

1234543  
. A.

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

FIGURES DE L'ABSENCE : EXPLORATION DES IMPLICATIONS DES RÉSEAUX SOCIAUX  
POUR LE DÉVELOPPEMENT D'UNE PEINTURE CONTEMPORAINE.

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

PAR  
PASCAL CAPUTO

JANVIER 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

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

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	iv
RÉSUMÉ .....	vi
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE 1 .....	3
1.1 L'arrêt : mosaïques anarchiques .....	3
1.2 Un désir : les tournesols de Van Gogh .....	5
1.3 Images « extimes » : une question éthique .....	7
1.4 Une représentation identitaire multiple et variable : une perception liée à l'affect .....	9
1.5 Le vide identitaire: une résistance .....	12
CHAPITRE 2 .....	16
2.1 L'empâtement : une mise à distance .....	16
2.2 La reproduction : une correspondance intime.....	23
2.3 Les modalités numériques : une « Perception sensible ».....	26
CHAPITRE 3 .....	29
3.1 La découpe : un geste nécessaire .....	29
3.2 Espace de projection .....	34
3.3 Le vide et le peint : figure de l'absence .....	39
3.4 Au travers du repli.....	41
CONCLUSION.....	43
BIBLIOGRAPHIE .....	45

## LISTE DES FIGURES

Figure	
1.1 <i>Art</i> , 2009, Acrylique sur toile, 204 x 153 cm.....	5
1.2 Détail du tableau <i>Art</i> , 2009 .....	7
1.3 À gauche : Lev Manovich et Jeremy Douglass, <i>Mapping Time</i> , 2009. À droite : le dispositif de visualisation de 287 mégapixels « HIPerSpace Wall ».....	12
1.4 <i>Septembre</i> , 2010, huile sur bois, 51 x 61 cm .....	14
2.1 À gauche, l'œuvre de Claude Monet : <i>Meule de foin sous le soleil</i> , 1891. À droite un détail en rapproché d'une meule de foin.....	19
2.2 L'œuvre de Gerhard Richter intitulée <i>Morte</i> , 1988, huile sur toile, dimensions à gauche 62 cm x 67 cm, au centre 62 cm x 62 cm, à droite 35 cm x 40 cm.....	20
2.3 Un détail de l'œuvre intitulée <i>Old Man</i> , 1971, 60 cm x 50 cm, huile sur toile de Gerhard Richter, montrant sa technique du flou photographique peint.....	21
2.4 À droite, une partie de l'œuvre diptyque de Li SongSong intitulée : <i>This Is How We Talk Politics</i> , 2007, huile sur toile, 260 x 470 cm. À gauche, un détail au centre de l'œuvre .....	22
2.5 <i>Août</i> , 2010, Huile sur toile, 43 x 53.5 cm. À droite, un détail de l'œuvre.....	23
2.6 <i>Novembre 2010</i> , 2011, huile sur toile, 122 x 142.5 cm .....	24
2.7 À gauche, un détail de l'œuvre <i>Septembre</i> où l'on voit le fond beige peint. À droite, le fond beige de la peinture comparé au fond gris numérique du logiciel Photoshop.....	27
2.8 À gauche, <i>Novembre 2010</i> . À droite, une image montrant l'application « Défilement » propre aux interfaces des ordinateurs Macintosh (Mac).....	28
3.1 À gauche, Antoni Tàpies, <i>Gran oval</i> , 1955. À droite, Pascal Caputo, recadrage photographique d'un mur, 2005 .....	31
3.2 <i>47313_121796607873212_100001286204541_146570_4718377_n.jpg</i> , 2011, huile sur toile, 43 x 53 cm .....	32

3.3	Pascal Caputo, détail d'une découpe.....	33
3.4	199177_1010486073246_1557832302_786633_2736_n_jpg, 2012, huile sur toile, 152 x 114 cm .....	35
3.5	L'œuvre de Mark Rothko : <i>Orange, Red, Yellow</i> , 1961 .....	36
3.6	Chris Kline, <i>Enclosure</i> , 2006-07.....	38
3.7	388801_10150518796325851_621720850_10917705_488394383_n_jpg, 2011, huile sur toile, 43 x 53 cm .....	40
C.1	Une capture d'écran montrant la réinsertion dans Facebook d'une reproduction de l'une de mes peintures juxtaposée au portrait d'origine .....	49

## RÉSUMÉ

Le présent mémoire-création constitue le texte d'accompagnement pour l'exposition intitulée *Au travers du Repli* présentée à la Galerie Dominique Bouffard<sup>1</sup> dans le cadre de la présentation publique du projet de fin de maîtrise à l' cole des arts visuels et médiatiques de l'UQAM.

Ce mémoire est divisé en trois volets interdépendants. Le premier chapitre décrit une mise en contexte de ma production et établit les choix, les stratégies et les prises de position définissant les fondements de ma pratique picturale. J'y aborderai l'arrêt de ma production, un désir de peindre en empâtement, les réseaux sociaux et le phénomène « extime », le rôle de l'affecté dans la réception versus la multiplicité, l'idée d'une résistance. Dans le deuxième chapitre, il est question des stratégies et idées liées à la peinture et à l'acte de peindre, à savoir l'empâtement et l'équivoque picturale, les stratégies de mise à distance du sujet, la reproduction comme forme d'intimité, le rôle intuitif de ma pratique, la « perception sensible » des modalités numériques. Finalement, le dernier chapitre traite du non-peint et des stratégies liées au vide pictural, décrit sa fonction dans mes œuvres et annonce le projet de l'exposition *Au travers du repli* : la découpe comme un geste lié à un besoin, le vide comme étant un espace de projection et une zone de tension, l'absence de figure comme lieu imaginaire, l'exposition.

Alimentée par des questionnements qui relèvent de la fabrication de l'image en peinture, ma pratique prend son fondement à partir de l'idée de comble de la représentation. *A priori*, par un geste intuitif d'association, ensuite par des recherches sémantiques sur Google, et par une recherche sur les autoportraits véhiculés dans les réseaux sociaux. Mon travail interroge non seulement l'espace pictural et celui des possibles de la représentation, mais tente de créer une m tafigure. En questionnant notre rapport au mouvement « extime », aux images de soi, je cherche à détourner la banalité en créant une ouverture sur l'intimité.

**MOTS CLÉS :** Absence, banalité, comble, extimité, figure, identitaire, image, intimité peinture, précarité, représentation, vide.

---

<sup>1</sup> Pascal Caputo. 2013. *Au travers du repli*. Montréal, Galerie Dominique Bouffard, 11 septembre - 29 octobre 2013.

## INTRODUCTION

Composé de trois chapitres, ce mémoire-crédation emprunte la forme du récit de démarche, laissant transparaître le processus créatif de l'artiste. Fondée sur une approche autoréférentielle, ma recherche repose sur la représentation de la figure en peinture. Le présent mémoire témoigne d'une mise en contexte du dispositif identifiant, du parcours de l'image dans sa transversalité menant vers un questionnement relatif au support de la peinture et d'une recherche en peinture fondée sur les notions d' « empreinte » et de reproduction.

Dans le premier chapitre, je mets en contexte ma pratique antérieure, un arrêt temporaire de ma production et ma prise de conscience de l'effet internet. Afin d'établir mes prémisses, je tenterai tout d'abord d'analyser l'un de mes tableaux intitulés *Art*. Cette œuvre sert donc d'amorce à la recherche, car elle suscite une interrogation sur le rapport intuitif dans sa réalisation. Elle engendre des réflexions sur la présence d'un vide et l'absence de matière dans un rapport de reproduction et fera surgir la stratégie de mise à distance dans mon processus actuel. Plusieurs idées seront mises de l'avant, telles que la problématique identitaire dans Facebook, le vide qui y est ressenti, le dispositif du portrait et une prise de position relative au dispositif pictural, afin d'illustrer la chronologie du processus menant au projet de recherche final.

Le deuxième chapitre porte sur une double stratégie de mise à distance. La reproduction en empâtement sert à distancer l'image de l'immatérialité du support numérique. Elle s'opère via l'imaginaire en faisant basculer la reproduction vers la traduction. En second lieu, l'« équivoque picturale » est un moyen paradoxal de s'éloigner de la banalité de la représentation et de se rapprocher du sujet dans le faire de l'image. Le geste de peindre une image de Facebook en empâtement sert à créer un espace dans lequel il y a une correspondance intime, absente de l'espace public des réseaux sociaux. Enfin, il y a prise de conscience de la fonction de l'empreinte visuelle des modalités numériques. Cette prise de

conscience représente une ouverture vers une production à venir, mais demeure tout de même pertinente puisqu'elle vient appuyer le rapport subjectif dans mon processus actuel.

Le troisième chapitre met en relief le contexte de diffusion et la banalité qui favorisent une réflexion sur la sélection dans mon processus et alimentent un sentiment de vide. Le geste de la découpe s'avère une nécessité, une résistance, et annonce la recherche d'une « Figure d'absence ». Le vide devient une stratégie favorisant l'imagination au profit d'une activité de projection. J'explique la mise en place du dispositif de projection et sa fonction, par l'utilisation de l'échelle humaine, par un travail de reconnaissance formelle, par la spécificité de la toile et par la notion d'empreinte sensorielle. J'aborde la fonction du vide dans mes tableaux en citant des peintres modernes et actuels comme Mark Rothko et Chris Kline. Finalement, j'explique la fonction de projection identitaire dans mon travail, activée par la tension exercée entre le vide et le peint, entre l'absence et la figure. Avec l'exposition *Au travers du repli*, j'interroge la banalité de l'autoreprésentation en cherchant à créer de nouvelles figures aux fonctions identitaires et intimes.

## CHAPITRE 1

### 1.1 L'arrêt : mosaïques anarchiques

À la fin de mes études de baccalauréat, mes recherches en peinture furent marquées par une importante pause, un arrêt quasi total de ma production. À cette époque, plusieurs questionnements m'incitèrent à prendre un recul sur ma pratique. Toutefois, un seul persistait : celui qui se rapporte à la notion de reproduction en peinture. Dans mes œuvres de fin d'études, j'ai réalisé des empâtements avec des matériaux industriels. J'y ai incorporé des éléments tridimensionnels, mais aussi des impressions numériques d'objets trouvés, ce qui eut comme résultat des surfaces riches en gestuelles et en matière peintes. Par la suite, mon application de la peinture se transforma radicalement, alors que je réduisais la matière peinte à une surface lisse. Après quelques essais pénibles, le besoin de prendre une pause prit le dessus sur ma production et mes activités d'atelier ont fait place à un travail de consommation d'images sur le Web. Par contre, et à mon insu, les activités de visionnement que je menais permirent de préparer un terrain fertile pour une nouvelle aventure en peinture.

Durant cet arrêt, je suis demeuré attentif et sensible au défilement des images. J'ai été particulièrement intrigué par les résultats imagés du référencement des mots clés sur les moteurs de recherches. Lorsqu'une recherche image est lancée sur un moteur, les « bots » ou robots de celui-ci parcourent les sites à intervalles réguliers et de façon automatique, afin de découvrir de nouvelles adresses URL (adresses Web). Le référencement des liens Internet est généré par un ordre de popularité. Les images que nous voyons à l'écran sont en principe celles des adresses les plus visitées. C'est dans ce contexte référentiel, et à force de rechercher des images, de regarder ces mosaïques anarchiques, de consommer ce flot de présentation en perpétuelle mouvance, que j'en suis arrivé à éprouver un sentiment de vide. Un vide lié à l'insensé, à l'absurdité des juxtapositions d'images formant les mosaïques Google. Pourtant, il y avait quelque chose d'attirant dans cette surabondance d'images. Certaines juxtapositions construites au hasard d'un calcul cybernétique créaient des

associations d'images qui m'intriguaient. J'ai commencé à m'intéresser au potentiel associatif que me proposait le résultat visuel du référencement.

