

TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	iv
Remerciements.....	v
Table des matières.....	vi
Liste des figures.....	vii
INTRODUCTION.....	8
 CHAPITRE I : S'APPROCHER DE L'AUTRE.....	 12
1.1 LA RENCONTRE INTERCULTURELLE.....	13
1.1.1 L'approche.....	13
1.1.2 La volonté de rencontre.....	19
1.1.3 Correspondances.....	21
1.2 ÉTHIQUE ET PORTRAITURE.....	23
1.2.1 Vision éthique du visage.....	23
1.2.2 Avec les Autochtones.....	29
1.2.3 Avec les immigrants.....	32
1.3 PHYSIOGNOMONIE ET PRISE DE POSITION.....	35
1.3.1 Interprétations du visage.....	35
1.3.2 Le visage «miroir de l'âme».....	39
 CHAPITRE II : LA NARRATION GRAPHIQUE.....	 47
2.1 LE GESTE ET LA CRÉATION.....	48
2.1.1 Dessin, Visage et bande dessinée.....	48
2.1.2 Encre et sensation.....	51
2.1.3 Le brut et l'imprévu.....	53
2.2 COMMUNAUTÉS ET ENSEMBLES.....	57
2.2.1 Le temps du dessin : le temps de la Rencontre.....	57
2.2.2 Cadrage et portraits.....	60
2.2.3 Collectivité et papier.....	62
2.3 LE VISIBLE PEINT ET CHOIX PLASTIQUES.....	64
2.3.1 Le noir et blanc.....	64
2.3.2 Partir du réel.....	65
 CHAPITRE III : IMAGES DE LA RENCONTRE.....	 69
3.1 DES ENSEMBLES DE VÉCUS ET DE VISAGES.....	70
3.1.1 Le regroupement.....	70
3.1.2 Transmettre un moment créatif.....	72
3.1.3 Unicité et multiplicité visuelle.....	75
3.2 SURFACES A EXPLORER : LE CONCEPT D'EXPOSITION.....	77
3.2.1 Dessin et visible.....	77
3.2.2 Surfaces et espaces.....	80
 CONCLUSION.....	 86-91
Annexe : vues de l'exposition <i>Allégories de la Rencontre</i>	92
Bibliographie.....	95

LISTE DES FIGURES

Figure 1. Un portrait tiré de la série <i>Rencontre, série #5</i> , UQAC, rencontre avec étudiants étrangers, 27 novembre 2008 – février 2009. Crayon et encre de Chine sur papier, 43 x 30,5 cm.....	11
Figure 2. Trois portraits tirés de <i>Rencontres, série # 1</i> : Musée de Mashteuiatsh, 16 novembre 2006 – Avril 2007. Fusain et encre de Chine sur papier, 43 cm x 30,5 cm chacun.....	19
Figure 3. <i>Rencontres, Série # 4</i> , Journée d'intégration <i>Rapprochons-nous pour mieux nous connaître</i> , Jonquière 4 octobre 2008 – Novembre 2008 Crayon, graphite et encre de Chine sur papier, 43 cm x 30,5 cm.....	34
Figure 4. Walker Evans : <i>Travailleurs au dock de charbon</i> , La Havane, Cuba, 1933 20.2 x 25.2 cm. Metropolitan Museum of Art Source : Luc SANTE : <i>Walker Evans</i>	44
Figure 5. Portrait du Fayoum : <i>Homme</i> (Ier siècle ap.J.C.) ; Le Caire, Musée égyptien. Source : Jean-Christophe BAILLY : <i>L'apostrophe muette, essai sur les portraits du Fayoum</i>	46
Figure 6. Figure 6 : Portrait tiré de la série <i>Rencontre, série #1</i>	47
Figure 7. Yan Pei Ming, <i>108 brigands</i> (détail), 1994-1995 Huile sur toile, série de 120 peintures, huile sur toile : 130 x 97 cm chacune Fonds National d'Art Contemporain, Paris. Source : Internet.....	52
Figure 8. Marlène Dumas, 3 portraits de la série <i>Models</i> , 1994 Lavis et aquarelle sur papier, 60 x 50 cm chacun. Source : Dominic VAN DEN BOOGERD, Barbara BLOOM et Mariuccia CASADIO, <i>Marlène Dumas</i>	54
Figure 9. Henri Matisse : <i>Aragon</i> , dessins à l'encre (détails), mars 1942 Source : Louis ARAGON : <i>Henri Matisse, roman</i>	57
Figure 10. Marlène Dumas, <i>Black Drawings</i> (détail), 1991-1992 Lavis et aquarelle sur papier, ardoise, 25 x 17,5 cm chacun, série de 111 dessins et 1 ardoise Collection fondation De Pont, Tilburg, Pays-Bas.....	60
Source : Dominic VAN DEN BOOGERD, Barbara BLOOM et Mariuccia CASADIO, <i>Marlène Dumas</i> . Figure 11. Quatre portraits tirés de la série <i>Rencontres, série # 3</i> : Musée amérindien de Mashteuiatsh, 8 décembre 2007 – mars 2008. Crayon, fusain et encre sur papier, 43 cm x 30,5 cm chacun.....	63
Figure 12. Marlène Dumas, <i>Rejects</i> (détails), 1994 Lavis et aquarelle sur papier, 60 x 50 cm chacun. Source : Dominic VAN DEN BOOGERD, Barbara BLOOM et Mariuccia CASADIO, <i>Marlène Dumas</i>	65
Figure 13. Chuck Close, <i>Phil</i> , 1983 Pulpe de papier humidifiée sur toile, 233,7 cm x 182,8. Source : Internet.....	69
Figure 14. Portrait tiré de la série <i>Rencontre, série #3</i>	70
Figure 15. Dessin tiré du film <i>Temps de la Rencontre / Temps du dessin</i> - février 2009. Crayon et encre de Chine sur papier.....	74
Figure 16. Dessin tiré du film <i>Temps de la Rencontre / Temps du dessin</i> - février 2009. Crayon et encre de Chine sur papier.....	75
Figure 17. Dessin tiré du film <i>Temps de la Rencontre / Temps du dessin</i> – janvier 2009. Crayon et encre sur papier.....	82
Figure 18 à 23. Annexe : Vues de l'exposition <i>Allégories de la Rencontre</i>	92-94

INTRODUCTION

Être dessinateur est un travail solitaire, où l'on se retrouve dans une bulle d'obscurité bien souvent, à moins que l'on ne travaille à plusieurs. J'ai cherché durant cette recherche à créer un dialogue, lié intimement à mon travail artistique, un acte créatif relationnel et vivant qui me permettrait de me rapprocher de l'autre, par l'intermédiaire d'un regard subjectif sur ce qui m'environne. Étant étranger d'origine française, je n'ai pu m'empêcher de profiter de mon séjour ici au Québec pour extérioriser en quelque sorte ma recherche plastique et la lier à un rapport à l'autre, dans l'optique d'une découverte autant humaine qu'artistique. Le portrait dessiné et peint s'est imposé comme le meilleur intermédiaire dans cette recherche de l'essence même de l'échange dans son sens le plus pur et spontané. J'ai lié la pratique du portrait, par le dessin et l'encre de Chine, à l'intersubjectivité, au fait de rencontrer l'autre, que je ne connais pas ou alors très peu de prime abord. Ma production plastique a toujours pris comme matière première le dessin et emprunte aussi bien aux domaines de la peinture, de la bande dessinée et de la photographie. Le dessin du visage, qu'il soit réalisé par rapport à des personnes réelles ou complètement fictives, est indubitablement lié à ma création.

Avant et après mon arrivée ici, j'ai décidé de me rapprocher des Autochtones, des membres des Premières Nations, en allant à leur rencontre sur leur lieu de vie : les réserves se trouvant sur le territoire québécois. Cela répondant à un besoin de curiosité et à une quête de compréhension des rapprochements interculturels et de la situation contemporaine

des Amérindiens. Je m'intéresse à la notion de communauté, qui, à l'heure d'aujourd'hui, est difficile à cerner en fonction de sa nature éclatée. Le lieu de la rencontre est pour moi le terrain sensible pour s'approcher d'une communauté. Par la suite, je me suis rapproché des immigrants : des anciens et des nouveaux venus dans la région du Saguenay-Lac-St-Jean, opérant dès lors un retour à mon statut et à mon appartenance, plus ou moins tangible, à ce groupe culturel.

Travaillant avec la collaboration de personnes extérieures au milieu universitaire, l'éthique est devenue, au fil du temps, de plus en plus importante afin d'éviter le sentiment de pillage, par le biais de ma démarche de plasticien, auprès des communautés amérindiennes. J'ai donc développé une stratégie afin de construire un code déontologique en rapport avec ma posture artistique, à partir de recherches diverses, qui, je l'espère, respecte l'intégrité de la personne portraiturée.

Le thème de ma recherche est une exploration essayant de déterminer comment le portrait artistique peut créer un dialogue interculturel et, au-delà, avec l'autre. Il s'agit pour moi de mettre en place un langage plastique allié à un questionnement à propos de l'intersubjectivité et des rapports humains dans notre société contemporaine. J'ai désiré mettre en place une galerie de portraits qui serait la plus étendue possible avec le plus grand nombre de visages figurés afin de mettre en valeur la diversité humaine par ma démarche, par l'intermédiaire des différents choix de ma création, autant sur le fond que sur la forme, autant sur le plan humain que plastique.

Le premier chapitre expose les différents moyens que j'ai utilisés pour m'approcher des communautés amérindiennes et par la suite, de celle des immigrants. Il affirme mes

questionnements vis-à-vis de l'éthique, cette dimension intervenant durant mon processus de création. De ce fait, je propose une lecture du philosophe français d'origine lituanienne Emmanuel Lévinas (1906-1995). Je présente enfin mon positionnement par rapport à l'idéologie du portrait dans notre société occidentale contemporaine et à travers l'histoire de l'art.

Le deuxième chapitre est consacré à mes choix plastiques. Il explique les influences des différents médiums et moyens d'expression qui, en s'entremêlant, motivent ma création : le dessin, la bande dessinée, la peinture, la photographie et le cinéma d'animation. Il présente aussi mon approche par rapport au visage et à sa figuration. Il met enfin en valeur les différents artistes desquels je me rapproche comme Yan Pei Ming ou Marlène Dumas.

Le troisième chapitre est une réflexion à propos de l'exposition *Allégories de la Rencontre* qui présente la production réalisée durant ma recherche. Cette partie entend expliciter mes choix à propos de la mise en espace des œuvres ainsi que des moyens dont j'ai usé pour investir le lieu afin que l'esprit général de ma recherche l'imprègne.



Figure I : Portrait tiré de la série *Rencontre*, série #5

CHAPITRE I

S'APPROCHER DE L'AUTRE

*Dans l'Amérique du XXIème siècle, nous luttons contre les « profils raciaux ».
Notre époque exige des portraitistes
graphiques une grande sensibilité
à l'injustice des stéréotypes.*

Will Eisner, préface de *Fagin le juif*.

Menant une excessive vie faciale, on est aussi dans une perpétuelle fièvre de visages.

