

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

UTILISATION DES MODES ALTERNATIFS DE PRODUCTION POUR UNE SAISIE D'UNE  
PRATIQUE DE LA PEINTURE

MÉMOIRE CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

IVAN LASSÈRE

FÉVRIER 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ ..... iv

INTRODUCTION ..... 1

CHAPITRE I  
UN PARCOURS ..... 3

1.1 Erreur et anti savoir-faire ..... 3

1.2 Recouvrements et repentirs ..... 3

CHAPITRE II  
VERS L'OEUVRE RÉFLEXIVE ..... 6

2.1 Un symptôme de peintre: faire des images ..... 6

2.2 De l'abandon de la figure à l'oeuvre réflexive ..... 8

CHAPITRE III  
TEMPORALITÉ, PROCÉDÉS, PROCESSUS ..... 11

3.1 L'art tous les jours ..... 11

3.2 Du dessin et peut-être plus ..... 13

3.3 Du processus ..... 14

CHAPITRE IV  
DE L'INTUITION / DE LA MÉTHODE ..... 18

4.1 La redécouverte du monochrome ..... 18

4.2 Résonnances méthodiques ..... 23

CHAPITRE V  
CONCEPTION DES OEUVRES ET MISE EN ESPACE ..... 26

5.1 L'envers du tableau : La réversibilité des surfaces ..... 26

5.2 Notes sur la mise en espace ..... 29

CONCLUSION ..... 32

APPENDICE A	
MES ŒUVRES ANTÉRIEURES AU PROJET .....	34
APPENDICE B	
ŒUVRES CITÉES .....	35
APPENDICE C	
MES ŒUVRES RÉCENTES .....	36
BIBLIOGRAPHIE.....	37

## RÉSUMÉ

Suivant le cheminement d'une pratique picturale en atelier, ce texte d'accompagnement propose de mettre en perspective les enjeux liés à une approche réflexive du medium peinture. Il s'agira d'observer comment une démarche à l'origine purement intuitive en vient à apprivoiser des cadres de travail découlant de nécessités plastiques.

À travers l'étude d'œuvres précédant le projet d'exposition présenté, certaines notions-clé apparaîtront pour préciser la direction empruntée par le travail. Le texte est entrecoupé d'extraits de journal d'atelier qui permettent une lecture des rythmes de production et des aspects sous-jacents d'une démarche toujours positionnée dans le *faire*. Explorant les pratiques de Robert Ryman, de Frank Stella ou encore de Gerhard Richter dans le champ du monochrome, il s'agit de dégager une position personnelle et de se réappropriier le tableau comme *Figure de peinture*. De là découlent des questions sur les matériaux qui fondent ce medium. Le bois du faux-cadre, la toile de coton et l'huile de lin deviennent alors les outils d'une pratique qui désencombre le plan de la toile jusqu'à le vider pour ne garder qu'une forme de tactilité témoignant d'un travail sur les matériaux.

Le tableau devient un objet: Un jeu de réversibilité s'instaure entre la surface du tableau et son faux-cadre ainsi qu'un jeu de glissement des fluides de la surface à la tranche du tableau. Un retour sur les procédés de fabrication des œuvres présentées à l'exposition ainsi que sur leur mise en espace permet une lecture suivie des événements qui ont guidé ce projet. Ils ouvrent une voie de recherche sur le dialogue entre le tableau et le contexte architectural de l'exposition.

L'exposition *Figures de Peinture* s'est tenue au CDEx, du 17 au 23 décembre 2010.

Mots Clés: Monochrome, Abstraction, Surface, Faux-cadre, Châssis, Architecture.

## INTRODUCTION

Considérant que ma recherche en peinture ne poursuit pas une évolution linéaire, toutes les œuvres abordées dans ce texte sont à considérer dans l'ensemble de ma production. L'exposition, comme le texte d'accompagnement qui suit, ne comprennent pas toutes les œuvres qui ont servi à définir mon questionnement. Celles que j'ai choisies ont fait l'objet d'un projet éditorial précis. Elles sont le résultat de questions qui m'ont animé à divers moments et la sélection finale porte formellement la marque de ces interrogations quant à la pratique de la peinture. Préférant de loin avancer par recherches et expérimentations en atelier plutôt que de baliser conceptuellement mon parcours par des apports théoriques, le texte d'accompagnement s'apparente à une rétrospective des directions qu'ont emprunté ma pensée et ma production durant les deux dernières années. Ce texte n'a pas vocation à mettre en lumière la totalité des aspects de ma pratique ; il s'agit d'éclairer le lecteur sur les intentions liées directement à mon projet final en les replaçant dans le contexte global de mon travail.

Suivant un plan en cinq grandes parties où se mêlent chronologie et thématiques, je tente au fil du texte de dégager les événements significatifs qui ont donné naissance au corpus d'œuvres présenté au CDEx (Centre de Diffusion et d'Expérimentation) à l'ÉAVM.

En premier lieu, je reviens brièvement sur mon parcours en France précédant 2008 afin d'y déceler les fondements de ce qui est à l'œuvre aujourd'hui dans ma peinture. En m'attachant à décrire deux axes très présents que sont le repentir et le recouvrement, j'introduis ma manière d'appréhender la peinture et, conséquemment, les bases de mon projet actuel.

La seconde partie du texte débute avec mon arrivée à Montréal en 2008. Il y est question des premières productions réalisées ici et de la manière dont elles ont initié la dimension réflexive que l'on observe aujourd'hui dans mon travail.

Au cours d'un troisième chapitre qui tient lieu de pivot du texte d'accompagnement, je tente de définir les rythmes de conception des œuvres en étudiant mon rapport temporel à la

pratique. Puis, une étude des procédés et du cheminement des idées met en lumière le caractère non programmé de mon travail. Enfin, dans une tentative de situer les enjeux de l'indéterminisme qui opère sur ma production, nous verrons se dessiner une position avant tout pratique et intuitive.

Avec la quatrième partie intitulée *de l'intuition / de la méthode*, nous aborderons un ensemble de références qui permet de situer ma position dans l'histoire récente de la peinture. Je détaille de quelle manière ces influences ont transformé mes méthodes de travail pour donner corps aux œuvres visibles lors de l'exposition.

Enfin, dans la cinquième et dernière partie du texte, nous verrons les enjeux soulevés par la conception des œuvres du corpus ainsi que par leur accrochage dans le lieu d'exposition.

En m'interrogeant sur la place du discours dans une pratique de peinture, je suis tombé au hasard de mes lectures sur cette citation de Daniel Dezeuze, peintre du groupe français Supports / Surfaces qui introduit ainsi un recueil de ses textes : « Ne vaut-il pas mieux aller puiser la réalité de l'Artiste (et de l'art) dans ses œuvres? N'oublions pas, cependant, que la peinture et la langue se nouent, à leur manière, en un lieu qui reste à définir.<sup>1</sup> »

---

<sup>1</sup> Daniel Dezeuze, *Textes et notes 1967-1988*, Paris, « (énsb-a) » Écrits d'artistes, 1991, p.7.

## CHAPITRE I

### UN PARCOURS

En guise de première étape vers une mise en perspective théorique de mon projet d'exposition, il importe de saisir les éléments qui, dans mes travaux antérieurs, annoncent les réalisations actuelles.

Je reviendrai ici sur certaines œuvres produites avant 2008 en m'attachant principalement à leurs procédés de réalisation. Recouvrements et repentirs y prennent en effet une place importante.

#### 1.1 Erreur et anti-savoir-faire

À l'origine de mon parcours se trouve la rencontre avec les œuvres de peintres tels que Jean Dubuffet, Jean Michel Basquiat ou encore Cy Twombly.

Je me suis mis à la peinture avec une énergie adolescente acharnée, faisant du mal fait et de l'erreur le fil conducteur de mon travail. On trouve dans mes peintures d'avant 2008 une base de figuration graphique hybride flottant dans un espace pictural qui cherche, se trompe et affirme un anti-savoir-faire. Travaillant la plupart du temps sans idée préconçue, il m'arrivait souvent de changer de projet en cours de réalisation ou bien d'être insatisfait du résultat, que je recouvrais alors.

Ainsi, le recouvrement en blanc de certaines parties ou de la totalité de la toile est devenu un pivot de la réalisation de mes peintures. Il est arrivé que certaines toiles soient recouvertes trois ou quatre fois avant de trouver leur forme finale. Les tableaux de cette époque sont devenus la somme de leurs recouvrements successifs. Il y a ici en germe l'idée d'une esthétique par défaut que l'on retrouve dans mon projet actuel. Se pose aussi la question du rapport entre le processus de réalisation et la forme achevée de l'œuvre.