C'est avec ce sentiment de non-sens et de vide que j'ai repris ma production et entamé une nouvelle série de peintures sur l'imagerie Google, série que j'ai nommée *idiosyncrasies*<sup>2</sup>. L'œuvre *Art* (2009) est un tableau de grand format réalisé à partir d'images associées au mot « art ». Mon intention de départ était une sorte de fantôme qui m'incitait à les représenter toutes. L'idée du multiple a donc été privilégiée pour réaliser cette peinture. Les images ont été choisies pour leurs qualités esthétiques et non pour leurs valeurs symboliques. Je m'intéressais aux contrastes que pouvait générer l'association de parcelles d'images.



Figure 1.1 *Art*, 2009, Acrylique sur toile, 204 x 153 cm

<sup>2</sup> « En gestion de document d'archives, on dit que les idiosyncrasies des systèmes qu'ils affectent l'intégrité des documents, c'est-à-dire que la diversité, la complexité des systèmes informatiques l'altèrent. Cela signifie par définition qu'un système d'information pose un filtre entre un document et son stockage, ce qui peut évidemment apporter des modifications non voulues. » <http://fr.wikipedia.org/wiki/Idiosyncrasie>.

Dans ce tableau, les espaces non peints ont été formés de manière intuitive suivant une logique de composition du tableau liée au poids optique de ses éléments. Je sentais que ces zones de toile vierge devaient y être, sans que je puisse apporter une explication, mis à part qu'elles contribuaient à un certain équilibre visuel. Par contre, avec le recul, je me suis rendu compte qu'elles ne pouvaient pas uniquement résulter d'une recherche de la composition. Les vides qui parsemaient la toile à la manière d'une dentelle semblaient plutôt exprimer symboliquement une absence de sens. D'une manière métaphorique, cette image de toile d'araignée renvoie à l'image virtuelle de la « toile réseau » du Web. Ce tableau constitue le début d'une prise de conscience de l'effectivité de l'intuition dans la production d'un vide et annonce la création d'un vide régi par un besoin affectif dans mes recherches à venir.

## 1.2 Un désir : les tournesols de Van Gogh

Après avoir emprunté l'éprouvant chemin de la reproduction de l'image, de la photographie numérique et du trompe-l'œil, j'ai eu le sentiment qu'il manquait une certaine matière brute, un geste peint affirmatif et fondamental, qui avait toujours été présent dans mes œuvres passées. La réalisation d'une couche mince en peinture fit place à un désir enfoui de retourner à une peinture-matière à laquelle j'avais cessé d'avoir recours avant le temps d'arrêt dans ma production.

L'évènement clé qui déclencha cet intérêt réside dans le travail en peinture qu'a nécessité un détail de cette même œuvre *Art*, dans lequel je reproduisais un fragment d'une des peintures de la célèbre série des *Tournesols* de Vincent Van Gogh. Durant sa réalisation, je mesurais l'absurdité du fait de reproduire une photo numérique de basse résolution d'une œuvre caractérisée par l'épaisseur de sa couche picturale. Je reproduisais ce détail en respectant plutôt la minceur du support numérique. Il y avait là un non-sens venant du fait qu'il manquait une information primordiale qui m'empêchait de saisir totalement ce fragment de peinture : sa véritable matérialité.



Figure 1.2 Détail du tableau *Art*, 2009

Je me suis mis à porter une attention particulière au travail de certains peintres actuels, qui utilisent abondamment les empâtements pour reproduire des images photographiques en peinture, tels que Kim Dorland et Li Songsong. À l'ère du numérique et de l'image immatérielle, que voulaient bien dire ces peintres de l'image avec leurs empâtements clairement affirmés?

Chez Dorland, la fonction de l'empâtement, est celle de la transcendance. L'objet de sa recherche réside dans la représentation liée à ses souvenirs de vie et à son imaginaire. Les thèmes fétiches du peintre sont la forêt, l'adolescence, le mystique, le spirituel, la peur et la morbidité. L'application d'une peinture quasi tridimensionnelle servirait à accentuer ou intensifier le réalisme d'un souvenir vécu.

Chez Li Songsong, l'empâtement remplit une double fonction stratégique de mise à distance. Tout d'abord, au lieu de peindre sur la toile, l'artiste affirme qu'il peint sur la couleur elle-même, renouvelant la façon traditionnelle de peindre. De plus, par ses

empâtements, il rend l'image floue, ce qui lui permet de prendre une distance avec les sujets politiques dans ses images sources.

Il y a une parenté visuelle entre l'application des empâtements de Li Songsong et les miens, qui prennent forme suivant ce qu'une matière représentée par la photographie numérique suggère. Selon les sujets choisis, il en résulte cependant un ensemble d'empâtements hétérogènes. Mon processus rejoint également celui de Dorland, puisque mes peintures prennent leurs volumes selon des expériences physiques, des liens sensibles liés au passé, à des souvenirs lointains. Nous verrons plus bas qu'il s'agit, dans mon travail, d'une correspondance intime. Je n'essaie pas de transcender des expériences personnelles, mais de traduire en peinture des souvenirs physiques communs. L'empâtement me sert à activer ces souvenirs communs et créer un lien physique entre les membres du réseau et moi.

Tous ces facteurs réunis, du paradoxe de la reproduction à l'influence de l'empâtement chez les peintres mentionnés ci-haut, ont favorisé mon désir de retourner à la matière. Travailler en empâtement me permettait ainsi de renouveler ma pratique de la peinture et de renouer avec l'expérience physique d'une image. Cela fit en sorte de repositionner et de redéfinir mon rapport à la reproduction vers cette idée de correspondance physique, que j'expliquerai plus loin dans ce mémoire. J'ajouterais que la démarche de Songsong est celle qui se rapproche le plus de la mienne, puisque cette stratégie de mise à distance se retrouve également dans mon processus et s'exprime par un désir de prendre du recul par rapport au sujet de l'image. J'aurai l'occasion d'éclaircir ces notions de correspondance physique et de fonction de mise à distance dans mon processus créatif, au début du second chapitre.

### **1.3 Images « extimes » : une question éthique**

Au cours de mes longues périodes de consommation d'images sur le web, j'ai été intrigué par les images composant le flot d'autoreprésentation dans Facebook et attiré par le caractère paradoxal des profils identitaires des membres qui sont à la fois personnels et publics. Ce réseau social permet de diffuser et de partager des informations telles que la date

d'anniversaire, des albums photographiques, des récits de conversations, des publications, des liens et activités de tout genre. Ce site est une véritable porte d'accès aux données personnelles et intimes rendant accessibles les moindres faits et gestes de chacun. D'ailleurs, plusieurs controverses font rage à propos du partage des informations personnelles aux autorités ainsi qu'aux entreprises privées et du problème éthique qu'elles soulèvent sur la vie privée.

J'avais l'intention de me servir d'images issues des réseaux sociaux dans mes peintures, mais le problème éthique lié à la vie privée constituait un obstacle dans mon processus. Je devais comprendre davantage la nature de leur existence et tenter de contourner cette question éthique, avant de commencer mes peintures. La notion d'« extimité » que propose Serge Tisseron semblait être une piste pouvant m'en apprendre davantage à ce sujet :

*« Je propose d'appeler "extimité" le mouvement qui pousse chacun à mettre en avant une partie de sa vie intime, autant physique que psychique. Ce mouvement est longtemps passé inaperçu bien qu'il soit essentiel à l'être humain. Il consiste dans le désir de communiquer sur son monde intérieur. Mais ce mouvement serait incompréhensible s'il ne s'agissait que "d'exprimer". Si les gens veulent extérioriser certains éléments de leur vie, c'est pour mieux se les approprier en les intériorisant sur un autre mode grâce aux échanges qu'ils suscitent avec leurs proches. L'expression du soi intime — que nous avons désigné sous le nom "d'extimité" — entre ainsi au service de la création d'une intimité plus riche. »<sup>3</sup>*

Tisseron relate les comportements des acteurs dans la première émission de *Loft Story*. Il met en avant la notion d'« extimité » pour expliquer le désir des participants de vouloir exposer une partie de leur vie privée devant les caméras. Il explique que le mouvement qui consiste à identifier l'autre à nous-mêmes pour ensuite s'identifier à lui, par des gestes, des mots et des images, existe depuis toujours dans la nature profonde de l'être humain et que les représentations que nous faisons, dans ce mouvement identitaire, « relèvent d'une sorte d'instinct », qui est le moteur de l'existence, aussi bien du point de vue psychique individuel que des liens sociaux »<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Serge Tisseron, *L'intimité surexposée*, Hachette, P.52-53.

<sup>4</sup> Ibid. P.54

De manière évidente, Facebook semble opérer selon le même phénomène d'exposition de la vie privée par une activité d'autodiffusion. Les profils identitaires des membres du réseau sont des mises en scène de leur vie intime par l'imagerie photographique partagée avec d'autres utilisateurs. Dans son chapitre sur le piège des images familiales, Tisseron explique que la pratique du « journal intime photographique » est devenue un mouvement qui existe chez les gens en réaction aux images envahissantes dont nous sommes tous victimes. Plus loin, il écrit à propos de cette activité: « *Il s'agit donc d'une manière d'« extimité », puisque nous tentons d'objectiver notre perception personnelle d'un évènement pour enrichir notre monde intérieur par les réactions de notre entourage.* »<sup>5</sup>

Mais que ce passe-t-il lorsqu'un journal intime devient public? Comment peut-on vraiment se réapproprier certains éléments de nos vies intimes, afin de se créer une intimité plus riche, si les proches avec qui nous sommes censés assurer cet échange se retrouvent mêlés à un ensemble d'inconnus qui sont tout autant bénéficiaires de nos informations personnelles, intimes? Je fis face à une première problématique. L'absence d'intimité constituait une préoccupation, mais m'approprier et peindre ces images a fait émerger en moi une question d'ordre éthique. Comment pouvais-je faire part de cette préoccupation en peinture et sous quelle forme s'exprimerait-elle? Je ne me sentais aucune légitimité pour présenter, dans une exposition, le portrait identitaire d'une personne sans son consentement et ainsi reproduire ce que Facebook rend sournoisement accessible et banal, à savoir l'intimité et l'identité. Quoiqu'il en soit, ce questionnement fit en sorte d'alimenter ma réflexion sur la nature duplice de ces images variables. C'était le début d'une réflexion autour d'une problématique identitaire liée à la précarité de l'intimité dans les réseaux sociaux sur Internet.

#### **1.4 Une représentation identitaire multiple et variable : une perception liée à l'affect**

Puisque peindre des images existantes faisait partie de mon processus, il me semblait évident de m'attarder au dispositif visuel de Facebook et au flot d'autoreprésentations plutôt qu'aux

---

<sup>5</sup> Ibid. P.70

commentaires écrits et aux innombrables contenus narratifs. Le profil des membres de Facebook sert à identifier l'utilisateur du réseau comme le ferait un portrait identitaire ou une carte d'identité avec photo. Ces images servent, d'une part, à constituer la fonction identitaire du membre, mais semblent toutefois paradoxalement l'annuler puisque leurs multiplicités entraînent une suridentification. Une image de « soi » remplacée par une variété hétéroclite annonce une certaine inefficacité des outils d'identification : cette activité multiréférentielle engendre un processus dans lequel il y a éclatement du référent identitaire. Ainsi, dans ce paradigme, la fonction du portrait identitaire initiale ne semble plus s'exercer. Ce que le philosophe et historien de l'art Louis Marin nomme « comble de la représentation » semble se produire indéfiniment dans une application de réseau social comme Facebook. La fonction identitaire du portrait se fait à régime tellement élevé qu'elle finit par ne plus du tout identifier. Or, si l'image en général semble disparaître dans une banale multitude, cette disparition suppose-t-elle qu'une image de soi suive également la direction du néant? Si l'image de soi tend à se dissiper dans ce modèle multiréférentiel, n'est-ce pas l'identité même qui se retrouve en situation précaire? D'ailleurs, Tisseron abonde en ce sens et laisse entendre que la multiplicité des représentations de soi annule le référent identitaire :

« C'est ce paysage, à la fois technique, social et psychique, qui est actuellement totalement bouleversé par la multiplication des représentations de soi. Leur nombre sans cesse croissant fait que l'identité ne s'attache plus précisément à aucune. Rares, les images emprisonnaient l'apparence ; nombreuses, elles libèrent au contraire l'image de la référence au reflet visuel. »<sup>6</sup>

Dans un tel contexte, la fonction du dispositif de l'image unique tend à disparaître et à se déplacer vers celle d'un dispositif identitaire évolutif, y présentant une identité quasi insaisissable, dépersonnalisée. Je voyais poindre une problématique liée au dispositif de l'image multiple et variable, car celui-ci vient bousculer la fonction représentative du dispositif de l'image unique propre à la peinture. Comment pouvais-je traduire des problématiques ou résonnances appartenant à un dispositif de l'image changeante et impalpable? Et comment pouvais-je le faire via un dispositif traditionnel de la peinture? Le

---

<sup>6</sup> Ibid P.94

rapport de transposition entre ces deux mondes constitue un problème de taille, car il se heurte à une confrontation des modalités des nouveaux médias et des médias traditionnels.