Henri Michaux, *passage*

I. S'APPROCHER DE L'AUTRE

1.1 La Rencontre Interculturelle via le portrait

1.1.1 L'approche

Genèse du projet en France et à l'arrivée

Lorsque, à Saint-Étienne, avant mon départ pour le Québec (durant la session d'hiver 2006), j'ai eu l'occasion de rédiger un sujet de recherche potentiel en vue d'un séjour à l'Université du Québec à Chicoutimi, ma volonté première était de faire des études graphiques sur les conditions de vie des membres des Premières Nations au Québec et, par la suite, en d'autres provinces, d'autres régions. Je voulais traiter de l'assimilation des populations autochtones, avec un regard d'Européen, de Français contemporain. Ce regard aurait été nouveau puisque personnel.

N'étant jamais allé en Amérique du Nord avant l'élaboration de ce projet potentiel, il faut dire que ma vision était romancée et fantasmée mais je me documentais sérieusement en vue de me préparer à œuvrer dans le bon sens, à réfléchir dans quel type de projet je m'embarquais. Les références théoriques auxquelles j'avais eu accès étaient bien inférieures en termes d'informations par rapport à la réalité qui m'attendait une fois sur place. Dans une intention de recherche faite avant mon arrivée en août 2006, j'avais beaucoup étudié les œuvres d'artistes, autochtones ou non, traitant de la situation des Amérindiens et de leurs modes de vies. Les dates de réalisation de ces œuvres étaient diverses, allant d'avant la colonisation jusqu'à aujourd'hui. Ces créations me servaient de

tremplins, de passerelles pour essayer de comprendre ce monde de loin sans en connaître la réalité. Je me suis rendu compte, après être arrivé ici en automne 2006, que je devais profiter de mon séjour pour construire un projet important et pour recentrer mon travail sur l'intention première qui était de découvrir une autre culture qui m'était totalement étrangère. Je n'avais rencontré aucun Amérindien jusqu'alors et il me fallait comprendre comment ils étaient perçus par les allochtones au Québec afin de comprendre vers quoi je m'engageais.

Les stéréotypes, les clichés étaient très marquants vis-à-vis de mes intentions et cela m'a tout d'abord extrêmement ralenti, cloîtré. J'ai cherché à voir l'autochtone, quelle que soit sa nation, tel qu'il est, me débarrasser de mes idées reçues, de ce que j'avais vu, entendu et lu jusqu'alors pour acquérir une vision et une expérience personnelle et croire à l'échange, à la rencontre, dans son sens le plus spontané. Je voulais aller vers quelque chose de vierge, de neuf, et garder le plus possible une ouverture d'esprit tout au long du processus de la rencontre. On ne peut parler vraiment bien que de ce que l'on découvre soi-même, c'est peut-être le credo de ce que j'ai entrepris avec l'évolution de ce projet de recherche- création.

Pourquoi le portrait

Avant d'arriver au Québec, sur le plan formel, je ne savais pas vraiment vers quoi aller et quelle forme allait prendre ma production. Je voulais travailler le dessin car c'est le médium que j'utilise le plus souvent et celui avec lequel je suis le plus à l'aise mais je me souviens aussi avoir voulu explorer la vidéo ou même l'installation. J'avais déjà exploré ces médiums avec des projets antérieurs et je voulais continuer à œuvrer dans ce sens. Le

portrait m'apparaissait comme une des manières de mettre en relief l'échange souhaité dans ce projet, mais ce n'était pas encore vraiment réfléchi. Les idées de création auxquelles je pensais avant mon départ étaient vraiment diverses et très nombreuses mais en réalité, elles étaient assez floues. Je voulais, par exemple, créer de grands dessins sur papier de paysages urbains de réserves autochtones. J'avais l'idée de laisser transparaître une réalité ignorée ou délaissée à travers ma sensibilité et mon dessin. Lorsque j'ai eu l'opportunité d'effectuer un séjour universitaire au Québec, il était vraiment important pour moi de réaliser un projet que je n'avais jamais pu mettre en œuvre jusqu'ici. Il fallait profiter de cette occasion pour créer quelque chose que je voyais comme essentiel pour moi, un projet nouveau qui me permettait d'avancer sur le plan personnel. Par différentes étapes, j'ai pensé effectuer un rapprochement avec les autochtones grâce au portrait comme plaque tournante. J'avais réalisé, pour un projet de dessin, à l'université en France, une série de portraits au fusain d'une classe d'école. J'ai voulu garder ce processus et l'appliquer à mon projet de recherche.

Durant la première session réalisée à l'UQAC à l'automne 2006, le travail du portrait artistique s'est imposé de lui-même afin de me permettre de rejoindre l'autre par sa réalité physique, selon un rapport privilégié, la rencontre, dans son sens le plus simple. Plusieurs personnes apprécient de posséder un portrait d'elles-mêmes. Plus que le portrait photographique, le dessin et le «style» de l'artiste attirent le grand public. Je me suis adressé à un éventail de personnes diversifié, dessinant autant les femmes que les hommes, les personnes jeunes comme les personnes plus âgées, les chômeurs autant que les cadres supérieurs. Le seul point commun entre les personnes que je prends en portrait et dont je

traite plastiquement le visage est le fait qu'ils appartiennent à une communauté, à un groupe plus ou moins délimité : les autochtones de la nation des Montagnais et, par après, les immigrants arrivés depuis plus ou moins longtemps dans la région du Saguenay Lac-St-Jean. Mon travail consiste non seulement à la représentation plastique du portrait mais aussi à l'établissement d'une stratégie, d'un processus d'approche afin de pouvoir rencontrer des personnes qui peuvent être réticentes, peu ou trop accoutumées à ce qu'on s'intéresse à elles.

Approche avec autochtones

Pour les représentants des Premières Nations, il fallait procéder pas à pas puisque les Amérindiens en Amérique du Nord sont, en général, assez las de la raison pour laquelle on s'intéresse à eux. En effet, les médias et autres font parfois preuve de sensationnalisme ou d'idéalisme à l'égard des autochtones. Il faut à tout pris éviter l'écueil de l'admiration dont les gens, comme les touristes par exemple, font preuve à l'égard de ces populations. Il existe un fantasme de «l'Indien» dans le discours de nombreuses personnes, une idée selon laquelle les Amérindiens vivent de la même manière qu'il y a une centaine d'années alors que ces populations se battent pour leur reconnaissance et font face à d'importants problèmes d'identité qui engendrent également de graves maux sociaux. Des premiers contacts avec les Européens au quinzième siècle jusqu'à aujourd'hui, le mode de vie des Amérindiens s'est vu changé et bouleversé à de nombreux niveaux. La sédentarisation forcée de certaines nations autochtones traditionnellement nomades a affecté l'existence des Amérindiens, notamment par l'établissement du système des réserves. La volonté des gouvernements canadiens de les intégrer est un large problème souvent débattu et la

situation évolue dans les communautés sur différents plans. Je voulais éviter l'écueil des stéréotypes, des préjugés, de la romance ou de la compassion que pouvait induire chez le spectateur la vue de séries de portraits de personnes résidant au sein de réserves amérindiennes. Il fallait éviter que les autochtones perçoivent mon intervention comme «dangereuse», en regard de l'utilisation d'images de leurs visages. Par conséquent, je me suis rendu compte que le caractère éthique de ma démarche envers cette population se devait d'être très approfondie -comme je l'énoncerai plus loin- afin de réduire cette attitude quelque peu teintée d'appréhension. Il s'agissait de créer un lien de confiance rapidement et cela, par la parole.

Afin d'affirmer le bien-fondé de mon travail, il a fallu trouver un point d'ancrage, d'accueil et de rencontre au sein d'une communauté. J'ai pu être aidé par différents organismes, des personnes et des groupes de recherche afin de trouver des contacts et des solutions. Durant la session d'automne 2006, je me suis rendu plusieurs fois au Musée Amérindien de la réserve de Mashteuiatsh, situé au bord du Lac Saint Jean. J'ai pu rencontrer diverses personnes œuvrant dans ce lieu assez important présentant une exposition permanente sur la culture et l'histoire de cette réserve et de ses habitants ainsi qu'une exposition temporaire. J'ai rencontré la responsable du musée et ai dû exposer mon projet et expliquer ce que je désirais. Dans un projet d'art relationnel, il faut que les personnes aient confiance en la démarche de l'artiste. Il s'agit, dans mon cas, d'expliquer sommairement mon projet et comment je me propose de procéder à chaque niveau de la création et cela à chaque personne avec qui je vais travailler. Lors d'un vernissage dans le Musée Amérindien de Mashteuiatsh, j'ai pu rencontrer et prendre en photographie plusieurs

personnes appartenant à la Nation innue, résidant pour la plupart à Mashteuiatsh, certains venant de Sept-Îles. Pour inviter les gens à venir me voir ce jour-là, j'avais passé un message à la radio communautaire ainsi qu'un message dans le journal local. Par la suite, je suis retourné plusieurs fois à Mashteuiatsh, mais je n'ai réalisé qu'une autre série de portraits. Je m'y étais rendu une fois, par exemple, lors du printemps 2007, profitant de la tenue d'un tournoi intercommunautaire de hockey sur glace se déroulant à l'aréna de Mashteuiatsh mais, à cette occasion, une seule personne, durant toute la journée, est venue me voir. En novembre 2007, une autre série de portraits fut créée à la réserve montagnaise de Uashat, à Sept-Îles, où j'ai pu profiter du voyage de la *Boîte Rouge Vif*, un organisme à but non-lucratif travaillant au développement des créations artisanales d'artistes autochtones, qui m'a beaucoup aidé dans l'élaboration de mon projet. Sur le territoire de cette réserve, je suis allé m'installer deux jours d'affilée dans le centre d'achat des *Galleries Montagnaises* où j'ai pu rencontrer un grand nombre de personnes, amérindiennes ou non. La troisième série a été initialement créée au sein du musée de Mashteuiatsh, en décembre 2008 - soit un an après la première - où j'ai pu aider au montage d'une exposition temporaire de la *Boîte rouge vif*. L'aide de cette dernière a été importante afin d'avoir une entrée pour comprendre petit à petit un contexte qui m'était étranger et difficilement compréhensible.

Approche avec immigrants

Par la suite, j'ai décidé de travailler avec une autre communauté afin de pouvoir enrichir ma démarche et explorer le domaine du portrait à travers un autre contexte, celui des immigrants venant de n'importe quel pays autre que le Canada et résidant pour une

période fixe ou pour le reste de leur vie au Saguenay-Lac Saint Jean. Faisant partie d'un projet de recherche alliant des immigrants et des artistes émergents de la région dans l'optique de réaliser un projet artistique commun, j'ai pu découvrir tout un réseau d'aide à l'intégration destiné aux nouveaux arrivants. Devenu membre de la *Corporation d'intégration du Saguenay Lac-Saint-Jean* j'ai pu réaliser, lors de la semaine interculturelle en octobre 2008, une première série de portraits d'immigrants. Il a fallu, pour travailler avec des personnes immigrées, œuvrer avec des gens que je rencontrais pour la première fois, à l'instar des Innus que j'avais auparavant pris en portrait. En novembre 2008, j'ai réalisé une série avec des étudiants étrangers de l'UQAC, les accueillant au sein de l'atelier de l'université, c'est-à-dire mon espace de travail habituel.



Figure 2. Trois portraits tirés de la série *Rencontres, série # 1*.