#### 1.2 Recouvrements et repentirs

Il y a de nombreuses manières de recouvrir une toile. Il est possible de laisser transparaître ce qui existe dessous (esquisses, traits et taches sous-jacentes), comme de la

recouvrir entièrement. À la base, mes recouvrements avaient le rôle de « pansements » que l'on applique à l'endroit voulu. Par la suite, ils ont évolué en se complexifiant, jouant sur des blancs qui ne l'étaient pas réellement pour devenir enfin le sujet même des peintures. À travers les surfaces translucides de blanc s'immiscent des traces de ce qui existe en dessous du recouvrement. Communément appelées *repentir*, ces marques donnent accès à la genèse de l'œuvre. Le repentir est devenu un élément central car il initie deux aspects de mon travail actuel. Il est à la fois une porte d'entrée vers la fabrique de la peinture, mais il est aussi l'expression du doute, de l'incertitude et de la mouvance d'une démarche artistique. Ainsi, dans un ouvrage intitulé *Eloge de l'inconsommable*, le philosophe Jean-Clet Martin cite Montaigne qui donne une définition particulière du repentir (dans l'écriture) en des termes de peintre, soulevant l'aspect changeant du monde et l'impossibilité de le représenter figé.

Je ne puis assurer mon objet. Il va trouble et chancelant, d'une ivresse naturelle. Je le prends en ce point, comme il est, en l'instant que je m'amuse à lui. Je ne peins pas l'être, je peins le passage [...]. Si mon âme pouvait prendre pied, je ne m'essayerais pas, je me résoudrais: elle est toujours en apprentissage et en épreuve.<sup>2</sup>

À travers cette réflexion, Montaigne met en place une pensée sur le processus de création qu'il assimile à une improvisation sans fin.

Un bon nombre des toiles que j'ai recouvertes avant 2008 présentent un caractère inachevé. De plus, ayant délaissé la figuration au profit du jeu des recouvrements, des questions sur la nature du médium peinture et sur l'importance du processus ont émergé. L'énergie adolescente qui m'avait poussé à pratiquer la peinture s'est alors retrouvée doublée par des questions propres au médium. Il se déroulait devant moi une suite d'évènements plastiques vidant mes œuvres de leur intention première. À jouer sur le terrain de la peinture, on se retrouve à jouer avec ses règles. Dans l'ouvrage *Logique de la sensation* à propos de l'œuvre de Francis Bacon, le philosophe Gilles Deleuze parle de l'œuvre d'art comme révélateur de forces. En se basant sur la formule du peintre Paul Klee, « non pas rendre le visible mais rendre visible<sup>3</sup> », l'auteur laisse entrevoir la force sous-jacente qui agit au sein d'un travail de peinture.

---

<sup>2</sup> Jean-Clet Martin, *Eloge de l'inconsommable*, Paris, Éditions de l'éclat, 2006, p. 30-31.

<sup>3</sup> Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1998, p. 23.

C'est une erreur de croire que le peintre est devant une surface blanche. La croyance figurative découle de cette erreur : en effet, si le peintre était devant une surface blanche, il pourrait y reproduire un objet extérieur fonctionnant comme modèle. Mais il n'en est pas ainsi. 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 autour de lui est déjà dans la toile, plus ou moins virtuellement, plus ou moins actuellement, avant qu'il commence son travail [...]. Si bien que le peintre n'a pas à remplir une surface blanche, il aurait plutôt à vider, désencombrer, nettoyer.<sup>4</sup>

Ainsi, et comme le décrit Deleuze, il s'agissait pour ma part de contourner le sujet apparent de chaque toile, de la vider d'une figuration narrative pour accéder au cœur de l'intention -qui était d'observer les caractéristiques du médium peinture : couvrant, transparent, brillant, mat ou bien encore pur ou souillé. La plupart de mes toiles sont alors devenues blanches, mais d'un blanc toujours sali, offrant des possibilités plus que des affirmations (Figure A.1). Cet espace de peinture indéterminé s'est donc transformé en une recherche à part entière.



Figure A.1: *Navigio*, 190 x 230 cm, technique mixte sur toile, 2008

Certaines œuvres produites avant 2008 portent donc le germe des problématiques traitées dans mon parcours actuel. Elles dénotent une recherche ancrée dans la pratique de la peinture ainsi que des interrogations sur la nature de ce médium.

<sup>4</sup>Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Paris, La différence, 1981, p. 57.

## CHAPITRE II

### VERS L'ŒUVRE RÉFLEXIVE

Je m'attacherai dans cette partie à revenir sur les travaux réalisés à mon arrivée à Montréal qui se situent à l'origine de la démarche réflexive que je poursuis actuellement en peinture.

En premier lieu, nous verrons que la production *d'objets / images* à mon arrivée à Montréal en 2008 a esquissé une dimension réflexive dans ma démarche.

Puis, en faisant le lien entre la vidéo de Paul Mac Carthy, *The Painter* (Figure B.2) et une de mes œuvres intitulée *Tache et son image* (Figure C.1), il s'agira de comprendre de quelle manière cette même dimension réflexive s'est retrouvée dans ma production picturale.

#### 2.1 Un symptôme de peintre : faire des images

En Amérique du Nord, à la différence des unités de mesure métriques, on exprime généralement les mesures en pieds et en pouces. Ce système nécessite de penser en fractions et non pas en unités décimales. La réalisation de mes premiers châssis à Montréal ne fut pas des plus aisées lorsqu'il a été question de considérer des mesures de l'ordre du huitième ou du seizième de pouce. Le gallon à mesurer, objet incarnant à merveille cette entreprise ardue, allait devenir le support d'un calembour visuel auquel j'allais me livrer en recouvrant toutes les indications de mesure à l'aide de peinture jaune en aérosol. Après mon intervention, l'objet s'est trouvé redéfini en perdant sa fonction première, il est devenu la matérialisation de la mise en doute des conventions. Même son nom a changé pour *Sans titre, dimensions variables* (Figure A.2). Assimilable à un oxymore visuel, il apparaît alors comme une image, au même titre que *Le cadeau* de Man Ray (Figure B.1), ce fer à repasser pourvu de clous sur sa surface plane.

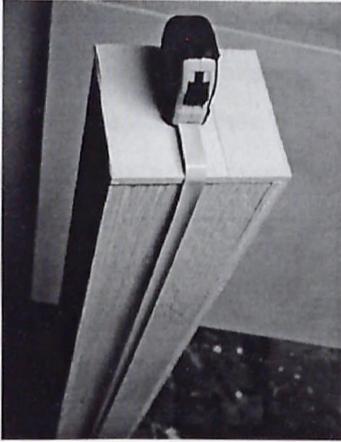


Figure A. 2: *Sans titre, dimensions variables*, 2008

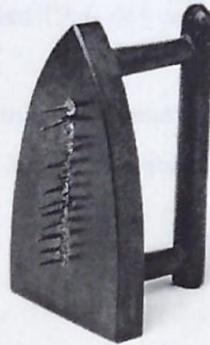


Figure B.1 : Man Ray, *Le cadeau*, 1921

*Souvenir de Montréal* est une pièce réalisée à la même période (Figure A.3). Il s'agit d'une cacahuète sur laquelle a été pyrogravé le mot *Montréal* en lettres attachées. La pièce a été présentée à l'automne 2008 sur un socle carré très mince et élancé. Elle était éclairée par une lampe à découpe. Nous assistons ici à l'institutionnalisation de l'insignifiant et de l'éphémère. Le fruit sec que l'on donne aux écureuils et aux singes se retrouve exposé sur un socle.

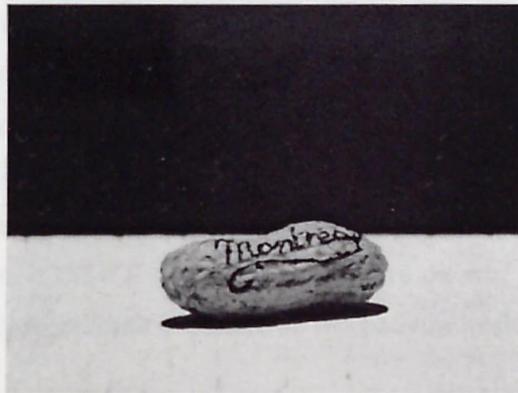


Figure 3: *Souvenir de Montréal*, 5x1 cm, pyrogravure sur peanut.

Cette *peanut* est également à mettre en perspective avec certaines œuvres Dada ou celles de l'artiste belge Marcel Broodthaers qui produisit dans les années 1960 des calembours visuels à partir d'objets décontextualisés.

Il semblait indispensable de revenir sur cette période qui a initié la dimension réflexive de mon travail. À partir de là pointe une interrogation sur l'acte de peindre qui va prendre corps dans mon projet d'exposition.

## 2.2 De l'abandon de la figure à l'œuvre réflexive

La fabrique réflexive *d'objets/images* a agi sur mon travail de peintre sans que je ne m'en rende compte dans un premier temps. Je présente en effet dans ce paragraphe une œuvre qui a mis du temps à trouver sa place dans l'ensemble de ma production. Simple blague au début, elle joue finalement le rôle de pivot entre les *objets/images* et les œuvres picturales constituant ma production actuelle.