Certains artistes utilisent les nouveaux supports de l'image afin d'aborder les problématiques liées à la multiplicité des images. Dans la discipline du « Software Studies Initiative », l'artiste et théoricien Lev Manovich réussit, avec l'aide de logiciels, à cartographier le temps, en rendant visible l'évolution des artefacts culturels. Son œuvre « Mapping Time », réalisée en collaboration avec l'artiste Jeremy Douglas, permet de visualiser d'un seul coup la collection complète de 4535 couvertures du « Time magazine » de 1923 à 2009 sur écran géant, afin de comparer les tendances graphiques et d'en mesurer l'évolution dans le temps.



**Figure 1.3** À gauche : Lev Manovich et Jeremy Douglass, *Mapping Time*, 2009.  
À droite : le dispositif de visualisation de 287 mégapixels « HIPerSpace Wall »

Toutefois, même si les œuvres technologiques de Manovich semblent représenter plus efficacement l'idée de multiple, ce type de dispositif ne représente qu'une image parcellaire

d'un ensemble plus vaste, que seul l'imaginaire semble pouvoir représenter. J'ai constaté qu'il fallait que j'aborde l'idée de la multiplicité sous un autre angle que celui d'une représentation liée à la quantité et que je réoriente ma recherche vers l'idée d'une image unique. Cette deuxième problématique, que je prévoyais aborder, est certes liée au résultat multi-identitaire présenté par le flot d'images. Par contre, je me rendais compte que la problématique liée à la représentation résidait plutôt dans un rapport autoréférentiel de cause à effet. Selon moi, il y avait un « comble de représentation » et conséquemment un effet de vide identitaire. C'est ce vide de représentation identitaire, ressenti et perceptible, qui était la cause de ma préoccupation, et non une problématique liée aux dispositifs. La véritable problématique était de savoir comment je pourrais représenter ce vide identitaire dans mes peintures.

### **1.5 Le vide identitaire : une résistance**

Cette prise de conscience eut pour effet d'alimenter plusieurs idées et me permit d'amorcer mes premières peintures en lien avec le sujet de recherche. Pour commencer, je me suis mis à collectionner toutes sortes d'images « extimes » de manière spontanée: des images profils aux albums photos sans oublier les « images favorites » des utilisateurs; des images sous forme de photographies représentant des souvenirs de vacances entre amis, des fêtes en famille; des images de synthèse fabriquées par ordinateur. Bref, une banque d'images servant à identifier des membres de réseaux sociaux, que ce soit par des autoportraits ou des collections d'images.

Suite à mon activité de cueillette, j'ai réalisé une peinture intitulée *Septembre*. De petit format et reprenant le dispositif classique du portrait, j'y ai peint une silhouette constituée de plusieurs segments d'images-portraits. Découpée sur un fond peint d'un beige uniforme, la silhouette semble évoquer une certaine esthétique propre au bricolage et ne permet pas d'identifier qui que ce soit.



**Figure 1.4** *Septembre*, 2010, huile sur bois, 51 x 61 cm

L'échantillonnage d'images numériques issues de Facebook étaient pour moi un moyen de contourner le problème éthique entourant la vie privée, car la fragmentation me permettait de rompre avec la figure, avec l'identité. Lors de mes manipulations numériques, je sentais qu'il fallait que j'opère aux limites du reconnaissable, ne laissant que des indices sous forme de fragments ou d'échantillons. Bien que cette stratégie entraîne une mise en échec identitaire, je me suis rendu compte que ces indices d'images conservaient paradoxalement leurs fonctions représentatives. L'image manquante non représentée, ce hors-champ référant à l'indice, faisait en sorte d'activer le processus imaginaire. Ainsi, la fragmentation me permettait de rompre non seulement avec la figure identitaire et son statut public, mais servait encore à détourner l'image identitaire du mouvement « extime » vers celle d'une imagination identitaire.

Loin d'être une nouveauté, l'image fragmentée fit son apparition au début du XXe siècle chez les peintres cubistes, tels que Picasso et Braque, et les dadaïstes, tel que Schwitters. Dans ses collages, Schwitters compose une image à partir de multiples débris amassés lors de ses promenades, que ce soit en ville ou en milieu rural. L'artiste allemand s'intéressait aux restes produits par l'activité humaine. Au travers de ces œuvres, l'ensemble des artéfacts permettait d'accéder, par analogie, au regard de l'œil témoin d'une époque. Je partage cette vision poétique de Schwitters dans laquelle il y a l'idée d'un paysage social que l'on peut traduire en une image.

Ainsi, la peinture *Septembre* représente, par analogie, une identité éclatée en fragments ou débris dans laquelle la fonction représentative est celle d'une mise en échec identitaire. Cependant, l'échantillonnage dans mon processus tend à s'éloigner de la stratégie de l'échantillonnage social de Schwitters. Dans mon travail, ce n'est pas la culture de masse qui est mise en évidence pour critiquer la société de consommation, mais la résultante d'un mouvement d'« extimité », familier, quotidien du réseau social auquel je participe et par lequel je perçois un effet de vide identitaire. Bien que l'effet de vide identitaire soit une incidence liée à mon affect, il n'en demeure pas moins initié par un réel phénomène social présent dans Facebook.

La fonction du fragment dans mon processus peut se comparer à la fonction du détail comme geste de résistance, tel qu'expliqué par l'historien théoricien Daniel Arasse :

« [...] le détail se manifestait alors comme un écart ou une résistance par rapport à l'ensemble du tableau : il semblait avoir pour fonction de transmettre une information parcellaire, différente du message global de l'œuvre — ou indifférente à celui-ci. »<sup>7</sup>

Cependant, le détail figurant dans mon propos n'est pas celui prélevé à partir d'une seule image, mais bien à partir d'un contexte variable d'image-portrait. Puisque l'identité, à mes yeux, tend à devenir banale dans sa multitude, n'importe quelle parcelle d'images dans ce paradigme équivaut à une part d'identité. Peindre un portrait-silhouette à partir de banals détails m'apparaissait un geste porteur de sens car, dans mon travail, « une information

<sup>7</sup> Arasse, Daniel, *Le détail*, 1996, P.6

parcellaire, différente du message global de l'ensemble », réside sous forme de résistance, dans les gestes de prélèvement de fragments d'images et dans celui de les reproduire en peinture.

Si Manovich s'efforce de rendre visible l'évolution des artéfacts par le biais de l'image multiple; j'avais pour ma part décidé de rendre visible l'effet d'un vide identitaire en peignant quelques fragments d'images sous forme de portraits-silhouettes; car s'il y a évolution d'artéfacts, c'est bien par ce qu'il y a un comportement qui s'y rattache. Le travail de fragmentation me permit de prendre conscience que j'entrais en résistance avec ce besoin excessif d'« extimité », ce dévoilement à outrance que représente cette multitude de « Selfie »<sup>8</sup>. Une résistance qui répond à un besoin profond de préserver le privé, l'intime. En peignant une identité fragmentée, je tentais de définir une zone entre l'espace privé et l'espace public où le geste appropriatif participe à la création d'un espace intime.

---

<sup>8</sup> « Un Selfie (déclinaison du terme anglais *self*, « soi ») est un autoportrait photographique réalisé avec un appareil photographique numérique, un téléphone mobile (smartphone ou photophone) voire une webcam puis téléchargé sur les réseaux sociaux [...] pour renseigner son profil ou son avatar [...] » : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Selfie>, 2014/01/16.

## CHAPITRE 2

### 2.1 L'empâtement : une mise à distance

Nous avons vu que, dans mon processus, produire de l'empâtement est un geste qui répond à un besoin de prendre une distance par rapport à l'immatérialité du support numérique et à la banalité des représentations identitaires dans les réseaux sociaux. Voir les tournesols peints par Vincent Van Gogh, c'est faire, entre autres, l'expérience réelle du contact de la lumière sur les surfaces de couleurs peintes et sur la consistance de la matière. En voir une reproduction numérique ne donne accès qu'à un ensemble limité d'informations renvoyant aux souvenirs. Elle maintient l'utilisateur dans une lecture passive de l'œuvre, distante d'une pleine expérience perceptuelle et corporelle d'une peinture ou de tout autre objet du réel tactile.

Cette réflexion sur l'expérience réelle trouve son origine dans la reproduction picturale du fragment des tournesols. Depuis cette œuvre intitulée *Art*, je réalise les limites perceptuelles du document numérique et je me rends compte à quel point le lien corporel est abstrait dans la perception d'un sujet représenté. Cette réflexion m'a également permis de réaliser que la plus grande partie de mon éducation sur le médium de la peinture s'est produite via sa documentation, en l'absence d'une perception réelle de la peinture dans l'œuvre. Comment peut-on avoir une idée adéquate d'une œuvre peinte si nous n'en faisons l'expérience qu'à partir de reproductions photo numériques présentées à l'écran?

Avant de peindre, je fabrique des maquettes numériques à partir des images cueillies sur Internet. Cela m'a longtemps incité à les reproduire en fines couches de peinture que me suggère le caractère parfaitement plat et synthétique de l'image-écran. Peindre ces images en empâtement a été pour moi libérateur, car je prenais une distance par rapport à l'image numérique par le biais de mon imagination. Lorsque je peins ces images en empâtement, je dois faire appel aux souvenirs tactiles des sujets représentés, à leurs réelles perceptions ainsi

qu'à mon imagination. Ce changement de perception, dans mon rapport à la reproduction, s'est conclu lors de la réalisation de *Septembre 2010*. Dans cette œuvre j'ai reproduit des images de basse résolution et des images d'origine synthétique. J'ai imaginé reproduire des images qui sont censées suggérer une minceur, étant donné leur nature impalpable en empâtement. Ainsi, représenter en empâtement des images numériques consistait à faire le cheminement inverse d'une documentation numérique des tournesols de Van Gogh. D'une immatérialité réelle vers une représentation fictive par la matière. De cette manière, j'ai pu incarner le caractère existentiel physique suggéré dans l'image numérique. Si Van Gogh peignait d'après nature, je peignais d'après sa représentation.

La reproduction en empâtement m'a également permis d'opérer une mise à distance du sujet identitaire devenu banal dans Facebook. Afin de détourner cette banalité, j'ai senti qu'il fallait non seulement que je fragmente ou censure l'image identitaire, mais que je la brouille par des empâtements, afin de la maintenir dans une zone floue entre la représentation et la matière. L'idée était d'empêcher la mise au point du regard sur le sujet identitaire, afin de favoriser la perception de sa fabrication. C'est ainsi que le geste de la reproduction devenait celui d'un geste de traduction. Produire des empâtements servait à détourner la passivité du regard sur l'image banale vers celui d'un mouvement actif du regard axé sur la fabrication de la représentation elle-même.