1.1.2 La volonté de rencontre

Appliquer le dessin du portrait à la rencontre avait comme but de provoquer cette dernière. Au départ, j'avais commencé à réaliser mes portraits à l'aide du médium de la

photographie. Cependant, je me suis vite rendu compte que le dessin devait être intégré au processus de création. D'abord parce qu'il est mon médium de prédilection afin de découvrir l'autre de manière sensible. La première série de portraits a été réalisée initialement par une prise de photographies et, par la suite, j'ai dessiné d'après celles-ci. Les gens n'ont pas forcément beaucoup de temps à m'accorder et la photographie s'est imposée de manière à faciliter le processus. J'ai pu expérimenter, par la suite, le dessin sur le vif et cela a rendu la rencontre et le traitement du visage de chaque sujet beaucoup plus intéressant et prégnant.

Le portrait photographique est et a été très utilisé par des artistes et d'autres personnes, c'est-à-dire des documentaristes, des photographes professionnels, des cinéastes, etc. C'est une manière de se rapprocher des gens et peut-être le moyen le plus efficace pour approcher une personne étrangère. La photographie constitue une passerelle entre deux personnes, selon moi, elle opère un premier rapport avec une personne que l'on ne connaît pas. Je l'ai utilisée comme moyen de rencontre au départ mais j'espérais vraiment pouvoir réaliser des portraits sur le vif, ce qui a été possible par la suite. La photographie peut m'aider, certes, mais le dessin reste primordial et ce dernier s'est imposé comme la clef de voûte de mon projet et de ma recherche. De plus, la rencontre est beaucoup plus stimulée par la pratique du dessin dans un lieu public. Les gens, en général, trouvent le dessin plus personnel, plus «artistique» que la photographie. Lorsque je dessinais des visages dans un lieu public, cela provoquait généralement un attroupement autour de la scène et je ne pense pas que cela aurait été la même chose si j'avais été à la même place, muni seulement d'un appareil photo et d'un trépied. L'échange est plus intéressant lorsque le public est amené à poser pour un

dessin : ils prennent plus de temps pour discuter, sont plus attentifs et ouverts. Lorsque j'organisais des séances de portraits photos, la rencontre était plus rapide et donc moins enrichissante. La photographie fixe un instant rapidement, elle cristallise un contact entre le photographe et le photographié mais je me suis rendu compte de l'inefficacité de ce procédé en tant que moyen de créer une rencontre tangible. Le dessin du portrait témoigne d'un dialogue plus soutenu, plus concentré avec la personne portraiturée puisque l'on peut distinguer la longueur de son exécution en le voyant. Tous les traits visibles n'ont pas été tracés sur la feuille instantanément comme le fait un appareil photo numérique. La rencontre par le face-à-face, selon moi, devient plus prégnante pour le dessinateur, c'est-à-dire moi-même et surtout pour la personne qui pose.

1.1.3 Correspondances

Ce niveau de mon travail est très important pour la conduite d'un projet de cette nature. Il est intimement lié au caractère éthique de ma démarche et permet de récolter une reconnaissance de la part des personnes qui ont collaboré à mon projet, qu'elles soient autochtones, immigrantes ou d'autres origines. Il ne s'agit pas pour moi seulement de récolter quelque chose que ces gens m'ont donné mais de leur fournir un résultat et cela, c'est le portrait peint final. Bien entendu, cet aspect serait plus fort si je leur remettais l'original mais ce dernier fait partie de l'œuvre en général et je ne peux malheureusement pas m'en départir après la production car il est nécessaire pour moi d'avoir du matériel pour l'exposition finale.

Je procède, après la finalisation d'un portrait, à l'envoi de ce dernier photographié, par voie postale ou par courriel, selon ce que les personnes m'ont laissé comme coordonnées lors de la rencontre. La correspondance via le portrait permet de remercier la personne portraiturée qui a participé au projet et de créer un lien plus ou moins tangible avec elle. Le courriel permet à la personne de répondre plus rapidement et plus facilement. Je demande souvent aux gens qu'ils me donnent des avis en regard de leur portrait et je reçois parfois des réponses de leur part. Pour les autochtones, j'ai reçu très peu d'avis et de remarques. Ce sont des gens qui s'expriment oralement, de personne à personne, comme j'ai pu le constater lorsque je revoyais des gens de Mashteuiatsh ou de Uashat par la suite, ils avaient des commentaires et des questions à propos de ma recherche, aussi bien sur le plan plastique que sur le plan théorique.

Un lien se perpétue avec le modèle même après la production grâce à cette relation épistolaire même si elle ne se fait que dans un sens, le mien, pour la majorité des cas. Il y a des personnes rencontrées avec qui j'ai eu plus d'affinité. D'autres que j'ai rencontrées plusieurs fois suite à la séance de portrait et qui finissent par bien me connaître. Dans ces cas-là, les rapports peuvent être plus entretenus par la suite. Les personnes qui ont collaboré à mon projet sont invitées à l'événement final car j'estime cela normal. Je fais ce lien car il me permet d'extérioriser ce que je fais et de pouvoir avoir des avis extérieurs à l'université. Je pense que cela est essentiel. Les gens qui ont participé à mon projet deviennent des collaborateurs à ma recherche et non plus de simples modèles anonymes. Je ne les ai pas rencontrés dans le cadre de commandes et ils me rencontrent par hasard bien souvent et pour la première fois. Il est nécessaire pour moi d'aller plus loin que cette

rencontre initiale. En effet, la rencontre interculturelle, qui est un des axes de ma recherche, doit se perpétuer après la prise de contact. On ne peut en rester là. Le modèle doit être informé des avancées du travail, dans sa globalité ou au moins, en ce qui le concerne personnellement.

1.2 Éthique et portraiture

1.2.1 Vision éthique du visage

Afin de réaliser des portraits, il est nécessaire de délimiter des règles afin de pouvoir respecter la personne portraiturée. Selon moi, chaque artiste requérant la participation d'un public ou d'un groupe de personnes provenant d'un milieu différent des arts en général devrait se soucier jusqu'à un certain point d'éthique. Je suis un étudiant à l'université, par conséquent, les personnes travaillant avec moi pour la conduite de ce projet de recherche doivent être informées de l'emploi qui est fait des documents réalisés avec leur concours. Dans mon cas, ce sont des images d'eux-mêmes, de leurs visages, qui sont créées avec leur participation et il est nécessaire de respecter leur identité. Une charte d'éthique est à la disposition de chaque étudiant chercheur afin de légitimer des réalisations impliquant des personnes extérieures à l'université. Cela permet de mesurer et de comprendre en quoi notre recherche peut parfois être complètement irrespectueuse vis-à-vis de personnes avec lesquelles nous travaillons pour mener un projet. Comme je travaille au sein d'un milieu complètement étranger à l'université, dans divers milieux géographiques, et avec des gens d'autres cultures, de nombreux éléments entrent en considération pour traiter mon sujet et

ma recherche. Suite aux réflexions issues de mes premières expériences et à la consultation des documents officiels de l'UQAC, je me suis créé un guide de conduite éthique cadrant avec mon projet.

Code éthique personnel

Lorsque je rencontre une personne, il s'agit de lui expliquer de long en large mon projet, ma recherche et à quoi seront destinés les portraits, dessinés ou photographiés et ce, lors de notre premier contact. Il faut préciser à chaque personne que chaque portrait sera exposé au sein de différentes séries. Il est nécessaire également de répondre à toutes les questions des personnes. Cela est souvent répétitif, mais il est obligatoire d'être à la disposition de la personne inconnue, bien souvent, devenue modèle pour un court laps de temps. Les participants sont aussi informés de comment se passera la suite du projet; il y aura l'envoi d'une reproduction de chaque œuvre à chaque personne et d'une invitation à l'événement, c'est-à-dire la présentation finale au public.

Il est nécessaire pour moi de rappeler ici que chaque série est réalisée dans un temps plus ou moins précis : en effet, je dessine ou photographie les modèles durant une ou deux journées. Chaque série est donc initialement produite dans ce temps-là et je pense qu'on peut parler d'une manière de travailler qui me rapproche de mes modèles. Ce processus garde une honnêteté, une authenticité : les portraits sont finalisés d'affilée et non par après. Il ne s'agit pas, par exemple, d'en réaliser un durant une journée puis d'en créer un autre deux semaines plus tard. Je reste fidèle à la logique de rencontre que je me suis fixé et aussi à l'impression de sérialité où doit transparaître l'idée de communauté et de pluralité des individus.

Je me suis intéressé, durant ma recherche, aux écrits du philosophe français d'origine lituanienne Emmanuel Lévinas ayant articulé, entre autres, une pensée d'analyse du visage à travers une vision phénoménologique et éthique. J'ai utilisé des éléments de cette pensée afin de pouvoir mettre en contexte ce que je faisais avec les autochtones et les immigrants. L'ouvrage référence de Lévinas, *Totalité et Infini : Essai sur l'extériorité*, paru en 1984, présente un chapitre entier consacré au visage, au langage et à la raison. *Éthique et Infini*, publié en 1982, expose des entretiens ayant pour fonction d'explicitier et d'approfondir les concepts qu'il développe et fait office d'introduction à sa pensée étant plus compréhensible pour un profane que *Totalité et infini*. Lévinas pense le rapport à l'autre comme l'infini dont le visage, dans sa nudité, dans son objectivité, est la trace. Les écrits de cet auteur m'ont permis de libérer les autochtones de l'imagerie traditionnelle, de pouvoir traiter leurs visages et leurs identités à ma manière. L'extériorité, la transcendance, ou l'infini se traduisent dans le visage d'autrui, pour Lévinas. Ses écrits se présentent comme un manifeste de défense de la subjectivité et de la sensibilité, qui sont de moins en moins présentes dans le monde moderne et à l'époque où Lévinas écrit. La subjectivité, pour Lévinas, se fonde dans l'idée de l'Infini, qui surgit de la relation du *Même avec l'Autre* ; cela crée une relation paradoxale en laquelle un être séparé, fixé dans son identité, s'avère contenir en soi ce qu'il ne peut contenir que par sa seule, unique et singulière identité. L'événement ultime de l'être, pour Lévinas, ne réside pas dans sa représentation, il est *l'extériorité radicale* à laquelle aspire la métaphysique et qui met en avant la conscience et porte cette dernière à son niveau le plus profond et le plus expressif. Le visage serait pour lui :

« [...] ce qui peut devenir un contenu, que votre pensée embrasserait; il est l'incontenable, il vous mène au-delà. C'est en cela que la signification du visage le fait sortir de l'être en tant que corrélatif d'un savoir.»¹

Ce visage, pour lui, devrait être mis en exergue par la pensée afin de souligner l'être au-delà, il ne doit pas se réduire à sa réalité physique, aux traits du visage seulement.