La vidéo de Paul Mac Carthy, *The Painter* (Figure B.2) réalisée en 1995 montre un peintre qui s'exprime en onomatopées, tel un enfant capricieux. Ce personnage scatologique et caricatural tourne l'image du peintre et le sérieux de son travail en dérision. Il passe son temps à répéter « *I can't do it* » et pleurniche en tenant un énorme pinceau dans ses mains peu agiles. On a le sentiment que le personnage ne maîtrise pas ce qu'il fait, qu'il est totalement livré à ses pulsions. Cette vidéo s'est imprimée dans ma mémoire alors que je ne savais plus à ce moment comment aborder la peinture.

C'est avec le souvenir de cette vidéo comme point de départ que je me suis attaché à réaliser *Tache et son image* (Figure C.1). Il s'agissait ici de faire du *mal fait*, de la *tache*, une base pour une réalisation qui déposséderait le peintre de son pouvoir décisionnel.

J'ai découpé un morceau de bâche protectrice maculée de taches ramassée sur le sol de mon atelier que j'ai ensuite monté sur un faux cadre, comme on ferait avec une toile. Une fois cette étape achevée, j'ai reproduit en copiant à l'œil la forme des taches sur une autre toile de coton tendue et enduite traditionnellement. La copie, de plus petite dimension que l'original

ainsi que le fond de toile vierge confirment au regardeur qu'il s'agit bien d'une copie *fac-similée*, et non d'une reproduction automatisée. Quand la tache prend le rôle de motif, de figure, le sujet de l'œuvre devient l'accident et son modèle est exposé au même titre que l'œuvre. Le peintre est devenu celui qui relève, qui fait remarquer un événement et exécute une tâche (avec jeu de mots). Il s'agit bien là de jouer avec la figure du créateur, réduite à choisir une tache sur un matériau trouvé.

Il a cependant fallu du temps pour que cette pièce double trouve un espace au sein des travaux produits durant ces deux années. Assimilable à une sorte de jeu de mots, ou de calembour visuel, et questionnant le caractère de non intentionnalité présent dans mon processus créatif, la pièce est en réalité la première peinture que je réalise qui se concentre sur l'acte de peindre. Je me souviens que je me demandais à ce moment-là s'il fallait peindre, ne pas peindre, peindre des images ou peindre la peinture.

Il importe d'introduire ici le travail du groupe Supports / Surfaces qui entreprend, dans les années 1960 en France, un travail qui se caractérise par une démarche accordant une importance particulière aux questions réflexives sur la peinture. En 1963, Daniel Dezeuze radicalise sa pratique autour du châssis, structure interne et dernier rempart matériel de la peinture (Figure B.3). Dans un texte cosigné par les artistes du mouvement à l'occasion du XIII<sup>ème</sup> salon de peinture de l'Union havraise des Arts Plastiques on peut lire :

L'objet de la peinture c'est la peinture elle-même, et les tableaux exposés ne se rapportent qu'à eux-mêmes. Ils ne font point appel à un ailleurs (la personnalité de l'artiste, sa biographie, l'histoire de l'art par exemple). Ils n'offrent point d'échappatoire, car la surface, par les ruptures de formes qui y sont opérées, interdit les projections mentales ou divagations oniriques du spectateur. La peinture est un fait en soi et c'est sur son terrain qu'on doit poser les problèmes. Il ne s'agit ni d'un retour aux sources, ni de la recherche de pureté originelle, mais de la simple mise à nu des éléments picturaux qui constituent le fait pictural. D'où la neutralité des œuvres présentées, leur absence de lyrisme et de profondeur excessive.<sup>5</sup>

À la rencontre de ce texte aux allures de manifeste, je n'ai pu me résoudre à accepter que la peinture puisse être aussi désincarnée. Des mots comme « *neutralité* », « *absence de lyrisme* » et « *(absence de) profondeur excessive* » m'ont fait vivement réagir. Je n'ai jamais

<sup>5</sup> Daniel Dezeuze, *Textes et notes 1967-1988*, Paris, (énsb-a) Écrits d'artistes, 1991, p. 102.

considéré la peinture comme un objet de connaissance de la peinture mais plutôt comme un objet de connaissance du monde, et de soi.

Certaines des œuvres que j'ai produites par la suite, comme la série des *Vrais-faux-cadres* prennent elles aussi la peinture comme figure. Toutefois la démarche n'est pas établie, réglée et relativement désincarnée comme chez Dezeuze. Je reviendrai plus loin sur le caractère intuitif de cette série d'œuvres.

## CHAPITRE III

### TEMPORALITÉ, PROCÉDÉS, PROCESSUS

Il convient de traiter de la manière dont cheminent les idées et les formes de ma pratique. Pour cela, je m'emploierai dans cette troisième partie à situer mon travail dans le rythme de l'existence pour en saisir les aspects latents. Ensuite, en étudiant les procédés de travail, notamment en m'appuyant sur ma pratique du dessin, je tenterai de retracer les chemins qu'empruntent les formes qui se manifestent dans ma peinture. En dernier lieu, il s'agira de préciser de quelle manière le caractère non programmé se fixe au sein d'un processus de travail heuristique.

#### 3.1 L'art tous les jours

L'axiome « il faut créer » vient en réponse à l'exigence de surmonter sa propre faiblesse, sa propre souffrance, sa propre difficulté à être soi, soit cela même qui se trouve à l'origine d'un retournement possible de soi contre la vie. Mais il faut ici prendre garde à ne pas mélanger les registres : le mot d'exigence que nous n'hésitons pas à employer, nous le prenons au sens d'une exigence intérieure, d'un besoin intime et subjectif, c'est-à-dire dans un sens qui n'a rien à voir avec l'idée du « devoir ». Il s'agit, en d'autres termes, d'une injonction éthique et non pas morale. Et comme toute injonction éthique, celle qui préside à l'énonciation du principe « il faut créer » n'est pas catégorique. Contrairement à l'impératif moral, l'impératif éthique il faut créer n'est pas catégorique mais il n'est pas non plus hypothétique. Il est purement et simplement facultatif.

Nietzsche l'indique quelque part dans ses notes: la secrète exigence qui préside à l'acte de création oppose, de fait, sa propre sentence, ou sa propre formulation, à celle de la loi morale. Nietzsche écrit :

Mais d'où prenons-nous notre impératif? Ce n'est pas un « tu dois », mais le « il faut que je » du surpuissant créateur.<sup>6</sup>

En regard de cet extrait de l'ouvrage « Créer » du philosophe Paul Audi, je considère mon cheminement d'artiste au-delà même de la pratique picturale. Où se situe la fabrique du propos d'artiste? Comment, au fil des productions, la logique de ma démarche se construit sans que je ne la voie opérer?

---

<sup>6</sup> Paul Audi, *Créer*, Paris, encre marine, 2005, p.50

Un retour sur les rythmes de production m'aura permis de saisir les contenus latents de mon travail.

Extraits d'un Journal d'atelier fictif (2009-2010) :

Je n'ai rien fait depuis six semaines.

J'ai peint ce grand diptyque en quatre jours seulement, mais j'aurais aimé que cela dure plus longtemps...

Je ne suis plus capable de peindre, je reste chez moi à écouter des séries télévisées.

Je vais à l'atelier sans savoir exactement ce que je vais y faire.

J'aimerais faire une série de peintures: il faut que je me dépêche avant d'avoir une autre idée (qui ne sera pas forcément meilleure) qui pourrait me détourner de cet objectif.

Architecture et dessin: en marchant dans la rue je vois un bâtiment dont l'architecture dégage une force particulière (souvent un commissariat, un siège administratif, une banque...). Le souvenir de ces formes est présent dans l'aplat de *proposition #3* (Figure C.2) et certains dessins.

J'ai de l'argent, alors j'achète du bois et je fabrique cinq faux-cadres.

Je reproduis les objets de mon atelier en ruban adhésif transparent, par désœuvrement et parce qu'il vaut mieux faire quelque chose plutôt que rien.

Ce matin, j'ai eu une idée : je cours acheter de la toile, de l'enduit et dans la journée, mon projet est sur pied.

Il faut que ma toile tendue et enduite mais encore vierge ait l'autonomie d'un objet.

Ces extraits de journal d'atelier me permettent de donner une idée des rythmes de pensée et de travail au quotidien. Ils abordent les notions de rencontre et d'imprévu qui sont à l'œuvre dans mon travail. Enfin, ils donnent toute sa cohérence au processus qui peut recouvrir des formes chaotiques.

Une citation de Georges Maciunas, relevée dans une biographie intitulée *Une révolution furtive* me permet de situer mes productions en regard de l'ensemble de mon processus. Cette pensée a été importante et m'a accompagné dans la réalisation des œuvres qui seront présentées lors de l'exposition.

Dans une démarche axée sur le processus, l'œuvre en elle-même n'est digne d'intérêt que lorsqu'elle est appréhendée en rapport avec ce processus lui-même. Pour aller plus loin, c'est le processus en tant que seule constante de production qui fait œuvre. Les produits qui en sont issus ne sont alors que les exemples possibles de l'infinie variété des résultats potentiels, tous également valides dans leur diversité.<sup>7</sup>

### 3.2 Du dessin et peut-être plus...

Ma production de dessins est le lieu de la fabrique des formes en peinture. Elle joue le rôle d'un vivier. J'ai commencé le dessin en même temps que la peinture et ces deux pôles restent indissociables. La plupart sont réalisés sur des feuilles volantes, celles que je trouve quand l'envie me prend de dessiner. Les techniques employées sont diverses, elles dépendent des outils que j'ai sous la main mais aussi de l'esthétique que je recherche. On rencontre dans ces dessins une foule d'êtres hybrides, mi-animaux mi-objets, des monstres, des structures architecturales, des éléments graphiques issus de l'imagerie scientifique didactique.