Dans son ouvrage *La peinture et l'image*, le philosophe Patrick Vauday explique la notion d'« espace équivoque » en peinture. Cet espace est une zone, une limite créée dans un rapport de distance entre le regardeur et une peinture, entre une vision rapprochée et une vision éloignée.

« [...] s'approcher ou s'éloigner d'une peinture, n'est-ce pas faire l'expérience d'un espace équivoque qui compose matérialité du tableau et idéalité du sens, aspect sensible et image intelligible? »<sup>9</sup>

Un peu plus loin, Vauday prend l'œuvre *Devant la glace* du peintre Claude Monet comme étant un bon exemple d'équivocité picturale :

<sup>9</sup> Vauday, Patrick, *La peinture et l'image*, 2002, P.9

« [...] de loin, le sujet représenté apparaît plus nettement [...], de près la représentation se brouille, perd son unité et la peinture reprend le dessus, mais il est tout de même remarquable que de près comme de loin – pas trop cependant – on ne cesse pas de voir plus ou moins les deux. »<sup>10</sup>

Dans mon processus, la zone floue de l'image créée par l'empâtement peut s'expliquer par cette notion d'espace équivoque. La représentation dans mes peintures comporte une double vision, comme objet par la peinture même et comme sujet par la représentation. Ce mouvement du regard entre en résonance avec l'un des événements perceptuels à l'origine de la peinture abstraite. À l'aube de l'abstraction, le récit de Vassily Kandinsky relatant l'expérience devant les meules de foin de Monet, est un bon exemple du regard vers l'« espace équivoque » :

« Une autre révélation décisive fut celle de la meule de foin de Monet, devant laquelle Kandinsky, alors à la faculté de droit de Moscou (1885), sentait « sourdement que l'objet (le sujet) manquait dans cette œuvre ». Celle-ci pourtant le pénètre profondément, et sous ses détails se gravent dans sa mémoire ; dès lors, l'objet (ou le sujet : l'hésitation est ici révélatrice) devait inconsciemment perdre pour lui de son importance en tant qu' « élément indispensable du tableau ». »<sup>11</sup>

C'est dans ce rapport de distance, dans cette zone floue de représentation, que l'événement perceptuel aurait eu lieu chez le peintre, favorisant une attention perceptive de la couleur au détriment d'une vision d'ensemble du paysage. Cette expérience aurait anticipé le potentiel du non figuratif et produit la première peinture abstraite de l'histoire, *Tableau avec Cercle*, 1911.

<sup>10</sup> Ibid P.27

<sup>11</sup> Source : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/Kandinsky/152760>, 3 septembre 2012.



**Figure 2.1** À gauche, l'œuvre de Claude Monet: *Meule de foin sous le soleil*, 1891. À droite un détail en rapproché d'une meule de foin.

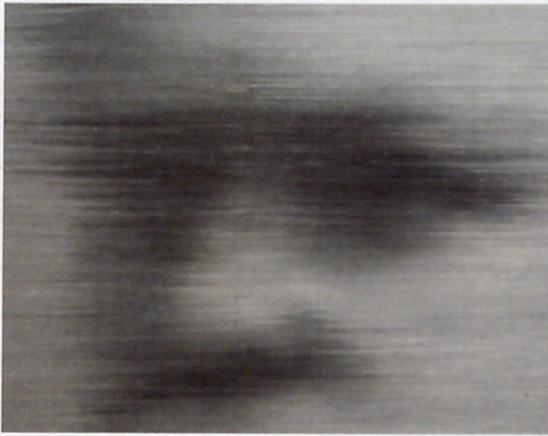
Certains peintres plus contemporains ont adopté cette position de mise à distance du sujet dans leurs œuvres. Par exemple l'artiste allemand Gerhard Richter, dans son œuvre intitulée *18 Octobre 1977*, reproduit en peinture des images photographiques fortement politisées et médiatisées de la mort mystérieuse d'Ulrike Meinhof, l'une des membre fondateurs du groupe terroriste « Red Army Faction » (RAF)<sup>12</sup>.



**Figure 2.2** L'œuvre de Gerhard Richter intitulée *Morte*, 1988, huile sur toile, dimensions à gauche 62 cm x 67 cm, au centre 62 cm x 62 cm, à droite 35 cm x 40 cm.

<sup>12</sup> Le (RAF) est une organisation terroriste allemande connue également sous le nom de Bande à Baader. Ce groupe terroriste était en activité en Allemagne dans les années 70.

Richter a peint trois versions d'une même image du corps de la terroriste, imitant des flous photographiques différents (Fig. 2.2). Lorsque l'on regarde les tableaux, on tend rapidement à oublier la teneur politique de la figure au profit de son traitement pictural. La mise à distance du sujet dans l'image, en l'occurrence la mort controversée d'Ulrike Meinhof, se fait justement par cet effet de flou photographique en peinture, obtenu à l'aide de fins balayages des contours et formes d'une peinture à l'huile fraîchement appliquée. Lorsque l'on tente de s'approcher pour vérifier s'il s'agit bien d'une photographie, on aperçoit alors ces balayages laissant entrevoir le fait main de l'image.



**Figure 2.3** Un détail de l'œuvre intitulé *Old Man*, 1971, 60 cm x 50 cm, huile sur toile de Gerhard Richter, montrant un sa technique du flou photographique peint.

La mise à distance du sujet, dans le travail de Gerhard Richter, est une stratégie qui incite le regardeur à se questionner sur la position à prendre en tant que spectateur. Cette stratégie découle également du choix des images fait par l'artiste et d'une mise à distance psychosociale à l'égard des événements vécus en Allemagne. Doit-on regarder l'étude esthétique, l'effet flou et spectaculaire de ce type d'image ou le sujet politique qu'elle représente? L'artiste a-t-il peint trois études de flous photographiques en s'attardant à un

plaisir esthétique ou est-ce que peindre cette image représentait en soi un réel défi psychologique? Ce qui est certain, c'est que le spectateur est amené à se questionner sur ce qu'il est en train de regarder.

Comme plusieurs artistes chinois, le peintre Li Songsong représente une certaine part visible de la politique chinoise dans ses peintures. Par contre, l'artiste prétend tenir une position distante face au sujet politique en s'intéressant plutôt à la valeur historique des images photographiques. Lorsqu'il sélectionne des photographies pour les reproduire en peinture, il les choisit pour leurs qualités esthétiques et non pour leurs contenus politiques. Sa méthode de travail évolue dans ce rapport de mise à distance du sujet. Ses reproductions photographiques passent par des procédés de fragmentation et de segmentation afin de déconstruire le sujet de l'image.

Li Songsong peint ses images en empâtement, une couche de peinture après l'autre, pour aboutir à une matière épaisse. L'effet de brouillage, par cette accumulation de peinture, crée une certaine distance en regard de ses peintures, comme si l'artiste invitait le spectateur à prendre un recul, autant psychologique que physique, sur ces images historiques. Selon l'artiste, ses peintures ne servent pas à commémorer des événements historico-politiques de la Chine. Il affirme pourtant, de manière apparemment contradictoire, que si les spectateurs réagissent aux contenus historiques de ses images, c'est qu'elles représentent encore quelque chose dans la mémoire collective chinoise<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Je fais référence aux propos de l'artiste peintre Li SongSong cité par Audrey Bangou dans son texte : Le SongSong : La distance à l'œuvre : <http://levoyageverslest.wordpress.com/2010/02/07/li-songsong-la-distance-a-loeuvre/>



**Figure 2.4** À droite, une partie de l'œuvre diptyque de Li Songsong intitulée : *This Is How We Talk Politics*, 2007, huile sur toile, 260 x 470 cm. À gauche, un détail au centre de l'œuvre.

Comme chez les deux peintres mentionnés ci-haut, mes peintures s'inscrivent dans un rapport de reproduction où la peinture rend flou le sujet de l'image. L'empâtement situe l'image dans cette zone floue, cet espace équivoque, brouillant le peu d'indices restant, effaçant presque la preuve de l'acte appropriatif. L'image n'est ni totalement abstraite, ni une affirmation stricte de la matière. Elle est une corrélation des deux. Dans mon processus, l'empâtement me permet de prendre une distance par rapport au sujet tout en renouant avec l'expérience sensorielle tactile de l'image-matière, du fait main.



**Figure 2.5** *Août*, 2010, Huile sur toile, 43 x 53.5 cm. À droite, un détail de l'œuvre.

De plus, j'ai constaté que le rapport de proximité avec l'image et la matière constituait un espace intime entre l'utilisateur et moi-même. Peindre des empâtements permet un rapprochement physique en réponse à un éloignement physique et intime du sujet représenté, en l'occurrence l'utilisateur Facebook. Cet « ami » est éloigné dans sa représentation numérique et dans sa banalité identitaire. La stratégie de mise à distance dans mon processus se fait non seulement avec l'intangibilité de l'image-écran, mais elle se concrétise aussi par l'équivoque picturale que produisent mes empâtements. Ainsi, l'image floue dans mes peintures incite le spectateur à exercer un mouvement du regard vers un espace de proximité et d'intimité. Si Richter utilise le flou photographique dans ses peintures comme stratégie de mise à distance du sujet, je produis, pour ma part, des reproductions en empâtement comme mises à distance afin de m'approcher paradoxalement du sujet dans l'image.

## 2.2 La reproduction : une correspondance intime

Pour faire suite aux précédents portraits fragmentés, j'ai réalisé des peintures uniquement à partir de photos de profils des membres Facebook. L'œuvre intitulée *Novembre 2010* (figure

2.6) a été réalisée à partir de mes communications mensuelles. La composition du tableau s'organise autour d'images identitaires provenant des six utilisateurs avec lesquels il y a eu un échange de communications. Elles sont positionnées suivant l'ordre chronologique des communications.



**Figure 2.6** *Novembre 2010, 2011*, huile sur toile, 122 x 142.5 cm

Le titre du tableau renvoie à la date mensuelle d'appropriation de ces images, à un moment précis dans le temps. Les images profils se superposent dans la composition de manière à produire une mise en échec identitaire. De plus, je les ai peintes en y juxtaposant un ordre décroissant établi par la texture, créant ainsi une sorte de chronologie texturée. De cette manière, le regardeur perçoit un empâtement plus dense en haut du tableau et des couches de plus en plus minces vers le bas.

Au départ, je voulais représenter, par cette progression de l'image texturée, l'idée d'un temps passé entre les communications. Cette représentation du temps s'apparente au concept

d'image chez le philosophe Thomas Hobbes expliqué par l'écrivain et philosophe français Tristan Garcia dans son ouvrage intitulé *L'image*. Ce dernier se sert de la « métaphore de l'empreinte » pour expliciter que l'image n'est, selon Hobbes, qu'une impression visuelle diminuée <sup>14</sup> :

« Une image n'est rien d'autre qu'une impression visuelle éclipsée par d'autres impressions visuelles plus récentes. En tant que cette impression est persistante alors qu'elle n'est plus présente, elle relève de l'imagination. En tant que cette impression est épanouissante, passée, elle relève de la mémoire. L'image est une impression affaiblie : elle est moins qu'une impression (c'est ce qu'on appelle un souvenir), mais elle est plus qu'un néant (elle relève de l'imagination). »<sup>15</sup>

Dans *Novembre 2010*, la progression de l'image vers une texture de plus en plus affirmée renvoie, par analogie, à une représentation de l'affaiblissement de la mémoire, de la perception vers l'imagination. Lors de la réalisation de cette peinture, j'ai constaté avoir fait appel à mon imagination afin de traduire ces images en peinture, car elles étaient de basse résolution ou de type synthèse. J'ai dû me fier à mes propres repères en puisant dans mes souvenirs personnels. Reproduire en empâtement des images devenait, pour moi, une manière d'engager mon imaginaire en faisant appel à mes souvenirs, à une réminiscence physique du sujet représenté. Lorsque je peignais, je me laissais guider par ce que la matière représentée me suggérait. Une surface transparente ou rocailleuse, des cheveux doux, un éclairage d'intérieur, un tissu glissant ou froid, un dessin de plomb ou une peinture étaient autant de souvenirs possibles et communs entre les membres Facebook et moi-même.

