant quelques mois. Regarder au sol et cadrer ce que j'y vois. Faire des compositions mentales. Cadrer, c'est choisir ce qui reste et ce qui est éliminé de la représentation. C'est aussi décider du point de vue, de l'angle, de la taille du sujet.

*Dimanche 1<sup>er</sup> octobre 2017*

*Toujours cette impression de devoir me dépêcher, courir. Je me dis que bientôt ces petites fleurs ne seront plus disponibles.*

Figure 2.8 Florence Victor, Petites fleurs sauvages dans un verre d'eau, n°.3, 2017, huile sur bois, 30,48x30,48cm, collection privée



Comme mentionné plus haut, les considérations présentes pour un travail figuratif sont différentes de celles qui m'occupent lorsque je fais un travail abstrait où il s'agit de regarder attentivement ce qui se passe sur le tableau puisque rien d'extérieur n'entre en jeu. En fait, dans le travail abstrait, j'essaie de regarder en moi et de transférer cet affect sur la toile et c'est alors que le travail de composition commence, là, devant moi, sur le tableau. Harold Rosenberg explique :

Une bonne peinture, dans cet esprit, doit être à l'évidence une action et en relation exacte avec le processus évolutif intérieur à l'artiste. La toile a « répondu » à l'interrogation de l'artiste [...] pour le provoquer à un dialogue dramatique. Chaque coup de pinceau a été obligatoirement un choix et une nouvelle question est venue y répondre. Mais par sa nature même la peinture d'action consiste à peindre dans le registre des difficultés. (Rosenberg dans J. Lichtenstein, 1995, p. 886)

C'est ainsi que mes tableaux abstraits se construisent au fur et à mesure du travail. Il n'y a pas une solution unique, il y en a d'innombrables. Comme je le mentionnais en introduction, j'ai souvent considéré le tableau en travail comme un problème mathématique qui a forcément une solution, mais devant lequel on doit réfléchir intensément pour parvenir à une résolution (sauf qu'à l'inverse

des mathématiques, il n'y a pas une solution unique). Chaque couleur, chaque trait, chaque forme, chaque ajout, chaque effacement est constamment remis en jeu jusqu'à un résultat qui me semble satisfaisant. Le travail abstrait pourrait se poursuivre à l'infini puisqu'il obéit à une logique inexplicable et intuitive que je détermine au fil du travail. Rosenberg précise que :

[...]l'œuvre n'est pas achevée dès son commencement et doit se poursuivre par un enchaînement de gestes « justes ». En un mot, la peinture d'action est la forme abstraite de l'*élément moral* dans l'art : sa caractéristique est la volonté morale de détachement des certitudes morales ou esthétiques ; et elle se juge en termes de morale quand elle affirme qu'une peinture est sans valeur si elle n'est pas l'expression matérielle d'une lutte authentique, qui à tous moments aurait pu être perdue. (Rosenberg dans J. Lichtenstein, 1995, p. 886, note 1)

Figure 2.9 Florence Victor, *Maybe Wednesday n°.3*, 2018, huile et graphite sur toile, 122x122cm, collection privée



Ainsi, dans le tableau abstrait *Maybe Wednesday no.3* (Fig.2.9), une multitude de décisions différentes auraient pu mener à une différente forme finale du tableau. Le peintre Robert Motherwell disait que « la peinture est une réalité, au sein d'autres réalités, qui a été ressentie et a pris forme. [C'est l'ensemble] des choix effectués, dans un monde de possibilités, qui donne au tableau sa forme » (1992, p.32). Dans le travail figuratif, il n'y a pas une multitude de possibilités,

il y a un objet-sujet devant le peintre. Il s'agit alors de regarder ce qui est là, dans le monde réel, le sujet. Tout n'est pas constamment remis en question. En fait, le travail figuratif se construit par étapes. Plusieurs paramètres sont à prendre en compte avant et pendant le travail : perspective, justesse des couleurs, dispositions des éléments, ombres et lumières, mouvement. Ainsi, lorsque la perspective est établie, lorsque la couleur est trouvée, elles ne sont pas constamment remises en question, le travail se poursuit et se raffine. Le travail figuratif en est un d'observation du dehors : perspective, couleurs, ombres et lumières, disposition des éléments. Il est intéressant de noter qu'au XVII<sup>e</sup> siècle, Gérard de Lairesse édictait avec précision des règles à suivre pour la peinture de fleurs : le peintre devait choisir les fleurs avec soin, elles devaient être de qualité, rares et belles; l'arrangement se devait d'être harmonieux; chaque fleur devait avoir les qualités qui lui étaient propres (au niveau des courbes, des arrondis...); il fallait veiller à ce que les plus belles fleurs aient un emplacement proéminent dans le tableau (comme les tulipes dans le tableau de Bosschaert (Fig. 2.6). Le peintre devait produire une composition où les fleurs les plus spectaculaires étaient placées près de fleurs plus simples, tout en veillant à ce que le mélange des couleurs soit agréable (Gérard de Lairesse compare l'ensemble souhaité aux couleurs de l'arc-en-ciel). La touche du peintre devait aussi correspondre à la nature de la fleur; touche fine ou plus lourde selon la fleur peinte. Et finalement, idéalement, le peintre devait posséder un jardin où poussaient ces fleurs. (Taylor, 1995, p.104) Comme on le voit, le regard porté sur les fleurs par le peintre dépassait la simple reproduction du réel. Si le fait de posséder un jardin peut nous sembler un peu extravagant, c'est cependant un judicieux conseil, puisque la proximité avec le sujet (ici les fleurs) rend le travail plus facile. De plus, le peintre pouvait alors choisir l'état de floraison désiré dans sa composition. Le tableau de Bosschaert ci-dessous (Fig.2.10) applique certains des principes énoncés ci-haut.

Figure 2.10 Ambrosius Bosschaert, Vase de roses, c.1620, huile sur cuivre, 27,5x23cm, Londres



Tiré de :Wikimédia commons, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Still\\_Life\\_with\\_Roses\\_in\\_a\\_Glass\\_Vase\\_Ambrosius\\_Bosschaert\\_the\\_Elder.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Still_Life_with_Roses_in_a_Glass_Vase_Ambrosius_Bosschaert_the_Elder.jpg)

Dans ce vase, les roses ( qui sont des fleurs de qualité) présentent diverses teintes (du blanc à un rose foncé). Elles sont peintes sous différents angles et proposent divers états de floraison : du bourgeon à la fleur arrivée à maturité. La peinture de fleurs, qui peut, à première vue, être considérée comme une peinture simple, est donc, au XVII<sup>e</sup> siècle, élaborée avec soin et soumise à des règles précises. Jean-Louis Schefer (1995) en dit ceci:

[...] le bouquet est un genre, non un sujet. Idée du catalogue, laboratoire de la composition, il est aussi un tableau de vanité dissimulé : l'insecte y mange la couleur, le ver ou le papillon travaillent à corrompre, à faire pâlir, à altérer. (p.75)

Dans le travail figuratif, les choix multiples sont en amont du travail lorsque le peintre élabore la composition. Dans le bouquet de roses de Bosschaert, c'est l'eau qui semble un peu brouillée et la feuille abîmée par le ver ou l'insecte qui captent mon intérêt; traces du passage du temps. Dans mes études – mes petits tableaux de fleurs –, je m'intéresse de façon égale à ce qui est dans le verre (l'eau et les tiges en transparence) qu'à ce qui ressort du récipient (les fleurs). Denis Diderot écrira :

Si vous avez à peindre une fleur, et qu'il vous soit d'ailleurs indifférent laquelle peindre, prenez la plus *belle* d'entre les fleurs; si vous avez à peindre une plante, et que votre sujet ne demande point que ce soit un chêne ou un ormeau sec, rompu, brisé, ébranché, prenez la plus *belle* d'entre les plantes; si vous avez à peindre un objet de la nature, et qu'il vous soit indifférent lequel choisir, prenez le plus *beau*. (Diderot, 1766/1973, p.421)

Comme on l'a vu, je ne choisis pas les plus belles fleurs que je puisse trouver, mais de petites fleurs simples et banales, qui offrent une poésie du quotidien puisqu'elles se retrouvent sur le chemin des passants. Cependant, parmi toutes ces petites fleurs sauvages, je choisis les plus beaux spécimens.

## Racines

Figure 2.11 Florence Victor, Tiges, fleur et racines, 2017, sanguine, craie et graphite sur papier teinté gris, 22,9x30,5cm



Figure 2.12 Florence Victor, Petites fleurs sauvages dans un verre d'eau, n°.4, 2017, huile sur panneau de merisier russe, 30,48x30,48cm, collection privée



En retirant les fleurs sauvages du sol, les racines sont venues avec. Je les ai considérées et elles me sont progressivement apparues comme un élément captivant. En les observant, je me suis rendu compte qu'elles sont à chaque fois différentes, que leur configuration est toujours particulière. J'ai commencé à retirer de mauvaises herbes du sol pour leurs racines.

*Dimanche 8 octobre 2017*

*En revenant à la maison, j'ai remarqué que les petites fleurs étaient disparues... tondues.*

*– tout passe –*

*Je pensais à Dürer.*



Figure 2.13 Albrecht Dürer, Grand morceau de tourbe, 1503, aquarelle et gouache, Musée Albertina, Vienne.



Tiré de : Wikipédia : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Grande\\_Touffe\\_d%27herbes](https://fr.wikipedia.org/wiki/Grande_Touffe_d%27herbes)

Dürer réalise cette aquarelle (Fig.2.13) d'un sujet surprenant : de mauvaises herbes qui poussent librement. Dürer qui regarde le sol pour trouver quoi peindre : je l'imagine couché ou assis au sol pour pouvoir regarder avec attention ce fragment de nature. Je pense fréquemment à cette aquarelle alors que je regarde les fleurs sauvages que je peins. Ernst H. Gombrich voit dans cette œuvre un lien avec la représentation du sacré :

Il n'est pas interdit de penser que, pour Dürer, cette perfection dans le rendu de la nature n'était pas une fin en soi, mais un moyen de représenter plus efficacement les épisodes sacrés qu'il devait traiter par la peinture ou par la gravure [...] (2001, p. 346)

Il m'apparaît que le regard de Dürer sur le sujet est d'une étonnante contemporanéité par la qualité du regard de l'artiste posé au sol. Alors que Gombrich voit dans cette œuvre une étude préparatoire pour un tableau ultérieur, il est intéressant de souligner que Daniel Arasse considère cette aquarelle

comme une œuvre autonome, et en fait une des œuvres à l'origine du genre de la nature morte (2008, p. 137).

*Jeudi 19 octobre 2017*

*Je pensais beaucoup au temps.*

*Il me semble que je cours sans arrêt.*

*Je repense à l'eau et aux racines. Aux choses fermentées, en pourriture dans un bocal. Je pensais aussi à faire un gros plan sur la composition des racines.*

*Que les racines dans l'eau deviennent le sujet du tableau. Sans les fleurs. Juste des racines dans l'eau.*

Figure 2.14 Florence Victor, Croquis, racines dans l'eau, 2017, graphite sur papier, journal.



Figure 2.15 Florence Victor, Croquis, Racines, eau, pot, 2017, craie et graphite sur papier teinté gris, 22,9x30,5cm



Figure 2.16 Florence Victor, Étude racines (gros plan), 2017, huile sur panneau, 12,7x12,7cm, collection privée.



*Vendredi 22 septembre 2017*

*Je pensais au noir caravagesque. À l'importance de la couleur de l'arrière-plan.*

Figure 2.17 Juan Sanchez Cotán, Coing, chou, melon et concombre, c.1600, huile sur toile, 69x85cm, San Diego Museum of Art



Tiré de :Wikimédia commons [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fra\\_Juan\\_Sánchez\\_Cotán\\_001.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fra_Juan_Sánchez_Cotán_001.jpg)

L'arrière-plan noir est un facteur essentiel des tableaux de Juan Sánchez Cotán (Tolède, 1560 - Grenade, 1627). Les *bodegones* de Cotán se situent au croisement de la peinture hollandaise et du caravagisme. Peu d'éléments sont présents dans les compositions de Cotán, mais il se dégage une indéniable puissance de l'ensemble. Norman Bryson dit de ces tableaux qu'ils sont conçus à l'origine comme exercices de renonciation (1990, p.63). La profondeur créée par le fond, plongé dans l'obscurité, et la sobriété de la composition sont en concordance avec la recherche spirituelle de l'artiste<sup>20</sup>, qui entre l'ordre des frères Lais à la Chartreuse en 1603. Francisco Zurbarán (1598-1664), un autre peintre espagnol, plonge aussi ses arrière-plans dans une totale obscurité et dispose les éléments de ses natures mortes avec une précision et une rigueur ascétique et mathématique. Norman Bryson analyse ainsi le travail des deux peintres :

---

<sup>20</sup> En 1887, Ozias Leduc réalisera un tableau qui m'a toujours semblé en filiation avec le travail de Cotán : *Les trois pommes*, petit tableau qu'il avait offert à Paul-Émile Borduas (aujourd'hui au MBAM). Même sobriété, même atmosphère méditative et spirituelle.

Chez Cotán et Zurbaran [...] les ambitions mégalographiques sont bien sûr singulièrement absentes, et la vie quotidienne est affrontée sans détour. Leur sens de la peinture comme discipline spirituelle, liée à la négation de soi et à la réduction de l'ego, les conduit à la nature morte comme une ramification de l'art particulièrement adaptée à une vocation d'humilité. (Bryson,1990, p. 87)

*Coing, chou, melon et concombre*, c.1600, de Cotán (Fig.2.17) présente un équilibre géométrique avec ses éléments suspendus (on suspendait les aliments pour éviter qu'ils ne s'abîment). L'étrangeté de la composition est soulignée par Bryson :

Mais précisément parce que le lieu est si ordinaire, la qualité de l'attention portée aux objets se situe tout à fait en dehors de l'expérience normale et de la ronde domestique habituelle. La défamiliarisation confère à ces choses une objectivité dramatique, mais l'intensité de la perception à l'œuvre crée un tel excès de brillance et de focalisation que l'image et ses objets ne semblent pas tout à fait de ce monde<sup>21</sup>. (1990, p.87)

L'atmosphère un peu hors du commun et la sobriété de la composition de ce tableau de Cotán sont demeurées des sources de réflexion alors que je travaillais sur mes propres natures mortes.

---

<sup>21</sup> “But precisely because the location *is* so ordinary, the quality of attention brought to bear on the objects stands quite outside normal experience and the normal domestic round. Defamiliarisation confers on these things a dramatic objecthood, but the intensity of the perception at work makes for such an excess of brilliance and focus that the image and its objects seem not quite of this world.”

Figure 2.18 Florence Victor, Étude racines (fond noir),2017, huile sur panneau, 15,24x15,24cm, collection privée.



C'est ainsi que je réalise une autre étude où le fond semble presque noir (Fig.2.18). Ce que j'avais déjà expérimenté se révèle encore vrai : un fond obscur fait ressortir les couleurs et rappelle l'arrière-plan des œuvres de Cotán, comme les fonds sombres des natures mortes des peintres hollandais. Pour les protestants, le noir est une couleur associée à la rigueur et à l'humilité (Causse, 2014, p.145). C'est une couleur inévitablement chargée de mystère. On n'a qu'à penser aux tableaux de Caravage où l'arrière-plan, plongé dans l'obscurité, confère une théâtralité immédiate à la représentation. L'arrière-plan noir, si on considère la couleur-lumière, pourrait être perçu comme la représentation du vide. Comme le suggère, dans son étude sur le ténébrisme, Itay Sapir : « une surface noire, plus qu'autre chose, est considérée dans notre culture comme l'archétype du 'rien'[...] » (2012, p.146). Dans mes tableaux, et peut-être est-ce parce que je pense en termes de couleur-matière et non de couleur-lumière, ma proposition serait inverse : le noir, c'est le plein (tout ce qu'on ne voit pas, mais qui est présent) et le blanc, c'est le vide<sup>22</sup>. Peindre un arrière-plan noir derrière mes boccas suggérerait une présence indiscernable, menaçante même. C'est la raison pour laquelle je privilégie un arrière-plan clair qui ne révèle rien d'autre qu'un environnement clinique, pur de tout référent. La densité, le mystère, l'obscurité se retrouveront plutôt à l'intérieur

---

<sup>22</sup> Comme on le sait, en éclairage (couleur-lumière), la somme des couleurs primaires donne une lumière blanche, alors qu'en peinture (couleur-matière), on obtient plutôt un noir brunâtre lorsqu'on additionne les couleurs. Itay Sapir détaille ces considérations (2012, pp.48-49).

du bocal. En poursuivant mes expérimentations sur de petits panneaux de bois – où, dès lors, l'arrière-plan sera clair – j'essaie diverses configurations : le pot plus collé sur la droite du tableau (Fig.2.19) :

Figure 2.19 Florence Victor, Étude (pot à droite), 2017, huile sur panneau, 15,24x15,24cm, collection privée



Les racines dans un long verre, avec de la terre qui est retombée dans le fond du verre (Fig.2.20) :

Figure 2.20 Florence Victor, Étude racines (terre), 2017, huile sur panneau, 15,24x15,24 cm, collection privée



Des racines nettoyées, dans le même long verre (Fig. 2.21):

Figure 2.21 Florence Victor, Étude racines, 2017, huile sur panneau, 15,24x15,24cm, collection privée.



C'est ainsi que les racines sont progressivement devenues le sujet du tableau. Il y avait d'une part, l'idée de racine dans son rapport symbolique à la source, à l'histoire, au passé (et, par extension, à l'histoire de l'art). D'autre part, il y avait la racine elle-même pour ce qu'elle est, pour sa fonction : un lien entre la plante et son milieu de vie, la courroie de transmission entre le vivant (la fleur) et la source de vie (l'eau). Peindre des racines mises en bocal et couvertes d'eau a été un point tournant de ma réflexion. La plante était déracinée et donc morte, mais elle était également maintenue en vie puisqu'elle n'avait pas été coupée (de ses racines) et qu'elle était immergée dans l'eau. Les racines que j'ai retirées portaient aussi des résidus de terre ; quelque chose d'impur, lié à la mise en terre, aux obsèques.



## Sur les mots

Alors que j'écris le mot *obsèques*, je réalise le chemin parcouru depuis le début du doctorat. Lors du premier séminaire de méthodologie, un exercice sur les cartes heuristiques<sup>23</sup> a transformé ma façon d'écrire et mon vocabulaire. Pour cet exercice (où il fallait inscrire des mots spontanément), j'avais établi un protocole qui fut le suivant : chaque matin, j'écrirais des mots sur une page d'un cahier, j'en prendrais une photo et chaque soir, sur cette même page, j'ajouterais (ou je bifferais) des mots et/ou des signes et je reprendrais une autre photo de la page modifiée.

Le premier matin, assise à la table de cuisine, j'ai écrit un à un les mots qui me venaient à l'esprit et qui trouvaient tout naturellement une place sur la page (Fig. 2.22).

Figure 2.22 Florence Victor, Carte heuristique, jour 1



Sur cette première carte, seul le mot douleur débute par une lettre majuscule. C'est un mot qui est important et, bien qu'il ne soit pas directement écrit au milieu de la page, il occupe une position

---

<sup>23</sup> Il fallait écrire librement tous les mots qui nous venaient à l'esprit à propos de notre sujet de recherche. On appelle aussi cet exercice "Mind Mapping".

centrale dans l'organisation des autres mots qui gravitent autour de lui. Ce soir-là, j'ai ajouté à cette première carte, des mots auxquels j'avais pensé durant la journée. Le mot méthode a pris une place centrale et je l'ai encadré. Ce mot représente l'aspect technique, le processus (les règles que j'ai établies dès le début de mon projet doctoral et qui se retrouvent dans ma méthodologie), mais il me fait aussi penser à la Méthode de Stanislavski : aller chercher au fond de soi pour créer<sup>24</sup>. Le mot composer m'est aussi venu à l'esprit. J'ai réalisé qu'on dit composer un bouquet, un texte, un tableau, un geste. Juste sous le mot méthode, j'ai donc tracé un schéma articulé à partir du mot composer. Cette juxtaposition de mots me semblait tout indiquée pour moi puisque écriture, peinture et théâtre peuvent être liés à texte-tableau-geste .

Le soir suivant, j'ai inscrit le mot *vulnérabilité* dans le cahier. Dès ce deuxième jour, le mot *douleur* a disparu. *Vulnérabilité* me semblait plus juste. Ce même soir, le mot *temps* a remplacé temporalité qui me semblait trop technique. J'ai ajouté *Sénèque* et je l'ai lié au mot *temps*. Les jours suivants, j'ai déplacé les mots sur la page en les réorganisant.

Je discute avec Connie Isenberg, ma professeure (qui est aussi psychanalyste), sur ma façon de rédiger mes travaux dans le séminaire. Elle me questionne sur le fait que je ne fais pas de phrases complètes et me demande ce que ça changerait d'écrire autrement. Je réfléchis et je lui dis que je pense souvent en termes de mots, pas de verbes. J'ajoute que si j'utilise certains mots, j'en évite aussi d'autres. Ainsi, je dis *mort*, mais pas *défunct*, je dis *tombeau*, mais pas *cercueil*, je dis *funérailles*, mais pas *obsèques*, etc. Je comprends alors en lui répondant que si j'utilisais ces mots que j'évite, la réalité deviendrait plus crue, plus vraie, moins lyrique. Je comprends aussi que je devrais essayer d'employer tous ces mots que je mets systématiquement de côté. Le soir, je prends mon cahier et alors que je suis devant une nouvelle page, déterminée à écrire tous les mots que

---

<sup>24</sup> Lors de ma formation en théâtre (interprétation, UQAM, 1986-89), c'est la méthode de Stanislavski et le théâtre de Tchekhov qui m'ont le plus marquée. La Méthode prône un jeu basé sur les souvenirs de l'actrice, sur l'intérieur, tandis que le théâtre de Tchekhov (intimement lié à la Méthode) est fait de non-dits, de sentiments amoureux non-réciproques, de drames et d'espoirs déçus.

j'essaie de ne jamais employer, je n'y arrive pas. C'est un sentiment étrange. Je regarde la page, j'ai mon stylo et je ne peux pas. Je ne peux tout simplement pas écrire ces mots dans ce cahier où j'ai inscrit matin et soir des mots importants pour moi. Il me semble que je vais tout gâcher si je les inscris dans ce cahier. Je reste à regarder la page, figée. J'essaie de trouver une solution parce qu'il me semble que cet exercice est important. Puis, j'ai une idée. Je découpe une feuille de la même dimension que les pages du cahier et là, j'écris sans hésiter tous les mots difficiles qui me viennent en tête : défunt, défunte, décédé, cercueil, décès, tragédie, obsèques, obscène. Je regarde la feuille et je souris. C'est un moment déterminant même si ce ne sont que des mots. Je place la feuille à l'intérieur du cahier avec un trombone. Je réinscris sur la page suivante les mêmes mots. Le mot *obscène* (qui m'était venu tout naturellement suite au mot *obsèques*) m'intéresse. J'en cherche la définition : du latin *obscenus*, de mauvais augure. Je sépare le mot et je me retrouve devant *ob* (du latin *ob*, en face) et *scène*. Il me semble que je viens de m'approprier ce mot. Puis, j'ai l'idée de prendre des feuilles de couleur et d'écrire certains mots habituellement problématiques pour moi : entrailles, mauvais augure; abject; affranchir; cafard; souillure; pourriture; disséquer. Je broche l'ensemble des feuilles dans mon cahier. Je sens que j'avance et que j'apprivoise des mots qui ont une résonance douloureuse et problématique pour moi à cause d'associations d'idées qui peuvent en découler. Sur la page suivante, j'écris tous les mots qui me semblent importants, mais sans juger, sans refuser le mot qui vient. J'inscris : vulnérabilité, temps, nature morte, racine, deuil, mélancolie, abject et obscène.

Je décide de délaisséer mon protocole et de rester sur une même page, pour que cette page garde les traces du travail. J'ajoute éventuellement : pourriture-compost-bocal. Je crée des réseaux entre les mots et je fais des ratures sur la page. Puisque le cahier n'est plus immaculé à mes yeux (puisqu'il contient des mots plus durs et des ratures), je veux poursuivre et je pense le salir. Je sens alors qu'un champ de possibilités s'ouvre devant moi. Lorsque quelque chose n'est plus parfait, il est plus facile d'expérimenter puisqu'il n'y a plus la crainte de détruire l'image. Quelques jours plus tard, je prends de la terre et j'en frotte la page (Fig.2.23).