Plusieurs d'entre eux présentent des formes, des tons ou des techniques annonciatrices d'œuvres picturales produites par la suite. Par exemple, beaucoup de dessins contiennent une structure volumétrique souvent transparente et flottante, assimilable à une forme architecturale. Ces formes qui étaient dessinées sans projet particulier se retrouvent finalement dans les schémas préparatoires des *Vrais-faux-cadres* et sont finalement devenues des objets tangibles. Le hasard s'est donc mêlé à l'intention pour lui donner une structure, une conscience et une direction.

À l'observation du glissement des formes du dessin à la peinture, on s'aperçoit qu'elles évoluent, qu'elles mutent pour tendre vers une autonomie picturale, c'est-à-dire qu'elles se

---

<sup>7</sup> Bertrand Clavez, *Georges Maciunas, une révolution furtive*, Paris, Les presses du réel, 2009, p 68-69.

dégagent du contexte plutôt narratif duquel elles proviennent. Cependant, ce processus n'est pas systématique et l'échec s'impose parfois. Il se peut en effet que certains éléments extraits du dessin ne trouvent pas de forme picturale accomplie. Dans ce cas, la toile se retrouve face contre le mur dans mon atelier, jusqu'à sa destruction ou bien son recouvrement. À ce titre, je cite l'œuvre *Vrai-faux-cadre # 4* (Figure C.3) qui peut être vue comme la persistance d'un tableau retourné dans mon atelier. Il se peut en effet que cette pièce soit née de la réunion de préoccupations quant à la peinture et de la persistance de l'image de toiles retournées dans mon atelier. L'esthétique de l'indéterminisme deviendrait alors une esthétique *par défaut*. Je pense ici aux mots de John Cage « *I have nothing to say, and I'm saying it.* »

### 3.3 Du processus

Extraits d'un Journal d'atelier fictif, (2009-2010) :

Il y a des choses que je trouve, d'autres que j'achète.

Acheter un cahier de catéchisme parce qu'il me plaît et dessiner jusqu'à ce qu'il soit rempli.

Pendant deux semaines, faire des dessins avec un crayon B4 que j'ai trouvé.

Peindre avec de l'acrylique grise récupérée lors d'un déménagement.

Cette tache sur la bâche a une qualité picturale que je n'ai pas réussi à atteindre dans ma toile.

Voyons ce qu'il me reste comme couleurs : cela sera bien suffisant.

Voilà que j'ai deux formats de même taille dans mon atelier. C'est l'occasion de faire un diptyque.

J'essaie de fabriquer un turquoise : je n'y arrive pas, j'obtiens un bleu ciel très froid. Mais il est pas mal, il me plaît, alors je l'utilise à la place du turquoise.

Tiens, une boîte de feutres : série de dessins colorés.

Nombre de faits non intentionnels déterminent ce qu'est ma peinture. Ces « accidents » cohabitent avec des intentions plus marquées dans le choix des matériaux, des formes et des couleurs. Le non programmé et l'indéterminisme créent l'étonnement dans le cheminement qu'empruntent parfois les idées ou les réalisations. Cet étonnement représente un gage de

cohérence et participe beaucoup au plaisir de peindre. Afin d'étayer mon propos sur l'étonnement, je cite ici l'autodidacte Robert Ryman qui parle de la découverte de la peinture à l'huile.

I went in, and bought some oil paint and canvas board and some brushes - they didn't have acrylic at that time - and some turpentine. I was just seeing how the paint worked, and how the brushes worked. I was just using the paint, putting it on a canvas board, putting it on thinly with turpentine, and thicker to see what that was like, and trying to make something happen without any specific idea what I was painting.<sup>8</sup>

Je détaillerai ici les enjeux de la non intentionnalité qui agit à plusieurs niveaux dans mon processus de travail. J'introduis mon propos avec une définition générale du *process art* qui permet de me situer par rapport à de telles pratiques.

Le *Process Art* met l'accent sur le « processus » de la création artistique, plutôt que sur des compositions ou plans préétablis. Les concepts de changement, d'improvisation, ainsi que l'utilisation de matériaux non traditionnels comme la terre, l'eau, la cire, le feutre et le latex sont importants dans ce mouvement artistique.<sup>9</sup>

On peut distinguer deux formes d'indéterminisme dans mon processus de travail.

La première, que nous appellerons le *non programmé*, se joue dans le temps de réalisation de chaque peinture. La part de non programmé à l'oeuvre dans le temps de production d'une peinture que je réalise peut en effet entrer en corrélation avec certains aspects du *process art*. Je commence rarement une toile avec une idée précise du résultat. À ce stade, j'ai souvent une couleur en tête, ou bien une forme générale de composition. Une grande part du travail se joue dans le temps de la peinture. Il y a même une volonté de ma part de laisser un champ libre pour qu'une fois le tableau commencé, les gestes du peintre se plient à la nécessité du médium, et que tous les choix opérés soient des nécessités plastiques. Peindre est une suite de choix. La toile achevée est le résultat d'un ensemble chronologique de choix ayant été faits. Cette suite de choix, Gilles Deleuze, dans son ouvrage *Logique de la sensation* la nomme « diagramme » :

<sup>8</sup> Robert Storr, *Robert Ryman Tate gallery London*, 1993, New York The museum of modern art, p.21.

<sup>9</sup> [www.itinerart.ca/fr/comprendre/glossaire.jsp#process\\_art](http://www.itinerart.ca/fr/comprendre/glossaire.jsp#process_art)

Le diagramme, c'est l'ensemble opératoire des traits et des taches, des lignes et des zones [...] 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, ou il ne voit plus rien et risque de s'abîmer : effondrement des coordonnées visuelles. Ce n'est pas une expérience psychologique mais une expérience proprement picturale, bien qu'elle puisse avoir une grande influence sur la vie psychique du peintre. Le peintre affronte là les plus grands dangers, pour son œuvre et pour lui-même.<sup>10</sup>

Effectivement, l'acte de création s'incarne presque entièrement dans ce temps de réalisation. Ce moment est un point de rencontre entre tout ce qui a précédé cet instant et tous les choix qui vont être opérés sur la toile. C'est ce que Gilles Deleuze nomme le *chaos germe* et qui contient à la fois la naissance et l'impossibilité d'une peinture.

La seconde forme d'indéterminisme que nous nommerons la *non intentionnalité* regroupe ma rencontre avec les objets, ainsi que l'hybridation d'objets entre eux. Elle agit de manière globale dans mon existence. Celle-ci produit des objets *sans titre, dimensions variables* et elle est particulièrement effective dans mes dessins.

Afin d'illustrer ce phénomène, je prends pour exemple la pièce intitulée *Image d'une toile sur un chevalet* (Figure C.4), que j'ai réalisé en 2010.

Le chevalet utilisé a été récupéré dans une poubelle de l'école (je dois dire que je n'ai jamais travaillé sur chevalet) et comportait déjà toutes les taches de peintures que l'on voit sur la pièce achevée. Ces taches donnent à la pièce une tactilité qui ne serait pas présente s'il s'agissait d'un chevalet vierge et neuf. Cette tactilité place ma production dans un cadre plus intuitif et processuel que conceptuel.

D'autre part, ces taches sont les restes de tous les possibles évoqués par la toile portant l'image de son châssis et du chevalet. Un troisième point concernant cette œuvre et sa relation à l'indéterminisme : je n'avais pas le projet de réaliser une peinture qui porterait tant d'idées en si peu de gestes. Cette grande toile était tendue dans mon atelier et en la manipulant, je l'ai fait passer devant la lumière de la fenêtre : l'image du châssis est apparue projetée sur la toile. Je l'ai ensuite posée sur le chevalet, toujours dans l'axe de la lumière

---

<sup>10</sup> Gilles, Deleuze, *Logique de la sensation*, Paris, La différence, 1981, p. 66-67

venant de la fenêtre pour voir le résultat. Enfin, pour imprimer cette trace qu'avait fait apparaître la lumière, il a fallu tracer les empreintes du chevalet et du faux-cadre sur la toile à l'huile de lin de manière très précise. Ainsi est apparue une photographie de ce qui est à l'arrière de la toile. En utilisant l'huile de lin, qui est un corps gras, l'arrière de la toile se révèle. Émerge ici l'idée de réversibilité des surfaces du tableau que je développerai dans le chapitre cinq.

Pour revenir à la définition du *process art* qui décrit les matériaux non traditionnels utilisés par les artistes de ce mouvement, il me semble qu'en regard de la multitude de médias et de techniques mis en œuvre par les artistes actuels, la peinture pourrait apparaître comme matériau atypique, voire non conventionnel.