En somme, le geste de traduction par empâtement devient un moyen de prendre une distance avec le sujet de l'image, mais, paradoxalement, il devient aussi un moyen de m'en rapprocher par une confirmation physique. À cette étape de la recherche, je comprends que le parcours de l'image, dans mon processus, sert à atteindre une intimité. Allant de l'appropriation à la fragmentation, je réalise que cette intimité réside dans le faire de la peinture par un geste de

<sup>14</sup> Je fais référence à la logique de l'empreinte dont fait état Tristan Garcia dans son essai, *L'image*. Ce dernier prend pour assise la science de la physiognomonie comme métaphore de l'empreinte afin de définir l'image. Cette métaphore a servi également à plusieurs philosophes dont Aristote, Hobbes, Hume, Leibniz et Condillac, afin de situer le foyer de l'image entre la subjectivité et l'objectivité. P. 55.

<sup>15</sup> Ibid. P.70

reproduction. Ainsi, le fait de peindre des images appartenant à autrui devient un moyen de détourner la part intime de l'image Facebook. D'une certaine manière, je détourne mon activité « extime » sur ce réseau vers celle d'une correspondance intime. Une correspondance qui devient un espace intime, car dans cet espace j'y restitue ou confirme des souvenirs physiques et corporels entre moi et l'utilisateur. Je comprends désormais que l'acte appropriatif devient en ce sens positif, car il sert à créer un espace dans lequel il y a une correspondance intime, absente de l'espace public des réseaux sociaux.

### 2.3 Les modalités numériques : une « Perception sensible »

Hans Belting fait remarquer qu'à l'ère de l'image numérique, le lien corporel entre l'image et son médium semble avoir disparu. Il cite en exemple l'artiste Lev Manovich qui prétend que : « [...] l'image au sens traditionnel n'existe plus! »<sup>16</sup>. Un peu plus loin, il cite à nouveau Manovich qui affirme cependant que : « [...] nous continuons d'avoir les yeux fixés sur une surface plane et rectangulaire »<sup>17</sup>. Par contre, Belting soutient que « [I]es médiums numériques contemporains, comme tous les dispositifs qui les ont précédés modifient notre perception, mais cette perception n'en demeure pas moins toujours liée au corps. »<sup>18</sup>.

Je ne peux que constater le rapport qui existe entre le corps et le médium de l'image dans mon processus. J'entends ici le corps humain, le mien, comme étant le réceptacle des images perçues par lequel il y a empreinte, dans la mémoire, de ce qui est perçu. Je ne pouvais que réaliser et raffermir cette fonction d'empreinte intérieure, puisque mes tableaux donnent à voir une impression de déjà-vu. Une impression découlant des images-écrans pour se matérialiser en images peintes. Et elles se matérialisaient non seulement à partir des images numériques de mauvaise résolution et celles d'origine de synthèse, mais également à partir de

<sup>16</sup> Belting, Hans, *Pour une anthropologie des images*, 2004, P.55

<sup>17</sup> Ibid P.56

<sup>18</sup> Ibid P.35

celles qui ont été manipulées numériquement. Ces images intactes, issues des espaces de travail numériques, laissent leurs empreintes et m'accompagnent lorsque je peins.



**Figure 2.7** À gauche, un détail de l'œuvre *Septembre* où l'on voit le fond beige peint. À droite, le fond beige de la peinture comparé au fond gris numérique du logiciel Photoshop.

Lors de la réalisation de l'œuvre *Septembre*, j'ai recouvert d'un beige uniforme l'image du fond représentant un paysage (Fig. 1.4). Intuitivement, ce beige devait y être sans que je puisse l'expliquer. Cette uniformité, cette présence de vide m'était familière comme une réminiscence visuelle appartenant à un passé récent, à une impression de déjà vu. Avec le recul, je me suis rendu compte que ce beige représentait, de manière équivalente, le vide numérique dans Photoshop; un vide neutre, quasi virtuel et souvent gris comme dans plusieurs autres interfaces de logiciels. Dès lors, il me semblait logique de représenter un fond beige couleur toile puisque le support du tableau représente l'équivalent de l'espace de travail dans Photoshop. Ces deux images de vides de différentes natures, présentes, persistantes, s'incarnent ici en une seule image. D'une part, le beige représente cet espace virtuel, ce vide numérique neutre sans image et, de l'autre, il représente l'espace virtuel du tableau, le support avant l'image. Cette expérience d'équivalence allait justifier l'emploi de la toile vierge, de zones non peintes, dans mes peintures suivantes.



**Figure 2.8** À gauche, *Novembre 2010*. À droite, une image montrant l'application « Défilement » propre aux interfaces des ordinateurs Macintosh (Mac).

Durant la réalisation de *Novembre 2010*, j'ai décidé intuitivement de placer différents types de portrait en superposition de manière à ce qu'ils se masquent partiellement les uns les autres. Je remarquai par la suite qu'un lien devenait évident entre l'application « défilement » et ma composition. Je réalisai que les constructions de maquettes numériques et les applications de visionnements produisaient, à mon insu, une nouvelle banque d'images mentales. (Fig.2.8) Ce rapport de cause à effet m'a permis de prendre en considération la part intuitive dans la réalisation de mes peintures, car c'est par elle que s'incarnait la preuve d'une empreinte dans la mémoire de ce qui est perçu. Bref, les images mentales que génèrent les modalités ouvrent d'autres pistes exploratoires en peinture. Dans ma recherche actuelle, cette prise de conscience a fait en sorte je cède une place plus importante à l'imagination dans mon processus de reproduction. Ainsi, face à l'ordinateur, j'allais peindre afin de mettre en relief l'idée d'une « perception sensible » de l'image numérique.

## CHAPITRE 3

### 3.1 La découpe : un geste nécessaire

Jusqu'à maintenant, l'idée de vide identitaire dans mes peintures se traduisait par des stratégies de fragmentation et de montage. Ces résultats imagés étaient liés à un besoin de résistance par rapport à l'excès d'autoreprésentation dans les réseaux sociaux. Par la suite, brouiller l'image par des empâtements constituait une seconde stratégie renforçant ce besoin de résister à l'aide d'une mise à distance du sujet. Cependant, à mesure que mes travaux avançaient, certains aspects compris dans l'activité de recherche d'images, tels que la variabilité identitaire, la banalité et le visionnement même, ont provoqué en moi un sentiment de débordement et de fatigue visuelle. L'activité de visionnement d'albums photographiques, mais aussi le fait de vivre cet excès identitaire au quotidien, créa chez moi un sentiment de saturation. À cette étape, guidé par cet état, il me semblait logique de poursuivre un mouvement de résistance amorcé depuis le début de mon processus. Une résistance que je souhaitais faire évoluer à travers l'idée de vide.

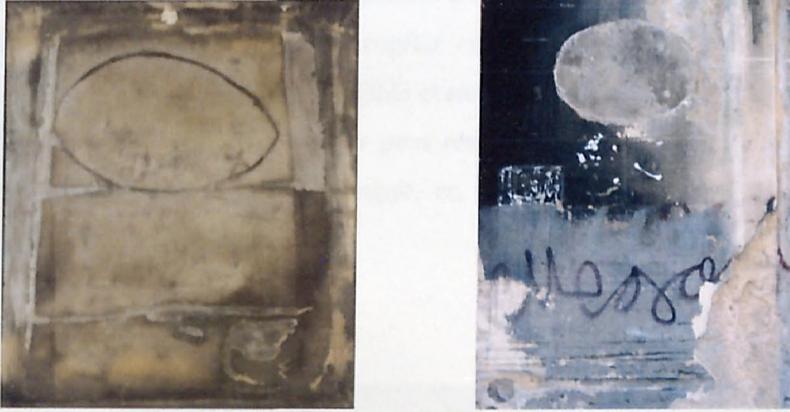
Ma première décision fut de réduire le nombre d'images photographiques qui allaient être peintes à une seule par tableau. J'allais peindre en réinvestissant le dispositif du portrait unique de façon à me placer en opposition face à l'excès identitaire dans Facebook. Je me suis mis à sélectionner de banals portraits de manière tout aussi intuitive. Contre toute attente, le fait de sélectionner une seule image fit en sorte que je pris enfin la pleine mesure de la logique d'échantillonnage qui est au cœur de mon processus artistique depuis une bonne dizaine d'années. Cette approche de l'image unique me fit réfléchir à ce qui a constamment retenu mon attention lors de la sélection d'une image parmi plusieurs autres et je réalisais à quel point le choix était d'abord dirigé par un lien affectif : lors de la sélection d'images, mon regard est attiré par le pourtour du sujet dans le portrait photographique en marge de la figure, une zone qui pourrait constituer ce que Roland Barthes nomme le punctum :

« Dans cet espace très habituellement unaire [...] un « détail » m'attire. Je sens que sa seule présence change ma lecture, que c'est une nouvelle photo que je regarde, marquée à mes yeux d'une valeur supérieure. Ce « détail » est le *punctum* (ce qui me point).»<sup>19</sup>

Ce *punctum* se fonde sur mon attirance envers la matière représentée dans la photographie, une matière qui évoque une réalité et que je désire incarner par le biais de la peinture. En définitive, ce choix s'arrête sur ce que j'ai envie de peindre, sur ce que je m'imagine pouvoir peindre. Imaginer peindre un lieu que je ne connais pas, mais dont je me fais une bonne idée. Une matière représentée que suggère la photographie, une matière qui m'est familière et qui est liée à un souvenir physique, tel que du gazon, des pierres ou encore la rencontre de la lumière sur des surfaces de plastique, de bois ou de béton. La sélection d'une image me permet de prendre conscience de cette « valeur supérieure » qui rend une image banale attirante. Dans mon cas, cette « valeur supérieure » est attribuée à la matière. Ce rapport est fondamental et repose sur l'influence de peintres modernes, mais surtout sur les images documentant la matière des œuvres. Lorsque j'ai commencé à peindre, plusieurs peintres, dont Antoni Tàpies, Robert Rauschenberg et Raymond Hains, m'ont inspiré par leurs œuvres et notamment par les matières qu'ils employaient. Cependant, à cette époque, je ne disposais que de reproductions imprimées dans les livres. Je ne pouvais donc faire l'expérience physique des œuvres. Ainsi, afin de me rapprocher d'une expérience réelle, j'errais dans les rues et ruelles de Montréal à la recherche d'équivalents physiques, de surfaces de matières similaires à celles employées par ces peintres (voir figure 3.1).

---

<sup>19</sup> Roland Barthes, *La chambre Claire, Note sur la photographie*, 1980, P. 71



**Figure 3.1** À gauche, Antoni Tàpies, *Gran oval*, 1955. À droite, Pascal Caputo, recadrage photographique d'un mur, 2005.

Au cours des années, j'ai ainsi amassé plusieurs centaines de photographies de murs considérées comme des échantillonnages de souvenirs physiques vécus lors de mes promenades. Ces souvenirs constituaient une sorte de banque d'images représentant des matières équivalentes, apparentées aux œuvres des artistes peintres mentionnés ci-haut.