La relation avec le visage peut certes être dominée par la perception, mais ce qui est spécifiquement visage, c'est ce qui ne s'y réduit pas. [...] il y a dans le visage une pauvreté essentielle; la preuve en est qu'on essaie de masquer cette pauvreté en se donnant des poses, une contenance. Le visage est exposé, menacé, comme nous invitant à un acte de violence. En même temps, le visage est ce qui nous interdit de tuer.²

On pourrait voir une critique du portrait, ici. Dans la première phrase de cette citation, le visage ne doit pas se réduire à une vision réductrice, il doit être mis en contexte avec son véritable statut, sans illusion. Le visage est réfléchi dans un contexte mis en rapport avec une vérité objective. Par la suite de cet extrait tiré de *Éthique et Infini*, on voit un constat de Lévinas comme quoi l'homme - à mon sens, pas seulement l'artiste - montre une vision morne et plate du visage humain, qui ne porte pas en soi les stigmates personnels de son histoire, de son appartenance, de ce qu'il est en soi. En exposant des séries de portraits, il y aurait pour moi une contradiction vis-à-vis de ce qu'expose Emmanuel Lévinas ici, mais il s'agirait, je pense, de mettre chaque portrait dans son contexte d'appartenance, en les

¹ : In *Éthique et Infini*, p. 81.

² : Op cit, p. 80.

exposant dans des lieux spécifiques ou symboliques à chaque communauté de participants que j'ai prise en portrait pour inverser cela et remettre dans son rapport le visage et le rapport à l'être. Lévinas explore également la relation avec *l'autre* dans son œuvre, ce qui se rapproche de mon travail et de mon processus créatif, en vue de réaliser des portraits. Le visage devient significatif du rapport à l'autre et, par conséquent, de mon processus d'approche du portrait:

Si le face à face fonde le langage, si le visage apporte la première signification, instaure la signification même dans l'être – le langage ne sert pas seulement la raison, mais est la raison. La raison, au sens d'une légalité impersonnelle, ne permet pas de rendre compte du discours, car elle absorbe la pluralité des interlocuteurs [...].³

Ici, on peut réaliser un parallèle avec ma manière de travailler. Le discours, le langage, englobé dans ce que Lévinas qualifie de *raison*, est inhérent à tout échange et le visage est ce que l'on rencontre en premier lieu dans un rapport avec une personne étrangère.

Je ne sais pas si l'on peut parler de «phénoménologie» du visage, puisque la phénoménologie décrit ce qui apparaît. De même, je me demande si l'on peut parler d'un regard tourné vers le visage, car le regard est connaissance, perception. Je pense plutôt que l'accès au visage est d'emblée éthique. C'est lorsque vous voyez un nez, des yeux, un front, un menton et que vous pouvez les décrire, que vous vous tournez vers autrui comme vers un objet.⁴

³ In *Totalité et Infini*, p. 182.

⁴ In *Éthique et Infini*, p. 79.

On voit ici comment, dans une vision objective, Lévinas voit le visage dans ce qui apparaît en premier dans une logique de la rencontre. Il ne voit pas la résurgence d'une relation éthique quand on est en contact avec quelqu'un juste en le regardant dans les yeux et en décrivant ce qui révèle son identité physique. Ce qui est visage pour Lévinas et la représentation que l'on peut en faire n'est pas *spécifiquement* un visage car il ne peut être que cela. Selon moi, au vu des travaux de Lévinas, cette représentation du visage de l'autre doit montrer ce que l'on perçoit bien plus que le portrait et c'est cela que j'essaie de mettre en relief afin de développer l'idée de la rencontre et ainsi aller plus loin que la simple représentation d'un visage :

Le visage *s'exprime*. Il est donc ce que je *reçois* d'autrui indépendamment du Je, c'est-à-dire indépendamment de toutes les figures que je pourrais lui attribuer. En tant que telle, la relation privilégiée du Je avec l'autre est le face à face, de la *conversation* – relation éthique par excellence dans la mesure où j'accueille ce qui vient de moi à l'autre plutôt que je ne me projette sur l'autre ce qui existe déjà en moi – soit comme besoin, soit comme idée, soit comme fantasme.⁵

C'est à travers la relation avec l'autre que se construit cette manière d'interpréter le visage.

⁵ Richard Kearney, *Postmodernisme et imagination éthique* in *Emmanuel Lévinas : L'éthique comme philosophie première*, p. 359.

1.2.2 Avec les Autochtones

Il est évident que le processus n'est pas semblable d'une communauté à une autre. La communauté amérindienne, en particulier celle des Inus du Lac St Jean et celle des Innus de la Côte-Nord, respectivement à Mashteuiatsh et à Uashat, implique une attitude particulière. Les Amérindiens d'Amérique du Nord sont souvent las du regard que l'on peut porter sur eux et sont prudents face à ce que pourrait faire une personne issue du milieu universitaire, étranger de surcroît. Même si le bien-fondé peut être mis en avant très vite, la confiance d'une personne ne s'acquiert pas rapidement. Donner une image de son visage à un parfait inconnu peut s'avérer être dangereux pour sa vie personnelle. De plus, on peut reconnaître la personne sur le papier, par la suite. Il me fallait donc pouvoir établir un lien serein avec le modèle et mettre en place certains dispositifs afin de me rapprocher d'une communauté qui m'était inconnue. En premier lieu, on peut lancer une invitation au public : un message dans le journal local, une interview à la radio communautaire, des affiches. En cela, le bouche à oreille a été très important afin que des personnes viennent me rendre visite au sein de communautés autochtones. En deuxième lieu, il faut trouver un endroit où la rencontre pourra se faire : pour la première rencontre, ce fut le Musée Amérindien de Mashteuiatsh. Le lieu est très important : les personnes doivent se sentir à l'aise pour pouvoir discuter, échanger et se sentir en sécurité. Néanmoins, lorsque je me suis rendu la première fois à Sept-Îles et que j'ai pu réaliser de fructueuses rencontres, je n'avais prévenu personne de mon arrivée et j'ai dessiné chaque portrait au sein du café du centre commercial des Galeries Montagnaises. Dès lors, j'ai pu comprendre que les

autochtones que je voulais rencontrer étaient parfois plus accessibles dans un lieu public favorisant l'échange et le café est ce lieu par excellence. Il est nécessaire de comprendre quels Amérindiens j'ai ciblés : ceux qui vivent dans une réserve, tout simplement.

Le dialogue marche très bien avec les Ilnus. Je ne voudrais pas faire de généralités à l'égard de cette population, mais je peux dire que ce sont des gens curieux et s'ouvrant assez facilement. Un Français ne vient pas forcément toujours à leur rencontre et cela peut-être digne d'intérêt. Les Français qui viennent à Mashteuiatsh s'arrêtent au bord de l'eau et vont voir le musée et rien de plus, la plupart du temps. Moi, j'ai voulu rencontrer des autochtones tels qu'ils sont, directement, et oublier tous les fantasmes et les mythes de l'«Indien». Il faut parler, au premier abord, de choses simples et facilement échangeables. C'est par après que l'on peut faire évoluer la conversation. Je cherche à savoir, en premier lieu, où réside la personne, quel est son métier, sa famille, etc. Par après, j'essaie de savoir comment voit-elle le portrait, a-t-elle été déjà prise en portrait, crée-t-elle des portraits, des dessins, des photographies? etc. En résumé, je parvenais à en savoir beaucoup sur les gens et sur ce qu'ils pensaient grâce au dialogue. Pour ce qui est des autochtones de Uashat, beaucoup venaient de plus loin que de Sept-Îles et des environs. Ils venaient plus largement de la Côte-nord et de très loin parfois. Cela m'a permis de découvrir d'autres prononciations et d'autres mentalités. Au centre commercial, à Sept-Îles, il m'a fallu rester plusieurs heures, attablé avec mon papier et mon matériel devant moi et attendre jusqu'à ce que je trouve des personnes curieuses venant me demander la raison pour laquelle j'étais là et qui «mettaient en route» peut-on dire le processus de rencontre. Quand un homme ou une femme accompagné d'un groupe d'amis venait participer, les autres membres du

groupe passaient devant moi l'un après l'autre bien souvent. D'autres gens venaient voir ce qui se passait, allochtones ou autochtones, et les portraits et les rencontres s'enchaînaient. Il y a toujours des gens timides que j'essayais de persuader sans les forcer. D'autres ne s'intéressaient pas au portrait et ne s'interrogeaient même pas sur ma présence et mon activité.

L'argent n'est pas présent dans mon processus puisque cela, à mon sens, pourrait enrayer la rencontre et nier l'enjeu de l'échange pur en posant un intermédiaire entre moi-même et l'Autre. J'éprouvais de la difficulté avec cela car il n'est pas facile de faire comprendre aux gens, qu'ils soient autochtones, immigrants ou allochtones qu'une activité comme celle-ci peut être gratuite. Certaines personnes croyaient cela payant lorsqu'ils me voyaient en train de dessiner des portraits avec une personne en face de moi et ils faisaient office de simples spectateurs. Par après, ils se rendaient compte de la gratuité et venaient vers moi. Chaque personne ou chaque groupe demandait le prix avant de commencer et je pense qu'ils se demandaient pourquoi je ne faisais pas payer : j'expliquais que je n'en avais pas besoin pour faire ces portraits, que ce n'était pas le but. Les portraits d'allochtones que je faisais étaient donnés directement, sous forme de crayonnés, et beaucoup d'entre eux me donnaient tout de même quelque chose. Il faut dire qu'en général, un portraitiste œuvrant dans des événements, des foires ou tout endroit regroupant de possibles modèles, fait payer le public, ce travail étant un gagne-pain. Les gens sont plus ou moins habitués à ce genre de pratique. Ne pas faire payer les participants m'a rendu la part facile en simplifiant les rapports qui se voulaient être le plus direct possible et diversifiés, tout le monde ne pouvant se permettre de payer son portrait.

1.2.3 Avec les immigrants

Durant l'hiver 2008, j'ai voulu ouvrir le champ d'expérimentation. Arrivé à la finalisation de la troisième série représentant des personnes de communautés amérindiennes, j'ai désiré aller plus loin et me rapprocher de ma propre identité culturelle, dont je voulais parler en exprimant quelque chose de différent, suite à mes rencontres avec les Innus et les Ilnus. J'ai donc réalisé un retour vers moi-même et j'ai pris en portrait des immigrants, des personnes appartenant à des cultures diverses, provenant de tous les pays et ne parlant pas forcément ma langue; cela sans distinction pour leur statut social, leur âge, leur situation, etc... Je faisais partie d'un projet de recherche en art relationnel et communautaire avec des immigrants, conduit par le professeur en enseignement des arts Diane Laurier, et je dois dire que cela m'a beaucoup influencé. J'étais arrivé à un point intéressant avec les autochtones, mais je ne voulais pas d'un travail uniforme. Il fallait aller plus loin et montrer autre chose. Même si mon lien avec l'immigrant et avec l'Amérindien est totalement différent, on peut parler d'un aspect qui les relie: un problème identitaire, un déracinement et le fait qu'ils forment une communauté minorisée dans les deux cas. Le problème est séculaire en France, avec les immigrants issus du Maghreb et je connais ce phénomène, même si ce n'est pas le même contexte. Il est sûr que la question de la communauté est potentiellement plus riche pour moi, en travaillant avec deux milieux de personnes différentes.

Il me fallait décider quels immigrants j'allais représenter : non ceux qui restent au Saguenay-Lac-Saint-Jean pour une courte période comme les stagiaires, les touristes ou les

étudiants internationaux dans le cadre d'un court échange interuniversitaire, mais plutôt les personnes qui restent à long terme ou définitivement : des étudiants qui sont venus une session ou une année et qui ont décidé de rester, des personnes ayant demandé l'asile politique ou encore des personnes qui sont tout bonnement venus s'installer ici pour diverses raisons.