L'étude de la temporalité de la pratique mise en relation avec les caractères non intentionnel et non programmé du processus ont permis de situer la *fabrique* des œuvres. Le cadre de travail est donc à présent posé et la suite du texte d'accompagnement s'attachera à préciser mon projet d'exposition, ses enjeux ainsi que les artistes qui y sont rattachés.

## CHAPITRE IV

### DE L'INTUITION / DE LA MÉTHODE

J'aborderai dans cette partie la manière dont ma production réalisée à l'université s'est orientée vers des choix réduits de matériaux et de formes. En effet, après avoir réalisé des pièces comme *sans titre, dimensions variables, souvenir de Montréal* ainsi que *tache et son image*, j'ai eu besoin de me nourrir de pratiques de peinture autoréférentielles afin de saisir la nature de ce médium. J'entends par « pratiques autoréférentielles » des œuvres qui s'attachent -entre autres- aux manifestations physiques de la peinture en tant que matière et au tableau en tant qu'objet. Je reviendrai dans un premier temps sur certaines pratiques du monochrome qui ont servi à baliser mon parcours tout en m'interrogeant sur la nature polysémique de ce type d'œuvres. J'aborderai dans la même direction la série des *Black paintings* du peintre Frank Stella. J'introduirai ensuite les résonances qu'ont provoqué ces démarches sur mes procédés de travail et sur l'orientation de mes réflexions à propos de la peinture.

#### 4.1 La redécouverte du monochrome

À la veille de la révolution russe, Kasimir Malevitch réalise le *Carré noir sur fond blanc* (1913-1915). Cette œuvre s'accompagne du bagage révolutionnaire suprématisme qui propose une refonte des idéaux tant dans l'art que dans la société et cela passe par le rejet des formes figuratives en art. Malevitch poussera encore plus loin son idée avec, en 1918, le *Carré blanc sur fond blanc* (Figure B.5). La proposition du peintre est significative car elle se base sur deux aspects : le monochrome comme vision matérialiste de la peinture mais aussi comme œuvre mystique. Malevitch y voit en effet un équivalent des icônes religieuses de la sainte Russie et pense que son œuvre doit être exhibée au même titre que l'étaient les icônes. Il est aussi question ici de la disparition des formes et d'une proposition de l'aboutissement de l'art abstrait dans l'incarnation de cet objet matériel qu'est le *Carré blanc sur fond blanc* (Figure B.5).

L'exemple de Malevitch montre à quel point le monochrome s'accompagne de positions qui peuvent être tranchées, pouvant osciller entre mystique et matérialisme.

Il faudra attendre les années quarante et cinquante pour voir ressurgir les problématiques soulevées par Malevitch, notamment aux Etats-Unis en la personne de Robert Ryman, affilié à l'art minimal ou à l'art conceptuel. Le fait qu'il soit autodidacte me paraît important à souligner car son approche intuitive coupe court aux préjugés relatifs à la dimension méthodique et conceptuelle de la peinture monochrome. Son travail ne parle pas d'une forme ultime de peinture, terrain glissant qu'a abordé Malevitch avec son *Carré blanc sur fond blanc* et que l'on retrouve à l'œuvre dans les *Ultimate Paintings* d'Ad Reinhardt. Il n'y a pas d'intention mystique chez Robert Ryman. Son propos est simple : il s'emploie à observer le fonctionnement et le comportement de la peinture. On sait qu'il n'a jamais peint de paysage ou de portrait, son intérêt s'est tout de suite porté vers les manifestations physiques de la peinture. Certes on retrouve chez lui des cadres de travail reliés à l'art conceptuel comme à l'art minimal : l'invariable format carré et l'utilisation unique de peinture blanche à partir de 1958 (Figure B.6). Mais à l'intérieur de ces méthodes de travail, Ryman fonctionne de façon intuitive. Il dit d'ailleurs à ce propos :

Je travaille en réalité selon mes émotions. Je veux dire par là que je fais les choses selon mon intuition, parce que j'ai le sentiment que c'est juste ainsi, bien plus que je n'essaye de justifier ces choses par avance.<sup>11</sup>

L'alliance méthode/intuition observée dans l'œuvre de Robert Ryman a constitué un apport essentiel dans mon parcours. L'aspect réflexif de ses peintures est alimenté par une approche intuitive qui fixe le propos de l'artiste dans le cadre d'une pratique non discursive. À observer un tableau de Ryman, on peut tout voir. En effet, le choix du blanc comme unique couleur de ses tableaux en font des espaces projectifs sans comparaison (Figure B.4). Le systématisme apparent de cette démarche dévoile en fait une variabilité et une imprévisibilité qui dépassent les prescriptions méthodiques d'un cadre de travail conceptuel.

---

<sup>11</sup> Alfred Pacquement, *Robert Ryman*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1981, p. 31

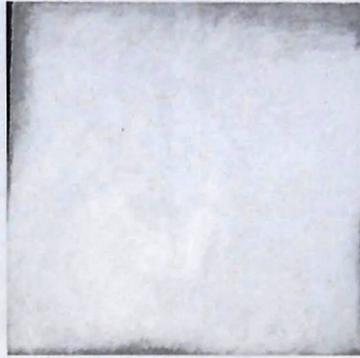


Figure 4: Robert Ryman, *Séries #9*. Huile sur toile, 53x53", 2004

À l'autre extrême d'une pratique minimaliste, on peut situer Frank Stella qui avait, dès 1963, dressé le catalogue de ses propres oeuvres, peintes ou à peindre, en mentionnant le titre générique des séries et celui de chacun des tableaux.

En étudiant la série des *Black paintings* produites par Frank Stella dans les années 1960 (Figure B.7), on s'aperçoit que leur statut d'icônes minimales n'est pas dû simplement à leur systématisme et à la régularité d'application des bandes noires. Une forme de tactilité entre en jeu. La peinture n'y est pas appliquée comme dans les techniques de peinture géométrique : les lignes ne sont pas parfaitement tracées et les tons ne sont pas totalement uniformes. Cette tactilité existe discrètement derrière l'austérité apparente des œuvres. Chez Stella, la peinture s'affirme pourtant comme un événement matériel. Il dit lui-même que sa « peinture est fondée sur l'idée que seul ce qui peut être vu est à voir.<sup>12</sup> » Répétant un motif de bandes noires, Frank Stella exclut tout ce qui serait inutile dans sa peinture. Carl André dit à propos de cette série, « Frank Stella s'est trouvé dans la nécessité de peindre des bandes. Il n'y a rien d'autre dans sa peinture.<sup>13</sup> » Il ne s'intéresse pas à l'expressivité ou à une quelconque sensibilité mais à la simple application de peinture sur la toile. On n'observe effectivement aucune gestualité dans cette série, et pourtant l'application manuelle de la peinture donne une qualité tactile déterminante dans l'effet optique des *Black Paintings* (Figure B.8).

<sup>12</sup> Alfred Pacquement, *Frank Stella*, Paris, Flammarion, 1988, p. 21.

<sup>13</sup> *Ibid*, p. 27.



Figure 8: Frank Stella dans son atelier, 1960

Il y a donc une différence bien claire à établir entre gestualité et tactilité qui est essentielle à la compréhension de mon projet d'exposition. La force des œuvres de Stella réside à mon sens dans le fait qu'elles soient tactiles.

Le dernier cas de figure que j'aborde ici est la série de monochromes gris de Gerhard Richter nommés *Vermahlung* (Figure B.9). Il m'a paru indispensable de revoir son travail quand je me suis demandé quelle était la nature ambivalente du monochrome qui représente à la fois l'essence et la mort de la peinture. Richter se différencie des autres cas étudiés en ce sens qu'il n'est pas un artiste purement conceptuel ou minimal. Il peint ses premiers monochromes gris dans les années 1970. La production de ces toiles dans une œuvre aussi plurielle soulève des questions centrales sur la nature du monochrome. Qu'est-ce qui conduit un artiste dont la production entretient un lien étroit avec la photographie à réaliser des monochromes gris?

Il s'avère que cette série est née alors que l'artiste travaillait à des portraits de famille tirés de photographies noir et blanc. On observe déjà dans ces portraits une dominante grise et des figures floues, à la limite de la disparition. C'est à force d'effacement et de mélange des tons de gris qu'est apparu cet espace de peinture opaque et infini. Il est y est grandement question

de l'impossibilité de la représentation. Bien qu'il puisse représenter très fidèlement la réalité, Richter exprime l'impossibilité de saisir cette dernière sur un plan avec de la peinture. Il nous ramène au stade où le tableau est une icône dégagée de toute contrainte terrestre, un point qui contient potentiellement la totalité de l'univers. L'artiste note à ce propos le 3 janvier 1988 : « L'art est la pure concrétisation du sentiment religieux, de la foi, de la nostalgie de Dieu<sup>14</sup> ».