Dans mon travail actuel, l'échantillonnage est réalisé à partir de cette même « valeur supérieure ». Ainsi, je sélectionne un portrait identitaire non pas pour la figure, mais pour ce qui est dans le pourtour, un environnement représentant ou suggérant une matière. En même temps, je me rendais compte que ce rapport de sélection lassait transparaître une indifférence, un désintérêt grandissant envers la figure. Le processus de sélection incarnait déjà un sentiment de saturation non seulement lié à la multiplicité des représentations, mais à la banalité qui en découle. Comment était-il possible de peindre des portraits identitaires uniques puisque ceux-ci semblent tous être aussi banals les uns que les autres?

Résister à cette banalité envahissante me fit poser un deuxième geste important. Je voulais contrer la présence continue du banal qui alimentait chez moi un sentiment de débordement et faisait émerger un besoin pressant de l'évacuer. Même en les peignant d'après une seule image, mes peintures ne donneraient-elles à voir que de banals portraits,

trop semblables à ceux que nous sommes habitués à voir, partout et à tout moment ? J'ai senti le besoin urgent, la nécessité, de m'approprier ces images-portraits banales, mais d'en supprimer la figure, dans un geste franc, rapide et sans équivoque, afin de libérer cette figure de sa banalité identitaire. J'allais découper pour réserver, pour préserver. J'allais découper pour prolonger. Ce deuxième geste annonçait, en même temps, le sujet de ma maîtrise, comme nous le verrons plus loin.



**Figure 3.2** 47313\_121796607873212\_100001286204541\_146570\_4718377\_n\_jpg, 2011, huile sur toile, 43 x 53 cm

Une photographie est sélectionnée dans un album de photographie Facebook. La découpe a été ensuite été exécutée numériquement, importée depuis le Web vers le logiciel Photoshop, avec rapidité, négligeant la précision du contour de la figure. Le pourtour de la forme représente ce qui reste de l'image, le lieu où le membre du réseau a été photographié. La première peinture réalisée représente une sorte de forme personnifiée non peinte laissant paraître la toile vierge (Fig. 3.2). Afin de reproduire l'image du vide numérique, j'ai projeté la forme géométrique de la découpe sur toile et je l'ai reproduite en ruban adhésif à la

manière du « Hard-Edge<sup>20</sup> ». Une fois le pourtour peint, j'ai retiré la cache de ruban, afin de découper l'empâtement dans la peinture encore fraîche. Lorsque la cache est entièrement enlevée, le vide se révèle et le tableau est terminé. Si dans la peinture moderne le « Hard-Edge » servait à nier toute référence naturaliste ou paysagiste, il révèle ici, au contraire, un paysage actualisé, un environnement manipulable, celui de l'image numérique. Dans les œuvres qui suivront, les découpes seront opérées par une tranche nette laissant entrevoir l'épaisseur de l'empâtement (Fig. 3.3).



Figure 3.3 Pascal Caputo, détail d'une découpe.

Inscrire une figure découpée non peinte dans le tableau traduit ainsi un besoin de résistance, une résistance face à la banalité identitaire qui, pour moi, est synonyme de précarité. En réponse à la précarité identitaire, je découpe la figure dans le portrait afin de produire une réserve identitaire. En substituant la figure par un vide, je voulais détourner le regard de la banalité du portrait en produisant l'effet contraire de l'indifférence, soit une forme

<sup>20</sup> La tendance esthétique « Hard-Edge » a été employée par certains peintres abstraits américains des années 1950 afin de produire des formes et contours nets et des surfaces en aplat.

d'attraction. En présence de cette absence énigmatique, le regardeur doit opter pour une attitude nouvelle. Il y a déplacement dans l'activité du spectateur, d'un regard consommateur passif vers celui d'un regard actif imaginatif. Découper la figure permet de préserver l'effet identitaire tout en assurant l'anonymat d'une personne. Et conséquemment, la zone vide laissée par cette découpe crée une ouverture, une sorte d'espace-réserve prolongeant l'identité par le pouvoir de l'imagination.

Ce rapport entre le vide, le réel, le souvenir et l'imagination est magistralement évoqué dans la dernière scène du film « Blow-up » de Michelangelo Antonioni. Thomas, le personnage principal qui est photographe, a tenté en vain de révéler par ses images la trace d'un meurtre qui aurait eu lieu dans un parc. Tout ce qui reste de la scène de crime et des personnages disparaît dans un amas de grains dû à l'agrandissement photographique. Ce résultat peut ici servir d'image mentale au comble identitaire dans un réseau social sur Internet. La dernière scène le montre découragé, se baladant dans le parc. Perdu dans ses pensées, il s'arrête pour regarder une fanfare de clowns jouant au tennis, sans balle ni raquettes. L'un des clowns lui demande de bien vouloir lui redonner la balle qui aurait été éjectée à la volée. Thomas se laisse prendre au jeu et se penche pour ramasser la balle imaginaire. Le film se termine ainsi sur un plan en plongée incarnant le regard du photographe qui fixe, d'un air pensif, le sol gazonné du parc. Le spectateur comprend alors les limites entre le réel et l'imagination, mais surtout il réalise qu'il devra composer avec cette dernière.

Le gazon du tableau (Fig.3.2) rappelle cette scène finale de « Blow-up ». Cependant, le véritable lien se situe dans la confrontation du vide et dans la fonction imaginative que ce vide et cette absence de preuve mettent en œuvre. L'emploi du vide dans mes tableaux devient une stratégie permettant d'ouvrir un espace de projection où il est possible d'imaginer une figure.

### **3.2 Espace de projection**

Ce n'est qu'une fois l'image maquette réalisée en peinture que l'aspect du vide, mais aussi la totalité de mon travail, prennent tout leur sens. Traduite en peinture, la découpe numérique

est agrandie à l'échelle humaine. Lorsque le spectateur se place devant l'œuvre, ce rapport d'échelle accentue l'effet de projection et la découpe prend une forme familière, devenant une sorte de géométrie personnifiée faite sur mesure, englobant le regardeur. La forme de la découpe renvoie le regardeur vers sa propre silhouette humaine, engageant ainsi l'activité de projection (voir figure 3.4).



**Figure 3.4** *199177\_1010486073246\_1557832302\_786633\_2736\_n\_jpg*, 2012, huile sur toile, 152 x 114 cm

La forme découpée de toile vierge, produisant une sorte de lumière tamisée et feutrée, maintient le spectateur dans un rapport presque hypnotique. Le support-écran d'ordinateur ne procure pas ce même effet physique sur le regardeur, car il émet une lumière plutôt insistante, voire agressive après un certain moment, et elle est reconnue comme lumière artificielle. À l'opposé, la réverbération de la lumière environnante sur la toile vierge produit une vibration physique perceptible et spécifique à la surface de coton. Ces zones lumineuses dans mes peintures représentent non seulement une réminiscence lumineuse, mais elles agissent aussi comme des ouvertures propices à la projection ou à la méditation, à une époque où le monde réel et les surfaces qui le composent sont de plus en plus représentés par des supports électroniques.

Les grands espaces de vide ont été abondamment utilisés dans la peinture moderne de grand format. Plusieurs artistes ont défini ces zones de vide dans leurs œuvres comme des espaces de projections « mystico-contemplatives »<sup>21</sup>, que ce soit par des stratégies de fond\forme ou de monochromie. Par exemple, Mark Rothko peint des pans de couleurs qui lui rappellent une expérience mystique vécue lorsqu'il contempla un paysage brumeux. Cette expérience est relatée par Karl Ruhberg qui explique que le : « sentiment spatial de Rothko a son origine dans une expérience concrète, celle du paysage américain intact. L'étendue infinie de l'espace, la disparition du moi dans l'étendue. »<sup>22</sup> Le peintre abstrait essayait d'incarner cette expérience mystique par l'entremise de ses peintures en réalisant de grands tableaux dans lesquels il peignait de grandes zones de peintures lumineuses.



**Figure 3.5** Une image montrant deux personnes regardant l'œuvre de Mark Rothko: *Orange, Red, Yellow*, 1961.

<sup>21</sup> Sandro Bocola utilise cette expression dans son ouvrage *Timelines – L'art moderne 1870-2000* afin d'expliquer l'évolution mystico-contemplative de l'expressionnisme abstrait, de l'Action Painting au Hard-Edge et Shaped Canvas.

<sup>22</sup> Ruhberg, Karl : « L'art au XXe siècle, volume 1, Peinture. », p. 290

En présence de ces tableaux, le spectateur contemple les zones de couleurs radiantes pratiquement dépourvues de tout référent mis à part l'idée de paysage qui accompagne l'œuvre. Les grands espaces vides fonctionnent comme des zones de projection propices à la méditation. Au fil de ses œuvres, Rothko réduit de plus en plus sa palette de couleurs et de contrastes, car, selon lui, les couleurs vives de ses premiers tableaux égaraient le spectateur et réduisaient ses peintures à n'être que des compositions géométriques. Ainsi, il cherchera à solliciter chez le spectateur non pas sa perception, mais son cheminement intérieur, attribuant à ses peintures une fonction spirituelle<sup>23</sup>. D'autres peintures monochromes produisent ces effets méditatifs dans lesquels il y a projection du regard. Ad Reinhardt, soutient que peindre permet de franchir la frontière qui conduit du sensible au spirituel et au méditatif. Yves Klein souligne que peindre est « un mode d'être »<sup>24</sup>. La surface de couleur peinte de ces monochromes fait réfléchir la lumière environnante, ce qui donne un effet de chatoiement lumineux spécifique à la peinture et permet de révéler la gestuelle de son application.

Le monochrome de la toile beige dans mes tableaux réfléchit la lumière de manière diffuse et assez neutre, ce qui est spécifique à la surface de coton naturel. De façon similaire aux peintres mentionnés plus haut, l'impression de lumière invite le regardeur à diriger et projeter son regard vers le vide lumineux, un vide lumineux hypnotique, qui ne révèle cependant pas de traces processuelles de la peinture, mais qui active plutôt le processus invisible de réflexion précédant la peinture. En d'autres mots, le vide dans mes œuvres représente le processus de peinture avant l'acte de peindre, à l'étape de sa réflexion.

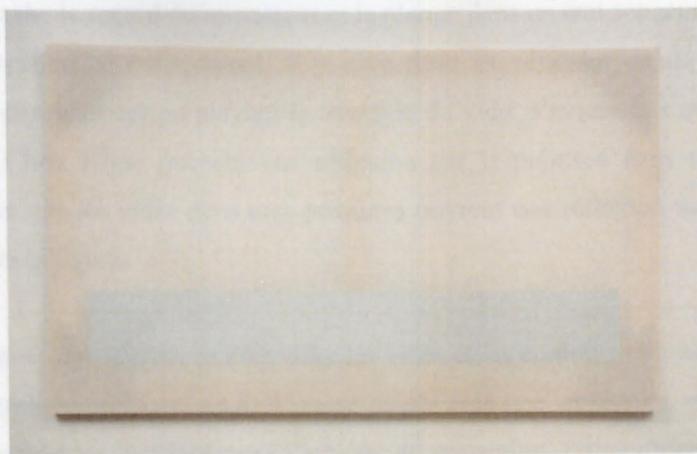
Comme les peintres modernes mentionnés ci-haut, l'artiste Chris Kline construit de grandes zones de vide dans ses tableaux. Le support de popeline choisi par l'artiste possède une qualité semi-transparente. Au-delà de la révélation du support du tableau, cette transparence permet de produire une luminosité spécifique. Cette lumière translucide ne semble pas se réfléchir, mais plutôt émaner du tissu, elle semble l'habiter, transformant le support en

---

<sup>23</sup> Je fais référence à l'analyse descriptive que fait Karl Ruhberg de l'artiste peintre Mark Rothko et des autres peintres, cités plus haut, dans son ouvrage : « *L'art au XXe siècle, volume 1, Peinture*, p.290 », pour expliquer la fonction projective liée à la spiritualité.

<sup>24</sup> Idem. P.290

tableau lumineux. En présence de ces œuvres, le regard est maintenu vers cette lumière vibrante et énigmatique. Au-delà des nuances de fabrication, ces peintures invitent au calme, au silence. Ces vides vibrants de lumière stimulent un état de contemplation méditative.