Le Saguenay-Lac-Saint-Jean possède une population immigrante très variée : Il y a de nombreux Sud-Américains, des Africains, une assez grande communauté de Français, etc... Il est certain qu'il n'y a pas autant de diversité qu'au sein de la ville de Montréal et de ses alentours en terme de cosmopolitisme mais il y a une diversité culturelle que l'on ne retrouve pas dans d'autres régions du Québec. Afin de me rapprocher de cette communauté très large, j'ai dû trouver des organismes existant dans la région comme la *Corporation d'Intégration Saguenay-Lac-St-Jean*. Œuvrant dans le sens d'une intégration sensible des immigrants à travers divers programmes et pour aider les immigrants à améliorer leurs conditions de vie, elle est très importante dans le paysage politique de la région. Ma première séance de portrait a eu lieu durant une journée de rencontre mise en place par la dite organisation et cela s'est extrêmement bien passé. Outre des portraits d'immigrants, j'ai réalisé un grand nombre de portraits de Québécois présents lors de l'événement se tenant lors de la semaine interculturelle québécoise. Un dialogue s'ouvrait pour moi afin d'expliquer quelle était ma situation ici et quelles étaient mes activités. Lors de l'événement, très peu de personnes ont évoqué l'argent et m'ont demandé pourquoi je ne faisais pas payer car j'avais mis à l'écart la rémunération avec les immigrants, comme je l'avais fait auparavant avec les autochtones.

Afin de garder une authenticité dans ma démarche, j'ai décidé d'appliquer le même processus de travail avec les immigrants que celui que j'avais utilisé avec les autochtones. On peut qualifier cette démarche d'austère et de rébarbative, mais c'est de cette manière que j'avais commencé ce projet et c'est de cette manière que j'entendais poursuivre. Il s'agissait pour moi de développer ce processus de travail en l'appliquant à une communauté, voir les différences et distinguer ce qui change et ce qui demeure.



Figure 3. *Rencontres, Série # 4, Journée d'intégration Rapprochons-nous pour mieux nous connaître.*
Jonquière 4 octobre 2008 – Novembre 2008

1.3 Physiognomonie et prise de position

1.3.1 Interprétations du visage

À travers l'histoire de l'art, et cela surtout par rapport à la peinture, de nombreuses interprétations de toutes sortes ont vu le jour par rapport au genre du portrait. Ce dernier, intervenant dans de nombreuses formes d'art, a été étudié, parcourant l'histoire mondiale. De la frappe des premières monnaies à l'effigie des rois et autres chefs d'état de l'Antiquité jusqu'aux premiers tirages de représentations du visage de ce qu'on appellera plus tard, avec ses évolutions successives, la photographie, en passant par les nombreux portraits funéraires retrouvés dans la région du Fayoum en Egypte aux alentours des débuts de l'ère chrétienne, le portrait dans l'art a évolué, crédité d'une impressionnante longévité. De nombreux écrits ont été consacrés au portrait, mais ils s'attardent beaucoup sur l'art du portrait durant la renaissance, véritable période d'apogée du portrait peint. Cette pratique artistique, réservée aux élites, s'est largement répandue à partir du seizième siècle. Le portrait d'une personne, haut placée au sein de l'Etat ou de la bourgeoisie, était une manière tout à fait habituelle de pouvoir mettre en valeur sa fonction. Les poètes, les artistes, les écrivains se feront portraiturer par des peintres qui leur sont proches ou non. On représente les personnes illustres qui marquent l'histoire. Cette manière de travailler pour les artistes se perpétue même aujourd'hui encore. Je peux citer l'exemple d'Andy Warhol, véritable créateur industriel de portraits pop art, travaillant sur commande.

Le portrait est la création réalisée par une personne d'une représentation du visage d'une autre personne réelle, utilisant un outil lui permettant de traiter cette dite création, qui

se doit d'être une image fixe. Cet outil en question peut être de toute nature : photographie, informatique, dessin, etc... avec toutes leurs évolutions respectives. Je cite ici Pascale Dubus, une historienne de l'art française, spécialisée dans l'art de la renaissance:

Le portrait vient légitimer la peinture : portrait de l'absent (portrait de l'ami ?), vivant offert au vivant ; portrait du disparu (portrait de l'homme illustre ?), mort offert au vivant, la portraiture palliant à la fois l'absence et l'oubli.⁶

Pour cet auteur, voilà les raisons essentielles qui font que le portrait existe, du moins durant la Renaissance, et qui influenceront les œuvres postérieures à cette période de l'histoire de l'art. Le portrait permet, entre autre, d'identifier une personne et c'est en cela que consiste sa première fonction, qu'il soit photographique, dessiné, peint, etc. Pour moi, le processus de création entre dans la deuxième catégorie mais quand elle dit « *la portraiture palliant à la fois l'absence et l'oubli* », c'est peut-être cela que je cherche à faire en m'intéressant aux deux communautés qui font en quelque sorte l'objet d'une absence et d'un oubli. Je montre, par le portrait, que ces gens existent maintenant, tout en formant un modeste échantillon de leurs communautés respectives. Je n'ai fait le portrait que des gens qui étaient là, qui étaient présents et qui sont venus me voir et participer à ma recherche.

Il est difficile de délimiter de façon claire ce qui est de l'ordre du portrait, les limites étant assez floues. On frise l'abstraction avec les portraits de Pablo Picasso et des artistes cubistes mais cela reste un portrait. Faut-il chercher la ressemblance à tout prix ? Quand plusieurs visages, plusieurs figures sont représentées sur une même œuvre picturale

⁶ : Pascale Dubus In *Qu'est-ce qu'un portrait?* p. 19.

représentant une scène de groupe, peut-on véritablement parler d'un portrait ? Quand le corps humain est représenté dans son intégralité, sans se conformer au visage seulement, parle-t-on de portrait ? Pour ma part, je répondrai que chaque interprétation plastique d'un visage est porteuse d'une force, d'une identité qui est révélée. On peut se rendre compte de l'identité de quelqu'un – si on connaît un temps soit peu ce dernier- par sa silhouette (détaillée ou non), par son portrait en pied : la représentation de son corps au complet, son visage représenté, enfin. C'est la manière dont le portrait est réalisé qui influence une vision différente : selon le cadrage, le médium et le rendu plastique qui en découle. La relation entre l'artiste et le modèle est fondamentale pour moi, mais lorsque je suis confronté à l'œuvre de quelque artiste - où apparaît une représentation, de toute nature, d'un visage réel-, en tant que spectateur, le fait de ne pas avoir les clés pour comprendre la nature de sa relation avec le modèle est frustrant. Je ne suis pas renseigné sur les conditions de création de ce portrait.

À partir du seizième siècle, des chercheurs de disciplines hétérogènes tentent de développer la manière d'interpréter un portrait : on tente de comprendre les sentiments humains en recherchant à illustrer des attitudes où transparaissent les émotions de toutes sortes. Léonard de Vinci, pour ne citer que le plus connu, réalisa nombres d'études graphiques où ressurgissent, dans un visage, les myriades de sentiments humains différents. On en réalise des études diverses, souvent basées sur des théories scientifiques. Le dessin et la peinture seront les instruments, naturellement, de ces travaux de diverses natures afin d'illustrer le caractère de l'être humain, associé aux études morphologiques, anatomiques,

destinées à améliorer et à aider l'artiste, qu'il soit peintre, sculpteur ou dessinateur, afin d'illustrer la posture et le visage de l'humain.

Une histoire du visage, ce sera tout d'abord en effet une histoire de l'émergence de l'expression, de cette sensibilité croissante, de cette attention plus exigeante portée à partir du XVI^{ème} siècle à l'expression du visage comme signe de l'identité individuelle. L'individualité expressive y sera saisie dans les formes d'observation de l'homme naturel, dans le déplacement du rapport entre l'homme extérieur et l'homme intérieur, l'homme physique et l'homme psychologique. C'est la raison pour laquelle elle fait une large place à la tradition physiognomonique ; elle fait encore appel aux écrits médicaux et anatomiques, mais aussi aux textes à l'usage des peintres, à certains écrits esthétiques. Cette approche ne s'inscrit cependant pas dans les traditions esthétiques ou anthropologiques d'une histoire de la mimique, de la caricature, du masque, bien que de tels objets puissent y figurer. Elle ne se confond pas non plus avec ce mode essentiel de représentation du visage : le portrait. Bien que le portrait soit un indice majeur des nouvelles structures mentales et sociales, de l'expressivité individuelle, les visages d'une époque ne s'épuisent pas dans le reflet qu'en livre le portrait.⁷

Dans cette longue citation, on décèle comment le visage est « pensé ». Le portrait joue un rôle dans la manière de comprendre l'homme, en utilisant les préceptes des sciences fondamentales. Le portrait donne certes de sérieux indices sur la conjoncture artistique, sociologique, politique, et j'en passe, d'une civilisation, comme le fait, par exemple, la

⁷ : In *Histoire du visage*, p. 19.

célèbre tapisserie de Bayeux, racontant l'épisode de la conquête de l'Angleterre par les Normands, au onzième siècle.

Quand Lévinas dit dans l'ouvrage *Ethique et Infini* :

Le visage est signification, et signification sans contexte. Je veux dire qu'autrui, dans la rectitude de son visage, n'est pas un personnage dans son contexte. D'ordinaire, on est un « personnage » [...] Et toute signification, au sens habituel du terme, est relative à un tel contexte : le sens de quelque chose tient dans sa relation à autre chose. Ici, au contraire, le visage est sens à lui seul. Toi, c'est toi. En ce sens, on peut dire que le visage n'est pas «vu».⁸

Il montre, par son approche phénoménologique, que le visage est un contenant et qu'il ne doit pas être réduit au «*personnage*», ce dernier étant ce qu'il est, d'un point de vue social, c'est-à-dire, pour exemple, le père de quelqu'un, le dirigeant d'une société, l'auteur de quelque écrit, un membre d'une communauté, etc...

1.3.2 Le visage «miroir de l'âme»

L'anthropométrie, la physiognomonie, la phrénologie : autant de termes, qui, par leurs sens, prétendent donner aux visages et aux corps humains un statut d'objets d'étude. Nombreux sont les auteurs, de toute obédience, qui ont cru pouvoir déceler un comportement, une nature psychologique à travers des études du visage, du portrait. Des artistes cautionnaient cette façon de comprendre les comportements humains. La

⁸ : In *Éthique et Infini*, p. 80-81.

psychanalyse, avec Freud, tente de délivrer le message comme quoi les yeux et le visage seraient comme un «miroir de l'âme». Je vais, ici, donner un exposé de cette pensée, que je réfute.

Dans son ouvrage *Libro di Pittura*, Léonard de Vinci, cité plus haut, écrit :

« Cette âme qui régit et gouverne chaque corps, c'est elle qui détermine le jugement avant qu'il soit vraiment notre jugement. [...] L'inconscient détermine les actions humaines, comme il détermine –visuellement- les traits physiognomoniques liés aux pulsions psychiques ».⁹

C'est ici, en plein cœur de la Renaissance que l'on se rend compte de comment on considère le portrait et de quelle manière l'âme est perçue dans le visage, véritable théâtre des passions humaines. Ce qu'on pourrait déceler comme une pensée teintée de peur vis-à-vis d'un quelconque châtiment divin, dans une Italie religieuse tout juste sortie du Moyen-âge, a pourtant eu des séquelles sur la pensée vis-à-vis du portrait. On retrouve, même maintenant, des résurgences dans l'art contemporain des signes de cet engouement pour la recherche de cette «âme intérieure», si cher aux artistes peintres et dessinateurs de la Renaissance. On peut remonter en Grèce Antique pour trouver des origines à la physiognomonie. Au cinquième siècle, Zopyre, un penseur athénien, aurait jeté les bases d'une pensée liée à la physiognomonie. Aristote sera intéressé par les courants de pensée sensibles aux rapports qu'entretiendraient caractère et visage. Les vers suivants sont attribués à Socrate :

⁹ : Cité Par Gloria Fossi, *Le portrait*, p.238.