Figure 2.23 Florence Victor, Carte heuristique, jour 8, terre



Étrangement, la page ne m'apparaît pas souillée, mais pleine de vie. J'ai pensé à utiliser de la terre parce que, même si ça salit, ce n'est pas sale, et que la terre comporte un lien avec l'idée de *racines*... et un lien avec la mort. La terre est nécessaire à la vie, mais quand on est mort, on est enterré. La terre, c'est donc la vie et la mort.

Par la suite, j'ai vu que la terre couvrait et masquait certains mots. J'ai donc fait une nouvelle photo sans la terre sur la page. Il reste la trace de la terre sur la feuille, mais les mots sont maintenant visibles (Fig.2.24).

Figure 2.24 Florence Victor, Carte heuristique, jour 9



D'une certaine façon, c'est comme si le cahier lui-même avait fait l'expérience du passage du temps et qu'il en gardait le souvenir. Sur cette dernière carte, *temps* se retrouve en position centrale. Il est lié à tous les autres mots. Le temps qui passe, le temps de faire les choses, le temps de réflexion, le temps qui dégrade les choses, mais le temps qui enseigne aussi. Les mots qui sont restés et qui gravitent autour de lui sont : vulnérabilité, mélancolie, abject, obscène, nature morte, doutes, deuil, racines. Sur cette dernière carte, il y a ainsi des mots qui sont plus poétiques (vulnérabilité, mélancolie, nature morte, doutes) et des mots qui sont pour moi plus crus (abject, obscène, deuil, racines). Je crois que de travailler sur deux niveaux différents (poétique et cru) m'offre une plus grande latitude. Je peux ainsi combiner la douceur avec la violence.

J'avais inscrit en haut de la feuille mobile sur laquelle j'avais écrit les mots qui me choquaient : « être à l'extérieur des mots – du cahier ». C'est exactement ce que je ressentais; ces mots étaient à l'extérieur de moi et je les gardais loin de moi pour les éloigner, les tenir hors de mes pensées. De réussir à les apprivoiser, à me les approprier, les rend moins dangereux. J'en deviens plus forte, plus articulée, parce que je peux avoir accès à plus de vocabulaire pour exprimer ce que je pense.

Le moment où j'ai inscrit sur la page les mots redoutés est un moment mémorable pour moi. C'est le moment où j'accepte d'assumer le poids des mots et de ne plus me cacher derrière des non-dits plus poétiques. Conséquemment, je me suis demandé pourquoi je ne faisais pas de phrases explicatives, de phrases complètes. Je me rends compte que c'est peut-être parce que je ne tenais pas à être parfaitement comprise, que ce flou me convenait. Je ne voulais pas révéler certaines choses, et l'ambiguïté me permettait de conserver une zone d'ombre. Rédiger un texte avec des phrases, et non plus évoquer des idées à l'aide de quelques mots choisis, me force à préciser ma pensée et à ne plus être dans le non-dit. Le langage ainsi utilisé devient plus concret. Exprimer clairement ses idées, les définir, ne les rend pas moins intéressantes. On comprendra que les racines et la terre auront, dès lors, une signification particulière pour moi.

## L'abject

*14 novembre 2017*

*Nature morte sur 12x12. Gros plan sur le pot et grosses racines (ressemble finalement presque à un gros insecte). Tableau clair, presque clinique (Fig.2.25).*

Figure 2.25 Florence Victor, Étude (grosse racine), 2017, sur chevalet à l'atelier



Figure 2.26 Florence Victor, Étude (grosse racine), 2017, huile sur panneau, 30,48x30,48cm, collection privée



Lors de la réalisation de ce tableau (Fig.2.26), je me souviens de mon regard qui ne lâche pas le bocal, posé sur la tablette de l'atelier, pour réussir à saisir les reflets, les couleurs, alors que je peins le sujet. Il s'agit tout simplement d'une racine immergée dans un bocal d'eau. Il ne devrait rien y avoir de dérangeant, et pourtant, cette racine a presque l'air d'un gros insecte et, tout à coup, la représentation dévie vers quelque chose de répugnant tout en demeurant objet de contemplation. Selon le philosophe Aurel Kolnai, certains insectes peuvent provoquer le dégoût par leur caractère rampant, l'agressivité que nous leur attribuons et la peur d'un contact physique avec eux (1997, pp.60-62). Devant mon tableau, la spectatrice que je deviens éprouve un mouvement d'attraction et, tout à la fois, un mouvement de recul et de dégoût. Dans son essai sur l'abjection, Julia Kristeva explique :

Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable. [...] Mais en même temps, quand même, cet élan, ce spasme, ce saut, est attiré vers un ailleurs aussi tentant que condamné. Inlassablement, comme un boomerang indomptable, un pôle d'appel et de répulsion met celui qui en est habité littéralement hors de lui. (Kristeva, 1983, p.9)

C'est exactement ce que je ressens alors; une étrange et inexplicable fascination. La philosophe Claire Margat (2011) suggère que ce sentiment est causé par la distance qui existe entre l'humain et l'insecte et (comme dans le Sublime) par la distance entre la représentation et la chose représentée. En résulterait alors une *jouissance paradoxale* créée par cette marge rassurante.

*Jeudi 2 novembre 2017*

*Je pense à immerger des légumes dans le bocal.*

*Mercredi, 3 janvier 2018*

*Les résidus de carottes que j'avais laissés dans un pot (fermé) sur la tablette ont germé. Il y a de petites pousses vertes et un peu de nuage blanc de moisissure.*

Figure 2.27 Florence Victor, Étude (carottes), 2017, huile sur panneau, 30,48x30,48cm, collection privée



C'est dans cette étude (Fig.2.27) que la moisissure fera son entrée dans mes compositions ; à travers la timide apparition de moisissure au bas du plus large bocal. Selon Kolnai, le rapport aux aliments a ceci de particulier qu'il est fonctionnel puisque la nourriture est faite pour être ingérée. « La



plupart des aliments sont potentiellement dégoûtants », dit-il, « par leur nature poisseuse, moite, [...] par les souvenirs qui peuvent y être rattachés, et enfin, souvent, par la relation, apparente ou réelle, qui les associe à la pourriture » (1997, p.64). Au fil des mois, la putréfaction qui résultera de la transformation des aliments prendra de l'importance dans mes tableaux.

*Lundi, 27 novembre 2017*

*Découvert par hasard, sur les rayons de la bibliothèque, le livre de Mary Douglas : *Purity and Danger*.<sup>25</sup>*

Je ne savais pas, à ce moment, à quel point la découverte de l'ouvrage de Mary Douglas allait transformer mon projet. Dans son ouvrage, Douglas analyse la question de l'abject et de la souillure. C'est alors que je comprends tout ce que recèle de significations la cuillère posée sur la tarte dans le tableau de Heda. Mon regard se précise et se transforme. Cette banale cuillère, c'est tout à coup un rappel du passage du temps (la cuillère a servi à manger de la tarte), mais c'est également un pont vers l'abjection.

Figure 2.28 Détail cuillère, tableau de Heda.



Comme je le mentionnais au premier chapitre, le pourtour du cuilleron comporte des traces de pâtes (Fig.2.28). La cuillère en elle-même n'est pas sale, la tarte ne l'est pas non plus. Pourtant, lorsque des fragments de tarte se retrouvent sur l'ustensile et qu'on pense que quelqu'un l'a porté à sa

---

<sup>25</sup> Je mentionne que le titre anglais de l'ouvrage est *Purity and Danger* alors que la traduction française porte le titre *De la souillure*, ce qui n'implique pas la même chose. *Traduttore traditore* (« traduire, c'est trahir »).

bouche, alors la cuillère devient souillée. Comme l'explique Mary Douglas, la souillure vient de la frontière franchie entre intérieur et extérieur (comme la salive qui n'est pas sale à l'intérieur de la bouche, mais qui devient souillure une fois crachée).

Par ailleurs, nos idées sur la saleté sont dominées par notre connaissance des organismes pathogènes. Au XIX<sup>e</sup> siècle, on découvrit que les bactéries transmettent certaines maladies. Cette grande découverte fut à l'origine de la révolution la plus radicale de l'histoire de la médecine. Elle transforma notre existence à tel point qu'il nous est difficile, aujourd'hui, de penser à la saleté sans évoquer aussitôt son caractère pathogène. Il est cependant évident que nos idées sur la saleté ne sont pas toutes récentes. Nous devons faire un effort pour nous rappeler ce qu'elles furent plus d'un siècle auparavant, et ce que furent les fondements de nos règles de propreté avant qu'elles ne fussent modifiées par la bactériologie, il nous faut, en un mot, remonter à l'époque où il n'était pas encore considéré comme malsain de cracher dans un crachoir. (Douglas, 1981, p.55)

Le tableau de Heda (Fig.1.1), si magnifique, comporte donc la trace de l'abject. Et qui plus est, cette trace est bien en évidence, posée au centre de la composition. Toutefois, ce qui est abject pour l'un ne l'est pas nécessairement pour l'autre ; pour celui qui a utilisé l'ustensile, la cuillère n'est pas abjecte, mais elle le devient pour la spectatrice. Abject provient du latin *abjectus* de *abjicere*, rejeter. Il est composé de *ab*, (éloignement) et de *jicere* pour *jacere*, (jeter) (Dictionnaire Littré, 2017). Il contient donc, à la source, l'idée de jeter, de rejeter loin de soi, hors de soi. De l'abondante proxémie du mot abject, je retiendrai les termes suivants pour leur pouvoir évocateur : boueux, dégoûtant, dégradant, déshonorant, impur, indigne, laid, méprisable, obscène et sale (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, 2017).

[...] comme le sentiment d'abjection est à la fois juge et complice de l'abject, ainsi l'est la littérature qui s'y confronte. Aussi pourrait-on dire qu'avec cette littérature-là s'accomplit une traversée des catégories dichotomiques du Pur et de l'Impur, de l'Interdit et du Péché, de la Morale et de l'Immoral. (Kristeva, 1983, p.23)

C'est cette dichotomie entre le beau et le sale, le pur et l'abject, que je tenterai de peindre dans mes natures mortes. Margat souligne que « traditionnellement, la recherche philosophique n'est

parvenue à traiter du dégoût qu'en s'interrogeant sur la laideur et en l'opposant à la beauté » (2011, paragr. 1). Elle explique :

Dans la tradition esthétique, le dégoût reste compris comme le négatif du goût. Il désigne ce que le goût condamne. Le dégoût serait donc nécessairement second par rapport à la position d'un jugement esthétique que Kant considère comme universel : selon l'idéal cosmopolitique de la culture propre aux Lumières, le goût esthétique témoignerait de l'universalité de l'humain. L'esthétique kantienne postule en effet l'universalité du beau contre un relativisme qui ferait dériver le beau et le laid, le plaisir et le déplaisir esthétique de l'imposition de normes culturelles (Margat, 2011, paragr.2)

Kristeva avance que « le dégoût alimentaire est peut-être la forme la plus élémentaire et la plus archaïque de l'abjection » (p.10), mais que la forme ultime de l'abjection est le cadavre qui nous renvoie à notre propre mortalité. Il y a donc dans l'abjection quelque chose qui touche chacun d'entre nous intimement.

*Samedi, 23 février 2019*

*Je me disais, mais pourquoi créer de la laideur? Pourquoi pas créer de la beauté? Sublimier la représentation.*

Ce qu'il faut, ce n'est pas éviter de montrer la laideur, ou même l'horreur, mais il faut pouvoir transcender cet état pour atteindre le Sublime comme le fait Géricault avec le *Radeau de la méduse* (1818-1819), où le peintre présente dans un enchevêtrement de corps, ces cadavres qu'évoque Kristeva.

Le problème habituel de la place de la laideur dans les œuvres d'art me semble recevoir sa solution lorsqu'on en pose les termes dans ce contexte. L'objet auquel s'applique l'adjectif « laid », c'est celui qui correspond à ses associations coutumières, celles qui ont fini par apparaître comme faisant intrinsèquement partie d'un objet. Il ne s'applique pas à ce qui est donné dans un tableau ou dans un drame. On a affaire à une transformation qui se produit par émergence dans un objet qui possède son expressivité propre, exactement comme dans le cas des nus de Renoir. Une chose qui est laide sous d'autres conditions, celles qui sont habituelles, est soustraite aux conditions qui la rendaient repoussante, et ses qualités sont transfigurées en tant que composante d'un

tout expressif. À la faveur de la nouvelle place qu'elle acquiert alors, le contraste avec une laideur antérieure ajoute même du piquant, de la vie et, là où les choses sont sérieuses, une profondeur de sens d'une manière presque incroyable. (Dewey, 2014, p. 173)

Ainsi, Géricault, en esthétisant un sujet abject, fait basculer la représentation dans le Sublime et le tableau échappe alors à la *réalité de la chose*.

Dans les œuvres de l'artiste américain Paul McCarthy, l'abject se manifeste autrement. Son œuvre provocatrice puise aux sources de l'obscénité, de la scatologie, de la pornographie et de l'imagerie populaire.

Figure 2.29 Paul McCarthy, Michael Jackson (the White Snow series), 2009, huile, charbon et collage sur impression au jet d'encre, 276,9x274,3cm



Tiré de :Pinterest: <https://www.pinterest.com/pin/328059154075899822/>

*Michael Jackson* (2009) (Fig.2.29) est un grand format sur papier, appartenant à la série *White Snow*. L'œuvre fait référence au conte de fées des frères Grimm, Blanche Neige. Dans l'œuvre de McCarthy, les personnages du conte sont représentés dans des postures sexuellement explicites. Des images tirées de revues pornographiques sont également incorporées à la composition. Différents personnages du conte sont dessinés à l'huile et au charbon : Blanche Neige, le Prince, des nains et des suisses (écureuils) se confondant avec les nombreux symboles phalliques présents dans l'œuvre. L'emprunt aux sources populaires est fréquent dans le travail de McCarthy. Ici, même le titre (*Michael Jackson*) fait référence à la culture populaire. Influencé par les peintres américains Willem de Kooning, Robert Rauschenberg et Cy Twombly; McCarthy crée une composition énergique et subvertit le travail gestuel de ses prédécesseurs<sup>26</sup>. Le travail de Paul McCarthy a toujours eu un effet paradoxal sur moi. Une exposition de l'artiste à Berlin en 2007 (Hamburger Bahnhof Museum) m'a laissé une forte impression. Je me souviens avoir franchement détesté son travail, mais en être restée imprégnée depuis. D'une part, c'est une pratique qui me révolte à cause de stratégies mises en place (scatologie, pornographie) et d'autre part, ses œuvres m'intriguent par leur manque de pudeur et de retenue. Il me semble que mon travail pictural reste toujours dans la propreté même lorsque j'essaie de le salir (au propre comme au figuré), c'est une des raisons qui explique la fascination qu'exerce sur moi le travail pictural de McCarthy. Est également captivante, la cohabitation de la figuration et de l'abstraction dans l'image. Même si le contenu est abject, le rendu de l'œuvre est esthétisé par les gestes suivants: le support-papier est découpé, ce qui enlève le côté statique du dessin, la composition est équilibrée ; la répétition de certaines formes et la recherche au niveau des traits, minces ou larges, où l'on sent clairement l'influence de Cy Twombly, sont efficaces ; l'emploi de couleurs à certains endroits entraîne le regard à travers l'image, et finalement, si certaines parties de l'arrière-plan sont salies, l'artiste préserve aussi des sections vierges. Ce qui fait la force de ce travail est la maîtrise de l'artiste, l'organisation picturale et son esthétisation de l'abject.

L'abject (qui n'est pas si fréquent en peinture) se trouve déjà dans *La raie* (Fig.2.30) que peindra Chardin en 1728 et qui constituera son morceau de réception à l'Académie Royale.

---

<sup>26</sup> Je signale que le travail des peintres américains des années '50 a une forte influence sur ma pratique picturale abstraite, par le format et la force d'expression, en particulier les œuvres de Franz Kline, Joan Mitchell, Robert Motherwell et Willem de Kooning.

Figure 2.30 Jean-Baptiste Siméon Chardin, La raie, 1728, huile sur toile, 114x146cm, Louvre



Tiré de :Stéphane Maréchalle,2010 RMN Grand Palais (musée du Louvre)  
<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/c1010065938>

Dans le tableau de Chardin, de part et d'autre de la raie se trouvent à gauche, des représentants du monde animal (chat, huîtres, poissons) et à droite, des objets inanimés (couteau, nappe, vase, bouteille, chaudron), comme si cette raie, centre de la composition pyramidale, et à cheval entre ces deux mondes, opérerait une division. Dans son compte-rendu du Salon de 1763, Denis Diderot aura ces commentaires sur la toile de Chardin :

L'objet est dégoûtant, mais c'est la chair même du poisson, c'est sa peau, c'est son sang ; l'aspect même de la chose n'affecterait pas autrement. [...] regardez bien ce morceau, quand vous irez à l'Académie, et apprenez, si vous pouvez, le secret de sauver par le talent le dégoût de certaines natures. (Diderot, 1763/1973, p.484)

Diderot suggère d'esthétiser le sujet non pas pour en cacher la vraie nature, mais pour le rendre objet de contemplation. Est-ce pour différer le regard et amoindrir l'obscénité de la chair ouverte que Chardin a rempli la table au-dessus de laquelle le poisson est suspendu? Dans toute sa crudité, dans toute son abjection, cette raie repousse autant qu'elle fascine. Cette raie, je la voudrais seul objet du tableau. Luc Ferry estime que « la beauté n'est pas au-delà ou au-dessus des choses vulgaires, elle est en leur sein même, et il suffit d'un regard pour l'en extraire et la révéler à tous » (2005, p.199). C'est de cela que mes tableaux seront faits, de choses *ordinaires* qui transcendent leur condition abjecte et deviennent objets esthétisés.

*Samedi, 7 avril 2018*

*Ce qui est en décomposition et en état de putréfaction dans le bocal laissé sur la tablette est magnifique. C'est vieux rose et crème. C'est doux et en même temps peut-être dégueulasse mais je n'y vois que la beauté de la matière dans un état de suspension. Je pense utiliser le fond menthe et clean pour faire ressortir la texture du contenu du bocal.*

Figure 2.31 Florence Victor, Étude (vieux rose), 2018, huile et graphite sur toile, 50x50cm.



Ce moment à l'atelier! Je me souviens de mes cris de joie. Ce moment est une véritable épiphanie dans mon parcours. Ce qu'il y avait dans le bocal, c'était de la putréfaction mais, en même temps, c'était absolument magnifique cette couleur (Fig.2.31). C'est culturellement que le dégoût se manifeste (Kolnai, 1997). L'attitude envers la matière abjecte dépend donc du point de vue et des circonstances : la technicienne de laboratoire ne s'émeut pas devant les fluides et matières organiques qui lui sont apportés pour analyse, tout comme la pathologiste n'est pas écœurée devant le cadavre qu'elle doit ouvrir et étudier (ici, j'ai une pensée pour le docteur Tulp du tableau de Rembrandt). Tout est question de perspective.

*Dimanche, 8 avril 2018*

*À travailler la pourriture rose dans le bocal. Je réalise qu'il y a ce qu'on veut faire. Et il y a ce qu'on peut faire. Il y a une distance. Et au lieu de se rebeller contre ce fait, il faut peut-être simplement comprendre que c'est là notre voie.*

*L'extérieur clean et l'intérieur du pot en décomposition. Il (y) reste une beauté de la matière – les roses, brun-rouge-rose. Le travail devient peu à peu personnel!!*

Alors que je termine ce tableau, me revient en mémoire l'œuvre *Still Life* (2001) de Sam Taylor-Johnson.

Figure 2.32 Sam Taylor-Johnson, *Still Life*, 2001, film 35mm/DVD, 3 min.18sec.



Tiré de :Luna Limbu, blog, <http://lunalimbularningjournal.blogspot.com/2014/02/waste-sam-taylor-wood.html>



Cette œuvre (Fig.2.32) est l'image même d'une représentation contemporaine de la nature morte. C'est une œuvre envoûtante qui se révèle discrètement à la spectatrice. L'artiste a filmé une nature morte (un panier de fruits semblable aux natures mortes anciennes) sur plusieurs jours et présente, dans un format tableau de petite dimension, le film en accéléré (le film dure 3min.18sec). Ce procédé fait que les fruits mûrissent et pourrissent sous le regard médusé de la spectatrice. Mais, puisque la transformation à l'écran se déroule très lentement (même s'il se déroule bien plus rapidement que le mûrissement réel des fruits), la spectatrice pressée ne croira voir qu'une photographie. Dans un souci de rendre la nature morte contemporaine, l'artiste a posé sur la table, à proximité du panier de fruits, un stylo de type Bic, signifiant ce passage de l'ancien au contemporain, et qui m'apparaît être un clin d'œil au couteau qui se trouve fréquemment dans les natures mortes hollandaises. L'artiste a confié, dans une entrevue, que la pêche, présente dans le panier, devait être un fruit modifié génétiquement (signe de notre époque), puisqu'elle a pris un temps incroyablement long avant de pourrir. Le film est joué en boucle et présente donc perpétuellement le cycle de la vie. Dans *Still Life*, la décomposition des éléments est à la fois source de dégoût, mais aussi de fascination pour la spectatrice. Taylor-Johnson parle de la grâce dans la déchéance (*grace in decay*). C'est aussi ce que je tente de faire dans les tableaux de mon projet de recherche. De plus, elle ajoute :

Je pense que l'idée de regarder, disons, un tableau du Caravage ou un autre tableau d'il y a un, deux ou même trois cents ans et de voir que les artistes sont toujours confrontés exactement au même processus de pensée et au même genre de questions – des questions qui viennent généralement des thèmes de notre mortalité et ce que cela signifie d'être humain, ou des thèmes plus petits comme le temps qui passe, ou des moments simples qui sont capturés pour l'éternité, ces thèmes qui évoluent autour de la vie, de l'amour et de la mort ont obsédé les artistes depuis le premier jour et moi je suis également obsédée par ces thèmes. Pour moi, le référencement est une manière de montrer qu'à travers les siècles, les choses n'ont vraiment pas changé du tout. Nous sommes toujours en train d'examiner et d'essayer de comprendre les mêmes grandes questions sur notre existence<sup>27</sup> ». (Taylor-Johnson citée par Wendt, 2019)

---

<sup>27</sup> "I think the idea of looking at say a Caravaggio painting or another painting from one, two, or even three hundred years ago and seeing that artists are still dealing with exactly the same thought process and the same sort of questions - questions that generally come from the themes of our mortality and what it means to be human, or smaller themes such as the passing of time, or simple moments that are captured for eternity, these themes that evolve around life and love and death have obsessed artists from day one and I am equally obsessed with these themes. For me,

Cette citation de Sam Taylor-Johnson résume avec justesse la raison de mon intérêt pour une recherche transhistorique. Si l'environnement se transforme au fil des siècles, la nature humaine, elle, reste la même. Il en est de même du travail du peintre qui (malgré les différences d'époques et de style) continue d'être le travail d'un artiste qui essaie de créer avec un médium sur un support. Ainsi, pour les peintres d'autrefois, comme pour la peintre d'aujourd'hui, les questions de sujet, de formes, de lignes et de couleurs restent toujours aussi essentielles.

---

referencing is a way of showing that through the centuries things really haven't changed at all. We are still looking at and trying to figure out the same grand questions about our existence”.

### CHAPITRE 3 DANS L'ATELIER

#### *Colorito/disegno*

*Mercredi 6 novembre 2017*

*Disegno vs colorito. Il me semble que le dessin préparatoire règle les problèmes picturaux de composition à la base. Le colorito les règle à mesure, dans le feu de l'action. Peut-être est-ce là une des raisons pour lesquelles parfois la composition issue du Disegno est plus figée? Je pense à l'École d'Athènes où les personnages me semblent copiés/collés. Mais peut-être est-ce le lot de toute peinture d'histoire de grand format. On doit procéder à des dessins préparatoires pour arriver à une large composition. Dans une autre optique, le « dessin » du colorito, son dessein (et je pense à Titien) n'est pas absent, il est un processus mental qui a aussi lieu avant le début du travail, il n'est tout simplement pas inscrit sur une page.*

En juillet 2021, mon amie Marie-Laure viendra à l'atelier. Après avoir vu les tableaux en préparation pour l'exposition, elle me dit : « c'est un travail sur la couleur que tu fais! ». C'est un peu à cause de cette remarque que le titre final de mes tableaux fait référence à la couleur : *Nature morte (rose)*, *Nature morte (bleu)*, *Nature morte (vert)*, etc. Je me suis toujours sentie plus proche de l'univers du *colorito* que du *disegno*. Dans ma pratique en peinture abstraite, la couleur joue un rôle de construction lors de la composition. C'est par la couleur, les plans colorés, que se construit peu à peu le tableau. Les lignes – simples traits de graphite – sont souvent ajoutées par la suite, elles ne circonscrivent rien. À l'inverse, dans les compositions de mon projet doctoral, il y a des lignes qui sont inscrites sur le tableau dès le début du travail et qui délimitent les parois du bocal qui contiendra la couleur.