**Figure 3.6** Chris Kline, *Enclosure*, 2006-07.

Serait-il possible que, dans ses peintures, l'artiste ait pu incarner cette lumière familière, propre aux reproductions d'œuvres modernes diffusées sur le web et qui, visiblement, ont nourri son œuvre? Bien que la pratique de Kline s'inscrit dans une peinture processuelle, la force de son œuvre réside, selon moi, dans l'emploi de la monochromie. Dans ses peintures, Kline crée des zones de vides non seulement en référence aux peintres modernes, tels que Malevitch, Ryman ou Newman<sup>25</sup>, mais ces vides lumineux produisent avant tout une émanation de lumière. Ce résultat relèverait, selon moi, d'une possible traduction basée sur la notion d'« empreinte sensorielle » en rapport avec les écrans électroniques et leurs émanations lumineuses. Sans vouloir trop m'avancer sur l'intention de l'artiste quant à la fonction lumineuse de ses peintures, il semble, néanmoins, qu'elles recèlent une opération similaire de traduction lumineuse des supports numériques. Et elles le feraient à partir d'une

<sup>25</sup> Cette comparaison est prise dans l'article Chris Kline, de Anja Bock, du Canadian Art, publié le 15 mars, 2011.

monochromie de la translucidité. Dans mes peintures, cette traduction semble vouloir s'incarner via une monochromie du non peint.

De manière réciproque, la fibrosité des surfaces de popeline employées par Kline et celle de la toile de coton vierge dans mes tableaux exercent un attrait hypnotique. La luminosité qui s'en dégage absorbe le regard du spectateur et le plonge dans un état songeur, méditatif. D'un point de vue intellectuel ou spirituel, il y a ce désir de réfléchir ou de méditer sur ces représentations désincarnées employant la stratégie du vide. J'avancerais que les vides dans les œuvres de Chris Kline ouvrent une réflexion sur la peinture dans son processus de fabrication, alors que les vides dans mes peintures ouvrent une réflexion sur le processus de représentation de la figure.

Dans mes tableaux, une tension se crée entre les vides et les contours peints. La juxtaposition d'une zone de toile vierge au reste de l'image peinte crée une ambiguïté, une hétérogénéité, accentuant de manière complémentaire l'activité de projection. Le pourtour peint de l'image met en évidence ce vide tout en étant un repère figuratif, un indice parcellaire de l'image source. Ainsi, une tension émerge du fait que le vide et le peint sont interdépendants, sans toutefois révéler au spectateur ce qui a été masqué.

### **3.3 Le vide et le peint : figure de l'absence**

Précédemment (sous-chapitre 1.3), j'ai posé la question suivante : « Comment peut-on vraiment se réapproprier certains éléments de nos vies intimes, afin de se créer une intimité plus riche, si les proches avec qui nous sommes censés assurer cet échange se retrouvent mêlés à un ensemble d'inconnus qui sont tout autant bénéficiaires de nos informations personnelles, intimes? » Je réponds à cette interrogation en peignant ce que je nomme des figures de l'absence. Ces figures de l'absence sont des découpes de figures humaines laissées vides, non peintes. Elles représentent l'inéluctable repli du signe sur lui-même. Un signe qui est compris ici comme la figure dans le portrait identitaire.

Ainsi, les mises en échec identitaire transfigurent le portrait en une figure de l'absence, afin de la prolonger, de la faire renaître dans l'imaginaire. Par ce dispositif particulier, le spectateur, absorbé par cette absence, par cette luminosité, est invité à adopter un regard actif. Devant une telle image, le réflexe contemplatif demeure difficilement soutenable, car la tension énigmatique entre l'indice et la découpe tient en haleine le spectateur. Cette absence de figure est également un lieu de réflexion sur la représentation, car l'action d'imaginer, de combler est encouragée par l'indice du lieu en périphérie du tableau, l'environnement immédiat de la figure absente. La singularité de mes peintures réside dans cet aller-retour entre le peint et le non-peint, cette tension permanente issue d'un rapport extrême entre le vide et le plein.

Les figures de l'absence, en plus de créer des espaces de projection, témoignent d'un parcours vers une intimité plus riche. Cette nouvelle forme d'intimité se concrétise lors de la mise en exposition des peintures, car le spectateur entre en contact direct avec ce processus. Ainsi, le contexte public et le retour réflexif ouvrent la voie à un mouvement inattendu d'extimité.



**Figure 3.7** *388801\_10150518796325851\_621720850\_10917705\_488394383\_n.jpg*, 2011, huile sur toile, 43 x 53 cm

### 3.4 Au travers du repli

Dans le cadre de mon exposition de fin de maîtrise intitulée « Au travers du repli », je réaliserai une série de tableaux grands formats. Présentée à la galerie Dominique Bouffard, la somme des peintures offrira une variété de portraits découpés. Le titre de l'exposition renvoie au signe qui se replie sur lui-même. J'entends par signe la figure dans le portrait. Le repli représente métaphoriquement l'effet d'annulation du phénomène de suridentification. Cette idée ou image mentale est liée au texte de Louis Marin portant sur la phénoménologie des combles et des marges de la représentation picturale<sup>26</sup>. Je peins le repli du signe sur lui-même, une figure de l'absence, car c'est au travers d'une représentation de son annulation, qu'il est possible de la représenter, de la prolonger.

L'exposition, en regroupant un ensemble de ces figures de l'absence dans un accrochage qui pourrait ironiquement évoquer l'alignement de portraits sur une page Facebook, propose un lieu de réflexion sur la banalité identitaire, mais ouvre également sur la banalité de l'accessibilité des données personnelles. D'ailleurs, le titre de chaque œuvre constitue un indice mettant en relief ce questionnement. Combinant un nombre très élevé de chiffres et incluant fréquemment quelques lettres, ce titre provient du système de classification des images dans Facebook et il s'impose à chaque fois que je m'y approprie un portrait photographique. En attribuant ce nombre au titre de l'œuvre, je rends compte de l'appropriation, de l'activité de « drag and drop »<sup>27</sup>, commun aux manipulateurs des images du Web. Inévitablement, le parcours de ces images passera par leur réinsertion dans Facebook, activant en fin de compte une relation d'extémité à l'intérieur même du réseau social. D'une manière fantasmée, je pourrais dire que je ferme la boucle en créant, dans

---

<sup>26</sup> « J'appelle combles de la représentation, tout ce qui se jouera sur les limites de son dispositif en un lieu ou un moment qui n'est plus tout à fait son intérieur, son « même » ; ses excès internes, l'emballement ou l'affolement du dispositif qui ne le détruit ni ne le démolit, mais où il fonctionne à trop haut régime, à trop forte puissance. » « Les marges de la représentation ou l'ensemble des opérations constructives menées jusqu'à leurs bords où la représentation s'annule ou plutôt se neutralise pour conquérir son autonomie,... » Louis Marin, *Présentation et représentation dans le discours classique : les combles et les marges de la représentation picturale*. p. 4-5.

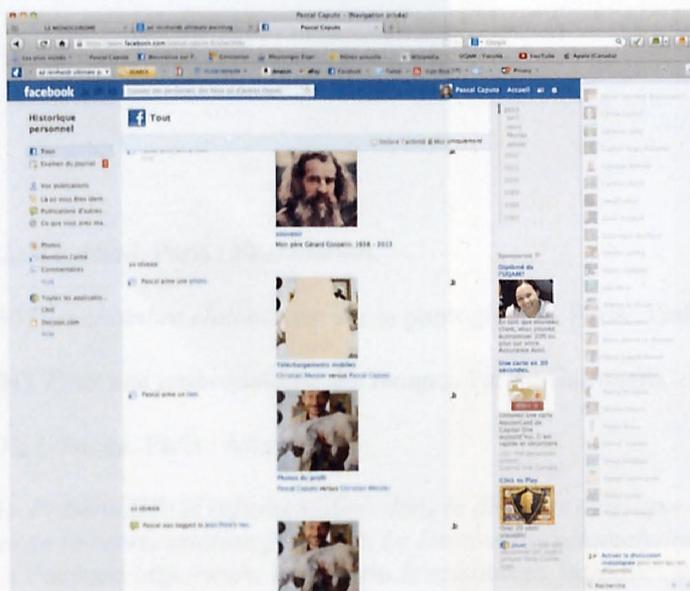
<sup>27</sup> Je fais référence au geste qui consiste à déplacer un document d'un endroit vers un autre avec l'aide de la souris d'ordinateur. Ce geste est également applicable lors d'un téléchargement d'image Web vers le « bureau » d'ordinateur.

l'espace public sur Internet, un espace intime devenu possible entre les membres du réseau et moi par le biais d'une figure de l'absence.

## CONCLUSION

Je suis conscient, avec le recul, de l'écart entre les réflexions alimentant ma recherche picturale et ce que l'exposition laisse entrevoir. Bien que mes analyses et réflexions sur le portrait identitaire aient pris une part de première importance dans la réalisation de mes peintures, je me rends compte que mon intérêt pour les résolutions plastiques est bien présent et constitue un enjeu majeur dans mon parcours. En soi, les tableaux donnent à voir des formes vides à l'intérieur de lieux quelconques où il y a absence de peinture. Pour ma part, comme l'explique ce mémoire, la représentation d'une figure de l'absence se fonde sur un besoin de « faire le vide » alimenté par un rapport lié à l'intime dans un contexte public/privé. Ensuite, il devient une recherche approfondie concernant l'image figurative et son inscription sur un support pictural. Toutefois, les vides dans mes peintures semblent produire davantage qu'une projection identitaire. Ils font souvent l'objet d'une lecture moderniste, réduite aux seules formes et aplats de couleur. Pourtant, le plus étonnant est que ces figures de l'absence semblent révéler l'inconfort du spectateur en présence d'une absence d'information, d'un vide.

Une fois mes peintures exposées, un espace participatif se créera, permettant au regardeur de s'approprier et prolonger l'œuvre. À la fin de ces trois années à la maîtrise, je constate que le réel projet réside dans le parcours de l'image propre à mon processus. Du temps d'arrêt au réseau social, du geste appropriatif au geste de peindre, ce parcours devient un moyen de détourner la part intime de l'image dans Facebook. Je comprends désormais que l'acte appropriatif devient en ce sens positif, car il sert à créer un espace dans lequel s'établit une correspondance intime, absente de l'espace public des réseaux sociaux. De manière ironique, alors que des reproductions de mes œuvres peintes se retrouvent sur Facebook, ces espaces intimes semblent se prolonger dans l'espace public, fermant ainsi la boucle du parcours de l'image. (Fig.C.1)



**Figure C.1** Une capture d'écran montrant la réinsertion dans les réseaux sociaux d'une reproduction de l'une de mes peintures juxtaposée au portrait d'origine.

Dans un proche avenir, j'aimerais poursuivre mes recherches en peinture en questionnant davantage le rapport perceptuel des empreintes sensorielles qu'occasionnent les modalités numériques. Ayant constaté l'effectivité d'une « empreinte de l'écran » dans mon processus, il m'importe désormais d'interroger plus en profondeur le potentiel de traduction de ces modalités. La recherche sur la figure et la prise de conscience d'une banalité identitaire a fait émerger un questionnement sur la fabrication même d'une image numérique et sur ce qui n'est jamais immédiatement perceptible lors de son visionnement, à savoir l'empreinte qu'elle inscrit en chacun des regardeurs.

« [...] L'image mentale est toujours le retour de quelque image-objet, sa rémanence », elle est « trace et inscription » des images que nous transmettent les médiums contemporains. À ce titre, l'image numérique servirait elle aussi à analyser objectivement le visible et à le ramener à une synthèse subjective. Les images produites par numérisation, par calcul binaire, génèrent en nous d'autres images mentales que celles qui les ont précédées. » (Belting, p. 57.)