La noblesse et la dignité, l'abaissement de soi et la servilité, la prudence et la compréhension, l'insolence et la vulgarité, se reflètent dans le visage et les attitudes, que le corps soit immobile ou en mouvement.¹⁰

Cette propension à croire à l'illustration du caractère de quelque personne par l'étude de son visage se dévoile ici. Une tradition qui traversa les siècles jusqu'au XVIIIème : Johann Kaspar Lavater (1741-1801), théologien suisse de langue allemande, écrit un ouvrage : *L'art de connaître les hommes par la physionomie* qui aura de grandes répercussions tout au long du XIXème siècle, bien que vivement critiqué. Le dessin sert à illustrer des modèles afin de comprendre ses préceptes ainsi que ceux de Franz Joseph Gall (1758-1828), médecin allemand de son état qui lui, crée la phrénologie dont les recherches qui en découlent lui servent à échafauder une pensée où la forme du crâne illustrerait l'esprit humain (*Fonctions du cerveau*, 1808). Charles Darwin, en publiant *l'expression des émotions chez l'homme et les animaux* en 1874, utilise la photographie -qui en est à ses débuts- pour servir sa vision scientifique. La vérité optique justifiera les théories darwiniennes concernant l'expression des émotions et, à l'aide de ses recherches, il affirma que certains caractères faciaux ou physionomiques n'étaient pas toujours liés à des émotions et à des états d'esprits qui, selon les populations, seraient innés ou acquis.

Au XIXème siècle en Europe, on utilise les théories physionomiques pour classer et fichier les criminels. L'anthropométrie judiciaire en est à ses heures de gloire. La dimension raciste d'une classification des individus et des populations conduira à tout excès : la colonisation, l'esclavage découle d'un certain point de l'hégémonie de ces formes de

¹⁰ : Cité par Estelle Jussim in *Karsh : L'art du portrait*, p.88.

pensée, la supériorité d'une race sur une autre étant devenue un réflexe acquis. L'anthropométrie ou la biométrie sont des disciplines explorées encore par les sciences et notamment par rapport à l'identification d'un individu donné, que l'on cherche à améliorer. Aujourd'hui, personne ne se risquerait à employer des théories empruntées à des idées traitant de physiognomonie, de phrénologie. Même si de réelles avancées scientifiques ont découlé de tels travaux, les caractères racistes et réducteurs avancés par ces théories ne peuvent plus être moralement approuvés. Certains penseurs avaient déjà réfuté des travaux physiognomoniques. Buffon, naturaliste et écrivain français du XVIII^{ème} siècle faisait partie de ce courant :

Mais comme l'âme n'a point de forme qui puisse être relative à aucune forme matérielle, on ne peut pas la juger par la figure du corps, ou par la forme du visage. Un corps mal fait peut renfermer une fort belle âme, et l'on ne doit pas juger du bon ou du mauvais naturel d'une personne par les traits de son visage, car ces traits n'ont aucun rapport avec la nature de l'âme, ils n'ont aucune analogie sur laquelle on puisse seulement fonder des conjectures raisonnables¹¹

Ou encore :

La forme du nez, de la bouche, et des autres traits ne fait pas plus la forme de l'âme, au naturel de la personne, que la grandeur ou la grosseur des membres fait la pensée. Un homme en sera-t-il moins sage parce qu'il aura des yeux petits et la bouche grande ? [...] Les anciens cependant étaient fort attachés à cet espèce de préjugé et dans tous les temps il y eut des hommes qui ont voulu faire une

¹¹ : Cité par Jean-Jacques COURTINE, Claudine HAROCHE in *Histoire du visage*, p.118

science divinatoire de leurs prétendues connaissances en physiognomonie¹²

Le portrait psychologique

Le photographe Félix Tournachon dit «Nadar» (1820-1910) sera un des premiers photographes dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, à réaliser des portraits qualifiés de «psychologiques» des célébrités de son temps, en mettant en scène ses modèles pour les mettre en rapport avec leurs œuvres et leurs personnalités respectives. Etienne Carjat (1928-1906), son contemporain, aura cet engouement pour la mise en scène de ses photographies de lettrés, de peintres, de célébrités, etc... afin de faire ressortir ce «caractère caché» et le fixer sur ses tirages, par la lumière, le cadrage, l'expression du modèle... Environ un siècle plus tard, le photographe américain d'origine turque Yousuf Karsh, qui réalisera nombre de portraits dont les plus connus seront ceux qu'il réalisera de célébrités, tout autour du monde, est important dans cette manière de penser le portrait. À la recherche de l'âme intérieure, il va chercher ce qui se cache derrière le visage de chaque être humain qu'il prend en portrait, tâche difficile pour des modèles qui sont habitués à adopter une posture devant un photographe ou une caméra. La mise en scène de la photographie enlève toute objectivité et naturel vis-à-vis de la personne portraiturée, de mon point de vue. D'autres photographes ont influencé Karsh et sa manière de travailler le portrait : Gertrude Käsebier (1882-1966), par exemple, qui eut beaucoup de succès au milieu du siècle, entendait réaliser des portraits qui se rapprocheraient d'une biographie du modèle. On peut, par la mise en scène, déceler des traits de caractère qui dominent chez lui.

¹² : Op cit. p.118-119.

Le portrait documentaire

Le photographe américain Walker Evans (1903-1975) est, à mon sens, exemplaire dans son approche du portrait. De 1935 à 1938, Evans participe au programme de la *Farm Security Administration*, durant la grande dépression. Il réalise des portraits de métayers en Alabama, au même titre que sa consœur Dorothea Lange, afin de montrer l'état de pauvreté et de dénuement dans lesquels ces fermiers et leurs entourages vivent. Ces portraits sont ses plus connus : dans une vision objective, les personnes photographiées sont prises de face, dans un cadre égal de chaque côté et regardent l'objectif. On imagine la relation qu'ont pu entretenir ces personnes avec le photographe : deux personnes issues de milieux différents. Evans, au fil de ses voyages, montre par l'entremise de son appareil photo, des travailleurs dont les visages seraient oubliés sans cela et seraient condamnés à l'anonymat. La vision objective enlève chez le portraitiste, selon moi, toute prétention à dévoiler une facette d'un caractère caché derrière le visage ou le corps de quelqu'un. Il est brut et acquiert une fonction sociale.



Figure 4. Walker Evans : *Travailleurs au dock de charbon*, La Havane, Cuba, 1933.

Pour conclure cette brève histoire de la pensée liée au visage et à la physionomie :

Quel peut être le sens d'une histoire de la physiognomonie ? Tenter d'y saisir les mutations de la figure de l'homme : la figure est la représentation (discursive ou iconique) de l'homme intérieur (une nature, un caractère, une inclinaison, des passions, des vices et des vertus, des émotions...) à travers un ensemble d'indices corporels et extérieurs (des formes, des marques, des traces, des traits, des signes...). Ce n'est donc pas tant le visage, mais la figure, qui est l'objet de la physiognomonie, la figure c'est ce qui fait signe dans le visage : ce qui montre et ce qu'on perçoit, ce qu'on y exprime et ce qu'on y cache, ce qu'on peut y reconnaître et y décrire. En deçà de la figure, le visage s'échappe, comme une énigme.¹³

Par la peinture, le personnage, le visage est représenté par la figure. L'illustration d'un visage par les arts a voulu tirer partie des pensées et des études de la physionomie mais ce qui est révélée dans un visage n'est pas toujours tangible et peut nous amener sur de fausses pistes. Henri Matisse, dans un recueil de ses portraits paru en 1954 dit :

On pourrait dire que le portrait photographique est suffisant. Pour l'anthropométrie, oui, mais pour l'artiste à la recherche du caractère profond d'un visage, il en va autrement : la consignation des traits du modèle décèle des intérêts inconnus bien souvent du sourcier même qui les a mis à jour.¹⁴

Pour lui, le visage est sujet à une myriade de travaux et son étude graphique est une richesse en soi. Loin de dénier la photographie, il prône, en tant que peintre et dessinateur,

¹³ In *Histoire du visage*, p 51-52.

¹⁴ In *Ecrits et propos sur l'art*, p. 175.

une attention certaine pour le visage. Comme lui, je ne pense pas à chercher à dévoiler l'âme mais je vais chercher autre chose que seuls le dessin et la peinture peuvent m'apporter.

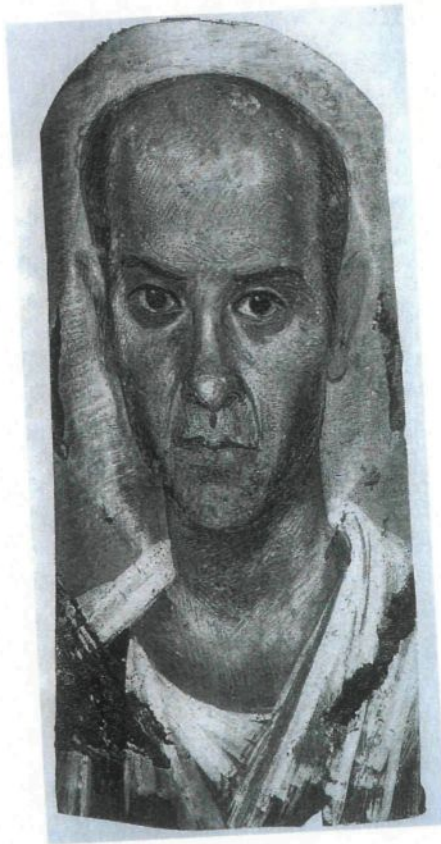


Figure 5. Portrait du Fayoum : *Homme* (Ier siècle ap.J.C.) ; Le Caire, Musée égyptien.



Figure 6 : Portrait tiré de la série *Rencontre*, série #1

CHAPITRE II

LA NARRATION GRAPHIQUE

Le portrait est le nom du visage. En extrayant le visage du flux du temps, et en rendant les traits singuliers et uniques qui le forment, le portrait retient le visage, le tire hors de la noyade, et le retient tel qu'il est, unique, ressemblant, ne ressemblant qu'à lui. L'anonymat d'un visage, ce n'est pas le sans nom, c'est ce qui n'aurait pas de traits, ce sont les traits indistincts, effacés ou perdus.

Jean Christophe Bailly, *L'apostrophe muette, essai sur les portraits du Fayoum*

*L'homme...je le déteste souvent.
Pourtant, j'en dessine des kilomètres...*

Edmond Baudoin, *le portrait*

J'interprète le visage de l'autre et non le copie.