Je m'interroge beaucoup sur le degré de réalisme à atteindre. Esquisser ou reproduire le sujet ? Au XVII<sup>e</sup> siècle, certains théoriciens (dont Karel van Mander) vantent la précision (*netticheyt*) associée

à la nature morte, le détail fin, alors que d'autres y voient un défaut, la possible rigidité (*stijvcheyt*) de l'image peinte, comme Gérard de Lairese qui l'associe avec la copie (*copieeren*) (Taylor, 1995, p.96).

Je décide peu à peu de renoncer à tenter de reproduire parfaitement ce qui se trouve devant moi (la matière dans les bocaux). Dans mes tableaux, l'intérieur du bocal rappelle à la spectatrice sa propre expérience de la matière en décomposition, avec un rendu à la fois précis et imprécis. Le *flou* pictural qui dépeint la matière en putréfaction suggère, plutôt qu'il ne raconte précisément, ce qui est contenu dans le récipient. Déjà à la Renaissance, Giorgio Vasari proposait de garder le caractère spontané du tableau :

À cela les artistes devraient prêter grande attention, car l'expérience prouve que tout ce qui se trouve placé assez loin de nous, que ce soit peinture, sculpture, ou formes quelconques, a plus de beauté et plus de force quand il s'agit d'une belle ébauche (*una bella bozza*) que lorsque tout y est pleinement achevé. Et en dehors de cet effet qui résulte de la distance, il en est souvent de même pour ces esquisses qui, jaillies soudain dans la fureur de l'inspiration, expriment l'idée en quelques traits, alors qu'un effet recherché avec trop de constante application rend parfois inhabile et prive de vigueur efficace ceux qui ne parviennent pas à quitter le travail qu'ils sont en train d'accomplir. (Vasari cité par Gombrich, 1971, p.163)

Figure 3.1 Florence Victor, Nature morte (rose pâle), huile et graphite sur toile, 147x142cm



C'est ainsi que dans mes grands formats – comme dans *Nature morte (rose pâle)* (Fig.3.1) –, le haut du bocal est esquissé avec des traits au graphite, et c'est la peinture à l'huile qui, librement appliquée par un travail gestuel, évoque la matière en décomposition à l'intérieur du bocal. Au peintre de suggérer, à la spectatrice de reconnaître, d'utiliser le tableau comme tremplin vers ses souvenirs. Le peintre John Constable (1776-1837), en parlant du diorama présenté à Londres en 1820, aura ces mots:

C'est une sorte d'effet de transparence, le spectateur se trouve dans une chambre noire, et l'impression est très agréable et l'illusion remarquable. Cela n'a rien à voir avec le domaine de l'art, car le but poursuivi est le leurre. L'art ne plaît pas par le leurre, mais par la remémoration. (Constable cité par Gombrich, 1971, p.33)

Au terme *remémoration*, Gombrich préfère celui de *suggestion*. L'art doit suggérer et non pas tenter de tromper. Le dessin, en circonscrivant les objets, est plus proche d'une volonté cartésienne

d'hyperréalisme, ce que je ne tente pas d'obtenir parce qu'alors il me semble que le tableau n'est plus *que ça* : une *mimesis* de la réalité<sup>28</sup>. Le trompe-l'œil (un tableau qui présente une *mimesis* parfaite) a comme but premier de tromper la spectatrice et de faire montre d'une virtuosité, d'une habileté exceptionnelle. Pour Celestine Dars,

Le trompe-l'œil ne raconte pas une histoire. Il est aussi sans émotion qu'il est astucieux. [...] [Ce] genre est essentiellement décoratif et ambigu et, pratiqué parfaitement, implique les principes suivants : une intention de tromper, une perspective parfaite dans le rendu du sujet afin d'obtenir l'illusion tridimensionnelle, l'exclusion de l'interférence stylistique, et une surface traitée comme une entité entière.<sup>29</sup> (1992, p. 7)

Devant un trompe-l'œil réussi, on est ébahi par la virtuosité de l'artiste. Mais après le moment d'extase, on se détache de l'objet qui n'a pas su nous retenir émotionnellement. Ce que je recherche en peinture, c'est justement ce lien entre moi et la spectatrice par le truchement du tableau. Je cherche à créer une connexion par la remémoration, la suggestion de ce qui nous est familier, mais en le présentant d'une façon inhabituelle, par un format surdimensionné par rapport à l'objet réel.

*Samedi, 24 février 2018*

*Les carottes laissées dans le pot (fermé) étaient toutes noires/brunes, trop mûres, moisies (pas de moisissure) brunâtres. En ajoutant de l'eau et en regardant à chaque fois l'effet (un peu de vert des nouvelles pousses) j'ai eu un moment d'extase esthétique. J'ai l'impression que je suis tout près de quelque chose.*

*L'eau est si brouillée que je n'y vois rien. J'essaie un traitement plus abstrait de ce qui se trouve dans le bocal. La profondeur par endroit dans le bocal est magnifique (entre autres,*

---

<sup>28</sup> Au sujet du *colorito-disegno*, voir Itay Sapir, 2012, pp. 39-41.

<sup>29</sup> "Trompe-l'œil does not tell a story. It is as unemotional as it is clever. [...] The genre is essentially decorative and ambiguous and, purely practised, involves the following principles: an intend to deceive, perfect perspective in rendering the subject in order ot achieve three-dimensional illusion, the exclusion of stylistic interference, and a surface treated as a whole entity."

*la partie inférieure droite (avec bonbon), les espaces + pâles donnent aussi une perspective.  
Tout ça est comme une forêt obscure.*

Figure 3.2 Florence Victor, Nature morte (papier peint, bonbon rose), 2018-2020, huile et graphite sur toile, 122x122c



C'est d'abord avec un peu d'appréhension que j'ai transposé mes bocaux sur des toiles de grandes dimensions. J'ai refusé d'utiliser un projecteur pour reproduire plus facilement sur grand format. J'ai décidé de prendre mon temps, d'observer et de rectifier à mesure. Dans ce tableau (Fig.3.2) – mon premier grand format figuratif – les roses en arrière-plan (composant le motif du papier peint) sont un rappel des roses du tableau de Bosschaert (Fig.2.10) et sont représentées dans diverses positions et différents états de floraison (comme le souhaitait Gérard de Laresse dans son enseignement). Dans les grands tableaux suivants, j'abandonnerai l'idée du papier peint en arrière-plan qui m'apparaîtra trop anecdotique. C'était un procédé que j'avais utilisé pour faire contraste entre le côté abject de ce qui se trouve dans le bocal et la pureté qui l'entoure. Un arrière-plan monochrome sera dès lors privilégié avec plus de succès. Quant à l'intérieur du bocal, il présente un aspect ludique avec ce bonbon rose dans le coin inférieur droit mais il possède aussi un aspect

inquiétant avec ses zones d'obscurité; à l'image d'une obscure forêt. Je ne peux m'empêcher d'y voir un lien avec le conte des frères Grimm : *Hansel et Gretel*<sup>30</sup>. Ce conte, où deux enfants sont perdus dans la sombre forêt allemande, revient souvent métaphoriquement dans mon univers pictural abstrait. Comme on le sait, la résolution du conte advient alors que les enfants, par leur ingéniosité, réussissent à échapper à la sorcière qui habite la maison en bonbons. La forêt noire du conte est une métaphore du passage à l'âge adulte<sup>31</sup>; traverser la forêt revient, en quelque sorte, à grandir pour devenir adulte<sup>32</sup>. C'est ainsi qu'on pourrait lire les zones très sombres dans ce tableau, comme une forêt et les zones très éclairées, à l'image d'une éclaircie, d'un chemin vers la lumière hors de la forêt.

*Mardi 13 mars 2018*

*En pensant/lisant sur les cadrans solaires, pensé à faire un lien → passage du temps – eau + cadrans solaires – ombres au sol.*

Sur les tableaux de grand format, j'inscris des lignes au sol. Ces lignes évoquent les degrés des cadrans solaires. Le bocal, qui contient de l'eau, rappelle la clepsydre : le niveau de l'eau dans chaque bocal indiquant un moment de la journée. Les ombres portées au sol font du bocal un grand cadran solaire, comme si le bocal lui-même devenait le style qui provoque l'ombre au sol. J'abandonnerai progressivement ces idées au profit d'un environnement plus aseptisé puisque les lignes inscrites au sol chargeaient inutilement la composition. Néanmoins, le niveau de l'eau (qui varie dans chaque tableau) et les ombres qui sont (parfois) présentes constituent une évocation du passage du temps.

---

<sup>30</sup> Au début du conte, les deux enfants (sachant qu'on veut les perdre en forêt) sèment une première fois de petits cailloux blancs et la deuxième fois, des morceaux de pain. Hansel et Gretel procèdent donc un peu à la façon des glaneurs.

<sup>31</sup> Voir Bettelheim, B. (1976). *Psychanalyse des contes de fées*.

<sup>32</sup> Dans ma *mythologie personnelle* c'est la ville de New York qui représente cette forêt ; lieu d'expérimentations, d'essais, d'erreurs et de rencontres. New York et Hansel&Gretel sont souvent cités dans les titres de mes tableaux abstraits. Harold Rosenberg parle du *mythe privé* de l'artiste (voir Lichtenstein, 1995, p.884).



27 octobre 2018

*Utilisé une vieille toile qui traînait à l'atelier. Format atypique : 48x24.*

Figure 3.3 Florence Victor, Nature morte (racines), 2018, huile et graphite sur toile recyclée, 122x61cm, collection privée



Je décide de réutiliser un vieux tableau qui traînait à l'atelier depuis dix ans. Je n'ai jamais pu faire un tableau abstrait sur ce format rectangulaire malgré de nombreuses tentatives. C'était toujours gauche et inintéressant. J'ai sablé un peu la surface pour la rendre plus propice au travail et j'ai divisé l'espace. Ce faisant, j'ai compris que je venais de délimiter, de façon instinctive, un format carré dans le haut du tableau avec la tablette qui scinde l'espace en deux (Fig.3.3). J'ai délibérément voulu un espace sombre sous la tablette pour montrer l'envers du décor : sous l'apparence lumineuse du bocal, baigné de lumière, se cache aussi un tumulte.

10 novembre 2018

*En regardant mon dernier tableau, je me rends compte à quel point la fréquentation des œuvres du 17<sup>e</sup>-18<sup>e</sup> siècles influence mon travail, Ces tons terreux et gris. L'ambiance même du tableau.*

Figure 3.4 Willem Claeszoon Heda, Nature morte avec roemer et poisson, 1629, huile sur panneau, 46x69,2cm, Musée Mauritshuis, La Haye.



Tiré de :Wikimédia commons, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Willem\\_Claesz\\_Heda\\_-\\_Still\\_Life\\_with\\_a\\_Roemer\\_and\\_Watch\\_-\\_596\\_-\\_Mauritshuis.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Willem_Claesz_Heda_-_Still_Life_with_a_Roemer_and_Watch_-_596_-_Mauritshuis.jpg)

Charles Sterling précise que :

La recherche de la monochromie domine l'école hollandaise, entre 1625 et 1640, non seulement dans [la nature morte] mais aussi dans le paysage. Claesz emploie une tonalité uniforme jaunâtre ou brunâtre. Heda la nuance légèrement de gris cendré. À cette dominante il sait soumettre tous les objets. Avec une finesse et un goût inépuisables il multiplie les modulations des gris-vert, des gris-beige, des gris-blanc qu'il réchauffe discrètement d'un rose ou d'un brun. Le gris, la couleur la plus philosophique, la couleur de la méditation, a dû convenir à l'esprit puritain. Les brumes de la Hollande ont d'autre part appris aux peintres à discerner les moindres gradations de valeurs, base de la peinture monochrome. Autour de ses objets, Heda a réussi à suggérer un espace illimité, au milieu duquel ils se chargent d'une tranquille pesanteur. (Sterling, 1952/1985, p.49)

Selon l'historien Jonathan Israel, les tons monochromes des tableaux hollandais entre 1620 et 1640 seraient dus au marché qui s'est (momentanément) effondré, forçant les peintres à réduire leurs coûts (œuvres de plus petit format et palette restreinte). Cette tendance aurait été causée par la récession qui a suivi la Trêve de douze ans avec l'Espagne (1609-21). L'approvisionnement de certains pigments aurait été plus problématique lors de la reprise des affrontements avec l'Espagne, ce qui aurait contraint les peintres à utiliser des pigments moins rares et à adopter une palette monochrome (Israel, 1995, p.559). Si on accepte l'hypothèse d'Israel, le choix des couleurs ne serait pas un choix purement esthétique mais un choix dicté par les circonstances qui rendaient certains pigments difficiles à obtenir. Suivant le proverbe *nécessité est mère de l'invention*, les tables monochromes seraient donc le résultat d'une contrainte matérielle. Les peintres hollandais ont su trouver une formule adaptée à la représentation du caractère moral de la nature morte – en évitant de tomber dans l'éclat et la surenchère de couleurs comme le feront les peintres flamands de la même époque –, affirmant le caractère monacal que crée l'emploi de couleurs terreuses qui évoque une atmosphère méditative et spirituelle, accentuée – dans les tableaux de Heda – par le rayon lumineux venant du coin supérieur gauche.

### *Sprezzatura*

*Samedi, 11 août 2018*

*J'ai fait des études abstraites parce que j'étais un peu fatiguée de la rigidité de mes natures mortes. À part le très grand format, tout me semble figé.*

*J'ai commencé à penser à la « sprezzatura ».*

Figure 3.5 Florence Victor, That Day, petites études abstraites, 2018, huile et graphite sur bois, 15,24x15,24cm (chacune), collections privées, Paris.



La *sprezzatura* est un concept de la Renaissance inventé par Baldassare Castiglione dans son *Livre du courtisan* (1528). La note du traducteur est éloquente sur la signification du terme :

*Sprezzatura*. J'ai insisté dans mon *Introduction*, sur l'importance de cette notion de *sprezzatura* dans le *Cortegiano*. Le mot, qui signifie « mépris », est employé par Castiglione dans un sens particulier (« pour employer peut-être un mot nouveau »). Il désigne chez lui une certaine manière d'attacher peu de prix, ou plus exactement de paraître attacher peu de prix, à ce que l'on fait ou dit. Chappuis traduit par « mépris et nonchalance ». J'ai préféré « désinvolture », bien que ce mot ne rende pas toutes les nuances de *sprezzatura*. Je m'autorise du fait qu'un peu plus loin Castiglione parle de *sprezzatura desinvoltura*, à propos des mouvements du corps dans un sens très proche de *sprezzatura*. (note du traducteur, Alain Pons dans Castiglione, 1580/1991, p. 54)

Bref, l'art de la *sprezzatura*, proche de la grâce, consiste à réaliser certaines choses difficiles sans donner l'impression qu'on a dû y mettre des efforts. Je vois parfois des tableaux qui ont cette grâce alors que je sais pertinemment, par mon expérience, que le peintre a travaillé dur pour arriver à un tel résultat, mais ça ne se voit pas. Tout ce qui se voit, c'est un tableau qui nous touche, qui possède une grâce. À l'inverse, il n'est pas si rare de voir des tableaux et de sentir l'effort du peintre; le tâcheron qui a peiné sur son œuvre pour terminer son tableau. Évidemment, tout peintre essaie plutôt de tendre vers la *sprezzatura*. Quand je dis dans mon journal que j'ai commencé à penser à la *sprezzatura*, ce que je veux dire en fait, c'est que je me suis rappelée que l'effort apparent sur le travail pictural ne fait pas un bon tableau, car il perd alors en vivacité. Ce n'est pas non plus le temps consacré au tableau qui est un gage de réussite<sup>33</sup>.

Que personne ne doute que celui-là ne deviendra jamais un bon peintre s'il n'entend parfaitement ce qu'il entreprend quand il peint. Car ton arc est tendu en vain si tu n'as pas de but sur lequel diriger ta flèche. (Alberti, 1435/1992, p. 127)

---

<sup>33</sup> Il existe ainsi de très bons tableaux réalisés rapidement et de très mauvais tableaux réalisés sur une longue période de temps.

Lorsque j'ai lu *De Pictura* de Leon Battista Alberti, ce passage m'a particulièrement marqué. Habituellement, quand les historiens de l'art évoquent Alberti, c'est pour le (célèbre) passage où il propose de voir le tableau comme une fenêtre. L'extrait ci-dessus m'intéresse davantage parce qu'il montre l'importance de l'intention. L'expérience m'a appris que plus mon intention est claire – ce que je veux dire quand je fais un tableau – plus le tableau sera réussi. Même lorsqu'il s'agit d'un tableau abstrait – et peut-être même plus dans ce cas – ce qui me guide lors de l'élaboration du tableau, ce qui tient le travail, c'est l'intention.

*Vendredi, 24 août 2018,*

*Je travaille maintenant parallèlement sur les tableaux abstraits et sur mon projet doctoral. Ça me permet de retrouver mon souffle et de me ressourcer.*

Ainsi, tels des vases communicants, les découvertes que je fais dans mon travail abstrait nourrissent le travail figuratif, et vice versa. Je remarquerai au fil des années consacrées à mon projet doctoral comment ma pratique abstraite en sera influencée : apparition de formes organiques plutôt que géométriques, augmentation de ma gamme chromatique, aisance dans le fondu d'une nuance à l'autre.

*Lundi, 16 août 2021*

*Je me rends compte que sur le mur de mon atelier, là où j'ai épinglé plein de cartons d'invitations et de reproductions d'œuvres achetées dans des musées, il y a une reproduction d'un bouquet de roses par Manet. Et je pense aux roses de Bosschaert. Et je mesure le chemin parcouru par les peintres pendant ces trois siècles.*

Figure 3.6 Édouard Manet, Roses mousseuses dans un vase, 1882, huile sur toile, 55,9x34,6cm, Clark Art Institute, Williamstown



Tiré de :The Clark Museum, <https://www.clarkart.edu/artpiece/detail/moss-roses-in-a-vase>

Il y a tant de fraîcheur dans le tableau de Manet (Fig. 3.6) qu'on croirait que le peintre l'a brossé en quelques minutes tant l'effort semble absent (pour moi, il s'agit d'un exemple parfait de *sprezzatura*). Si le peintre s'était acharné sur la toile, la délicatesse et la vie du tableau se seraient sans doute évanouies. Son évocation des roses par touches de couleur me semble un exemple à suivre pour représenter les éléments en décomposition dans mes bocaux<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Manet a aussi fait une version d'un autre tableau du XVII<sup>e</sup> siècle, celui d'Adriaen Coorte : *La botte d'asperges* (1697). Je ne suis donc pas la seule à être inspirée par les natures mortes du XVII<sup>e</sup> siècle !

## Sur le travail d'atelier

*Vendredi 24 novembre 2017*

*Beaucoup de discipline pour lire, chercher, préparer présentations, rédiger et venir à l'atelier. Le travail en atelier en est un de patience.*

La discipline et la persévérance sont incontournables en création :

Ce ne sont pas les inspirations qui manquent. La différence entre l'inspiration et le produit fini – comme *Guerre et paix* de Tolstoï – tient dans un effrayant effort de travail, de discipline, d'apprentissage, d'exercices, d'entraînement, de préparation et une quantité ahurissante de brouillons. Les mérites associés au second type de créativité, celle qui se concrétise dans de grands tableaux, de grands romans, des ponts, de nouvelles inventions, reposent autant sur les autres vertus (l'opiniâtreté, la patience, le travail, etc.) que sur la capacité de la personnalité à créer. (Maslow, 1971/2008, p.79)

Inlassablement durant ces quatre années de recherche doctorale, je persisterai, malgré les nombreux moments de doute. Je me questionnerai sur mon projet, sur ma manière de peindre, sur le choix d'un corpus figuratif, sur la matière dans les bocal, etc. Je fais des essais et je mets dans mes bocaux divers aliments et objets dans l'attente d'une révélation. En espérant qu'une soudaine configuration des éléments soit inspirante.

*Samedi, 7 novembre 2020*

*Assise, je regarde mes tableaux. Je pense un peu de blanc ici...et je me dis, à un moment donné, il faut savoir (s')arrêter.*

*Samedi, 28 novembre 2020*

*C'est bon me poser à l'atelier. Prendre mon temps pour peindre un peu et ne pas partir à la course. M'asseoir, réfléchir, écrire...*

*Épiphanie : c'est correct que ça n'aille pas vite. C'est le processus. Laisser le temps faire son œuvre. Laisser les tableaux sécher, ne pas tout ruiner en travaillant trop vite. Pendant que les grands tableaux sèchent, travailler sur les petits.*

*Samedi, 19 décembre 2020*

*L'idée n'est pas de « travailler fort » tout le temps, l'idée c'est de laisser venir l'inspiration. C'est vrai que c'est aussi par essai/erreur. Et qu'au-delà d'y penser...il faut le faire!*

*Routine. Quand j'arrive à l'atelier, je prends le temps de me poser et je regarde où en est le travail. Il y a un moment de latence(?) qui ne doit pas s'éterniser. Le moment entre réfléchir et me lever et commencer le travail pictural.*

On n'a pas idée à quel point peindre prend de la volonté. Les gens, en général, pensent qu'on rit, qu'on chante, qu'on s'amuse à l'atelier. C'est peut-être le cas pour certains, pas pour moi<sup>35</sup>. Richard Diebenkorn évoquait l'agonie du peintre au travail<sup>36</sup>. Le temps d'atelier est un temps de travail, de réflexion et d'expérimentations. Un temps qui est aussi rempli de doute, d'essais et d'erreurs, de trouvailles aussi, heureusement. Pense-t-on que l'écrivain chantonne et s'amuse en écrivant? Non, on l'imagine concentré sur sa tâche, raturant et recommençant sans cesse, essayant de trouver une nouvelle formule dans une totale concentration; c'est à l'image de ma pratique d'atelier. Au sujet du travail d'atelier, Cy Twombly confie, dans une entrevue avec le directeur de la Tate Gallery :

Je ne suis pas un peintre professionnel puisque je ne vais pas à l'atelier pour travailler de 9 à 5 comme beaucoup d'artistes. Quand quelque chose me frappe, que je vois un tableau ou quand je vois quelque chose dans la nature, cela m'inspire et me stimule. Je me fiche de ne pas aller à l'atelier pendant trois ou quatre mois. Vous savez, quand ça vient, ça vient.<sup>37</sup> (Serota, 2008)

---

<sup>35</sup> Cette croyance a sans doute été véhiculée par le cinéma qui aime magnifier la réalité du travail du peintre à l'atelier. Mais peut-être aussi que, déjà à la Renaissance, Léonard de Vinci a contribué à cette image avec cet extrait du *paragone* entre la peinture et la sculpture: « [Le peintre] est assis très à l'aise devant son œuvre, bien vêtu, agitant un pinceau léger avec des couleurs agréables, et il est paré de vêtements à son goût, et son logement est propre et rempli de belles peintures, et souvent il se fait accompagner par la musique ou la lecture d'œuvres belles et variées, qu'il écoute avec beaucoup de plaisir, sans être gêné par le bruit des marteaux ou par d'autres fracas ». (Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, p. 64).

<sup>36</sup> "When I am halfway there with a painting, it can occasionally be thrilling...But it happens very rarely: usually it's agony...I go to great pains to mask the agony. But the struggle is there. It's the invisible enemy."- Richard Diebenkorn.

<sup>37</sup> "I'm not a professional painter, since I don't go to the studio and work nine to five like a lot of artists. When something hits me, or I see a painting, or when I see something in nature, it gives me a thing and I go for it. But I don't care if I don't go for three or four months. You know, when it comes it comes."