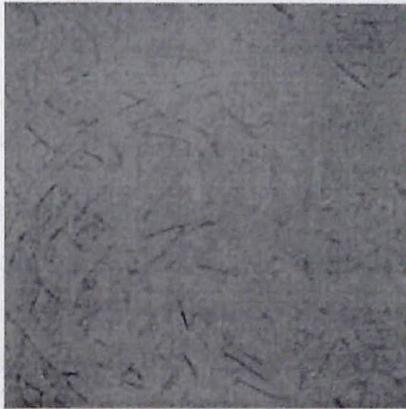


Figure 9: Gerhard Richter, *inpainting grey*. Huile sur papier, 39,8 x 39,8 cm, 1971.

L'opacité la plus totale des gris de Richter est foncièrement différente d'un « monochrome » de Robert Ryman qui accroche la lumière et dialogue avec elle. Ici, le gris absorbe, mais ne rend rien, l'œil se trouve en carence visuelle : « Si les bleus de Klein n'appellent pas d'extensivité figurative, les monochromes gris, eux, par l'insupportabilité de leur effet de pan chromatique appellent à l'image, au surgissement d'une figuration, même grise, même filée...<sup>15</sup> »

Je reviendrai plus loin sur les enjeux d'opacité des monochromes gris de Richter en les mettant en parallèle avec la pièce *Vrai-faux-cadre # 4* (Figure C.3).

En regard des différentes positions esthétiques des artistes qui pratiquent la peinture monochrome ou plus précisément « l'achrome », il s'avère que de telles œuvres opèrent sur

<sup>14</sup> Bruno Eble, *Gerhardt Richter, La surface du regard*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 46.

<sup>15</sup> *Ibid*, p. 49.

des terrains bien différents. Cependant, il est souvent question du *tout* ou du *rien*, comme si ces pratiques appelaient forcément une position tranchée. Les monochromes gris de Richter incarnent une interrogation du peintre quant à sa propre pratique hyperréaliste tirée de la photographie. Ils sont l'espace réflexif de sa pratique, le silence de la réflexion. Je retiendrai ici la tactilité dont il est question dans l'œuvre de Frank Stella ainsi que l'alliance de méthode et d'intuition chez Ryman. Dans la même veine, je me suis intéressé au travail de Blinky Palermo dont les peintures minimales présentent aussi des qualités tactiles particulières dans l'application des couleurs ou l'imprécision de certaines formes géométriques.

#### 4.2 Résonances méthodiques

Dans les œuvres produites entre 2009 et 2010, il s'agissait avant tout de mettre au point une série de contraintes par lesquelles mes questions en peinture trouveraient une avenue pratique. J'ai d'abord transposé le mélange des couleurs habituellement effectué sur la palette directement sur la toile apprêtée d'un enduit transparent afin de fondre l'œuvre finale et sa genèse. Je me rappelle ici de la fascination éprouvée lors de la découverte de la documentation sur l'atelier de Francis Bacon où l'on observe la porte de son atelier ayant servi de palette. Ici la documentation offre un point de vue unique sur l'environnement créatif de l'artiste (Figure B.10). Ces taches volontaires de couleur préparatoire sont tout ce qui n'est pas visible dans les tableaux de Francis Bacon et qui pourtant entre dans le fait pictural. On touche ici un des enjeux de mon processus de recherche : l'espace du tableau n'est qu'une fraction visible de la totalité des opérations effectuées par l'artiste. De là découlent les questions sur le cadrage, le recouvrement et même l'absence de peinture sur le support.

Ces questions sont à la source d'une série de contraintes qui devaient devenir de plus en plus précises :

Fabriquer moi-même mes faux cadres. Affirmer un savoir-faire. En effet, à l'inverse de ma production passée qui mettait en valeur l'accident et le mal fait, la série d'œuvres présentées à l'exposition assumera un savoir-faire de fabrication de faux-cadres uniques.

Toujours laisser vierge une partie ou sinon, la totalité de la toile.

Toujours enduire mes toiles à la colle de peau, technique d'enduction ancestrale inscrivant mes œuvres dans une tradition de peinture.

Toujours utiliser de la peinture à l'huile.

Utiliser l'huile de lin comme colorant jaunissant la toile.

Toujours utiliser la peinture dans une forme simple : elle doit recouvrir ou couler, mais doit toujours se laisser voir dans sa forme la plus proche de sa réalité physique. J'entends ici laisser voir la peinture comme un fluide jouant sur une surface. Ne pas se livrer à des effets de glacis ou de transparence, ne pas créer d'effet illusionniste.

Toujours laisser la peinture révéler sa nature propre.

L'énonciation de ces contraintes ne s'est pas faite en un jour. Elles ont découlé de nécessités liées à mon parcours de peintre. Il ne s'agit pas comme dans certaines démarches conceptuelles d'agir plus ou moins systématiquement selon des prescriptions données. Mon point de vue prend toujours place au sein de la pratique picturale. Les questions matérialistes sont abordées avec l'intuition et le doute qui traverse l'ensemble de mon travail. Au-delà des parallèles formels que l'on peut établir entre ma pratique et celle des artistes comme Frank Stella, Robert Ryman ou, plus près de nous, Stéphane La Rue, ce qui me lie à eux est avant tout la mise en place d'un système qui favorise l'apparition de l'*icône minimale*. L'économie de langage pictural n'est pas à voir comme un manque ou un non investissement dans l'acte de peindre, mais plutôt comme l'expression d'un questionnement sur le contenu et le rôle de la peinture dans une société qui produit des images à l'infini. Choisir de ne représenter « rien » plutôt que de représenter un sujet extrait de la réalité, peindre la peinture car on s'interroge à son propos : ici se matérialise un positionnement esthétique.

À l'observation des mouvements picturaux du XX<sup>ème</sup> siècle, il est évident que la peinture a été tuée et ressuscitée un bon nombre de fois. Alors, pour un artiste de ma génération, il importe peu que la peinture soit morte ou vivante et que l'on nous parle de son retour imminent sur le marché. Les questions de peinture sont reformulées ou réactualisées presque

indépendamment des modes artistiques d'une décennie à l'autre depuis une centaine d'années.

## CHAPITRE V

### CONCEPTION DES ŒUVRES ET MISE EN ESPACE

En premier lieu, un récit d'atelier revenant sur la conception de certaines œuvres présentées lors de l'exposition introduira les idées fondatrices de ces œuvres et leurs enjeux quant à mes questionnements sur la peinture. En second lieu, je me livrerai à une réflexion sur la mise en espace des œuvres présentées et la manière dont celle-ci vient appuyer mon propos.

#### 5.1 L'envers du tableau : réversibilité des surfaces

Je m'attarde ici sur la pièce intitulée *Peinture secrète* et sur la réalisation de la série des *Vrais-faux-cadres* qui se rejoignent autour de l'idée de réversibilité des surfaces.

*Peinture secrète* (Figure C.5) est une petite pièce de 30,4 x 40,9 centimètres. Un papier-calque est monté à la place de la toile sur un faux cadre récupéré. Deux aplats blanc inachevés délimitent un espace vertical où apparaissent des touches de couleur opaque ayant l'apparence de peinture partiellement mélangée sur une palette. Dans les parties inachevées de l'aplat blanc, le faux-cadre et le mur d'accrochage apparaissent flous derrière le papier translucide. Mais ce même aplat se poursuit sur les bords du châssis, comme s'il provenait de l'arrière de la toile : faut-il voir ici une incursion du mur d'exposition dans l'espace du tableau?

Cette peinture est restée pendant des mois dans mon atelier portant une idée importante que je n'étais pas prêt à formuler jusqu'à la réalisation des *Vrais-faux-cadres*.

C'est une fois de plus une découverte qui m'a conduit à réaliser cette série. Lors de la réalisation de la sculpture *Live to dream* en collaboration avec Francis Montillaud, nous avons à peindre en gris la tranche de grands panneaux de bois de formes irrégulières. Or, en ne peignant que la tranche, je ne prêtais pas attention aux éclats de peinture se déposant sur la surface principale des panneaux à chacun de mes coups de pinceau. À la vue du résultat, j'ai été saisi par cet effet : la peinture grise semblait surgir de l'arrière du panneau. Je retrouvais ici le propos de *peinture secrète* à la différence qu'il n'était plus nécessaire d'employer un

support transparent pour suggérer l'échange de fluides entre les surfaces. En prenant la tranche comme support pour appliquer la peinture, la surface devient accessoire, et le plan du tableau perd son intégrité de support. La toile se retourne contre le mur.

Avec les *Vrais-faux-cadres*, pour la première fois, un projet est planifié, calculé et établi avant le début de la réalisation. La série se base sur un format carré de taille moyenne, trois pieds par trois pieds (3' x 3') soit 91,44 x 91,44 centimètres. J'y utilise de la toile non enduite et de la peinture blanche et de l'apprêt appliqué sur les tranches.

Ici, encore une fois, la figure de la peinture, c'est la peinture, elle-même.