Paul Cézanne

II. LA NARRATION GRAPHIQUE

2.1 Le geste et la création

2.1.1 Dessin, visage et bande dessinée

Le dessin a toujours été pour moi un outil d'expression à part entière. Depuis ma petite enfance, il m'apporte quelque chose de très important. Lorsque j'ai pris la décision d'entreprendre des études supérieures en arts plastiques, c'est à cause de cette fascination, de ma passion pour le dessin. Le crayon, le graphite, le fusain, la craie, etc. sont pour moi des outils de croquis et d'études graphiques : des médiums me permettant de m'exprimer pleinement. Lorsque j'étais enfant, je pouvais rester des heures à peaufiner les détails de dessins sortis, la plupart du temps, de mon imagination. Je griffonne encore beaucoup de personnages, des paysages qui n'existent pas, si ce n'est dans ma tête. Ils découlent peut-être de personnes et de choses vues, contemplées à d'autres endroits, à d'autres moments. Ce sont toujours des personnages fictifs, qui n'ont pas d'existence réelle mais je m'inspire aussi d'éléments physiques contemplés dans ma vie quotidienne : les gens que je rencontre, les photos que je vois, les films que je visionne, etc.

Depuis mon enfance, je m'adonne à la bande dessinée, qui s'est imposée à moi comme pratique artistique et moyen d'expression à part entière. Ce domaine m'est très cher et j'ai toujours lu un grand nombre de bandes dessinées. J'ai réalisé à ce jour un certain nombre d'adaptations de poèmes, de fictions, de faits historiques et sociaux, en bande dessinée. Lorsque je m'exprime par cette dernière, le dessin intervient en premier et j'opère un

second niveau avec le travail de l'encre, qui est en quelque sorte la finalisation, l'exécution du dessin. C'est le même système que j'ai transposé, presque malgré moi, de ma pratique de la bande dessinée à celle du portrait. Elle constitue une occupation artistique parallèle à mon projet de recherche mais plusieurs aspects plastiques propres à ce domaine se retrouvent dans ma démarche présente.

La bande dessinée est liée à la mise en espace des séries ou des groupes de portraits que je réalise. C'est dans la disposition des portraits que se créent des cases, des bribes de vécus, d'histoires. Chaque visage a sa délimitation, standardisée en quelque sorte, car tous les portraits sont de même grandeur. La communauté devient une suite de récits, une séquence de structures narratives mises en exergue par la disposition en groupe des portraits. L'aménagement de ces derniers renvoie à la structure d'une planche de bande dessinée.

La peintre d'origine sud-africaine Marlène Dumas travaille, entre autres, sur des séries de portraits qu'elle dispose d'une manière semblable à la mienne. Travaillant sur des modèles différents (des ensembles d'individus qui parfois n'existent pas et sont imaginés), elle les dispose côte à côte, en mettant en jeu des positions et des attitudes différentes pour chaque visage :

Cent onze portraits de visages noirs, cent modèles, vingt-et-un Christs, vingt-quatre amoureux langoureux –des séries comme celle-ci pourraient continuer sans fin. Chaque visage est différent, malgré encore cette variation considérable, on peut difficilement parler d'un portrait unique collectif et individuel.¹⁵

¹⁵ Dominic Survey in *Marlene Dumas*, p. 68.

Cette diversité parmi les portraits au sein d'un ensemble de visages représentés est due à la disposition en série et je m'approche de cette manière de les réunir. Par contre, dans mon travail actuel, il ne s'agit de portraits inventés mais réels. Yan Pei Ming, un peintre d'origine chinoise résidant en France exprimera plusieurs fois ce goût pour la disposition collective de portraits individuels :

Le procédé des portraits multiples sera repris à plusieurs reprises ; en 1996 à Soweto en Afrique du sud avec *Faces from Soweto- 21 portraits of children* et en 1991 avec *Le Retable, éloge des métissages* exposé au Panthéon à Paris. De telles séries réalisées dans un temps assez court et ramassé, imposent une vitesse d'exécution qui conduit à un traitement pictural très enlevé où chaque figure se réduit à quelques traits spécifiques au bénéfice d'un rendu d'ensemble cohérent.¹⁶

Yan Pei Ming utilise souvent ce procédé afin de mettre en évidence des figures qui, mises bout à bout, forment une collectivité de visages. Il parvient, selon moi, à les réunir grâce à son œuvre. Par le système des portraits multiples, il crée un moyen plastique de réunification, les rapproche, alors que dans la vie réelle, ces gens portraiturés ne se seraient peut-être même pas parlé. Je m'associe à cette stratégie de disposition sur laquelle nous reviendrons plus loin.

¹⁶ In *Exécution*, Anthologie de textes sur l'œuvre de Yan Pei Ming, p. 27.



Figure 7. Yan Pei Ming, *108 brigands* (détail), 1994-1995

2.1.2 Encre et sensation

Outre le fait que l'encre de Chine est utilisée parfois dans la réalisation d'une bande dessinée et que, moi-même, je l'ai employée antérieurement et présentement, il se trouve que ce médium -et par conséquent la technique du lavis- est indubitablement lié à ma pratique artistique. Depuis que j'ai commencé à faire des esquisses et des croquis à l'aide de ce médium avec un pinceau, j'ai développé une esthétique de la sensation qui m'est devenue propre et singulière au fil du temps. Je me sens véritablement plus à l'aise avec le geste du pinceau, je crée une gestuelle personnelle. Il s'avère qu'il peut y avoir plusieurs couches, plusieurs niveaux d'interventions mais ceux-ci ne sont pas toujours affirmés et je ne pense pas ici à un recouvrement de l'image première, du travail du dessin. Ce dernier

peut être visible et doit l'être car pour moi le caractère sensible de l'autre se retrouve dans le dessin. Avec une intervention préparatoire au fusain, j'assiste à un fondu, à un mélange de ce tracé avec l'encre de Chine. Cela me plaît et m'intéresse car un lien se crée entre les deux. C'est le lavis, le travail de l'encre qui me permet de pousser mon expressivité plastique à son paroxysme. L'idée de fluidité intervient de ce fait dans mon travail et cela m'est très cher : une vivacité et un dynamisme sont amenés dans la composition. Le caractère énergique qui en découle m'est très cher et rend les portraits plus authentiques, les enrichissant au niveau formel.

Cette idée de sensation, énoncée plus haut, est vue dans un sens très personnel. Il serait prétentieux pour moi de croire que j'ai acquis une sorte de maîtrise dans l'utilisation de l'encre et du pinceau. Cependant, avec ces outils, j'ai pu vraiment aller, avec envie, là où je voulais aller. Lorsque je peins sur une surface, il y a une idée de brut et d'instantané qui est mise en jeu. Le dessin que je peux réaliser grâce au médium de l'encre porte une grande part de ce que je nomme « esthétique de la sensation », en référence aux expressionnistes allemands de *Die Brücke* (le Pont -1905-1913-) comme Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, etc. ou du *Blaue Reiter* (le Cavalier bleu -1912-1919-) comme Franz Mark, August Macke, etc. Je vois plus de choses, d'éléments avec l'encre et je peux les mettre en relief et les exprimer beaucoup plus aisément qu'avec un autre outil de dessin. Les ombres dans les portraits sont facilement rendues grâce à un travail défini du lavis. Un dessin réalisé à l'encre est quelque chose de mouvant, quelque chose qui peut être modifié et qui possède une réelle vigueur. Il y a là l'idée d'un travail contemporain lié à des traditions picturales anciennes comme la calligraphie et la peinture chinoise ancienne, par exemple. La gestuelle

est très souple même si elle peut l'être aussi avec la peinture. Les mouvements sont plus amples, plus ouverts à l'imprévu. Voilà ce que disait le peintre franco-chinois Zao Wou-ki à propos de ses créations à l'encre de Chine : « *Le jet immédiat de l'encre sur le papier produit un vide construit chargé de poésie. L'encre et le papier me donnent beaucoup de lucidité [...]. Grâce à eux, il se forme un espace que l'on ne peut avoir par la peinture.* » ¹⁷

Les concepts ancestraux de vide et de plein, propres à la peinture chinoise se retrouvent ici. C'est d'une manière personnelle que je conçois mon travail de l'encre et ma manière de m'en servir afin de développer la création de portraits. L'encre me permet d'affirmer la notion d'expressivité du visage amenée par le dessin.



Figure 8. Marlène Dumas, 3 portraits de la série *Models*, 1994

2.1.3 Le brut et l'imprévu

Dans l'ensemble de mes portraits réalisés à ce jour, je désire garder le caractère brut en essayant de conserver, dans chaque composition, toutes traces du dessin préparatoire,

¹⁷ In *Encres*, dialogue avec Françoise Marquet, p. 110.

l'ensemble des traits qui m'aident à dessiner et ce, que ce soit à partir d'un dessin pris sur le vif -devant quelqu'un avec un modèle vivant- ou avec une photographie. Ces traits premiers me guident durant l'élaboration de la figuration d'un visage. Ils sont présents, même après l'étape d'exécution à l'encre. Je crois que l'ébauche est importante car c'est dans l'ébauche que réside le vivant. De ce fait, je me suis rendu compte que lorsque je travaille sur mes portraits, le premier dessin est souvent le plus intéressant, celui où je me retrouve et où je retrouve l'autre. C'est dans ce premier jet (que ce soit au fusain, au crayon ou au graphite) que je rencontre l'autre et c'est avec l'encre que je mets en relief la communauté, en traitant les portraits l'un après l'autre. L'encre constitue le liant entre les différents croquis en uniformisant les visages, par l'intervention de ce médium et par les couleurs communes (les noirs, les gris et les blancs).

Je travaille à main levée lorsque je dessine et que je peins car je veux laisser la place à ce qui pourrait être de l'ordre de l'imprévu, du non contrôlé. Le dessin résultant est plus intériorisé, plus personnel et singulier. Il devient plus sensible pour moi. On voit toute l'exécution du portrait et en quelque sorte, le portrait en train de se faire. Au début, lors de la création de mes premiers portraits, j'avais essayé de peindre à l'aide de projections de photographies sur acétate mais cela ne m'a pas permis de créer comme je l'aurais voulu. On utilise un transparent et, à l'aide d'un rétroprojecteur, on projette la photographie au mur pour dessiner le croquis préparatoire sur la toile ou le support approprié. J'ai expérimenté cette pratique et cette technique qui peuvent vraiment aider à réaliser un tableau. On peut placer sur la toile les formes et les nuances avec exactitude. Cependant, cette manière de faire ne s'est pas vraiment adaptée à l'idée de l'expressionnisme et de la

sensation personnelle – vis-à-vis d'un modèle vivant- qui était de mise et primordiale dans les constructions de mes portraits, même si avec cette technique, ces deux composantes de mon travail ne sont pas totalement absentes.

L'animation image par image est un domaine qui m'attire beaucoup également. Je mets mon dessin en exergue dans une continuité narrative. Cela demande beaucoup de travail mais ce domaine peut donner lieu à des hasards et des imprévus. Je veux évoquer le côté brut du dessin afin qu'il crée une narration, une suite. Le dessin travaillé directement sur la pellicule, les images de dessins bruts mis bout à bout ensemble ou encore des dessins filmés me semblent très intéressants car ils détiennent une grande part d'expressivité première. Il existe un grand nombre de procédés afin de créer grâce à l'animation mais c'est la méthode de création mettant en scène une narration avec des dessins réalisés à la main qui me semble vraiment importante pour moi, celle où je me retrouve. Cela ouvre la voie à de nombreuses expérimentations et m'intéresse. Il y a une grande influence de ce domaine des arts qui se retrouve dans l'idée de la narration graphique. Le film de dessins animés que j'ai réalisé pour l'exposition reprend tous ces éléments d'intérêts personnels. Ce film a la vocation, dans le cadre de l'exposition, d'aider le visiteur à interpréter l'œuvre en terme de sa poïétique, en décrivant son processus de création.