J'ai aussi toujours pensé que de travailler sur mes tableaux avec un horaire précis était improductif pour moi. Il me faut *vivre* à l'extérieur de l'atelier pour avoir quelque chose à dire. Sinon, je suis condamnée à répéter sans cesse les mêmes choses.

*Samedi, 1<sup>er</sup> décembre 2018*

*J'entends deux acteurs discuter dans l'atelier à côté. Et je pense : quand on est acteur, on n'a pas le choix, on est à la merci du choix des autres (réalisateur, metteur en scène, directeur de casting) mais en peinture on a une liberté. Résistance et liberté!*

En peinture, j'ai pleine latitude. On ne me dit pas quoi faire. Tous les choix m'appartiennent : le thème, le support, le médium, etc. Le travail est, d'un bout à l'autre, mon entière responsabilité. Je crois que c'est la raison pour laquelle il faut beaucoup de volonté pour être peintre. Parce qu'on ne peut pas se fier à quelqu'un d'autre et que si on ne va pas à l'atelier, si on ne travaille pas, il n'y a aura rien à la fin.

## **L'atelier comme laboratoire**

*Lundi, 14 septembre 2020*

*La tablette blanche sur laquelle sont posés les bocaux rappelle la blancheur, le côté aseptisé du laboratoire. Le bocal comme un bécher. À l'intérieur, l'expérience. Est-ce que la vie ce n'est pas un peu ça? Une expérience que l'on mène chacun à notre façon?*

Je réfléchissais à l'observation et à l'expérimentation et à mes divers rôles dans ce projet de recherche. Je suis celle qui provoque les transformations de la matière dans le bocal, qui observe et analyse et aussi celle qui crée (des tableaux) en utilisant ma subjectivité. J'ai un double rôle de chercheuse et d'artiste et mon atelier ressemble en quelque sorte à un laboratoire. Alors que je pense à cela m'est venue cette idée du verre du bocal comme fenêtre (comme la fenêtre albertienne) mais aussi comme la loupe ou le bécher de la scientifique. Et je pense à l'œuvre de Rachel Ruysch (La Haye, 1664 - Amsterdam, 1750). Je me sens tout à coup une affinité avec cette femme qui, dans un monde d'hommes – le monde de la peinture de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle –, a su rendre avec sensibilité et de façon magistrale des bouquets de fleurs. Rachel Ruysch a eu une carrière prodigieuse (première femme admise à la guilde des peintres de LaHaye en 1701 et peintre de la cour à Düsseldorf de 1708 à 1716). Au début de sa carrière, elle assistait son père (professeur de botanique) dans la préparation des spécimens de fleurs. Cette expérience quotidienne de la botanique explique peut-être en partie la virtuosité de Rachel Ruysch pour rendre les fleurs en respectant leurs particularités et en évitant à chaque fois de figer la représentation.

Figure 3.7 Rachel Ruysch, Fleurs dans un vase, c.1710, huile sur toile, 88,9x71,1cm, collection privée



Tiré de :Wikimédia commons, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rachel\\_Ruysch\\_-\\_flower\\_still\\_life\\_-\\_1710.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rachel_Ruysch_-_flower_still_life_-_1710.jpg)

Comme dans l'exemple choisi (Fig.3.7), les compositions de Ruysch présentent fréquemment un élément excentrique (par exemple la tige d'une fleur) qui conduit le regard de la spectatrice au bas du tableau et dynamise l'organisation picturale. La proximité avec le sujet a une incidence sur la représentation, puisque plus on observe de près le sujet à peindre, plus on peut lui donner vie à travers le tableau. Ce lien entre observation, expérimentation et peinture rejoint mes propres recherches. Comme une scientifique, j'ai le spécimen là, devant moi, observable d'aussi près que je le veux, et l'atelier devient mon laboratoire.

Mon atelier est l'endroit où je me pose. C'est un espace où je suis seule, où j'expérimente et où je réfléchis à mon projet. Sur les murs, il y a les études, des notes, des images. Sur une tablette, il y a des pots avec de la matière en état de putréfaction. Semaine après semaine, à chaque retour à l'atelier, la substance contenue dans les pots s'est transformée, se putréfiant de plus en plus. Je vois tout à coup une parenté entre cette façon de faire, cette méthode d'expérimentation, et ce qui arrive au XVII<sup>e</sup> siècle, lorsqu'observation et expérience deviennent inséparables, se redéfinissent l'une l'autre constamment et que la prise de notes constitue dès lors un moyen de consigner les expériences et les observations (Daston, 2011, p.81). Observer, attendre, expérimenter sont les actions qui rythment mon travail d'atelier. Lorraine Daston précise qu'au XVII<sup>e</sup> siècle, il n'y a pas de hiérarchie dans les expérimentations puisque toute manipulation est qualifiée d'expérience. Svetlana Alpers précise :

[...] Bacon [le philosophe, 1561-1626] préconise l'expérimentation. Celle-ci consiste à étudier la Nature en la travaillant, en la pétrissant et modelant par tous les moyens de l'art. L'effet recherché est double, en ce sens que la méthode porte à la fois sur l'objet de l'observation et le sujet qui la pratique : l'action exercée sur la nature permet d'une part à cette nature de mieux se révéler et d'autre part de remédier à l'imperfection de nos sens. On s'étonnera peut-être qu'on ait pu qualifier d'« expérience » des activités comme le tissage, la teinture, la fabrication du verre, la boulangerie et la peinture. C'est un problème de définition. Des études récentes nous ont rappelé qu'aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles l'*expérimentation* n'était pas conçue dans le sens que nous lui donnons aujourd'hui, c'est-à-dire comme une tentative consciente de tester une théorie ou une hypothèse particulièrement en imaginant une situation expérimentale ou une observation spécifique. Elle était plutôt synonyme de la notion d'expérience. (Alpers, 1990, p.187)

Au XVII<sup>e</sup> siècle, l'expérience (l'expérimentation) est d'abord issue d'une rencontre fortuite qui se produit lors d'un essai. Cette expérimentation se transforme progressivement en manipulation planifiée artificiellement. L'expérience constitue alors une méthode. (Dans mon projet de recherche, il y a aussi manipulation puisque j'ajoute des éléments dans mes bocaux et que, périodiquement, je les secoue pour accélérer le processus et transformer l'aspect de la matière.) Du XVII<sup>e</sup> siècle au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, la relation entre expérimentation et observation évoluera

plusieurs fois et se transformera pour définir deux procédures distinctes : l'observation passive et l'expérimentation active (Daston, 2011, p.82).

[...] Le langage de l'artifice, les interventions, les manipulations, la démonstration (à la fois dans le sens de preuve et de spectacle), et l'enquête causale a de plus en plus défini l'*experimentum* (connu, cependant, comme *expérience* en français et *esperienza* en italien). À la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, on établissait une distinction entre les expériences et les observations, selon que l'on intervenait dans le cours de la nature pour produire un effet ou qu'on étudiait les effets tels qu'ils se produisaient normalement dans la nature<sup>38</sup>. (Daston, 2011, p.86)

En 1756, Jean Le Rond d'Alembert – célèbre pour avoir dirigé l'Encyclopédie avec Denis Diderot – caractérise la relation entre observation et expérience comme une boucle sans fin :

L'observation, par la curiosité qu'elle inspire & par les vuides qu'elle laisse, mene à l'expérience ; l'expérience ramene à l'observation par la même curiosité qui cherche à remplir & à serrer de plus en plus ces vuides ; ainsi on peut regarder en quelque maniere l'expérience & l'observation comme la suite & le complément l'une de l'autre. (Jean Le Rond d'Alembert, « Observation », in Encyclopédie, 1751.)

Il m'apparaît alors que la position de l'observatrice est déterminante et qu'observation et expérience ne peuvent être considérées sans entraîner la question de l'objectivité et de la subjectivité. L'observation-expérience (ce regard posé sur les objets et les phénomènes qui se produisent) a d'abord la prétention d'être objective en représentant les choses telles qu'elles sont à travers un regard scientifique. Mais ce désir d'objectivité est-il possible? Lorraine Daston et Peter Galison posent ainsi la question :

---

<sup>38</sup> “[...]the language of artifice, intervention, manipulation, demonstration (both in the sense of proof and spectacle), and causal inquiry increasingly defined the *experimentum* (known, however, as *expérience* in French and *esperienza* in Italian, a lingering echo of the medieval twins *experientia/experimentum*. By the late seventeenth century, the nice minded were drawing distinctions between *experimenta* and *observations* on the basis of whether one intervened in the course of nature to produce an effect or studied effects as they occurred in the course of nature.”

Quelle est la nature de l'objectivité ? D'abord et avant tout, l'objectivité est la suppression de certains aspects du soi, la lutte contre la subjectivité. L'objectivité et la subjectivité se définissent, comme gauche et droite ou haut et bas. L'un ne peut être compris sans l'autre<sup>39</sup>. (Daston, Galison, 2010, p.36-37)

Si objectivité et subjectivité sont liées, que cela entraîne-t-il? Cette question me semble liée au débat entourant la représentation de la nature morte; d'un côté, les tenants d'une peinture descriptive (objective), Alpers en tête et, de l'autre côté, les tenants d'une peinture narrative et symbolique (subjective), avec Eddy de Jongh comme chef de file. Comme mentionné au premier chapitre, Svetlana Alpers voit la peinture de nature morte comme une peinture descriptive qui s'applique à reproduire le plus finement possible le réel, telle une cartographie du quotidien. Norman Bryson abonde dans le même sens :

Ce qui est remarquable chez les peintres de natures mortes hollandaises, c'est qu'ils travaillent comme s'ils n'avaient aucune envie de produire [...] un style personnel ; là où cela émerge, il le fait presque accidentellement, et non comme un objectif principal. Ce qu'ils veulent de leurs images, c'est qu'elles représentent un témoignage fidèle des heures consacrées à leur production. [...] C'est un style fiable et hautement professionnel, qui suppose que, parce que les compétences sont uniformément contrôlées, le travail peut être quantifié et évalué, et cela ne suggère en rien que cette pensée inquiète les peintres. [La valeur d'une peinture] doit être entièrement inscrite sur sa surface avant même de pouvoir entrer sur le marché. À travers l'objectif de ce style fiable et impassible, les peintres ont vu et présenté l'abondance de leur civilisation matérielle : que l'objet à représenter vaille quelques centimes ou des milliers de florins, il est soumis au même examen minutieux et sans excitation<sup>40</sup>. (Bryson, 1990, p.134)

---

<sup>39</sup> "What is the nature of objectivity? First and foremost, objectivity is the suppression of some aspect of the self, the countering of subjectivity. Objectivity and subjectivity define each other, like left and right or up and down. One cannot be understood, even conceived, without the other."

<sup>40</sup> "What is remarkable about the Dutch still life painters is that they work as if they had no desire to produce a personal idiolect or style; where this emerges it does so almost incidentally, not as a central aim. What they do want of their images is that they represent a faithful record of the hours spent in their production. [...] It is a dependable, highly professional style, which assumes that because skill is evenly controlled, labour can be quantified and priced, and it does nothing to suggest that this thought makes the painters uneasy. [...] a painting's value] must be fully inscribed on its surface before it can even enter the market-place. Through the lens of this reliable, impassive style, the painters

Pour Bryson, donc, pas de subjectivité, pas même de désir de subjectivité dans les natures mortes du XVII<sup>e</sup> siècle, pas de sens cachés. Pour Eddy de Jongh – dans une optique diamétralement opposée – l’artiste du XVII<sup>e</sup> siècle hollandais (et pas seulement celui qui peint des natures mortes, mais aussi celui qui réalise des scènes de genre) insère dans ses compositions des allusions qui sont cachées par des *voiles* que le regardeur doit *soulever* pour comprendre pleinement le sens du tableau. Quand on lit attentivement Eddy de Jongh, on se rend compte qu’il est beaucoup plus nuancé dans ses propos et beaucoup moins dogmatique que ce qu’on en dit généralement. Ainsi, il ne croit pas que *toutes* les fleurs d’un tableau de nature morte de fleurs aient un sens précis; parfois, il y a sens caché, et parfois, non.

Bien sûr, il n'est pas toujours logique de se livrer à des réflexions philosophiques chaque fois que nous rencontrons une fleur, un morceau de fromage ou un verre couché sur le côté. Et le fait que les gens du XVII<sup>e</sup> siècle aient été si flexibles pour associer une chose à une autre ne nous donne pas le droit de les imiter à notre manière. Mais il est plus que raisonnable que nous prenions au sérieux la fonction de l'art du XVII<sup>e</sup> siècle comme véhicule de sens et que nous en acceptions les conséquences. Celui qui n'a d'yeux que pour ce qui est offert à première vue et se montre allergique à ce qui se cache sous la surface méconnaît les intentions du peintre du XVII<sup>e</sup> siècle. Il s'écoulera deux cents ans avant qu'un artiste ne poursuive son art purement et simplement pour l'art<sup>41</sup>. (de Jongh, 2000, p.132)

Il s’agit donc de ne pas s’attarder qu’à l’aspect superficiel du tableau. La représentation picturale du XVII<sup>e</sup> siècle, sous une apparente représentation banale de la réalité, contient des significations dissimulées à décoder. Eddy de Jongh poursuit :

Nous devons comprendre que la métaphore visuelle, la moralisation sous un déguisement allégorique, bref, chaque voile d’un message, est en soi l’application d’un

---

viewed and presented the abundance of their material civilization: whether the object to be depicted is worth a few pennies or thousands of guilders, it is subject to the same meticulous and unexcited scrutiny”.

<sup>41</sup> “It does not, of course, always make sense to indulge in philosophical reflections every time we come across a flower, a lump of cheese, or a glass lying on its side. And the fact that people in the seventeenth century were so flexible in associating one thing with another does not give us the right to emulate them in our own way. But it is more than reasonable that we should take the function of seventeenth-century art as a vehicle of meaning seriously, and accept the consequences. He who has eyes chiefly for what is offered at face value and shows himself allergic to what is hidden under the[131]surface, fails to appreciate the intentions of the seventeenth-century painter. Two hundred years would pass before an artist would prosecute his art purely and simply for art’s sake.”

principe didactique avec un élément de surprise intégré. À maintes reprises, les gens ont théorisé cette pratique. Dès le XIV<sup>e</sup> siècle, Pétrarque faisait mention d’embellir la vérité des choses avec de beaux voiles (« *veritatem rerum pulchris velaminibus adornare* »), et des auteurs bien connus au XVII<sup>e</sup> siècle, tels Jacob Cats et Johan de Brune le Vieux, ont hautement recommandé ce concept de voile. « L’expérience nous enseigne, a déclaré Cats[...], que beaucoup de choses semblent plus avantageuses lorsqu’elles ne sont pas vues complètement, mais quelque peu voilées et dans l’ombre sombre. »<sup>42</sup>(de Jongh, p.130)

C’est aussi ce que je veux atteindre dans mes tableaux : ne pas *que* représenter le réel mais transcender la représentation, transmettre un message et toucher la spectatrice.

---

<sup>42</sup> We must realize that the visual metaphor, the moralization in allegorical disguise, in short every shrouding of some message in veils, is itself the application of a didactic principle with a built-in element of surprise. Time and time again people theorized about that practice. As far back as the fourteenth century, Petrarch made mention of embellishing the truth of things with beautiful veils (*‘veritatem rerum pulchris velaminibus adornare’*), and well-known authors of the seventeenth century, such as Jacob Cats and Johan de Brune The Elder, highly commended this concept of veiling. ‘Experience teaches us’, said Cats [...], ‘that many things appear to better advantage when not seen completely, but somewhat veiled and in dark shadow’.



## Aparté psychanalytique

Figure 3.8 Florence Victor, Nature morte (rose), 2019-21, (version finale), huile et graphite sur toile, 137x137cm.



Lors de l'examen de projet – en juin 2020 – Anne-Marie Ninacs me fait remarquer que dans ce bocal on voit la silhouette d'un chien (Fig.3.8). Stupéfaction et surprise de ma part. C'est bien vrai!<sup>43</sup> Je pense aux images inconscientes. Je pense à *Psychopathologie de la vie quotidienne* (1901) de Freud qui m'a tant marquée : comment ce qu'on appelle un hasard est souvent facilement explicable. De retour à l'atelier, je considère l'image du chien et alors, c'est le dilemme. Habituellement, dans ma pratique abstraite, dès qu'une image figurative apparaît (et c'est fréquent), je m'empresse de la cacher, de la recouvrir, de l'annuler. Parce que la plupart des gens qui regardent un tableau abstrait ne peuvent s'empêcher d'y chercher (et d'y trouver) des éléments

---

<sup>43</sup> Nous avons alors un chien depuis deux ans. Élever un chiot est exigeant ; il faut le dresser et, dans les premiers mois, le sortir régulièrement pour l'entraîner (aux trois heures au tout début, et ce, 24h/24). Le chien est lié à l'idée de routine et de quotidien. Malgré tout le temps que requiert le dressage du chien, il est aussi une source inépuisable de joie dans une maison. Ce chien occupe, au moment de réalisation du tableau, une grande place dans mes pensées et dans ma vie quotidienne. Sur le lien entre humains et chiens, voir le *Manifeste des espèces compagnes* (2019) de Donna Haraway.

figuratifs alors que le propos de ma peinture abstraite est ailleurs (dans la puissance ou la fragilité du geste, dans les masses colorées, dans les espaces laissés libres, dans les sentiments qui s'y révèlent). Ici, devant le chien, je réfléchis. Anton Erhenzweig, en parlant du processus créatif, avance que

L'artiste immature, qui veut à tout prix contrôler absolument son œuvre, est incapable d'accepter qu'elle contienne plus que ce qu'il y a mis (inconsciemment). Il faut, pour accepter la vie autonome de l'œuvre, une humilité qui est une part essentielle de la créativité ; il faut aussi que s'atténue la peur – persécutoire – de reprendre en soi les parties coupées de sa personnalité. (Erhenzweig, 1974, p.145)

Je me dis que j'ai entrepris un projet de recherche et qu'il serait sans doute plus intéressant, pour une fois, de laisser l'image vivre dans le tableau (aussi, il me semble impensable *d'effacer* ce chien qui fait maintenant partie de notre famille). Je me dis que si je ne le mentionne pas dans le titre du tableau, personne ne le verra. Lors de l'exposition, une visiteuse me dira : « mais il y a un chien! » (Mais seulement une visiteuse, alors ça va). Il apparaît que tout est utile dans une recherche et, pour Walter Benjamin,

[...] le chroniqueur qui narre les événements, sans distinction entre les grands et les petits, tient compte, ce faisant, de la vérité que voici : de tout ce qui jamais advint rien ne doit être considéré comme perdu de l'histoire. (Didi-Huberman, 2000, p.106)

Il n'y a donc rien d'inutile dans l'anecdotique, qui est aussi valable que les grands événements. Bryson ajoute que :

[...] la décision de considérer certains niveaux d'action humaine comme exaltés et nobles et d'autres comme insignifiants ou vils est le produit d'une série de pressions culturelles ; on ne traite pas des *données* de la nature. Chacun d'entre nous vit sa vie dans l'orbite des routines de base de l'auto-entretien : cuisiner et manger, faire les courses, s'occuper des tâches ménagères, maintenir notre lieu de vie en bon état de

façon viable. [...] La manière dont ces activités sont perçues et évaluées [...] est en grande partie une question de culture et d'histoire.<sup>44</sup>(Bryson, 1999, p.137)

On pourrait donc en déduire que la distinction entre les genres est une question culturelle, et qu'en transformant les paramètres, une peinture axée sur la simplicité de la routine quotidienne pourrait potentiellement acquérir le même statut qu'une peinture d'histoire valorisant les grands exploits.

Le quotidien, qui trouve un chemin dans mes tableaux, pourrait être relié au texte « Notes sur le bloc magique » (1925) dans lequel Freud propose l'utilisation d'un tel bloc pour consigner les souvenirs. Cette façon de faire, consigner les souvenirs sur une surface, rappelle ma façon de peindre et les *notes biographiques* que j'inscris ainsi sur chaque tableau abstrait. Quand je regarde une de mes séries de tableaux antérieures, je revis un peu l'état d'esprit dans lequel j'étais lorsque je les ai réalisés. Regarder ma production, c'est en fait comme être devant un immense journal intime exposé aux autres, mais dont le sens caché n'est lisible que pour moi. Cette façon que j'ai habituellement de construire le tableau en ajoutant des couleurs, des lignes puis en épurant la surface (jusqu'à parfois vider presque complètement la surface de signes), cette construction et la déconstruction subséquente m'a aussi fait penser à la répression d'un geste original, à une forme d'autocensure. J'ai souvent réfléchi à ce que ça changerait de ne pas recouvrir, de ne pas effacer les traces, de tout laisser visible. C'est ce qui advient dans mon projet de recherche; une nouvelle façon d'élaborer du tableau en ajoutant des couches et des couches, en construisant mais en n'effaçant (presque) rien.

Un jour, après avoir passé une soirée à lire Freud, je me réveille le matin avec un mot en tête : *verboten*. J'ai des notions (primaires) d'allemand, mais je n'arrive absolument pas à me souvenir

---

<sup>44</sup> “[...] the decision to regard some levels of human action as exalted and noble and others as trivial or base is the product of a series of cultural pressures; one is not dealing with the *données* of nature. Every one of us lives our life in the orbit of basic routines of self-maintenance: cooking and eating, shopping, seeing to domestic chores, keeping our creatural habitat in viably good repair. [...] How these activities are viewed and appraised [...] is very much a matter of culture, and of history”.

de ce que ce mot signifie. Je cherche, mais je ne trouve pas. Puis je regarde dans le dictionnaire et je vois : *interdit*. Je ris parce que je pense à quel point l'inhibition et la censure sont des freins à la création et comme j'ai intégré la notion d'interdit (j'ai l'habitude de suivre les règles). Plus tard, en relisant *Psychopathologie de la vie quotidienne*, je remarque le chapitre II intitulé « L'oubli de mots étrangers ». Je me dis que cet oubli était donc tout indiqué pour moi. L'interdit que j'intègre, comme peintre, c'est de ne pas faire ceci ou cela. De me restreindre à certaines couleurs, ou à une peinture vidée de tout référent. C'est aussi de cela qu'est constitué ce projet de recherche : transgresser *mes interdits*.

## Écologie

La Hollande est considérée, au XVII<sup>e</sup> siècle, comme la première puissance économique mondiale. L'impressionnante quantité de tableaux de natures mortes qu'elle produit révèle l'abondance de la société. Ces tableaux représentent plusieurs marchandises issues de l'effervescence de l'activité commerciale. Julie Hoschtrasser relève qu'il est « fascinant de constater que la naissance de la nature morte comme genre indépendant coïncide avec la naissance de la société de consommation<sup>45</sup> » (2007, p.1). Denis Diderot, dans son *Voyage en Hollande*, commente ainsi l'activité économique néerlandaise :

Les hollandais sont des hommes fourmis, qui se répandent sur toutes les contrées de la terre, ramassent tout ce qu'elles trouvent de rare, d'utile, de précieux et le portent dans leurs magasins. C'est en Hollande que le reste de l'Europe va chercher tout ce qui lui manque. La Hollande est la bourse commune de l'Europe. Les Hollandais ont tant fait par leur industrie, qu'ils en ont obtenu tout ce qu'exigent les besoins de la vie, et cela en dépit des quatre éléments. C'est là qu'on voit à chaque pas l'art aux prises avec la nature, et l'art toujours victorieux. (Diderot, 1818/1821, p.24)

---

<sup>45</sup> "It is striking that the genesis of still-life painting as an independent genre coincides in time and place with a key period in the birth of consumer society".