Le *Vrai-faux-cadre #1* (Figure C.6) est basé sur la transparence et la disparition de la structure solide du tableau. Ce premier élément de la série se trouve traversé par une percée en L à l'emplacement où passe habituellement la croix du châssis à l'arrière d'une toile. La toile tendue descend le long de cette percée tandis que de la peinture blanche en remonte. Aux angles intérieurs du L qui sont inversés par rapport aux quatre coins du tableau, le pliage de la toile ne peut s'effectuer. Il faut l'inciser en suivant l'angle droit avant de la fixer à l'arrière du châssis (Figure C.7). Il résulte donc de l'altération de la structure interne du tableau une impossibilité. Ce résultat que l'on pourrait considérer comme un échec ne m'est pas apparu comme tel. En jouant sur la structure même du tableau, ses propriétés sont mises à mal. Je l'assimile de fait aux *figures impossibles*, ces dessins de formes géométriques fausses jouant sur les lois de la perspective. Sur les angles intérieurs de la percée de *Vrai-faux-cadre #1* (Figure C.7), on peut voir des traces de crayon bleu ayant servi de marque au découpage de la toile. Cet aspect est totalement assumé, au même titre que les débordements de peinture blanche sur la surface vierge de la toile. Ils sont là pour conférer un caractère matériel, pour rappeler que le tableau est un objet issu d'un travail manuel.

*Vrai-faux-cadre #2* (Figure C.8) prend pour point de départ l'idée d'une surface glissante : celle du tableau qui tend à se fondre dans le mur. La partie verticale de la croix du châssis est décalée vers la gauche et surélevée, ce qui crée une tension particulière de la toile, puis une

pente douce sur toute la partie droite du tableau achevant sur le mur. La peinture blanche sur la tranche fine de la toile crée un point d'ancrage avec le mur.

*Vrai-faux-cadre # 3* reprend le principe de *Vrai-faux-cadre # 2*, se basant cette fois sur la structure interne. En périphérie, le châssis n'a pratiquement pas d'épaisseur, alors qu'il trouve son point le plus haut au centre de la croix qui le compose. Aucune toile n'est tendue sur ce faux-cadre. Sa forme pyramidale crée quatre pentes qui glissent vers le mur d'exposition. Le bois du faux-cadre porte encore certaines indications de mesure des découpes effectuées lors de la fabrication. Il s'agit ici de jouer avec l'inachèvement, l'œuvre se présente à un stade intermédiaire, presque plus proche de l'esquisse que de la forme achevée.

À la différence des trois autres pièces composant la série, je n'ai pas fabriqué le châssis de *Vrai-faux-cadre # 4* (Figure C.3), Il a été trouvé. D'un bois de moins bonne qualité et légèrement moins épais, il est cependant exactement de même dimension. Je me suis demandé de quelle manière je pouvais y intervenir afin de pouvoir l'intégrer à la série. Il m'a fallu le démonter, percer la toile à l'endroit correspondant aux quatre points d'ancrage de la croix du châssis, soit au milieu de chaque côté. Une fois la toile enfilée dans la croix et le châssis remonté, il n'y a eu qu'à tendre la toile normalement. Celle-ci n'est pas enduite, et, à la manière des autres pièces de la série, les tranches du tableau sont peintes en blanc. Il en résulte une toile dont on voit à la fois l'avant et l'arrière, la surface et la structure. Elle est à la fois le mur et l'objet qui y est exposé, le support et le sujet.

Je pense ici à un tableau peu connu, mais qui dénote du caractère récurrent de cette problématique de l'arrière du tableau et par extension de la question même de la représentation dans l'histoire de la peinture. Il s'agit d'un petit tableau de Cornelis Norbertus Gysbrechts (1630-1675) peintre hollandais spécialisé dans les natures mortes et le trompe-l'œil. Ce tableau intitulé *verso d'une peinture* (Figure B.11) est un trompe-l'œil de l'arrière d'une toile. L'artiste se livre à un jeu visuel, mais cette peinture produit un effet d'étouffement donnant envie de retourner la toile dans l'espoir d'y trouver une image figurative. Nous n'y trouverions cependant que le châssis et le dos de la toile. L'opacité de cette œuvre permet de la mettre en relation avec les monochromes gris que Gerhard Richter

réalisa entre 1970 et 1980. En effet, dans *La surface du regard*, Bruno Eble aborde ce rapport en ces termes :

Chez Richter c'est une opacité qui ferme le regard, je ne peux plus voir, plus regarder, le tableau me prive de visibilité - et presque de visible... De cette douloureuse expérience vient soudain le désir de se retourner, pour voir, de quitter la surface du tableau et regarder alors la salle d'exposition (...) Le gris chez Richter serait simplement le verso de l'image... Voilà l'envers de l'image, le gris... Les monochromes gris ne sont là que pour accentuer à l'extrême notre frustration désirante quant à l'image figurative, la faire surgir, même si elle ne surgit que le dos tourné, comme un tableau qui serait accroché à l'envers... Ainsi le trompe l'oeil de la toile inversée, de Cornelis Norbertus Gysbrechts, verso d'une peinture<sup>16</sup>.

Le lien entre ce trompe-l'œil, les monochromes de Richter et le *vrai-faux-cadre # 4* (Figure C.3) se situe dans l'idée de retournement des surfaces qui crée une opacité insupportable pour le regardeur. Il me semble cependant que la pièce # 4 met en évidence un rapport entre la surface du tableau et celle du mur : nous assistons à un échange de fluides, il y a réversibilité des surfaces et fusion entre le mur et l'objet qui y est exposé.

## 5.2 Notes sur la mise en espace

Le choix final des œuvres retenues pour l'exposition s'est fait lors d'une mise en espace qui a eu lieu au mois de septembre au Cdex. Il m'a fallu revoir tout ce qui avait été produit pendant ces deux ans afin d'effectuer un choix éditorial. La sélection des œuvres s'est imposée d'elle-même. En effet, les plus minimales donnent corps ouvertement aux questions qui m'ont réellement animé au cours des deux années précédentes. Il paraissait donc peu pertinent de faire cohabiter ces œuvres réflexives avec les dessins mentionnés au chapitre 3. Mon choix s'est donc orienté vers un dénuement alors que la matière produite cours de cette période aurait pu donner corps à un foisonnement d'images. En effet rien ne prêtait mieux mon propos que de faire apparaître cette mécanique interne de la peinture dans un environnement de silence visuel. En revenant sur certaines œuvres du corpus placées dans leur contexte d'exposition, je tenterai de soulever les faits spécifiquement provoqués par la mise en espace et la façon dont cette dernière vient initier de futures directions de travail.

<sup>16</sup> Bruno Eble, *Gerhardt Richter, La surface du regard*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 49.

La pièce double *Tache et son image* (Figure C.1) est placée dans les deux vitrines donnant sur le couloir à l'extérieur de la salle d'exposition. Incarnant la première manifestation du caractère réflexif de ma recherche, il me semblait logique qu'elle annonce les autres oeuvres. Chacune des deux parties du diptyque est présentée dans les deux vitrines séparées par un espace d'environ deux mètres. La séparation de la copie et de son original permet d'introduire un doute chez le regardeur quant au lien qui pourrait exister entre ces deux tableaux : d'un côté, un vulgaire morceau de bâche souillée monté sur un châssis et de l'autre, deux zones colorées propres sur une toile correctement tendue. Ce doute renvoie à mon propre questionnement quand à savoir ce qu'il y a à peindre.

Lors de l'expérimentation de mise en espace à l'intérieur de l'espace d'exposition, j'ai été surpris de constater à quel point la série des *Vrais-faux-cadres* entrait en dialogue avec l'architecture de la galerie.

Après plusieurs essais, il a finalement été décidé de séparer la série des quatre œuvres. En effet, elles ont trouvé bien plus de force en atteignant leur autonomie plutôt que d'exister comme variantes d'une même série. Seuls les *Vrais-faux-cadres* # 2 et # 3 ont été conservés l'un avec l'autre. Tous les deux traitent du glissement de la toile sur le mur et sont assimilables à deux stades de fusion d'une peinture avec le mur sur lequel elle est accrochée.

Le *Vrai-faux-cadre* # 1 (Figure C.6) a été placé dans un recoin de la salle. La percée en L inversé qui intervient au milieu du plan de la toile présente des recoins et des interstices qui font efficacement écho avec la structure architecturale qui l'entoure.

Le dernier *Vrai-faux-cadre* de la série, le # 4 (Figure C.3), a été mis en dialogue avec *image d'une toile sur son chevalet* dans le fond de la salle d'exposition. Effectivement les deux pièces jouent à nous révéler l'arrière de la toile mais à des niveaux différents : l'une (*image d'une toile sur son chevalet*) est une image sur une pièce en volume alors que l'autre (*Vrai-faux-cadre* # 4) est la matérialisation de l'arrière de la toile sur un plan. Il est d'ailleurs intéressant de noter à quel point cette dernière pièce donne l'impression d'être la structure même du mur qui se révèle dans l'espace de la toile. Du fait de sa taille relativement

moyenne sur la grande surface du mur du fond de la salle, *Vrai-faux-cadre # 4* devient une figure impossible que l'on ne saisit pas au premier regard. D'autre part, la structure arrière devenue apparente pourrait initier un dialogue avec certaines œuvres de R. Ryman qui revendiquent le système d'accrochage comme faisant partie des éléments visuels constituant l'œuvre et le mur d'accrochage comme un acteur de l'événement visuel (Figure B.11).