## BIBLIOGRAPHIE

### Ouvrages cités

- Arasse, D. (1992). *Le détail*. Paris : Flammarion.
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire*. Note sur la photographie. Paris : Gallimard.
- Belting, H. (2004). *Pour une anthropologie des images*. Paris : Gallimard.
- Garcia, T. (2007). *L'image*. Paris : Atlande.
- Marin, L. (1985). *Présentation et représentation dans le discours classique : les combles et les marges de la représentation picturale*. *Le Discours psychanalytique*. n°4, p. 4-13.  
Consulté à l'adresse [http://www.louismarin.fr/ressources\\_lm/pdfs/DiscPsych.pdf](http://www.louismarin.fr/ressources_lm/pdfs/DiscPsych.pdf)
- Ruhrberg, K. (2005). *L'art au XXe siècle : Volume 1. Peinture*. Cologne : Taschen.
- Tisseron, S. (2001). *L'intimité surexposée*. Paris : Hachette Littératures.
- Vauday, P. (2002). *La peinture et l'image : Y a-t-il une peinture sans images?*. Nantes : Pleins Feux.

### Ouvrages consultés

- Augé, M., Huberman, G.D., Eco, U. (2011). *L'expérience des images*. Paris : Ina.
- Ardenne, P. (2004). *Un art contextuel*. Paris : Flammarion.
- Bocalo, S. (2001). *Timelines - L'art moderne 1870-2000*. Cologne : Taschen.
- Bailly, J-C. (1993). *Kurt Schwitters*. Paris : Hazan, 184 p.
- Benjamin H.D., B., Stefan, G., Gerhard, S. (1989). *Gerhard Richter. 18. Oktober 1977*, [catalogue d'exposition]. Allemagne : Museum Haus Esters.
- Bru, C-P. (2000). *Esthétique de l'abstraction*. Paris : L'Harmattan.
- Cauquelin, A. (1998). *Les théories de l'art*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Godfrey, T. (2010). *La peinture aujourd'hui*. Paris : Phaidon.

- Green, R. (2005). *L'art internet*. Paris : Thames & Hudson Ltd.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *L'œil et l'esprit*. Paris : Gallimard.
- Payant, R. (1976-1987). *Vedute : Pièces détachées sur l'art*. Laval : Éditions Trois.
- Schwabsky, B. (2004). *Vitamine p : Nouvelles perspectives en peinture*. Paris : Phaidon.

### Médiagraphie

- Reynald Drouhin. <http://cargocollective.com/reynalddrouhin/filter/bug/J-eux>
- Georges Didi-Huberman. Discussion du 6 mai 2009 avec Georges Didi-Huberman au sujet de son dernier livre publié aux éditions de Minuit : "Quand les images prennent position". <http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf>
- Lev Manovich. <http://manovich.net/index.html>
- <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-monochrome/ENS-monochrome.html>
- <http://www.markrothko.org>
- <http://www.nga.gov/feature/rothko/>
- <http://levoyageverslest.wordpress.com/2010/02/07/li-songsong-la-distance-a-loeuvre/>
- [http://www.roland-barthes.com/gesseuil/pub/FRA/seuil/acceuil\\_presentation.htm](http://www.roland-barthes.com/gesseuil/pub/FRA/seuil/acceuil_presentation.htm)

### Revue et mémoire

- Beaupré, M-È. (2009). *Les Dessins de la couleur seule : peinture et monochromie chez Guy Pellerin, Stéphane Larue et Francine Savard* (mémoire de diplôme de deuxième cycle) Université du Québec à Montréal, Montréal, Canada.
- Lamarche, B. (2006, Automne-Hiver). Tout embrasser (encore) : entretien avec Raymonde April : Extimité. *Esse*, (58), 40-43.
- Murphy, S. (2012, automne). Guy Pellerin Peindre loin (et construire) : L'idée de la peinture. *Esse*, (76), 16-19.



PASCAL CAPUTO  
AU TRAVERS DU REPLI

# AU TRAVERS DU REPLI

PASCAL CAPUTO

11 septembre - 6 octobre 2013

Vernissage : mercredi 11 septembre, 18h

September 11 - October 6, 2013

Opening: Wednesday September 11, 6 pm



**GALERIE DOMINIQUE BOUFFARD**

1000 Amherst, suite 101, Montréal Qc H2L 3K5 514.678.7054

mercredi au vendredi 10-18 samedi et dimanche 12-17

ABONNEZ-VOUS À NOTRE INFO-LETTRE  SUSCRIBE TO OUR NEWSLETTER

[GALERIEDOMINIQUEBOUFFARD.COM](http://GALERIEDOMINIQUEBOUFFARD.COM)



# PASCAL CAPUTO

Au travers du repli

# Au travers du repli



Pascal CAPUTO, 270053\_10150260480131871\_502626870\_7895756\_5682081\_n.jpg, (2012),  
Huile sur toile, 140 x 107 cm  
© Guy L'heureux

L'œuvre de Pascal Caputo appartient à cette peinture savante émergente, soutenue par la galerie Dominique Bouffard; une peinture qui revisite les conditions de la pratique de la peinture compte tenu de la surenchère de l'image que notre société connaît aujourd'hui à l'ère d'Internet.

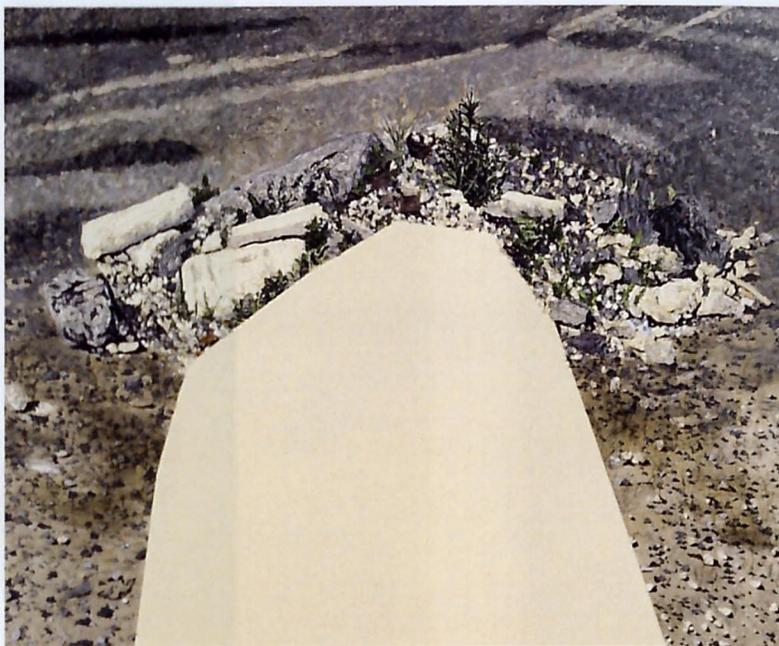
Dans Au travers du repli, La galerie présente dix peintures de Pascal Caputo tirées d'une série de tableaux, qui sont tous le résultat d'une transposition, en peinture, d'images sélectionnées sur Facebook – des portraits ou des autoportraits –, dont le peintre a préalablement supprimé la figure humaine en découpant grossièrement la surface numérique au moyen d'un logiciel de traitement de l'image.

Aussi, chaque tableau présente-t-il une étrange figure fantomatique qui semble au premier coup d'œil obstruer une bonne partie de l'image peinte. C'est systématique, elle est toujours là. Seule sa forme varie. Elle intrigue, gêne même. Mais elle gêne l'esprit plus que la vue, car dans les faits, cette figure fantomatique n'est pas peinte. Ce qu'on y voit, c'est la toile brute, immaculée, vierge. Ne serait-ce pas alors le geste, ou plus exactement la décision qu'il en soit ainsi, qui prend consistance sous les traits d'une telle figure?

Autrement dit, cette figure, plutôt que de ne rien montrer, ne donnerait-elle pas à voir une décision ? Si tel est bien le cas, cette figure fantomatique ne serait-elle pas en train de nous apprendre, au-delà de son étrangeté, que « donner à voir », ce n'est pas « montrer ». Et comme nous sommes dans le domaine de la pratique de la peinture, la leçon n'irait-elle pas jusqu'à nous faire découvrir que la peinture ne montre pas, elle donne à voir.



270053\_10150260480131871\_502626870\_7895756\_5682081\_n.jpg (Détail)



Pascal CAPUTO, 47313\_121796607873212\_100001286204541\_146570\_4718377\_n.jpg, (2011), Huile sur toile, 43 x 53cm  
© Guy L'heureux

Sur ce point, il faut noter combien, dans les tableaux de cette série, et plus exactement dans la manière avec laquelle ils sont peints, rien n'est caché. Tout y est en vue. Tout, absolument tout. De la toile brute aux empâtements qui la recouvrent, et qui, de dépôt de peinture en dépôt de peinture, finiraient par dessiner des paysages ou des scènes de genre, s'il n'y avait pas cette figure fantomatique pour y contrevenir. Elle intrigue; on s'approche un peu; un peu plus encore. On découvre alors les parties peintes des tableaux dans le détail. On y voit que les motifs iconographiques sont dessinés dans l'empâtement même du dépôt de peinture. Parfois, le peintre ira jusqu'à les y modeler.

Du coup, pour l'œil, l'image d'un caillou, par exemple, coexiste avec l'empatement qui le dessine. Les parties peintes des tableaux seront toutes traitées de la sorte.

Faut-il alors saisir l'exposition Au travers du repli comme un ensemble de tableaux sériés au moyen desquels Pascal Caputo se serait donné pour projet d'énoncer, au creux même de l'acte de peindre, au travers du repli de la peinture, une dialectique entre montrer et donner à voir? Autrement dit, à peindre comme il le fait, Pascal Caputo ne nous assignerait-il pas un point de vue d'où nous pouvons faire l'expérience d'une telle dialectique? Et de fait, chacun des tableaux de la série engage le regard dans les limites de ce rapport entre montrer et donner à voir, dont on comprend sans équivoque qu'elle est orchestrée par cette opposition entre une partie peinte et une partie non peinte. Une opposition qui met de l'avant l'inévitable rapport qu'il y a en peinture, et dans toute pratique artistique, quelles qu'en soient les modalités, entre faire et voir.

Jean-Émile Verdier



Pascal CAPUTO, 270053\_10150260480131871\_502626870\_7895756\_5682081\_n.jpg, (2012),  
Huile sur toile, 140 x 107 cm  
© Guy L'heureux



### Note biographique

Pascal Caputo est né à Montréal en 1976. Avec l'exposition *Au travers du repli*, il parachève son projet de maîtrise en peinture à l'UQAM, où il avait en 2000 entrepris un baccalauréat en arts visuels et médiatiques. En 2005, il termine ses études de 1er cycle à l'École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg en France (ESAD). À noter que pendant cinq années consécutives (1999 – 2005), Pascal Caputo a été boursier et lauréat de la Fondation du soutien aux arts de Laval et qu'en 2002, il était récipiendaire du prix en peinture de la Fondation McAbbie à l'UQAM. L'artiste vit et travaille à Montréal.

Cette publication a été réalisée par la Galerie Dominique Bouffard dans le cadre de l'exposition « *Au travers du repli* », exposition de fin de maîtrise de l'artiste Pascal Caputo.

11 septembre - 6 octobre 2013

Texte: Jean-Émile Verdier

Crédit photo - oeuvres: Guy L'heureux / Portrait de l'artiste: Éloi Desjardins

© La reproduction en tout ou en partie de ce document est interdite sans l'autorisation préalable de la Galerie Dominique Bouffard

ISBN: 978-2-9810457-2-0



**GALERIE DOMINIQUE BOUFFARD**

1000 Amherst, suite 101, Montréal, Québec H2L 3K5  
[www.galeriedominiquebouffard.com](http://www.galeriedominiquebouffard.com) 514 . 678 . 7054