Notre société contemporaine capitaliste est l'héritière du système économique hollandais basé sur le commerce international. De ce système, qui générerait richesse et abondance, nous sommes passés à un système devant gérer la surconsommation et la surabondance. C'est de cette transformation sociétale qu'il est question dans mon projet, où l'étalage de richesse dans les tableaux du XVII<sup>e</sup> siècle se transmute en étalage de matière rejetée et transformée. Parallèlement – à cause de sa situation économiquement privilégiée –, la prospère Hollande était aussi aux prises avec un dilemme moral :

Le seul axiome sur lequel clergé calviniste et magistrats humanistes pouvaient s'entendre était que la prospérité ne demeurerait intacte qu'aussi longtemps que l'on observerait les préceptes divins. [...] Dans la République hollandaise, la disproportion entre l'ampleur des richesses et les limites des ressources démographiques et territoriales provoquaient de brusques sautes d'humeur, de l'euphorie à l'angoisse. Ces questions bien senties – comment être fort et rester pur ? Comment être riche et pourtant humble ? – étaient par définition insolubles. (Schama, 1991, pp. 260-261)

Selon l'adage hollandais, « ce que le flot donne, il peut le reprendre » (Schama, 1991, p.76). Cette menace potentielle de tout perdre ce qui a été accumulé pesait moralement sur le peuple hollandais, conscient du caractère éphémère de sa richesse. Ce dilemme moral est illustré par l'inscription au mur dans le tableau de Jan Steen, *Le bénévolence* (1660) :

*Il est trois choses que je désire et rien de plus :*  
*Avant toute chose aimer le Seigneur*  
*Point de surabondance de richesses*  
*Mais désirer ce pour quoi prient les plus sages :*  
*Vivre une vie honnête ici-bas.* (Schama, 1991, p.76)

Dans notre société, nous sommes confrontés à un autre type de dilemme : comment consommer sans (trop) nuire à la planète? Il existe maintenant un engouement manifeste pour le recyclage, la réutilisation, le compostage, etc. Toutefois, une récente étude espagnole (Pasca et Poggio, 2021) a démontré que, malgré la conscience d'un impact négatif de l'activité humaine sur le changement climatique, les gens ne changent pas vraiment leurs habitudes, car ils perçoivent l'activité de leurs

voisins comme encore plus dommageable que leur propre comportement. Pour arriver à un changement d'envergure, il s'agirait de provoquer une prise de conscience; de promouvoir tout geste, si minime soit-il, en faveur de l'environnement, et de mettre de côté la comparaison avec les autres, qui entraîne la justification de nos comportements néfastes en matière de consommation. Tout cela ne peut venir que d'un mouvement collectif, mais qui doit d'abord être individuel. Par la discussion et la réflexion, les mentalités peuvent changer et évoluer. Il s'agit parfois d'un simple déclic pour changer des habitudes acquises et en adopter de nouvelles.

*Mardi, 30 avril 2019*

*On a commencé le compost dans mon quartier et je pensais à cette nouvelle façon de voir les choses que le recyclage/compost nous emmène à avoir. Trier... Ça force aussi un regard sur l'intérieur du sac de compost. Il me semble que (pour les citoyens en tous cas) c'est un regard qu'on n'avait jamais porté avant. On détournait la tête et de toutes façons, les matières compostables disparaissaient sous la matière plastique. En même temps, ce compost – parce que socialement on sait que c'est bénéfique pour l'écologie – n'est donc plus dégueulasse. Nouveau regard.*

*Dimanche, 26 mai 2019*

*Je crois que conceptuellement parlant, les tableaux-bocaux devraient toujours être faits sur mes toiles récupérées.*

C'est ce que je ferai dès lors : j'utiliserai des tableaux déjà utilisés dont normalement j'aurais fait remplacer la toile sur le châssis. Habituellement, lorsqu'un tableau a été beaucoup (trop) travaillé et ne mène nulle part, une nouvelle toile me permet de recommencer à neuf. Pour mon projet de recherche, il m'est apparu incohérent d'acheter de nouveaux supports au lieu de réutiliser ce qui se trouvait déjà à l'atelier. Ponctuellement, je pense au gaspillage, à la surconsommation. Ce n'est pas une pensée qui est envahissante, mais elle est présente (à chaque fois que je détruis un tableau ou que je jette un tube de peinture vide). Je pense ainsi parfois que ce que je fais comme peintre, c'est créer plus d'objets dans un monde qui en est déjà saturé. Et en même temps, toutes les formes d'art aident à vivre : voir de la peinture, écouter de la musique, lire, voir des films. Tout cela engendre un cycle de production et de consommation. Mais tout cela me semble aussi essentiel à la vie. Je me vois parfois au centre d'un cycle que j'alimente par ma pratique de peintre : je loue un atelier,

Carlos fabrique mes faux cadres, Guy vient à l'atelier photographier mes toiles, les livreurs vont porter mes œuvres dans les galeries ou chez les clients, les galeries présentent et vendent mon travail et les clients achètent mes tableaux. Tout cela relève, me semble-t-il, d'un écosystème entrepreneurial. Sans pouvoir adhérer complètement à la règle des 5R (Refuser, Réduire, Réemployer, Recycler et Redonner à la terre), pour mon projet, j'essaie de réduire la consommation de biens (en n'achetant pas de nouvelles toiles) et je réutilise en rendant le tableau à nouveau utilisable. De plus, en réutilisant des toiles qui ont déjà une vie derrière elles, le nouveau tableau porte en lui les narrations (invisibles, mais présentes) des versions antérieures et le travail pictural se crée par couche sur et avec les couches de peinture précédentes, ce qui donne (dans les deux cas) une plus grande densité au tableau final.

Plusieurs pratiques artistiques contemporaines questionnent ce rapport à la planète et proposent une réflexion écologique, le plus souvent par le biais de l'installation, la sculpture ou la photographie. J'aborderai brièvement trois corpus photographiques qui m'ont particulièrement interpellée par la rigueur du travail, la force des images et les liens potentiels avec mon projet de recherche. Il s'agit des pratiques d'Edward Burtynsky, d'Isabelle Hayeur et de Kelly Wood.

Dans son travail photographique, Edward Burtynsky présente les bouleversements écologiques et industriels de la société moderne. Il esthétise ce qui serait autrement une représentation abjecte de la réalité. La série *Manufactured Landscapes* (Fig.3.9) offre un indiscutable intérêt autant par son aspect formel que par les questions éthiques qui y sont soulevées :

[Mes] images sont conçues comme des métaphores du dilemme de notre existence moderne ; cherchant un dialogue entre attirance et répulsion, séduction et peur. Nous sommes attirés par le désir d'une vie confortable, mais nous sommes consciemment ou inconsciemment au courant que le monde souffre pour notre succès. Notre dépendance à l'égard de la nature pour fournir les matériaux de notre consommation et notre souci de la santé de notre planète nous placent dans une contradiction inquiétante. Pour moi,

ces images fonctionnent comme des miroirs réfléchissants de notre époque <sup>46</sup> .  
(Burtynsky, 2021)

Figure 3.9 Edward Burtynsky, Oxford Tire Pile #8, (Westley, California, USA), 1999, photographie.



Tiré de: Edward Burtynsky, site web, <https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs>

Notons que les avis sont partagés quant au traitement du sujet dans le travail photographique de Burtynsky. D'une part, ses œuvres sont encensées par la critique mais, d'autre part, les organismes de protection de l'environnement lui reprochent parfois d'esthétiser la réalité, de ne pas dénoncer les ravages de la pollution et l'état désastreux de la planète. Ce dernier point de vue m'apparaît

---

<sup>46</sup> "These images are meant as metaphors to the dilemma of our modern existence; they search for a dialogue between attraction and repulsion, seduction and fear. We are drawn by desire - a chance at good living, yet we are consciously or unconsciously aware that the world is suffering for our success. Our dependence on nature to provide the materials for our consumption and our concern for the health of our planet sets us into an uneasy contradiction. For me, these images function as reflecting pools of our times".



malavisé puisque c'est parce qu'il séduit, qu'il capte le regard, que le travail de Burtynsky peut entraîner discussions et réflexions. Incidemment, Burtynsky fait partie d'un groupe de recherche multidisciplinaire, The Anthropocene Project, qui documente et interroge l'impact de l'humain sur la planète.

Avec une stratégie différente, la série *Underworlds* (2011-2019), de la photographe québécoise Isabelle Hayeur, se concentre sur la représentation de la dégradation des cours d'eau (mer, lacs, rivières) suite à la pollution. La pratique d'Hayeur est ancrée dans une critique écologique où elle observe les mutations des écosystèmes dans les cours d'eau et la disparition de certaines espèces y vivant.

Figure 3.10 Isabelle Hayeur, Mississippi 02, 2013, photographie.



Tiré de : Isabelle Hayeur, site web : <https://isabelle-hayeur.com/underworlds/>

Dans *Mississippi 02* (Fig.3.10), la prise de vue est effectuée dans un angle qui ne nous est pas familier puisque la photographe capte dans une même image une vue au-dessus de la surface et sous l'eau. Elle montre ainsi simultanément le paysage que nous sommes habitués de voir et l'envers du décor; un monde aquatique qui subit inexorablement la présence néfaste de l'homme. Au contraire de l'œuvre de Burtynsky, il n'y a pas, chez Hayeur, le même désir d'esthétiser le paysage, il s'agit plutôt de dresser un implacable constat de la réalité. Ses images aquatiques (souvent captivantes) présentent parfois des similitudes avec le contenu des bocaux de mon projet pictural – l'eau brouillée et remplie de matière décomposée –, exposant le *après* : ce qu'on ne voit pas, mais qui adviendra ultimement.

La troisième pratique que j'aborderai est celle de Kelly Wood et son *Continuous Garbage Project* (1998-2003) (Fig.3.11).

Figure 3.11 Kelly Wood, The Continuous Garbage Project, photographie, 1998-2003.



Tiré de : i like this art, blog, <https://ilikethisart.net/?p=4521>

Dans cette série, amorcée lors de la grève des éboueurs à Vancouver en 1998, Wood réalise 275 images photographiques de ses déchets personnels. Dans ces compositions, elle dispose un sac de déchets (opaque ou semi-opaque) au centre de l'image en utilisant un arrière-plan clair et aseptisé. Wood esthétise le sac à ordures et propose du même coup une réflexion écologique sur la surconsommation. Cette série – et la prise de conscience qui en découlera – mènera l'artiste à réduire considérablement la taille de ses déchets domestiques, comme on peut le constater en regardant le corpus photographique<sup>47</sup>. Dans les images que Wood présente, il arrive fréquemment que de la matière colle aux parois de plastique des sacs photographiés. Comme le fait remarquer Aural Kolnai, le *collant* est un attribut de l'abject, il fait corps avec lui (1997, p.58). Devant l'image, la spectatrice est alors à la fois interpellée par le sac d'ordures, ce fragment du quotidien si familier, mais est aussi écœurée par ce qui est représenté, par cette « menace gluante qui commande le dégoût » (Bataille, 1957/2011, p.59). Les photographies de Wood présentent des similitudes formelles et conceptuelles avec mon projet, puisque mes tableaux – où un bocal légèrement décentré se détache de l'arrière-plan épuré – proposent également une prise de conscience face à la surconsommation quotidienne.

Dans mon projet, j'ai voulu transposer le dilemme environnemental contemporain et j'ai observé et représenté la décomposition et la fermentation des aliments (qui n'étaient qu'abîmés dans les tableaux hollandais). Il m'a semblé plus judicieux d'esthétiser la matière (comme le font Edward Burtynsky ou Kelly Wood dans leurs photographies) afin que mes tableaux – qui évoquent la surconsommation mais aussi le compostage – captent le regard et permettent d'amorcer un dialogue avec les spectateurs. J'ai utilisé l'objet du dégoût (le déchet) comme matière première et j'ai voulu susciter une réflexion sur la surabondance, la consommation et, plus largement, sur notre attitude en société.

---

<sup>47</sup> Incidemment, au fil des mois, à cause des réflexions engendrées par mon projet de recherche, j'ai aussi commencé à accorder une plus grande importance au quotidien, aux gestes de recyclage et de compostage.

## CHAPITRE 4

### LE BOCAL

#### La pandémie

Mars 2020 a été un choc pour tout le monde. Mais un choc qu'on croyait passager. Puis, les statistiques des cas ont commencé à augmenter et est venu le premier confinement. Tout à coup, la course folle s'est brusquement arrêtée. Et moi, j'étais complètement figée. Plus de repères, plus toutes mes activités, et de plus en plus de consignes, de restrictions et de peur. Je ne suis pas allée à l'atelier dans les premiers mois. Et le couvre-feu. Et l'interdiction de voir les autres. Tout cela, je le comprenais, mais je trouvais cette situation complètement absurde, comme si on vivait dans un film d'apocalypse. J'étais paralysée par l'inconnu. Les premiers temps ont été occupés à m'habituer à ce nouveau rythme. Puis, je me suis ressaisie.

*Dimanche, 13 septembre 2020*

*Ce matin, dans la douche<sup>48</sup>, je pensais aux contenant (les bocaux) qui contiennent. Comme dans « se (con)tenir ». Il y a le monde extérieur. Il y a soi. Il y a un chaos intérieur qu'on contient (je pourrais l'écrire au « je » ...que je contiens, que je retiens.) Il y a une large part psychologique, psychanalytique, métaphorique dans ces tableaux. Même si ce sont des bocaux. Il pourrait y avoir le chaos à l'extérieur et l'ordre, le calme à l'intérieur, mais non, il y a une vie, une activité continue. Parfois c'est plus stable, en suspension, parfois c'est plus agité.*

Depuis le confinement, les bocaux se sont doublés d'une nouvelle signification. Être confiné, oui, mais peut-on y trouver du bon? Quelque chose de positif? Bien sûr, le rythme de vie a changé, s'est apaisé. La course folle a subitement stoppé. Y a-t-il une beauté à ce confinement? (Ré)apprendre à

---

<sup>48</sup> Incidemment, ma douche est de format carré et possède une paroi vitrée, j'étais donc moi-même dans une sorte de bocal, mise en abîme, réfléchissant au bocal.

prendre le temps? Il y a nécessairement une angoisse inhérente à cet état parce que, soudainement, on a le temps de penser. On ne peut plus s'étourdir avec mille activités. C'est donc un temps de réflexion obligé. Un temps angoissant où on se retrouve à la maison, soit avec les gens qui partagent notre vie (et alors c'est une adaptation, gérer leur et notre espace/angoisse/frustration/ennui) ou soit on habite seul, et c'est la solitude qu'il faut apprivoiser (si on ne l'a pas déjà fait). Il y a nécessairement la question du temps qui s'impose. Et la relativité. Est-ce donc si important de faire tout ce qu'on fait (ici, je repense à Sénèque). Qu'est-ce qui en vaut la peine?

### **Intérieur/extérieur**

*Est-on plus heureux à l'intérieur du bocal ou à l'extérieur ?*

Je suis d'un naturel plutôt enjoué et optimiste, mais après plusieurs mois de pandémie, de mesures restrictives, le spleen a commencé à m'envahir. Je me sentais lentement submergée par ce sentiment. On dit qu'il n'y a pas de mauvaises émotions. Et je me suis dit : pourquoi ne pas plonger dans le désespoir, au lieu de résister et, tout à coup, je me suis sentie au bord d'un précipice et j'ai eu peur de la perte de contrôle, du désarroi, de l'angoisse qui pourrait m'envahir, et j'ai compris à quel point le contrôle est rassurant; contrôle des activités de la vie, le travail, les routines. J'ai immédiatement pensé à mes bocaux : comment ils retiennent la matière entropique, la substance qui ne connaît pas de règles, qui peut tout recouvrir; comment le bocal est nécessaire pour contenir, pour rassurer. Comment mes bocaux, finalement, sont des autoportraits. Mary Douglas aborde le concept de marges, et le lie avec l'expérience humaine:

Par ailleurs, toutes les marges sont dangereuses. En les tirant dans tel ou tel sens, on modifie la forme de l'expérience fondamentale. Toute structure d'idée est vulnérable à ses confins. Il est logique que les orifices du corps symbolisent les points les plus vulnérables. La matière issue de ces orifices est de toute évidence marginale. Crachat, sang, lait, urine, excréments, larmes dépassent les limites du corps, du fait même de leur sécrétion. De même les déchets corporels comme la peau, les ongles, les cheveux coupés et la sueur. L'erreur serait de considérer les confins du corps comme différents des autres marges. Il n'y a pas de raison de supposer que l'expérience corporelle et

émotionnelle de l'individu l'emporte sur son expérience culturelle et sociale.  
(Douglas, 1981, p. 137)

L'utilisation du bocal devient, à cet égard, une métaphore du corps. L'ouverture supérieure du bocal a valeur symbolique de seuil. Les aliments en décomposition sont à l'intérieur du bocal. Ils n'ont donc pas (encore) franchi le seuil ; ce seuil à travers lequel ils sont toutefois passés alors qu'ils n'étaient pas encore corrompus. Mais, puisque le couvercle du bocal est retiré, il subsiste cette plausibilité que la matière puisse s'évader du contenant et transgresser l'espace intérieur. En évoquant le franchissement du seuil, Douglas explique que :

Passer par une porte est un acte banal, mais il peut signifier tant de façons différentes d'entrer. Il en va de même pour la croisée des chemins, les arches, les nouvelles saisons, les nouveaux habits, etc. Il n'y a pas d'expérience trop banale pour être intégrée à un rite et chargée d'une signification qui la dépasse. Plus personnelle et intime est la source du symbolisme rituel, plus éloquent est son message. Plus le symbole est tiré du fonds commun de l'expérience humaine, mieux il est accueilli et répandu. (Douglas, 1981, p.130)

Cette transgression de l'espace interne du bocal devient ainsi métaphorique. Devant le tableau (qui représente le bocal), nous avons trois possibilités : nous sommes devant le tableau comme spectateurs, nous sommes dans le tableau à l'extérieur du bocal ou dans le tableau à l'intérieur du bocal. L'auteur bouddhiste Dennis Genpo Merzel utilise une métaphore connexe dans ce court texte :

Il nous arrive de ne plus avoir envie de suivre le courant du fleuve. Alors nous creusons un trou et formons une petite mare sur la rive pour nous écarter de ce flot incessant. Et voici que notre vie ressemble à cette petite mare. La voyez-vous? Ce n'est pas une mare vivante, grouillante de processus vitaux, de cycles de croissance et de décroissance mais une mare complètement stagnante. Si bien protégée et abritée que rien ne bouge. La vie s'en éloigne et les pensées vivantes, les sentiments s'éteignent. Bien sûr, la sécurité est assurée! Et voici que nous demandons pourquoi nous ne fonctionnons pas à plein et pourquoi nous ne sentons pas vraiment vivants. Entre la vie et nous-mêmes nous avons érigé un mur isolant, non pas une fine membrane mais la panoplie d'une

armure complète. Tout cela parce que nous refusons d'affronter l'impermanence, l'expérience de la souffrance et en particulier l'expérience de la souffrance des autres. (Merzel cité par Fontaine, 2000, p.25)

C'est ainsi que, dans mes tableaux, l'intérieur du bocal représente en quelque sorte une *mare grouillante de processus vitaux* avec de la matière organique en perpétuelle transition d'un état à l'autre. C'est un espace parfois chaotique mais foncièrement ancré dans la vie. Alors que l'extérieur du bocal, où, pour accentuer le contraste, j'ai choisi un arrière-plan monochrome, présente un espace, tranquille, oui, mais un espace aseptisé. Cet espace opère la même fonction que la mare stagnante de Merzel : un lieu d'arrêt, de calme mais aussi un lieu en retrait du cycle de la vie. Il m'apparaît alors qu'être *dans* le bocal, malgré tout ce que cela comporte de défi et d'obstacles, c'est cela être vivant.

### **Le verre de Heda**

Au premier chapitre, dans la description du tableau de Heda (Fig.1.1), je me suis attardée aux types de verres présentés parce que le choix du type de bocal dans mes tableaux est significatif. Je ne voulais pas utiliser de pots sophistiqués avec une inscription, mais des pots simples, anonymes et larges qui me permettaient de bien voir la matière à l'intérieur. C'est surtout pour leur format qui semble un peu carré que je les ai choisis, correspondant aux formats carrés de mes tableaux. Ainsi, dans mon projet doctoral, il y a, à chaque fois, finalement, deux tableaux : le tableau-objet sur lequel je peins, et le bocal représenté sur le tableau qui devient littéralement un tableau (souvent abstrait) dans le tableau (figuratif). L'humour du choix de ces bocaux m'est apparu plusieurs mois après avoir commencé à les utiliser ; j'ai réalisé qu'il s'agissait souvent de bocaux de ketchup aux fruits. Au départ, choix formel pour ses dimensions, le bocal comporte un lien avec le thème de la nature morte puisqu'on obtient ce ketchup en coupant des fruits et en les laissant macérer pour les conserver. Dans mon projet, je coupe aussi des fruits et des légumes, mais je les mets dans des bocaux pour observer leur dégradation.

## Le *parergon*

Dans son essai, *L'instauration du tableau* (1999), Victor Stoichita réfléchit au lien entre la nature morte et le terme *parergon* :

Née comme *marginalia*, comme *revers*, *hors-d'œuvre*, *image-cadre*, en un mot comme *parergon*, la nature morte deviendra, au XVII<sup>e</sup> siècle, *ergon*. Il est indispensable de s'arrêter ici sur un problème d'ordre terminologique. La notion de *parergon* (*para=contre; ergon=œuvre*) que j'ai déjà utilisée à maintes reprises, est une notion historiquement fondée : elle désignait, dans la rhétorique ancienne, les ornements ajoutés à un discours, et, chez Pline, les ornements ajoutés à un tableau (*addenda*). La théorie de l'art du XVII<sup>e</sup> siècle l'adopta. Dans son livre *De la peinture des Anciens* (1637) Franciscus Junius définit la nature morte comme *parergon*. (p. 44)

La nature morte est donc d'abord *parergon* ; un élément marginal de la représentation picturale qui acquiert un statut différent en devenant un genre à part entière et donc, *ergon*. C'est ainsi qu'à l'intérieur même du tableau de nature morte (une fois la nature morte devenue *ergon*), certains éléments deviennent à leur tour *parergon* ; c'est-à-dire des éléments en marge de la représentation. Il en va ainsi du verre à l'arrière-plan du tableau de Heda (Fig.4.1).

Figure 4.1 Heda, Table de déjeuner avec tarte aux mûres (détail verre)





En évoquant la composition des natures mortes de Heda, de Claesz et de Kalf, Paul Claudel décrit l'organisation picturale des éléments :

Et quant à la composition, il est impossible de ne pas remarquer que partout elle est la même. Il y a un arrière-plan stable et immobile et sur le devant toutes sortes d'objets en état de déséquilibre. On dirait qu'ils vont tomber. C'est une serviette ou un tapis en train de se défaire, une gaine de couteau qui se détache, une miche de pain qui se divise comme d'elle-même en tranches, une coupe renversée, toutes sortes de vases ou de fruits bousculés et d'assiettes en porte-à-faux. Mais dans le fond, où s'élevant du milieu des nourritures comme une oblation transparente, on voit juxtaposées [de] belles verreries [...]. À mon avis elles n'ont pas ici un rôle simplement décoratif, elles n'ont pas simplement pour raison d'être de capter la lumière intérieure [...], elles sont le symbole de quelque chose. [...] Le liquide en équilibre dans le grand verre, n'est-ce pas la pensée à l'état de repos, ce niveau moyen qui sert de base à notre étiage psychique, tandis que ce svelte cornet plein d'un élixir rougeâtre qui s'enfonce dans la nuit et que souvent décèle seul un éclat furtif, un Mallarmé serait tout prêt à y voir, comme moi, une espèce de dédicace à l'ultérieur. [...] La nature morte hollandaise est un arrangement qui est en train de se désagréger, c'est quelque chose en proie à la durée. (Claudel, 1946/1990, pp. 45-46)

L'intérêt que porte Claudel aux éléments en retrait, ou moins spectaculaires, rejoint mon intérêt pour les éléments sans éclats de la composition, comme le verre de bière qui se trouve à l'arrière-plan du tableau de Heda. Il est présent, mais en retrait de ce qui se déroule dans le tableau ; témoin silencieux de la scène. Jacques Derrida décline les fonctions du *parergon*, ces multiples fonctions qu'on pourrait appliquer à ce verre au sein du tableau de Heda :

Un *parergon* vient contre, à côté et en plus de l'*ergon*, du travail fait, du fait, de l'œuvre mais il ne tombe pas à côté, il touche et coopère, depuis un certain dehors, au-dedans de l'opération. Ni simplement dehors ni simplement dedans. Comme un accessoire qu'on est obligé d'accueillir au bord, à bord. Il est d'abord l'à-bord. (Derrida, 1978, p. 63)

Ce verre, malgré sa présence discrète, participe à l'ensemble du tableau : il est fond, arrière-plan et, simultanément, *touche et coopère*, partie prenante de l'équilibre de la composition, de l'équation du tableau. Ce verre, figurant discret derrière le grand jeu qui se déroule devant lui, n'est pas aussi

sophistiqué ou rare que les autres éléments, il est là, droit et simple et n'est pas sans rappeler la simplicité du bocal d'olives du tableau de Chardin (Fig.4.2). Dans ce tableau, c'est le bocal, placé à l'arrière-plan qui devient – malgré le foisonnement d'objets présents sur la table – l'élément principal donnant le titre au tableau.