Les notes sur l'accrochage de mes œuvres ne sont évidemment pas exhaustives car certaines des pièces prévues n'étaient pas encore réalisées au moment de l'expérimentation en septembre. Cependant, les notions importantes de mon exposition sont déjà incarnées dans les œuvres que j'ai décrites et celles qui n'ont pas été abordées ici vont dans la même direction. Dans cette dernière partie de mon texte, j'ai tenté de faire apparaître les enjeux de peinture introduits par la conception des œuvres principales de l'exposition et leur mise en espace. Nous avons vu que les questions et le doute qui m'ont animé ces deux dernières années ont été appréhendés dans une pratique picturale qui n'a jamais cédé à la paralysie. Le parti pris de silence visuel est un fait qui a pu me déplaire à une certaine période, mais mon propos sur la peinture ne se trouve que renforcé par le minimalisme des œuvres.

## CONCLUSION

Comment générer des idées nouvelles avec un médium considéré comme traditionnel ? Les questions liées à la peinture et à sa nature génèrent une réflexion sur l'image peinte et son rôle dans nos sociétés occidentales. Ainsi, mon projet défend le parti pris de la non-représentation et de l'auto réflexivité en réaction au flot d'images dans lequel nous vivons. Il s'agit d'un engagement esthétique et moral.

J'ai tenté au cours du texte de suivre au mieux le cheminement de ma pratique afin de rendre le plus fidèlement possible les questions qui ont animé ma recherche et la manière dont l'intuition qui me guide a opéré sur mes actions sans que je ne les planifie. En effet, le retour sous forme de récit sur la fabrication des œuvres du corpus a permis de saisir que les réflexions et les questions que j'aborde sont toujours soulevées par des expériences pratiques, dans le temps de conception des œuvres. Nous pourrions même dire que la pratique elle-même fabrique les idées qui lui serviront à se développer par la suite. Les pièces produites pendant les deux dernières années ont ainsi redéfini mon rapport à la peinture et plus exactement mon rapport au tableau. Celui-ci est devenu une entité créant une réflexion à propos de la peinture.

Bien que la pluralité de productions abordées dans le texte tels que les *objets / images* ou les dessin restent présentes dans mon travail en toile de fond, le choix éditorial des œuvres de l'exposition marque une position picturale qui mérite d'être soutenue et explorée dans le futur.

Ainsi, je peux situer l'orientation que prendront mes productions à venir. La mise en espace des œuvres du corpus qui crée un dialogue entre les *vrais-faux-cadres* et le contexte d'exposition ont ouvert une voie de recherche. Il s'agira de reprendre leurs structures et de délaisser le format systématiquement carré afin d'adapter spécifiquement les pièces à leur environnement immédiat. Bien que je ne puisse pas encore fixer précisément de quelle manière, des questions comme la réversibilité des surfaces du tableau et le glissement de

celui-ci sur le mur d'exposition seront à traiter dans cette nouvelle perspective de dialogue avec l'espace architectural.

L'expérience m'a fait réaliser que l'on a pas à polariser spiritualité et matérialisme. La peinture n'existe pas en dehors de la vie au quotidien. De l'atelier où le tableau est issu de rencontres fortuites et de nécessités propres au médium jusqu'au lieu d'exposition où il dialogue avec son environnement direct, il ne trouve finalement jamais son autonomie.

## APPENDICE A

### MES ŒUVRES ANTÉRIEURES AU PROJET (À VOIR SUR LE CÉDÉROM)

- A.1 *Navigio*, 190 x 230 cm, techniques mixtes sur toile, 2008.  
(pour la description, voir p. 5)
- A.2 *Sans titre, dimensions variables*, 2008.  
(pour la description, voir p. 6)
- A.3 *Souvenir de Montréal*, 5 x 1 cm, pyrogravure sur peanut, 2008.  
(pour la description, voir p. 7)

## APPENDICE B

### ŒUVRES CITÉES (À VOIR SUR LE CÉDÉROM)

- B.1 Man Ray, *Le cadeau*, fer à repasser et clous, 1921  
(pour la description, voir p. 6)
- B.2 Paul Mac Carthy, *The painter*, vidéo 34 mn, 1995  
(pour la description, voir p. 8)
- B.3 Daniel Dezeuze, *châssis*, 1968  
(pour la description, voir p. 9)
- B.4 Robert Ryman, *Séries # 9*, huile sur toile, 53 x 53'', 2004  
(pour la description, voir p. 19)
- B.5 Kasimir Malevitch, *Carré blanc sur fond blanc*, 78,7 x 78,7 cm, 1918  
(pour la description, voir p. 18)
- B.6 Robert Ryman, *Sans titre*, huile sur toile, 43 x 43, 1958  
(pour la description, voir p. 19)
- B.7 Frank Stella, *The marriage of reason and squalor*, peinture émail sur toile,  
7' 6 3/4'' x 11' 3/4'', 1959. (pour la description, voir p. 20)
- B.8 Frank Stella dans son atelier, 1960  
(pour la description, voir p. 20)
- B.9 Gerhard Richter, *Inpainting grey*, huile sur papier, 38,9 x 38,9 cm, 1971  
(pour la description, voir p. 21)
- B.10 Francis Bacon dans son atelier  
(pour la description, voir p. 23)
- B.11 Cornelis Norbertus Gysbrechts, *Verso d'une peinture*, huile sur toile,  
66,6 x 86,5 cm, 1670. (pour la description, voir p. 28)
- B.12 Robert Ryman, *Acces 83*, huile sur toile,  
(pour la description, voir p. 30)

## APPENDICE C

### MES ŒUVRES RÉCENTES (À VOIR SUR LE CÉDÉROM)

- C.1 *Tache et son image*, acrylique sur bâche et huile sur toile, 16 x 23'' et 12 x 20'', 2009. (pour la description, voir p. 6, 29)
- C.2 *Proposition # 3*, huile sur toile, 5 x 5', 2009  
(pour la description, voir p. 12)
- C.3 *Vrai-faux-cadre # 4*, toile de coton, enduit et châssis, 3 x 3', 2010  
(pour la description, voir p. 14, 22, 28, 30)
- C.4 *Image d'une toile sur son chevalet*, toile de coton, huile de lin, chevalet, 7 x 7 x 3', 2010. (pour la description, voir p. 16)
- C.5 *Peinture secrète*, technique mixte sur calque sur châssis, 30,4 x 40,9 cm, 2010  
(pour la description, voir p. 26)
- C.6 *Vrai-faux-cadre # 1*, toile de coton, enduit, châssis, 3 x 3', 2010  
(pour la description, voir p. 27, 29)
- C.7 *Vrai-faux-cadre # 1 (détail)*, toile de coton, enduit, châssis, 3 x 3', 2010  
(pour la description, voir p. 27)
- C.8 Plan de construction pour *Vrai-faux-cadre # 2*, réalisé avec Google sketchup  
(pour la description, voir p. 27)

## BIBLIOGRAPHIE

### Monographies

- Audi, Paul. *Créer*. Paris : Encre marine, 2005, 432 p.
- Clavez, Bertrand. *Georges Maciunas, une révolution furtive*. Paris : (éd.) les presses du réel, 2009, 189 p.
- Clet-Martin, Jean. *Éloge de l'inconsommable*. Paris Tel-Aviv : Éditions de l'éclat, 2006, 144 p.
- Deleuze, Gilles. *Logique de la sensation*, Paris : La différence, 2 volumes, 1981, 112 p.
- Dezeuze Daniel. *Textes et notes 1967-1988*. Paris : (énsb-a) Écrits d'artistes, 1991, 143 p.
- Eble, Bruno. *Gerhardt Richter, La surface du regard*. Paris : L'Harmattan, 2006, 237 p.
- Jouannais, Jean-Yves. *L'idiotie, art, vie, politique-méthode*. Paris : beaux-arts magazine livres, 2003, 280 p.
- Klee, Paul. *Théorie de l'art moderne*. Paris : Gallimard, 1998, 168 p.
- Pacquement, Alfred. *Frank Stella*, ed. Flammarion, Paris, 1988, 191 p.
- \_\_\_\_\_ . *Robert Ryman*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1981, 181 p.
- Souter, Gerry. *Malevitch, Voyage vers l'infini*. Éditions Parkstone International, 2008, 255 p.
- Storr, Robert. *Robert Ryman; Tate gallery, London*. Londres :Tate Gallery Publishing, 1993, 236 p.

### Catalogues

- Nichts nothing: Schirn Kunsthalle Frankfurt catalogue de l'exposition édité par Martina Weinhart et Max Hollein, Francfort 2006, 197 p.
- Domino, Christophe. *Figures de Ryman*. Catalogue d'exposition Emblèmes et références. Capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1994, 279 p.

### Sitographie

[www.itinerart.ca/fr/comprendre/glossaire.jsp#process\\_art](http://www.itinerart.ca/fr/comprendre/glossaire.jsp#process_art), consulté le 6 novembre 2010.