Figure 4.2 Jean Siméon Chardin, Le bocal d'olives, 1760, huile sur toile, 71x98cm, Louvre.



Tiré de : Stéphane Maréchalle, 2010, RMN-Grand Palais (Musée du Louvre),  
<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010059554>

Dans ce tableau, c'est comme si le *parergon* (ici, le bocal d'olives) était intrinsèquement considéré par Chardin comme l'élément essentiel de la représentation. Il est intéressant de noter que, comme dans le tableau *La raie*, c'est l'élément placé au sommet de la composition pyramidale qui donne le titre au tableau. Diderot, après avoir vu *Le bocal d'olives* de Chardin au Salon de 1763, le décrit ainsi :

L'artiste a placé sur une table un vase de vieille porcelaine de la Chine, deux biscuits, un bocal rempli d'olives, une corbeille de fruits, deux verres à moitié pleins de vin, une bigarade avec un pâté. [...] Si je destinais mon enfant à la peinture, voilà le tableau que j'achèterais. « Copie-moi cela, lui dirais-je, copie-moi cela encore. » Mais peut-être la nature n'est-elle pas plus difficile à copier. C'est que ce vase de porcelaine est de la

porcelaine; c'est que ces olives sont réellement séparées de l'œil par l'eau dans laquelle elles nagent [...] (1763/1973, pp. 483-484)

Pour René Démoris, la composition des tableaux de Chardin – différente des compositions hollandaises –, n'évoque pas un instant de la vie domestique capté sur le vif, mais résulte d'une composition organisée.

L'ordre qui règne sur la toile [de Chardin] n'est pas celui de l'anecdote. Ce qui justifie la disposition n'est pas l'action passée d'un acteur éventuel, mais bien d'un peintre qui a entendu disposer les objets à son gré pour obtenir la composition souhaitée et ne prétend pas avoir surpris, à l'office ou à la cuisine, tel spectacle pittoresque qu'il a saisi au vol. (Démoris, 1995, p.145)

C'est ainsi que le verre de bière de Heda – comme le bocal d'olives de Chardin –, je l'ai imaginé seul, posé sur une tablette : objet familier placé dans un environnement clinique. Démoris poursuit :

De manière quasi provocante, la toile de Chardin affiche le vide, la neutralité d'un fond sur lequel se détachent les objets et dont la valeur informative est le plus souvent proche de zéro (une cuisine? un office? l'hésitation est souvent permise). (1995, p.144).

En déplaçant l'objet du quotidien hors de son contexte habituel, je m'éloigne d'une représentation familière et rassurante de l'objet. C'est ce que fait Giorgio Morandi, justement, en déplaçant hors du cadre de la vie quotidienne les bocaux et vases de ses tableaux. Charles Sterling commente ainsi la composition des tableaux de Morandi :

Une atmosphère d'irréalité et de solennelle méditation règne dans ses tableaux, souvent de dimensions restreintes. [À partir de] 1940, sa palette s'éclaircit et sa matière [...] s'enrichit considérablement. Ses objets sont des plus ordinaires : vases et ustensiles de ménage. Ils apparaissent très rapprochés les uns des autres, comme blottis dans leur solitude au milieu du vide qui les entoure et d'une clarté incertaine qui les pénètre. Ce groupement particulier, Morandi le répète sans s'en lasser, chaque fois il y apporte une

modulation harmonique et chaque fois il aboutit à créer, avec des formes dépouillées, un chiffre plastique d'une cohésion raffinée. Ce sont ces variations ou des fugues sur un thème dont on sent les possibilités inépuisées. On a souvent prononcé le nom de Chardin à propos de cet art en apparence modeste, en réalité d'une haute tenue spirituelle et d'une tendre musicalité. Mais il s'agirait d'un Chardin du XX<sup>e</sup> siècle, dont l'humanité est moins directe et moins confiante ; on sent en Morandi une profonde inquiétude derrière son sobre équilibre. (Sterling, 1952/1985, p.116)

Dans *Nature morte (vert)* (Fig.4.3), il y a de l'atmosphère des tableaux de Morandi, par la gamme chromatique utilisée et la composition dépouillée ; quelque chose d'un univers paisible et méditatif. Le bocal occupe la moitié du tableau et, seul sur sa tablette, évoque une certaine solitude.

Figure 4.3 Florence Victor, *Nature morte (vert)*, 2020-2021, huile et graphite sur toile, 152x76cm, collection privée.



*Vendredi, 11 septembre 2020*

*Le tableau devient, pur, irréel et s'éloigne d'une bête mimesis. Tout à coup le travail se rapproche de Giorgio Morandi, le fond est plus menthe que bleu pâle et ça fonctionne. Morandi : ses bocaux, vases et verres sont opaques. On sent l'aplat. Dans mes bocaux, on sent une matière, un mouvement, un effet de profondeur, un côté sensible (une vulnérabilité?). On tombe dans un environnement surréel, plus clinique, moins quotidien. Chapitre : de l'importance de l'arrière-plan.*

Contrairement aux tableaux de Morandi, *Nature morte (vert)* tend vers la monumentalité parce que, de son 1,52m, il a presque taille humaine. Il s'agit aussi d'une vue en contre-plongée où on ne domine pas la scène, mais on est, en quelque sorte, dominée par elle. Cette idée de faire des tableaux beaucoup plus grands que le sujet (les bocaux) m'a semblé pertinente pour que la spectatrice se sente interpellée, comme si elle pouvait entrer dans ce bocal, pénétrer dans cet univers particulier et, tout à la fois, familier, devant lequel elle se tient.

Giorgio Morandi aura ces mots : « Certains peuvent voyager à travers le monde et ne rien en voir. Pour parvenir à sa compréhension, il est nécessaire de ne pas trop en voir, mais de bien regarder ce que l'on voit » (cité dans Musée de Grenoble, 2021). En effet, bien regarder quelque chose devant soi, le regarder avec une attention soutenue, le voir enfin et vraiment, c'est comprendre quelque chose du monde qui nous entoure.

## **Ouverture**

*Lundi, 14 septembre 2020*

*Les couches et les couches de peinture sur la toile donnent de la texture à la matière dans le bocal. La matière peinture qui parle de la matière-détritus.*

Svetlana Alpers s'intéresse à la façon dont sont présentés les objets dans les tableaux de nature morte :

[Un] autre procédé cher aux peintres hollandais de natures mortes [...] consiste à pratiquer d'une façon ou de l'autre des « ouvertures » dans les objets représentés de manière à bien montrer de quoi ils sont faits. Qu'il s'agisse de comestibles : fromage, tarte, hareng, fruits, noix, ou d'objets que l'on peut collectionner : coquillages, vases ou pendules, on nous en montre l'intérieur, le dessous aussi bien que l'extérieur. Les fromages sont coupés, les tartes répandent leur garniture de fruits sous leur couvercle de croûte, les harengs sont coupés afin de montrer leur chair et leur peau nacrée. (Alpers, 1990, p.160)

Dans le tableau de Heda, *Table de déjeuner avec tarte aux mûres* (Fig.1.1), cette ouverture est bien mise en évidence avec la tarte éventrée qui occupe le centre de la composition, ainsi qu'avec les noisettes et la montre ouvertes. Dans ces trois cas, le peintre offre au regard de la spectatrice une vue simultanée de l'intérieur et de l'extérieur. Cette observation de Svetlana Alpers pourrait être mise en parallèle avec les propos de Mieke Bal sur la version du Louvre du *Bœuf écorché* (1655) de Rembrandt. Dans ce tableau, Mieke Bal souligne que c'est l'angle du corps écorché du bœuf qui permet de voir à la fois l'intérieur et l'extérieur de la carcasse. Elle s'intéresse aussi au médium – la peinture à l'huile – qui traduit picturalement la chair et les viscères de l'animal, et affecte, selon elle, tous les aspects du tableau. La violence du traitement pictural ne fait pas que contribuer à l'élaboration du tableau, mais présente la fusion inhérente au phénomène de pourrissement qui dépasse les frontières du corps mort (Bal, 1991, p.386). Bal voit un antécédent à ce tableau dans un autre tableau de Rembrandt : *La leçon d'anatomie du docteur Tulp* (1632). Ici aussi, l'intérieur d'un cadavre supplicié (il s'agit ici d'un corps humain) est *ouvert* durant la leçon et permet aux spectateurs présents (dans le tableau) et aux spectateurs devant le tableau de voir l'intérieur du bras de l'homme mort. Itay Sapir (2012) propose un autre antécédent avec un tableau de Titien : *Le châtiment de Marsyas* (1531). Dans ce dernier cas, le corps de Marsyas (un autre corps supplicié, mais encore vivant) est accroché et écorché. Itay Sapir évoque la « *pittura di macchia* » (la peinture en taches) de Titien (2012, p. 43) et la couleur qui sature la représentation par :

[...] l'accumulation de toutes les couleurs jetées l'une sur l'autre; [...] le chaos de couleurs incarné dans la chair. [...] cette couleur, dans ses variantes plus claires, est justement la couleur de la chair; dans *Le châtiment de Marsyas*, celle-ci, déchirée, souffrante mais sensuelle, est aussi l'objet même de la peinture, le thème de son *historia*, et Titien obtient ainsi une unité rare entre style et contenu. (Sapir, 2012, p.51)

*La raie* de Chardin (Fig.2.30), évoquée au deuxième chapitre, pourrait aussi être vue comme un autre corps supplicié. René Démoris compare la position écartelée du poisson à celle du corps des martyrs :

Est discrètement active, dans *la Raie*, une disposition familière aux scènes de martyres : le corps des personnages est non seulement soumis à divers outrages et mutilations, mais aussi placé dans une position contre-nature où il fait l'objet d'une exhibition publique. Cette monstration du corps peut constituer l'essentiel du supplice. (Démoris, 1995, p.33)

De plus, on pourrait ajouter que le corps de cette raie reprend le dispositif en jeu dans les tableaux de Rembrandt et de Titien, en présentant encore une fois, l'intérieur du corps, dans cette peau qu'on a ouverte et qui reste béante, comme une plaie, à la vue des spectateurs.

Comme dans ces tableaux, mon projet, par la transparence du verre des bocaux, rend visible l'intérieur – la matière organique en transformation – tout en présentant l'extérieur du bocal. En travaillant la matière, j'ai souvent pensé à la viscosité de la peinture à l'huile que j'emploie et à la viscosité de la matière organique en putréfaction que je tente de reproduire. Le fait de peindre plutôt que de photographier comporte une dimension de proximité et de matérialité immédiates avec le sujet. Je suis la médiatrice entre le sujet et le tableau. Il n'y a pas d'appareil, pas de dispositifs entre le sujet et moi. Il semble presque n'y avoir pas de distance. Il y a cette implication physique, ce plongeon dans la matière, dans la matérialité. Il y a matière en transsubstantiation devant moi (la nature morte en décomposition ) et il y a matière sur la table à côté de moi (l'huile et le liant).

Figure 4.4 Florence Victor, Nature morte (orange), 2021, huile sur toile, 122x122 cm.



En regardant le pot sur la table<sup>49</sup> et le tableau en cours de travail (Fig.4.4), je pense au *Portrait de Dorian Gray* et au tableau qui se transforme parallèlement à la transformation de la matière. Ce bocal, qui est d'un type différent des autres que j'utilise habituellement, a un couvercle transparent en verre. Il est peint en plongée, ce qui met l'emphasis sur le dessus du bocal. Si on pense à la matière comme une bactérie (ou un virus) qui prolifère, on pourrait considérer le bocal comme une boîte de *petri* : ces contenants plats et cylindriques en verre ou en plastique employés dans les laboratoires de microbiologies pour les cultures de micro-organismes. Ce bocal est fermé mais en même temps, par la transparence du verre, il permet de voir la matière à l'intérieur. Il est donc fermé mais semble ouvert. La matière-peinture que je mélange sur ma table de travail révèle des tons de bruns, des tons verdâtres, du jaune et du rose; la peinture tente d'évoquer la pourriture, la viscosité de la matière putride, et il y a un plaisir presque indécent dans l'acte d'appliquer cette matière sur la toile; comme une transgression. On dit que Titien, « peignait souvent, à la fin de sa vie, avec les doigts, ce qui implique une approche très matérielle et directe de la peinture » (Sapir, 2012, p.48). J'utilise aussi parfois les doigts, à certains moments, quand je réalise mes tableaux. Il

---

<sup>49</sup> Mes bocaux étaient habituellement posés sur une tablette, mais pour pouvoir créer la vue en plongée sur le bocal, j'avais placé ce bocal directement sur la table où se trouvaient mes couleurs.



y a quelque chose de très ludique et de très *charnel* à travailler directement la matière. Il semble alors inutile d'avoir recours à un instrument (pinceau, spatule) pour appliquer la peinture. Je porte toutefois des gants de latex, puisque je connais le degré de toxicité de certains pigments. Il reste donc une fine membrane entre le médium et moi, entre le tableau et moi.

Dans le titre de ma thèse, j'ai consciemment choisi la préposition *par*, car elle signifie *vers* mais aussi *à travers*. Je voulais ainsi suggérer un lien entre le traitement esthétique de mes tableaux et la transparence des bocaux. De la préposition *par*, je pense à *para*, qui signifie *à côté de*. Joseph Hillis Miller réfléchit sur la signification et la résonance du préfixe *para* :

*Para* est un préfixe antithétique qui désigne à la fois la proximité et la distance, la similarité et la différence, l'intériorité et l'extériorité [...], une chose qui se situe à la fois en deça et au-delà d'une frontière, d'un seuil ou d'une marge, de statut égal et pourtant secondaire, subsidiaire, subordonné, comme un invité à son hôte, un esclave à son maître. Une chose en *para* n'est pas seulement à la fois des deux côtés de la frontière qui sépare l'intérieur et l'extérieur : elle est aussi la frontière elle-même, l'écran qui fait membrane perméable entre le dedans et le dehors. Elle opère leur confusion, laissant entrer l'extérieur et sortir l'intérieur, elle les divise et les unie<sup>50</sup>. (Hillis Miller, 1979, p. 219)

Conséquemment, il y a une unité qui advient de cette double exposition (interne/externe) dans *Le bœuf écorché* de Rembrandt, *Le châtiment de Marsyas* de Titien<sup>51</sup> et *La raie* de Chardin, mais également dans mes bocaux qui présentent la matière qui pourrait transgresser les frontières du récipient à force d'entropie. La peinture qui représente l'intérieur c'est aussi la peinture avec laquelle est peint le bocal (on l'oublie souvent), la matière-peinture agit donc aussi comme *para* et représente la marge; la membrane invisible mais pourtant nécessaire.

---

<sup>50</sup> Traduction française de G. Guenette.

<sup>51</sup> Voir à ce sujet le texte de Silvie Bernier (2020) « La peste en Europe et la peinture italienne : relecture du supplice de Marsyas de Titien ».

## *Le diagramme et l'accident*

Figure 4.5 Florence Victor, *Nature morte (noir)*, 1ère version, 2019-2020, huile et graphite sur toile, 122x122cm



Dans le tableau *Nature morte (noir)* (Fig.4.5), l'intérieur très sombre et les couleurs rosées qui se déploient gestuellement dans l'espace du bocal rappellent le travail pictural de Francis Bacon. C'est en lisant *Francis Bacon logique de la sensation* (1981/1996) de Gilles Deleuze que j'ai compris que la pensée de Bacon rejoignait mon travail. Bacon explique – et c'est ici Deleuze qui parle – qu'« isoler est [...] le moyen le plus simple, nécessaire quoique non suffisant, pour rompre avec la représentation, casser la narration, empêcher l'illustration, libérer la Figure : s'en tenir au fait » (p.10). Ainsi, mes bocaux sont des éléments isolés au centre de la toile. Et lorsque l'arrière-plan ne participe pas à la représentation, lorsqu'il est vidé d'éléments figuratifs, le tableau est alors plus puissant, moins littéral. Francis Bacon évoque aussi le *diagramme*.

[Le diagramme] c'est l'ensemble opératoire des traits et des taches, des lignes et des zones [...] dont la fonction est de suggérer. C'est ce que le peintre met sur la toile sans trop le contrôler. Le diagramme termine le travail préparatoire et commence l'acte de peindre. Il n'y a pas de peintre qui ne fasse cette expérience du chaos-germe, où il ne voit plus rien, et risque de s'abîmer. C'est une expérience proprement picturale. Le

peintre affronte là les plus grands dangers, pour son œuvre et pour lui-même. C'est une sorte d'expérience toujours recommencée, chez les peintres les plus différents [...]. Le peintre passe par la catastrophe, étroit le chaos, et essaie d'en sortir. Là où les peintres diffèrent, c'est dans leur manière d'êtreindre ce chaos non figuratif, et aussi dans leur évaluation de l'ordre pictural à venir, du rapport de cet ordre avec ce chaos. (Bacon dans Deleuze, 1981/1996, p.67)

Deleuze explique que pour Bacon, il faut absolument empêcher le diagramme<sup>52</sup> de proliférer, il faut le maintenir, le circonscrire dans certaines zones du tableau<sup>53</sup>, il faut « que le diagramme ne ronge pas tout le tableau, qu'il reste limité dans l'espace et dans le temps » (Deleuze, pp.70-71). Le geste spontané, non contrôlé, qui ouvre de nouveaux champs dans l'espace pictural, est quelque chose que je fais régulièrement dans ma pratique abstraite. Dans mon projet doctoral, le diagramme est, en quelque sorte, contenu dans les bords ; c'est là que la matière prolifère, dans cette zone circonscrite. Quant à l'épuration de l'espace de représentation – ce que je fais dans ma pratique abstraite et que je fais aussi dans mon projet doctoral – Deleuze écrit ceci :

Le peintre a beaucoup de choses dans la tête, ou autour de lui, ou dans l'atelier. Or tout ce qu'il a dans la tête ou tout autour de lui est déjà dans la toile, plus ou moins virtuellement, plus ou moins actuellement, avant qu'il commence son travail. Tout cela est présent sur la toile, à titre d'images, actuelles ou virtuelles. Si bien que le peintre n'a pas à remplir une surface blanche, il aurait plutôt à vider, désencombrer, nettoyer. (Deleuze, p.57)

Il faut choisir les éléments sur la toile et ne garder que l'essentiel. Comme plusieurs peintres, j'ai l'intime conviction que le tableau *contient* déjà ce qui sera inscrit ultérieurement sur la toile. Que je dois être à l'écoute de ce que le tableau *veut dire*. Quel peintre n'a pas vécu cette lutte, perdue

---

<sup>52</sup> L'emploi du terme *diagramme* peut sembler étrange mais le diagramme est un « Tracé géométrique sommaire de la forme essentielle ou générale d'un objet. Il se dit spécialement d'une Figure linéaire destinée à faciliter une démonstration » (CNRTL). Fort à propos, diagramme vient aussi du grec ancien *διάγραμμα*, *diagramma* qui signifie « dessin ». Puisque je considère souvent le tableau comme un problème mathématique à résoudre, l'emploi du terme de Bacon me semble approprié.

<sup>53</sup> Il s'agit donc d'une posture artistique tout à fait différente de celle de Jackson Pollock avec ses tableaux *all over* où le diagramme n'est plus circonscrit, mais prolifère sur toute la surface de la toile.

d'avance, avec le tableau quand il essaie d'imposer quelque chose qui *n'est pas* ce tableau. Francis Bacon disait : « Tout tableau est un accident. Mais ce n'est pas qu'un accident parce qu'on doit choisir quelle partie de l'accident on veut préserver<sup>54</sup>. »

Sir Joshua Reynolds, dans son *Discours sur la peinture* (1784), en parlant de la peinture de Rembrandt, s'intéresse aussi à cette notion d'accident :

Afin de tirer avantage d'une autre sorte d'accidents, Rembrandt paraît s'être servi du couteau à palette au lieu du pinceau, pour mettre ses couleurs sur la toile. Que ce soit un autre instrument il n'importe, il suffit que ce soit quelque chose dont les effets ne soient pas étroitement réglés par la volonté de l'artiste. L'accident, dans la main d'un homme qui sait tirer parti des suggestions qu'il donne, produit souvent des beautés hardies et singulières d'exécution, dont il ne se serait pas avisé, ou qu'il n'aurait jamais risquées au moyen d'un pinceau soumis au mouvement de la main. [...] Cette liberté ne convient que là où n'est requise la correction des formes, comme dans les nuages, des troncs d'arbres, des accidents du sol, etc. Comme ces objets sont de forme irrégulière, et sont eux-mêmes l'ouvrage de quelques accidents, l'imitation qu'en donnent des instruments auxquels l'accident participe, leur convient naturellement. (Reynolds cité par Dessons, 2006, p.72)

De façon similaire, c'est l'accident que je chercherai à provoquer pour évoquer le tumulte de la matière en putréfaction dans mes bocalux. J'utiliserai alors tout ce que j'ai sous la main pour appliquer la peinture d'une façon plus libre et plus mouvante, parce que la matière organique en transformation que je veux évoquer se prête à ce type de traitement.

---

<sup>54</sup> “All painting is an accident. But it's also not an accident, because one must select what part of the accident one chooses to preserve.”

Figure 4.6 Florence Victor, Nature morte (feuille), 2021, huile et graphite sur toile, 137x137 cm, collection privée.



Ainsi dans le tableau ci-dessus (Fig.4.6), une feuille jaillit hors de l'eau et la matière mouvante du bocal semble former un paysage.

Figure 4.7 William Turner, Snow Storm: Hannibal and his army crossing the Alps, 1812, huile sur toile, 91,4x121,9cm, Tate, Londres.



Tiré de : Tate images, 2022, <https://www.tate-images.com/preview.asp?image=N00490>

C'est en pensant à la façon qu'a Turner de peindre et à son tableau *Snow Storm: Hannibal and his army crossing the Alps* (Fig.4.7) que j'ai travaillé mon tableau. Ernst H. Gombrich rappelle que « chez Turner, la nature exprime les émotions de l'homme devant les puissances qui le dépassent » (2001, p.494). Il convient de souligner que le concept d'accident en peinture n'est pas nouveau, comme en témoigne Pline l'Ancien dans une anecdote sur le peintre Protogène. Celui-ci, dans un tableau intitulé *l'Ialysus*, avait peint un chien, bavant et haletant, dont il n'était pas satisfait. Pline raconte :

Ce qui lui déplaisait, c'était l'art, qu'il ne pouvait pas diminuer et qui paraissait trop, l'effet s'éloignant de la réalité : c'était de la peinture, ce n'était pas de la bave. Il était inquiet, tourmenté ; car, dans la peinture il voulait la vérité, et non les à peu près. Il avait effacé plusieurs fois, il avait changé de pinceau, et rien ne le contentait ; enfin, dépité contre l'art, qui se laissait trop voir, il lança son éponge sur l'endroit déplaisant du tableau : l'éponge remplaça les couleurs dont elle était chargée, de la façon qu'il souhaitait, et dans un tableau le hasard reproduisit la nature. (Pline, 77/2009, p.45)

Pour réussir à révéler sur la toile l'étonnant marécage qui s'exhibait dans le bocal de *Nature morte (feuille)*, j'essuyais constamment la peinture encore humide avec un linge pour créer des nuées vaporeuses et provoquer des accidents sur le tableau jusqu'à sa résolution finale ; pour réussir à évoquer un tumulte silencieux et la matière organique qui se dépose lentement au fond du bocal ; le long travail de sédimentation. Lors de l'exposition doctorale, Anne regarde longuement ce tableau et me dit : « on dirait que le bocal contient toute ton expérience de la peinture ». Je regarde la matière organique en putréfaction – représentée dans le bocal – qui se déploie et se *déplie* (je pense ici au *pli deleuzien*) et dévoile les abysses de la matière, mais dévoile aussi tout ce que j'ai appris en peinture depuis les vingt dernières années. Comme si ce tableau, en fait, constituait la somme de mon expérience et du même coup résumait mon projet de recherche<sup>55</sup>. Diderot, en parlant de *La raie* de Chardin, narre son expérience de spectateur devant le tableau : « Ce sont des couches épaisses de couleur appliquées les unes sur les autres et dont l'effet transpire de dessous

---

<sup>55</sup> C'est d'ailleurs ce tableau qui figure sur la carton d'invitation de l'exposition.

en dessus » (1745/1973, p.484). René Démoris attrape au bond l'expression de Diderot qu'il analyse ainsi :

*Transpirer* : le terme renvoie par excellence à la peau humaine et au fait de la surface peinte sur une autre peau capable de sécrétions organiques, dont l'écho se retrouve dans la phrase suivante : « D'autres fois on dirait que c'est une vapeur qu'on a soufflée sur la toile; ailleurs, une écume légère qu'on y a jetée. (Démoris, 1991, p.31)

Les strates de peinture qui créent une densité à la surface du tableau et qui révèlent aussi les couches sous-jacentes, c'est aussi de cette manière que sont travaillées mes toiles qui expriment également quelque chose d'une expérience à propos de la condition humaine. Le bocal, c'est cette peau, cette membrane translucide qui permet de scruter l'intérieur du corps, représenté par la matière.

Ce que Bacon nomme diagramme (et qui s'exprime ici dans l'intérieur de mes bocaux) devient le point central de mes tableaux. Ce qu'on voit à travers la paroi de verre du bocal – la matière organique – est plus important que l'extérieur; l'arrière-plan monochrome qui agit un peu à la manière d'un faire-valoir. Au fil des mois, certains tableaux subiront des modifications importantes, surtout à l'intérieur du bocal. Il en sera ainsi de *Nature morte (noir)* (Fig.4.5) qui ne me satisfaisait pas et qui s'est lentement éclaircie pour éventuellement devenir *Nature morte (blanc)* (Fig.4.8).

Figure 4.8 Florence Victor, Nature morte (blanc), 2019-2021, huile et graphite sur toile, 122x122cm



Dans sa phase finale, ce tableau comporte des similarités avec ma pratique abstraite par les repentirs, et ressemble un peu à l'univers pictural des dessins sur mylar de Betty Goodwin. Les *petimenti*, fréquents dans le travail de l'artiste, m'ont toujours semblé apporter du mouvement, une humanité et une sensibilité à ses grands dessins. Ce qui me touche de sa série *Nageur* – où elle utilise amplement les *petimenti* –, c'est qu'elle semble toute traversée par le deuil. Goodwin précise : « Dans la série *Nageur*, la natation a toujours un double sens. Comment pourrions-nous exister sans eau. L'eau est notre vie, mais elle peut également nous emporter » (Musée des beaux-arts du Canada, 2021). Et je pense que, comme la terre évoque la vie et la mort, il en est aussi de même pour l'eau qui est source de vie, mais qui peut devenir funeste<sup>56</sup>. Cette ambivalence face à l'eau existe depuis longtemps, comme le relate Julia Peker:

---

<sup>56</sup> Et me revient en mémoire ce passage de la chanson de Beau Dompage, *Incident à Bois-des-Fillions* (1975) :  
« L'eau, c'est la vie! disait ma mère  
Quand j'avais pas aller me baigner



[...] du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, bains et étuves n'étaient envisagés qu'avec la plus grande méfiance, on se protégeait des risques incessants de contagion en se calfeutrant derrière d'épais tissus, en évitant soigneusement le danger que faisait encourir le contact de l'eau. Le corps apparaissait alors comme un ensemble poreux susceptible de s'ouvrir à l'air sous le moindre jet d'eau, exposant les organes à des périls inconsidérés. (Peker, 2010, p. 119)

Dans sa version finale, *Nature morte (blanc)* avec son eau qui semble à demi absente ou brouillée, présente autant d'intérêt au niveau de sa matérialité picturale que de l'évocation d'une force tranquille. Les multiples couches de peinture sur la toile lui donnent une densité qui contraste avec la légèreté des tons employés (comme si à la fois, le bocal était vidé de toute substance mais qu'il était rempli de matière).

Il était essentiel pour moi que tous les tableaux qui se retrouveraient à l'exposition doctorale soient arrivés à leur pleine maturité. C'est ce qu'un long temps de travail en atelier permet. Je décèle alors, dans les bocaux posés sur la tablette de l'atelier, les éléments à transposer sur la toile et qui engendreront les zones *inventées* de la composition. Le travail pictural, à l'intérieur du bocal, devient plus libre. Le tableau se construit avec des accidents, des traits improvisés au pinceau sur la toile, avec des transitions de couleurs estompées à l'aide de chiffons ; j'ose de plus en plus conjuguer différents tons en essayant de transmettre un mouvement à la matière ; j'essaie de rendre le tableau *vivant*.

---

Me v'la devenue l'eau d'une rivière  
On finit tous par se mouiller »

Figure 4.9 Florence Victor, Nature morte (bleu), 2019-2020, huile et graphite sur toile, 137x137cm, collection privée.



*Mardi, 22 juin 2021*

*Une visiteuse vient à l'atelier. En voyant Nature morte (bleu) (fig.4.9) elle me dit : Tu as peint ma vie. Tu ne le savais pas quand tu as fait ce tableau mais c'est toute ma vie.*

C'est alors que je comprends que j'ai accompli ce que j'espérais avec ce projet : parler de la nature morte *et* toucher les gens. Ne pas *que* représenter le réel et charmer par le choix des couleurs, mais faire transparaître des émotions; offrir un récit intime que chacun pourrait s'approprier. Je comprends aussi que j'ai établi un pont entre une pratique figurative et ma pratique abstraite. Ainsi, les mots d'Harold Rosenberg sur la peinture abstraite pourraient s'appliquer à mon projet de recherche :

La pierre de touche de toute peinture nouvelle est son degré de sérieux – et le test de ce sérieux est la mesure dans laquelle l'acte sur la toile est la projection de l'effort total de l'artiste, pour communiquer son expérience. (Rosenberg dans J. Lichtenstein, 1995, p. 885)

L'intérieur du bocal (qui est traité de façon plus abstraite) est ainsi le reflet de cette réelle volonté de transmission par l'entremise du tableau.

## CHAPITRE 5

### L'EXPOSITION DOCTORALE

Ces quatre années de travail en atelier ont mené à une exposition qui a eu lieu à Montréal, du 17 au 29 septembre 2021, à l'Espace projet *Produit Rien*.

#### Le lieu d'exposition

Au tout début de mon processus de recherche doctorale, le lieu final d'exposition m'importait peu. Ce que je savais, c'est que je voulais un lieu d'expérimentations libre de toutes contraintes. J'ai progressivement compris que le choix du lieu était essentiel. J'ai commencé à visiter des espaces d'exposition à la recherche du lieu parfait pour mon projet. Par hasard, j'ai lu un article de journal sur l'Espace projet *Produit Rien* qui venait tout juste d'ouvrir ses portes dans le Mile-Ex. Par pure coïncidence, ce lieu se trouve à cinq minutes de mon atelier qui est à Parc-Extension. J'avais lu le récit de l'avènement de cette nouvelle galerie : il s'agissait d'une ancienne fabrique de tofu. Deux artistes, Paul Litherland et Karen Trask avaient acheté l'édifice, en avaient converti la partie arrière en ateliers pour eux, et la partie avant, qui donne sur la rue, en galerie. L'édifice était dans un état pitoyable lors de la vente : c'était un lieu en délabrement, un lieu abject. Les nouveaux propriétaires ont transformé cet espace en un lieu immaculé, un *white cube*, au rez-de-chaussée, sur la rue Marconi. Quand on arrive dans le secteur, tout ce qu'il y a de part et d'autre n'est pas très soigné : un terrain vague, un garage. Cela ne rend que plus improbable l'espace impeccable de la galerie qui surprend la visiteuse. De la devanture qui annonçait *Produits orientaux*, ils n'ont gardé que certaines lettres pour en faire *Produit rien*. J'aimais le sens de *ne rien produire*, qui s'est transformé dans mon projet en récupération et en réutilisation. La toute première fois que je suis entrée dans l'espace, j'ai tout de suite su que c'est là que je voulais exposer mon projet de recherche. Et je me disais, ils font la même chose que moi finalement : ils esthétisent l'abject. J'ai immédiatement signé et réservé les deux dernières semaines de l'année suivante. On était alors en septembre 2020,

j'ai pensé (naïvement) que ce qu'on commençait à nommer une pandémie serait terminé en septembre 2021 (!).

## **La mise en espace de l'exposition**

La disposition des œuvres d'une exposition doit tenir compte du lieu de présentation. L'Espace projet *Produit Rien* ouvre sur la rue. Quand on entre, on est ainsi immédiatement dans l'espace d'exposition. J'ai voulu que le tableau qui figure sur le carton d'invitation<sup>57</sup>, *Nature morte (feuille)*, soit accroché face à la porte d'entrée, qu'il soit le premier que la visiteuse voit quand elle arrive à l'exposition. Puisque ce tableau était connu de plusieurs personnes avant leur venue, il m'a semblé qu'il constituerait un point de repère accueillant et rendrait l'arrivée dans la galerie moins intimidante. Bien avant l'exposition, plusieurs scénarios quant à la disposition des tableaux avaient été élaborés, mais je savais que les choix finaux se produiraient lors de l'accrochage. J'avais déjà déterminé que les petits formats (les études) seraient dans une section à part. Puisqu'ils sont à l'origine du projet de recherche, ils seraient accompagnés du titre de l'exposition (en lettres adhésives, au mur) et d'un texte explicatif.

Victor Stoichita explique le rôle que jouent les tableaux les uns par rapport aux autres dans une exposition:

[...] la relation qui s'établit à l'intérieur d'une galerie a ceci de particulier que chaque image (qui est, de par sa naissance, une entité en soi) a pour « fond » l'ensemble des autres œuvres et peut devenir, à son tour, « figure », pour retomber après dans le « fond ». (Stoichita, 1999, p.150)

---

<sup>57</sup> J'avais fait imprimer des cartons d'invitation. En les adressant et en les postant, j'avais l'impression d'envoyer des cartes de Noël. J'avais l'impression de faire ce qu'on ne fait plus souvent : prendre le temps d'envoyer quelque chose à quelqu'un par la poste et pas seulement un envoi de groupe par courriel. Il m'a semblé que ce geste simple était en adéquation avec ma démarche et ma réflexion sur le temps et la façon dont on l'utilise.

Ainsi, sur le mur qui se trouve à droite quand on entre – devenu le mur titre –, la série de petits formats servait de toile de fond à la présentation du projet de recherche <sup>58</sup>.

Figure 5.1 Mur titre, lettrage, *Essaie d'être heureux*, septembre 2021, Espace projet Produit Rien, Montréal<sup>59</sup>.



Chaque étude devenait alors, à tour de rôle, unique objet du regard, tout en étant en lien avec les autres. La même chose se produisait, mais de manière plus générale, dans le reste de la galerie, où l'ensemble des grands formats constituait un tout qui mettait en valeur l'un et l'autre tableau selon le parcours des visiteurs. Le titre de l'exposition surplombait les études (Fig.5.1). C'est par hasard que j'ai trouvé le titre de mon exposition doctorale : *Essaie d'être heureux*. Il s'agit de la dernière ligne du poème de Max Ehrmann, *Desiderata* (voir Annexe). Écrit en 1927, ce poème parle de la quête du bonheur et d'une façon sereine d'envisager la vie. J'ai choisi ce titre parce que la réflexion sur la vie elle-même guide mes pas et fait partie intrinsèque de ce processus de recherche. Je voulais un titre qui accompagne la visiteuse lors de sa visite, mais aussi après. J'ai choisi une typographie

---

<sup>58</sup> De toutes les études réalisées pendant mon projet, j'ai sélectionné celles qui me semblaient les plus pertinentes pour évoquer le début de mon projet de recherche.

<sup>59</sup> Toutes les photographies de l'exposition doctorale sont de Paul Litherland.

qui donne l'impression d'une écriture manuscrite ; comme un mot qu'on écrit (avec bienveillance) à quelqu'un. Ce titre donne le ton à l'exposition en suggérant que le projet parle d'une réflexion sur la vie.

Figure 5.2 Vue du mur titre, Essai d'être heureux, septembre 2021, Espace projet Produit Rien, Montréal.



À droite des études se trouvait un texte qui expliquait brièvement mes intentions quant au projet de recherche:

*Cette exposition doctorale s'articule autour de la réinterprétation de la nature morte hollandaise du 17<sup>e</sup> siècle. La nature morte (tableaux de tables de repas ou de fleurs) évoque la vie quotidienne et le passage du temps. C'est un memento mori (« souviens-toi que tu vas mourir ») alors que des fleurs à divers stades de floraison et des aliments sur le point d'être corrompus font partie de la composition. L'essai de Sénèque De la brièveté de la vie a accompagné ma réflexion des quatre dernières années. J'ai décidé de m'attarder à ce qu'on ne regarde pas, à ce qui se trouve souvent au sol, oublié, délaissé, évité : de petites fleurs sauvages, des racines, des détritrus. En présentant des bocaux remplis de déchets de table – matière organique en décomposition –, je propose un regard sur l'abject mais un regard tourné vers la beauté inattendue de ce qu'on refuse de voir. Puisque la matière n'est pas morte, mais en suspens, engagée dans un*

*lent processus de transformation, ces tableaux parlent en fait de la vie et du précieux temps qui nous est alloué.*

Ce texte a été rédigé de façon à ce que les visiteurs puissent aisément saisir les enjeux de ma recherche doctorale et de l'exposition. Dans le reste de la galerie, les grands formats ont été installés en considérant leur taille et l'équilibre chromatique (Fig.5.3, 5.4). Tous ces bocaux alignés aux murs, loin d'évoquer un sentiment de dégoût comme je l'avais d'abord anticipé, produisaient plutôt l'effet inverse; un sentiment de calme dans un environnement méditatif. Le lieu d'exposition se transformait en un insolite entrepôt; étonnant garde-manger plein de victuailles transformées et magnifiées par leur état et par la taille des bocaux. Si certains éléments organiques étaient plus ou moins reconnaissables, l'apparence des couches de peinture proposait l'évocation d'étranges paysages, où le regard était inévitablement attiré par la matière. La spectatrice se retrouvait alors transportée en territoire connu, mais également et paradoxalement, loin du quotidien, plongée dans la contemplation de cet univers tout à la fois figuratif et abstrait.

Figure 5.3 Vue d'exposition, *Essaie d'être heureux*, septembre 2021, Nature morte (orange), Nature morte (violet), Nature morte(rose), Espace projet Produit Rien.





Figure 5.4 Vue d'exposition, Essai d'être heureux, septembre 2021, Nature morte(bleu), Nature morte (feuille), Espace projet Produit Rien.



Victor Stoichita souligne une nouveauté qui émerge dans la peinture du XVII<sup>e</sup> siècle, lorsque l'espace du tableau (des scènes d'intérieur) se réfléchit dans son lieu d'exposition (l'intérieur de la maison) :

*L'intérieur* est créé pour l'espace domestique et, en même temps, le reflète. Dans la scène d'intérieur, la vie quotidienne est mise en abîme et, par conséquent, représente son moment autoréférentiel. Il faudra donc se garder de considérer ces tableaux comme de simples miroirs neutres, qui enregistrent et immobilisent le flux vital en deçà de leur surface. Ils constituent des *images opérantes* dans la mesure où leur reflet se projette sur l'espace qui les accueille. (1999, p.217)

Cette observation de Stoichita sur les tableaux de scènes d'intérieur pourrait s'appliquer au tableau *Nature morte (vert)* qui se retrouvait dans un lieu mitoyen de l'espace d'exposition (Fig.5.5).

Figure 5.5 Vue d'exposition, espace mitoyen de la galerie avec Nature morte (vert) au premier plan, Espace projet Produit Rien, septembre 2021.



Il y a une petite alcôve dans la galerie : un espace occupé par une mini-cuisinette (lavabo, frigo et four micro-ondes), cet espace est également passage et lieu de transition entre la galerie et les ateliers de Trask et Litherland. J'avais demandé s'il était possible de libérer le muret qui fait face à cette cuisinette (il y a normalement une étagère à cet endroit) pour que je puisse y accrocher un des tableaux de l'exposition. J'ai décliné l'offre d'un paravent pour cacher l'espace-cuisine. C'était un choix d'abord instinctif parce que je trouvais qu'on essayait de cacher ce qui était inévitablement présent et que l'emploi d'un paravent rendait alors l'espace minuscule. Puis, j'ai remarqué l'effet miroir entre le tableau – qui représente un bocal plein de matière organique et qui est un reflet de l'univers domestique – et cet espace familier. S'ensuivit un dialogue entre ce tableau et l'espace-cuisine; un lien invisible. Le tableau installé à cet endroit provoquait également une transgression de l'espace d'exposition qui s'infiltrait dans l'espace privé et domestique. Ainsi, le tableau était à l'intérieur de la galerie mais également à l'extérieur; à l'intérieur de l'exposition mais aussi à l'extérieur. Il répétait contextuellement ce qui se passe dans les autres tableaux – où, à la fois, l'intérieur et l'extérieur sont visibles – mais cette fois, la spectatrice était incluse physiquement dans l'expérience. Ce que la visiteuse vivait dans cet espace intermédiaire, devant ce tableau, était

différent de son expérience devant les autres tableaux de la galerie : une intimité se créait entre la spectatrice et la toile.

Figure 5.6 Vue d'exposition, *Essaie d'être heureux*, septembre 2021, Espace projet Produit Rien.



Parallèlement, il se passait un autre phénomène, tout aussi singulier, dans la galerie. Des fleurs, reçues pour l'exposition, étaient installées dans des vases à divers emplacements (Fig.5.6). Ce faisant, il s'installait un dialogue entre ces fleurs (réelles et fraîches) et les tableaux (représentant la matière en pourrissement), d'autant plus que les fleurs, au fil des jours, ont commencé à faner... Il y avait une telle évidence – d'un lien, entre fleurs et tableaux, qui rendait encore plus littéral le *memento mori* : la conscience que ce qui est vivant maintenant finira par disparaître – que plusieurs visiteurs ont cru que c'était une mise en scène : que j'avais acheté ces fleurs pour produire cet effet, pour créer ce dialogue.

## La médiation culturelle

J'avais d'abord songé à engager des médiateurs. Puis il m'est apparu absurde de le faire puisque je suis moi-même médiatrice<sup>60</sup>. J'ai donc décidé d'assurer la présence en salle pour la durée de l'exposition. En étant sur place, durant les deux semaines de l'exposition, j'ai simultanément tenu les rôles d'artiste, de médiatrice et de galeriste. Il y a sans doute un parallèle à établir avec les artistes hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle qui avaient parfois leurs ateliers attenants à leurs boutiques, tour à tour artistes et marchands. J'avais aussi pensé installer une petite table où je travaillerais sur mon ordinateur, à ma thèse, pendant les moments creux. Puis, je me suis rendu compte que, ce faisant, j'essayais d'être *productive*. Mon attention ne serait ni sur ma thèse ni sur les visiteurs (parce qu'à tout moment ils pourraient entrer et déranger ce que j'étais en train de faire). J'ai pensé à l'état de pleine conscience (*Mindfulness*) et à être totalement disponible au moment présent<sup>61</sup>. J'ai donc décidé que ces jours passés dans l'espace d'exposition, je les prendrais pour réfléchir, accueillir les visiteurs et discuter avec eux<sup>62</sup>. Je serais là entièrement disponible aux visiteurs. Cette disponibilité a créé de belles rencontres. Chaque jour, des discussions ont eu lieu et ont porté sur une multitude de sujets : la peinture, le passage du temps, ce qu'on ne regarde pas, l'écologie, le bocal comme métaphore, la vie et la recherche du bonheur. Toutes mes activités professionnelles, finalement, tournent autour de cette idée de rencontre et d'échange avec l'autre : l'enseignement, la médiation culturelle, la peinture. Ce qui m'intéresse, c'est cette communion avec l'autre : transmettre et recevoir.

---

<sup>60</sup> Je travaille comme médiatrice culturelle au service de l'éducation du Musée d'art contemporain de Montréal depuis 2001.

<sup>61</sup> J'avais assisté à la performance de Marina Abramovic, *The Artist is Present* au MOMA, en 2010. L'artiste y était complètement *présente* à chaque spectatrice et chaque spectateur qui s'assoit devant elle. Après être ressortie du musée, j'avais alors pensé comme on ne prend plus le temps d'être dans une complète attention aux autres.

<sup>62</sup> L'approche développée en médiation culturelle au MACM est axée sur la rencontre avec le public. Il n'y a pas de texte appris et récité par cœur, mais un réel désir d'engager une conversation et de réfléchir ensemble aux œuvres présentées. Chaque visite est donc inévitablement toujours un peu différente.

## CONCLUSION

Dans son analyse de la peinture hollandaise, Norman Bryson constate que « l'asymétrie des sexes à l'égard de la vie domestique place constamment le peintre masculin de nature morte dans une position d'extériorité face à son sujet<sup>63</sup> » (1990, p.169). Conséquemment, Bryson observe le contraste entre le regard masculin (*masculine gaze*) du peintre – triomphant et extérieur – qui représente les richesses associées au commerce et au pouvoir, et le regard féminin (*feminine gaze*) associé à la domesticité et à la trivialité de la vie quotidienne. Les femmes peintres de nature morte, dit-il, ne cherchent pas à éblouir en magnifiant la réalité, mais la représentent telle qu'elle est (pp.161-162). Bryson pose alors la question suivante : que se passe-t-il lorsque ces deux systèmes de valeurs, ces deux visions du monde, la rhopographie et la mégalographie viennent à se heurter<sup>64</sup> (p. 135)? C'est à cette question que mon projet a voulu répondre.

Dans mon projet doctoral, il s'est d'abord agi de déplacer le sujet de la nature morte traditionnelle de la table au sol (lieu peu considéré, poussiéreux et négligé). C'est au sol, lors du trajet quotidien vers mon atelier, que de petites fleurs sauvages ont été remarquées, menant éventuellement à un intérêt envers les racines. Puis du sol, retour en cuisine avec les restes organiques provenant souvent de la préparation même du repas; retour donc à l'avant-repas. Retour aux gestes quotidiens en amont du repas où les fragments rejetés (de légumes, de fruits, de pain, etc.) se retrouvent ordinairement aux ordures ou au compostage. Dans les tableaux hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle, l'*Ontbijtje* est perçu par la spectatrice comme une pause ou un instant capté après le repas. Dans mes tableaux, les bocaux présentent les aliments à l'origine du repas : les aliments qui n'ont pas eu place à table, rejetés et voués au sac poubelle sans autre cérémonie. Le sol, les restes, ce qui est mis de côté, la seconde place, c'est aussi le sort de la nature morte; petit tableau anodin, reflet du

---

<sup>63</sup> "The asymmetry of the sexes with regard to domestic life constantly works to place the male painter of still life in a position of exteriority to his subject."

<sup>64</sup> "But what happens when these two systems of value, these two world views, rhopography and megalography, come to collide?"

quotidien, classé dernier dans la hiérarchie des genres de l'histoire de l'art, mais la nature morte est aussi une métaphore de la place de la femme dans l'histoire et dans l'histoire de l'art. Dans un essai publié en 1970, Linda Nochlin demande : « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? ». Il me semble que la question qui devrait être posée aujourd'hui est celle-ci : qu'est-ce qu'une grande artiste ? Sommes-nous si aveuglés par l'approche mégalographique que *grand* (*great*) rime inévitablement avec succès international ? Est-ce de cela qu'il est question ? Si c'est de cela qu'il est question, il n'y a pas grand intérêt selon moi à évaluer le système mondial qui en décide. Mais si *grand* signifie d'un *intérêt hors du commun*, alors la question devient intéressante et la réponse pourrait se décliner de diverses façons parce que, en effet, pourquoi privilégier un point de vue sur l'autre ? On me permettra l'analogie suivante : le travail monumental de Richard Serra dans lequel on pénètre dans d'immenses structures d'acier et où on perd nos repères spatiaux est-il plus intéressant, parce que grandiose, que celui de Koo Jeong-A avec ses œuvres anti-monumentales (Vergne, 2004, p.18-23) : œuvres posées au sol qui évoquent poétiquement le quotidien ; œuvres faites de poussière, de poudre ou de cubes de sucre ? Dans les deux cas, il s'agit de pratiques installatives sculpturales, *mais elles ne parlent pas de la même chose*. Il en va de même, selon moi, de la peinture mégalographique et de la peinture rhopographique. Il s'agit dans les deux cas de peinture, mais de pratiques qui ne parlent pas de la même chose. Pourquoi le quotidien, le familier, serait-il moins digne d'intérêt ? Et si on considérait ce qui est déconsidéré, ce qui est dédaigné ? C'est ainsi que, dans mon projet de recherche, je me suis employée à récupérer les déchets de table. Ces rejets organiques qui ont atterri dans des bocalaux où une nouvelle existence leur a été accordée; où ils ont acquis la noblesse du sujet, du modèle du tableau. Ces détritux organiques putréfiés ont accédé au même statut que les princes et les reines des portraits. Ils triomphent, ces simples bocalaux remplis de pourriture. Ils transcendent leur condition rhopographique pour accéder au rang de scènes mythologiques, historiques ou religieuses, puisque peints sur des toiles de grand format réservé traditionnellement à la peinture mégalographique. Ces bocalaux sont immenses sur la toile, prenant tout l'espace de représentation et affrontant paisiblement le regard de la spectatrice, entrant même en dialogue avec elle. En position frontale, et donc assumant une position de pouvoir, ils ne se défilent pas devant le regard, ils sont souverains dans l'espace de représentation. Ce qui est célébré dans mes grands tableaux, ce n'est pas la magnificence des grands événements et la prospérité commerciale, mais le cycle de la vie. Mais aussi, ce qui est évoqué dans mes tableaux, c'est la chute du corps et sa déchéance inévitable.

Placée devant le tableau, la spectatrice fait face, métaphoriquement, à un autre corps. Ce qui se trouve dans le bocal, matière abjecte qu'on ne voudrait plus ingérer, est aussi à l'image de ce que le corps excrète, et représente tout ce qu'on ne veut pas voir, qu'on voudrait *rejeter loin de soi*, mais qui atteste de la vie de l'organisme: « poils, ongles, pellicules, merde, menstrues, morve, bave, toutes ces parties intimes de notre être [qui] tombent sous le coup de la répugnance, [spectacle de cette part de soi que chacun se doit d'éviter aux autres] » (Peker, 2010, p.54). Le bocal contient donc métaphoriquement tout un imaginaire d'organismes rejetés. Plus encore, il comprend l'idée de la mort puisque « l'horreur de la mort n'est pas seulement liée à l'anéantissement de l'être, mais à la pourriture qui rend les chairs mortes à la fermentation générale de la vie » (Bataille, 2011, pp.58-59). Mais, parallèlement, ce que le bocal révèle, par ses parois transparentes, c'est la beauté de ces processus organiques qui ne devraient ni nous apeurer ni nous dégoûter. Ce réceptacle est ainsi rempli d'une bouillie informe qui se meut à travers des coloris inattendus. Il pourrait donc être possible que le tableau, même s'il ne respecte pas les règles établies, peut-être même *parce qu'il ne les respecte pas*, aspire à un niveau supérieur. Rappelons que la mégalographie magnifie une image de la vie humaine qui exalte l'événement et l'individu exceptionnels, alors que la rhopographie trouve la vérité de la vie humaine dans ce que la grandeur ignore : l'ordinaire de la routine quotidienne et la vie anonyme autour de la table (Bryson, 1990, p.178). Si on peut toucher la spectatrice par la grandeur, l'horreur ou le Sublime, on peut aussi la toucher d'une autre façon, intimement, par des gestes dénués de prétention, des gestes qui, paradoxalement, magnifient avec simplicité le théâtre du quotidien. Mes tableaux ne font pas fi de la condition humaine, de la domesticité. Ils ne prétendent pas être autre chose que ce qu'ils sont : issus du domaine de l'intime, du familier et du féminin, ils triomphent *par et à cause* de cela.

### **Une écriture *féminine***

Il me semble que le même défi existe au niveau de l'écriture, mais se situe au niveau de l'objectivité et de la subjectivité. Comme je le mentionnais en introduction, trouver la structure rédactionnelle de ma thèse est une question qui m'a habitée durant ces quatre années de recherche doctorale : comment trouver une résonance entre le projet de peinture et la thèse. S'il existe de multiples façons

de rédiger, académiquement, une écriture dite *féminine* semble parfois poser problème à l'intérieur des institutions.

Choisir la nature morte comme sujet de recherche doctoral, c'est aussi choisir la marge et la magnifier. De la même façon que la nature morte était considérée comme inférieure aux autres genres dès son classement par l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (et pendant les siècles suivants par l'histoire de l'art), le discours académique est aussi régi par une règle tacite qui fait du discours *féminin*, traditionnellement perçu comme sensible, lyrique et accessible, un discours de second ordre, devant le discours *masculin*, rationnel, froid et complexe.

Historiquement, les femmes ont occupé la place de l'autre dans un rapport hiérarchisé, faisant du « féminin » quelque chose qui ressemble au « masculin » mais en moins bien, en moins parfait [...]. Les stéréotypes, influencés par une conception normative de l'écriture, présentent l'écriture féminine comme étant limitée par la subjectivité qui s'attache à décrire des atmosphères, qui privilégie la description de la vie intérieure avec ses émotions et sentiments et qui, par le vocabulaire employé, vise la sensualité concrète et spontanée plutôt que l'élégance abstraite. (Stistrup, 2000, paragr.3)

L'approche rhizomatique que j'ai adoptée pour la rédaction de ma thèse est aussi une « méthode pour exercer une résistance contre un modèle hiérarchique qui traduit en termes épistémologiques une structure sociale oppressive » (Deleuze et Guattari, 1980, p.531). Ainsi, dans ma thèse, la subjectivité et l'objectivité se répondent en abolissant les frontières entre elles, et mettant à mal une hiérarchie qui n'est plus bienvenue. Dans ces pages, j'ai tenté, avec le plus de justesse et d'honnêteté possible, de réfléchir à ces quatre années de recherche-crédation dans un texte *polyvocal* (Noury et Paquin, 2020) où les différentes voix – celles de l'artiste et de l'historienne de l'art – se répondent et se complètent, dans un dialogue fécond. C'est ainsi que, dans cette écriture non hiérarchisée, tout est placé au même plan, tout se vaut : les croquis, les études, les grands tableaux, les lectures, le doute, l'écriture de la thèse, le journal d'atelier et les notions théoriques. Tout est d'égale importance puisque, comme *historienne chiffonnière*, ma recherche-crédation a besoin de tout cela. Ma recherche *est* tout cela. C'est pourquoi je revendique, dans l'écriture de cette thèse,



le droit d'avoir un discours intime, biographique, personnel, poétique, lyrique et théorique tout en étant académique. D'avoir un discours au *je* qui s'oppose – *qui se tient debout* – devant le discours hégémonique, distant et dominant de l'histoire de l'art. Je revendique un discours accessible tout en tentant d'être la plus précise, mais aussi la plus sincère possible. Peut-on écrire à partir de soi comme on peint à partir de soi ? C'est ainsi que ma thèse se présente : à l'image de la matière organique en perpétuelle transformation dans mes bocalaux, non pas morte et figée, mais vivante et en mouvement.

## Épilogue

S'il est vrai que, comme le veut l'adage toscan, *tout peintre se peint lui-même*, mes bocalaux pourraient finalement être vus comme une série d'autoportraits. Au XVII<sup>e</sup> siècle, lorsque Rembrandt réalise ses derniers autoportraits (sur plus d'une cinquantaine), il les peint en transcendant la matière picturale et en offrant une image sans fard de l'homme ; une image plus émouvante et plus sincère. Dans mon projet, mes bocalaux-autoportraits se sont aussi peu à peu éloignés d'une *mimesis* et, par les jeux de la matière, ont donné vie à la représentation. Frontaux et transparents, mes bocalaux ne font pas qu'habiter la surface de représentation, ils permettent aussi, comme on l'a vu, de présenter simultanément l'intérieur et l'extérieur. Métaphoriquement, ils me livrent en tant qu'artiste, en tant qu'historienne de l'art, mais aussi en tant qu'habitante de cette planète et citoyenne de notre époque. Ce projet aura donc été à la fois un exercice théorique, un laboratoire d'expérimentations picturales et une réflexion sur la condition humaine. Ce projet c'est aussi cette rencontre avec l'autre, puisque, comme un portrait, le tableau me représente, mais il est également un miroir pour celle qui le contemple. Par sa nature stratifiée (qui rappelle la stratification de la planète), le tableau ouvre sur une vision de l'existence : il parle du cycle de la vie et du monde intérieur et extérieur. Le tableau parle aussi de nous ; comme l'illustre Donna Haraway, *nous sommes du compost* ("*we are humus*") (1996, p.101), nous sommes un produit de cette terre, nous faisons corps avec elle et avec la surabondance de tous les déchets rejetés. Mes tableaux-bocalaux sont donc tout cela, mais ils sont surtout un objet-mémoire de notre contemporanéité et une courroie de transmission vers l'autre. Nicolas Bourriaud disait: « L'art est

un état de rencontre ». Idéalement, oui, l'art est une rencontre. Et cette rencontre avec l'autre demande du temps. Carl Honoré écrit ceci:

Inévitablement, une vie agitée peut devenir superficielle. Lorsque nous nous hâtons, nous écrivons la surface des choses et échouons à créer de vrais contacts avec les autres et le monde qui nous entoure. Comme l'écrit Milan Kundera dans *La Lenteur* : « Quand les choses se passent trop vite, personne ne peut être sûr de rien, de rien du tout, même pas de soi-même. » Toutes les choses qui nous relient et donnent du prix à la vie – la communauté, la famille, l'amitié – se nourrissent de ce dont nous manquons perpétuellement : le temps. (Honoré, 2005, p.18)

Pour pouvoir récolter, il faut avoir semé. La métaphore du semeur me semble ici de mise: la patience et le travail invisible; le temps nécessaire pour cultiver les amitiés; pour mener les projets de longue haleine. Je repense au temps, aux quatre années de ce projet doctoral, mais aussi au temps de la vie, au travail de la nature et aux fleurs; ces fleurs qui ont été le premier jalon de mon projet. Au-delà de l'idée de récolte, il m'apparaît que c'est tout ce long travail d'ensemencement et de réflexion que j'emporterai avec moi.

**ANNEXE**  
***DESIDERATA***

Va paisiblement ton chemin à travers le bruit et la hâte et souviens-toi que le silence est paix.  
Autant que faire se peut et sans courber la tête, sois amis avec tes semblables;

Exprime ta vérité calmement et clairement; écoute les autres même les plus ennuyeux ou les plus ignorants. Eux aussi ont quelque chose à dire. Fuis l'homme à la voix haute et autoritaire; il pêche contre l'esprit.

Ne te compare pas aux autres par crainte de devenir vain ou amer car toujours tu trouveras meilleur ou pire que toi.

Jouis de tes succès mais aussi de tes plans. Aime ton travail aussi humble soit-il car c'est un bien réel dans un monde incertain.

Sois sage en affaires car le monde est trompeur. Mais n'ignore pas non plus que vertu il y a, que beaucoup d'hommes poursuivent un idéal et que l'héroïsme n'est pas chose si rare.

Sois toi-même et surtout ne feins pas l'amitié: n'aborde pas non plus l'amour avec cynisme car malgré les vicissitudes et les désenchantements il est aussi vivace que l'herbe que tu foules.

Incline-toi devant l'inévitable passage des ans laissant sans regret la jeunesse et ses plaisirs. Sache que pour être fort tu dois te préparer mais ne succombe pas aux craintes chimériques qu'engendrent souvent fatigue et solitude.

En deçà d'une sage discipline, sois bon avec toi-même. Tu es bien fils de l'univers, tout comme les arbres et les étoiles. Tu y as ta place.

Quoique tu en penses, il est clair que l'univers continue sa marche comme il se doit. Sois donc en paix avec Dieu, quel qu'il puisse être pour toi; et quelle que soit ta tâche et tes aspirations dans le bruit et la confusion, garde ton âme en paix.

Malgré les vilenies, les labeurs, les rêves déçus, la vie a encore sa beauté. Répands la joie. Essaie d'être heureux.

Max Ehrmann (1927)

## BIBLIOGRAPHIE

- Alberti, L. B. (1992). *De la peinture*. Macula. (Original publié en 1435)
- Alpers, S. et Chavy, J. (1990). *L'Art de dépeindre : la peinture hollandaise au XVIIe siècle*. Gallimard.
- Arasse, D. (2008). *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Flammarion.
- Artnet. (2022, 3 janvier). Kurt Schwitters. <http://www.artnet.fr/artistes/kurt-schwitters/>
- Arya, R. et Chare, N. (2016). *Abject visions : powers of horror in art and visual culture*. Manchester University Press.
- Bal, M., et Rembrandt, H. van R. (1991). *Reading "Rembrandt" : beyond the word-image opposition : the northrop frye lectures in literary theory*. Cambridge University Press.
- Bataille, G. (2011), *L'érotisme*. Minuit. (Original publié en 1957)
- Baudelaire, C. (2010). *Le peintre de la vie moderne*. Éditions Mille et une nuits. (Original publié en 1885)
- Belting, H. et Torrent, J. (2007). *La vraie image : croire aux images?* Gallimard.
- Benjamin, W. (1983). *Charles Baudelaire: A lyric poet in the era of high capitalism*. Verso.
- Berdet, M. (2012). Chiffonnier contre flâneur: Construction et position de la Passagenarbeit de Walter Benjamin. *Archives de Philosophie*, 75, 425-447  
<https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2012-3-page-425.htm>
- Bernier, S. (2020). La peste en Europe et la peinture italienne : relecture du supplice de Marsyas de Titien. <https://isidore.science/document/10.4000/cei.7431>
- Bettelheim, B. (1976). *Psychanalyse des contes de fées*. R. Laffont.
- Braconnier, A. (2006). Entretien avec Julia Kristeva. *Le Carnet PSY*, 110, 40-47.  
<https://www.cairn.info/revue-le-carnet-psy-2006-6-page-40.htm>
- Brown, B. (2001). "Thing Theory", *Critical Inquiry* no.28, The University of Chicago.  
[https://projects.iq.harvard.edu/files/riverbed\\_seashore/files/brown.pdf](https://projects.iq.harvard.edu/files/riverbed_seashore/files/brown.pdf)

- Bryson, N. (1990). *Looking at the overlooked four essays on still life painting*. Harvard University Press.
- Burtynsky, E. (2021, 5 septembre). "Exploring the Residual Landscape". <https://www.edwardburtynsky.com/about/statement>
- Castiglione, B. (1991). *Le livre du courtisan*, Flammarion. (Original publié en 1580)
- Causse, J.-G. (2014). *L'étonnant pouvoir des couleurs*. Éditions du Palio.
- Claudé, P. (1990). *L'œil écoute*. Gallimard. (Original publié en 1946)
- Damisch, H. (2012). *L'origine de la perspective*. Flammarion.
- Damisch, H. (2016). *La ruse du tableau : la peinture ou ce qu'il en reste*. Seuil.
- Dars, C. (1979). *Images of deception the art of trompe-l'oeil*. Phaidon.
- Daston, L. (2011). *Histories of Scientific Observation*. University of Chicago Press.
- Daston, L. et Galison, P. (2010) *Objectivity*. University of Chicago Press.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1980). *Mille plateaux (Capitalisme et schizophrénie 2)*. Minuit.
- Deleuze, G. (1996). *Francis Bacon logique de la sensation*. Paris : La Différence (Original publié en 1981).
- Démoris, R. (1986). « Diderot et Chardin : la voie du silence », *Fabula / Les colloques*, Littérature et arts à l'âge classique 1 : Littérature et peinture au XVIIIe s., autour des *Salons* de Diderot. <https://www.fabula.org/colloques/document635.php>
- Démoris, R. (1991). *Chardin, la chair et l'objet*. A. Biro.
- Derrida, J. (1978). *La vérité en peinture*. Flammarion.
- Dessons, G. et Rembrandt Harmenszoon van, R. (2006). *Rembrandt, l'odeur de la peinture : à partir d'une question posée à la peinture représentative*. Laurence Teper.
- Dewey, J. (2014). *L'art comme expérience*. Gallimard. (Original publié en 2005)
- Diderot, D. (1821). *Œuvres inédites: Le neveu de rameau. Voyage de hollande*. J.L.J. Brière.
- Diderot, D. (1973). *Traité du beau suivi de Essai sur la peinture et pensées détachées sur la peinture*. Gérard. (Original publié en 1745-1766)

- Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*. Minuit.
- Douglas, M. (1981). *De la souillure : essai sur les notions de pollution et de tabou*. Maspero.
- Douglas, M. (2002). *Purity and danger : an analysis of concept of pollution and taboo*. Routledge.
- Ekserdjian, D. (2018). *Still life before still life*. Yale University Press.
- Ehrenzweig, A. (1974). *L'ordre cache de l'art essai sur la psychologie de l'imagination artistique*. Gallimard.
- Félibien, A. (1660). De l'origine de la peinture et des plus excellens peintres de l'Antiquité. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108176c.image>
- Félibien, A. (1968). *Conférences de l'académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*. F. Léonard. (Original publié en 1669)
- Ferry, L. (2005). *Qu'est-ce qu'une vie réussie ?* LGF.
- Fontaine, C. (2000). *365 jours zen*. Courrier du livre.
- Freud, S. (1925) « Notes sur le bloc magique » in Œuvres complètes, « Psychanalyse: volume 17, 1923-1925: Autoprésentation, Inhibition, symptôme et angoisse, Autres textes ». Presses Universitaires de France.
- Freud, S. (2011). *L'inquiétante étrangeté et autres essais* (B. Féron, trad.). Gallimard. (Original publié en 1919)
- Gasquet, J. (1926). *Cézanne*. Bernheim-Jeune.
- Gombrich, E. H. (1971). *L'art et l'illusion psychologie de la représentation picturale*. Gallimard.
- Gombrich, E. H.(2001). *Histoire de l'art*. Phaidon.
- Graw, I., Birnbaum, D., Hirsch, N. et Städelschule Frankfurt am Main. Institut für, K. (2012). *Thinking through painting : reflexivity and agency beyond the canvas*. Sternberg Press.
- Grimm, C. (1992). *Natures mortes flamandes, hollandaises et allemandes, aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Herscher.
- Grimm, C. (1996). *Natures mortes italiennes, espagnoles et françaises : aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Herscher.

- Grootenboer, H. (2005). *The rhetoric of perspective : realism and illusionism in seventeenth-century Dutch still-life painting*. University of Chicago Press.
- Haraway, D.J. (2016). *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. Duke University Press.
- Haraway, D.J. (2019). *Manifeste des espaces compagnes*. Climats.
- Hassan, R. (2009). *Empires of speed: time and the acceleration of politics and society*. Brill.
- Hickey, D.(1993). *The Invisible Dragon : Four Essays on Beauty*. Art Issues, Press.
- Hillis Miller, J. (1979). *Deconstruction and Criticism*. Seabury Press.
- Hochstrasser, J.B. (2007). *Still Life and Trade in the Dutch Golden Age*. Yale University Press.
- Honoré, C. (2005). *Éloge de la lenteur*. Marabout.
- Israel, J. (1995). *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness, and Fall 1477-1806*. Clarendon Press.
- Kolnai, A. (1997), *Le Dégoût*, Paris : Agalma. (Original publié en 1929).
- Kristeva, J. (1983). *Pouvoirs de l'horreur essai sur l'abjection*. Paris : Seuil.
- Lairesse, G. d. (1787, 1707). *Le grand livre des peintres : ou, L'art de la peinture considéré dans toutes ses parties, & démontré par principes; avec des réflexions sur les ouvrages de quelques bons maîtres, & sur les défauts qui s'y trouvent*. <https://archive.org/details/legrandlivredesp01lair?view=theater>
- Lichtenstein, J. (1995). *La Peinture*. Larousse.
- Malabou, C. (1996). *Le temps, Notions Philosophiques*. Hatier.
- Mander, C. v. (1965). *Le livre de la peinture*. Hermann.
- Margat, C. (2011). « Phénoménologie du dégoût: Inventaire des définitions ». *Ethnologie française*, 41, 17-25. <https://doi.org/10.3917/ethn.111.0017> .
- Martineau, J. (2017). *L'ère du temps : modernité capitaliste et aliénation temporelle*. Lux.
- Marx, K., Paul, E. T. et Paul, C. T. (1930). *Capital*. J.M. Dent and Sons.
- Maslow, A. (2008) *Être humain, la nature humaine et sa plénitude*. Eyrolles.  
(Original publié en 1971)



- Miles, M. (2015). *Eco-aesthetics : art, literature and architecture in a period of climate change*. Bloomsbury Academic.
- Motherwell, R. (1992). *The collected writings of Robert Motherwell*. Oxford University Press.
- Moustakas, C. E. (1990). *Heuristic research design, methodology, and applications*. Sage.
- Musée de Grenoble. (2021, 16 novembre). 5 choses à savoir sur Morandi.  
<https://www.museedegrenoble.fr/actualite/2975/1901-5-choses-a-savoir-sur-morandi.htm>
- Musée des beaux-arts du Canada. (2021, 7 décembre). Betty Goodwin  
<https://www.beaux-arts.ca/collection/artiste/betty-goodwin>
- Nochlin, L. (1993). *Femmes, Art et pouvoir et autres essais*. J. Chambon.
- Noury, C, Paquin, L-C. (2020). (Re)Visiting Our Previous Contributions for Research-Creation [as Practice] — A Performative and Polyvocal Writing Project.  
[http://lcpaquin.com/RcAsPractice\\_Interactive\\_NouryPaquin\\_F2020.pdf](http://lcpaquin.com/RcAsPractice_Interactive_NouryPaquin_F2020.pdf)
- Nuvolati, G. (2009). « Le flâneur dans l'espace urbain », Géographie et cultures.  
<http://gc.revues.org/2167>.
- Peker, J. (2010). *Cet obscur objet du dégoût*. Le Bord de l'eau.
- Pérez Sánchez, A. E. (1987). *La nature morte espagnole du XVIIe siècle à Goya*. Office du livre.
- Petitmengin, C. (2001). *L'expérience intuitive*. L'Harmattan.
- Pline et Littré, É. (2009). *Histoire Naturelle*. Vol. Livre Xxxv, De La Peinture /. Errance. (Original publié en 77)
- Pomian, K. (1984). *L'ordre du temps*. Gallimard.
- Quiviger, F. (2005). Signifier le vide : la nature morte au melon de Juan Sanchez Cotán. *Littératures classiques*, 56(1), pp.177-185.
- Roland, M. (1994). *Chardin*. Hazan.
- Rosa, H. (2012). *Aliénation et accélération : vers une théorie critique de la modernité tardive* (trad. de l'anglais). La découverte.
- Rosenkranz, K. (2004). *Esthétique du laid*. Circé.
- Sapir, I. (2012). *Ténèbres sans leçons : esthétique et épistémologie de la peinture ténébriste romaine 1595-1610*. P. Lang.

- Schama, S. (1991). *L'embarras de richesses une interprétation de la culture hollandaise au siècle d'or*. Paris Gallimard.
- Schneider, N. (1999). *Les natures mortes*. Taschen.
- Schön, D. A. (1983). *The reflective practitioner how professionals think in action*. New York Basic Books.
- Sénèque. (1990). *De la brièveté de la vie*. Rivages. (Original publié en 49 ap.J.-C.).
- Serota, N. (2008). "I work in waves", interview with Cy Twombly. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/jun/03/art1>
- Stella, F. et Seyrès H. (1988). *Champs d'oeuvre*. Hermann.
- Sterling, C. (1985). *La nature morte de l'antiquité au XXe*. Macula. (Original publié en 1952)
- Stistrup Jensen, M. (2000). « La notion de nature dans les théories de l'« écriture féminine » », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*. <http://journals.openedition.org/cli/218>.
- Stoichita, V. I. (1999). *L'instauration du tableau métapeinture à l'aube des temps modernes*. Droz. (Original publié en 1993)
- Stoichita, V. I. (2013). *Figures de la transgression*. Droz.
- Taylor, P. (1995). *Dutch flower painting 1600-1720*. Yale University Press.
- Tchekhov, A. (1960). *Théâtre complet I*. L'Arche. (Original publié en 1896)
- Vergne, P. (2004). *Koo Jeong-A*. Centre Pompidou.
- Vinci, L. d. (1651). *Traité de la peinture*, trad. R. Fréart de Chambray. Langlois.
- Visser, M. (1991). *The rituals of dinner the origins, evolution, eccentricities, and meaning of table manners*. New York Grove Weidenfeld.
- Wendt, S. (2019). "Breaking the Medium of Painting Down, Interview with Sam Taylor-Wood", *Art Pulse Magazine*. <http://artpulsemagazine.com/breaking-the-medium-of-painting-down> .