Lorsque je dessine, je me laisse porter par une sorte d'état de flottement, même en entretenant une conversation. Jean Cocteau, par rapport à ses portraits dessinés utilisant primordialement la ligne claire écrit cela :

Pour tracer une ligne vivante et ne pas trembler de la
savoir en danger de mort sur tous les points de la route, il

me faut dormir d'une sorte de sommeil, laisser descendre sans réserve les sources de ma vie dans ma main, et que cette main finisse par travailler seule, par voler en rêve, par se mouvoir sans se soucier de moi.¹⁸

Je dessine inconsciemment parfois lors de l'exécution d'un portrait. Lorsque je réalise l'encrage de certains portraits, cet état de délassement, cette *sorte de sommeil* que décrit Cocteau est encore plus palpable. J'essaie de me remémorer le contact avec chaque personne. C'est pour cela que j'assume les accidents et les hasards : ce qui est de l'ordre des mauvaises proportions, des yeux qui ne sont plus parallèles, des ombres qui apparaissent comme surgies de nulle part ...

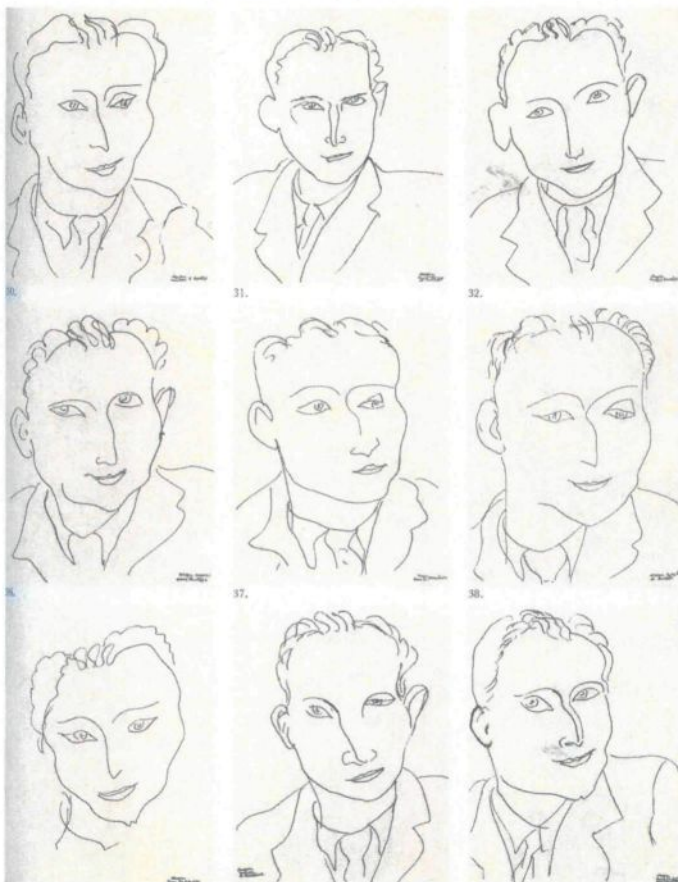


Figure 9. Henri Matisse : *Aragon*, dessins à l'encre (détails), mars 1942.

¹⁸ In Jean Cocteau, *poète graphique*, p. 4.

2.2 Communautés et ensembles

2.2.1 Le temps du dessin : le temps de la Rencontre

Comme je l'ai dit plus haut, c'est dans le brouillon, dans le premier jet, que je retrouve l'essence du dessin. Le caractère profond de la rencontre est présent dès le premier acte de création. Refaire un portrait un grand nombre de fois afin d'arriver à un résultat satisfaisant n'est pas quelque chose que j'affectionne. J'ai l'impression de perdre le caractère vivant, le côté humain de mon travail, ce qui est primordial dans ma recherche. Quand je dessine et je peins, l'esquisse initiale est vraiment déterminante. C'est la matière première en quelque sorte qui va me permettre de réaliser le travail de l'encre ou de la peinture. Cette esquisse originelle dessinée qui intervient après la rencontre, lorsque j'ai travaillé avec la photographie en premier lieu, est capitale pour moi. C'est dans ce premier dessin, avec la première couche d'exécution, que je retrouve l'instinctif, la pulsion créatrice, l'envie. Cela est rendu vraiment par le dessin pris sur le vif. Le dessin du visage traité dans sa posture vivante, en essayant pour moi de rendre tangible l'expression de chaque figure, est assurément à la base de mon acte créatif. C'est le reflet de ma réaction plastique première et en direct avec le modèle, la personne. En dessinant d'après une photographie d'un visage, c'est le souvenir qui est mis en jeu. Henri Matisse, dans ses écrits, nous fait part de son expérience vis-à-vis de la photographie :

J'ai beaucoup étudié la représentation du visage humain par le dessin pur et pour ne pas donner au résultat de mes efforts le caractère de mon travail personnel [...] je me suis efforcé, [...] de copier littéralement le visage

d'après des photographies ce qui me maintenait dans les limites du caractère apparent d'un modèle.¹⁹

Ce *caractère apparent* est ce dont je refuse de me contenter. J'ai testé la photographie pour faciliter la rencontre et ne pas trop faire perdre de temps aux personnes venues me voir mais c'était une erreur. J'aurais dû me cantonner au seul dessin, *pur*. Loin de dénigrer la photographie, je dirais que je ne peux véritablement fixer l'idée que je me fais de mon approche de la rencontre interculturelle sans utiliser le dessin. Lorsque je côtoie une personne que je ne connais pas, la discussion que j'essaie de mettre en avant -et qui dure le temps nécessaire- est constitutive du rapport que je vais entretenir avec le dessin réalisé à partir d'elle. Ce lien entre portrait et intersubjectivité peut être tenu comme il peut être solide en examinant des portraits. Le dessin sur le vif s'accorde sur l'idée de la rencontre dans mon cas car c'est lui qui a permis l'échange. Ce dernier se dissout dans le portrait peint et réciproquement. Le temps du dessin accorde du temps à la rencontre et la confirme.

La communauté est (re)créée lorsque je regroupe les individus portraiturés. C'est mon rapport vis-à-vis des communautés autochtones et immigrantes qui est mis en scène. Je crée des communautés plastiques à partir de communautés réelles. J'ai figuré mon expérience vis-à-vis de ces personnes issues de milieux différents.

¹⁹ Henri Matisse in *Écrits et propos sur l'art*, p. 176



Figure 10. Marlène Dumas, *Black Drawings* (detail), 1991-1992.

2.2.2 Cadrage et portraits

Il y a un cadrage pour chacun de mes portraits : si on emprunte ce terme au domaine du cinéma, le plan serré serait celui que j'ai choisi. Ce cadre qui fait office de contour, de bordure par rapport à chaque image, à chaque portrait, se contente du visage et des épaules. Pour tous les portraits réalisés au sein de ma recherche, des premiers jusqu'aux tous derniers, la délimitation du cadre est toujours similaire. Il y a des variations, cela est certain, car tous les visages ne sont pas centrés de la même manière dans l'espace du papier. Le vide que crée le fond du tableau est important dans certains portraits alors que dans d'autres, le visage figuré prend presque l'intégralité du support.

La communauté d'individus est dessinée dans un temps assez fugitif à l'heure d'aujourd'hui, mais les choix plastiques en terme d'espace de la figuration sur papier, tout au début de mon projet, ont été faits après une rencontre où j'utilisais la photographie comme premier médium d'exécution. Il s'avère que j'ai dû faire un choix en ce qui concerne les démarcations du dessin d'origine. Il a fallu donner des limitations standardisées au rectangle de chaque portrait (30,5 cm sur 43 cm). Pourquoi ai-je choisi le rectangle et non le rond, l'ovale ou encore le carré pour réaliser la figuration de ces personnes ? C'est un choix assez catégorique en fin de compte et qui n'est pas très original quand j'y réfléchis, mais toujours est-il que je m'en suis tenu à ce quadrilatère et à ses mesures pour chaque série de portraits. La mise en espace crée une mosaïque de portraits, devenus chacun des œuvres autonomes, celles-ci étant réunies, par le biais de leurs organisations, en un autre rectangle, qui est, lui, démarqué par le nombre de personnes

venues se faire dessiner lors d'une journée de rencontre. Ce nombre est changeant pour chaque série et n'est jamais préétabli. Voilà ce qu'écrit Ernest Van Alphen à propos des portraits multiples de Marlène Dumas :

Les figures représentées ne sont pas dotées de subjectivité en termes d'une présence originelle, mais elles l'acquièrent en relation avec chaque autre. Elles sont des sujets parce qu'elles sont toutes différentes et c'est pourquoi elles méritent leur propre tableau à l'intérieur du portrait collectif.²⁰

Chaque portrait a sa vie propre, c'est par rapport à l'agencement que se fait un lien, une correspondance. La mise en espace crée une œuvre mais chaque portrait en lui-même possède sa vie propre, sa création s'étant élaborée différemment par rapport à un autre même si on peut y voir une analogie de style. Chaque papier participe à cette idée de vie personnelle de chaque portrait. Un portrait accroché seul ne peut pas exister, ne peut pas exprimer les conditions de sa création, selon mon point de vue. Les différences de papier - ou même parfois des portraits eux-mêmes - participent au schéma d'assemblage des visages que j'entends aborder. Le mélange doit se faire afin de pouvoir illustrer ce que je désire : représenter la communauté et n'exclure aucune personne ayant participé à mon projet.

²⁰ Extrait de *Facing defacement* in Marlène Dumas, *Models*, p. 12.



Figure 11. Quatre portraits tirés de la série *Rencontres, série #3*.

2.2.3 Collectivité et papier

Le format de mes portraits est plus ou moins uniforme : chacun d'eux est réalisé sur la même surface, la même grandeur de papier. Au début, ce format a été pour moi pris au hasard et ce sont ces dimensions qui se sont imposées. Ce n'est pas tout à fait précis d'un portrait à l'autre mais, lorsque je contemple l'ensemble des portraits, je retrouve l'idée d'ensemble. Il est nécessaire pour moi de garder une homogénéité vis à vis de chaque série, de chaque journée de rencontre. L'influence de la bande dessinée est prégnante encore quand je réfléchis à la mise en espace des portraits car ils sont disposés à la manière d'un découpage, case par case, selon un code régulier, qui tendrait presque vers une narration répétitive, formée avec des portraits peints agencés selon des règles claires de disposition. Cette dernière est légitimée par le fait qu'ils sont standardisés, dans le sens où ils sont de dimensions semblables d'un portrait à l'autre. J'ai toujours travaillé sur des supports de petites tailles et cela est devenu vraiment personnel. Je me sens beaucoup plus à l'aise sur un format qui ne s'avère pas ambitieux. La création d'une mosaïque de portraits me permet de pouvoir créer une œuvre de format imposant à partir d'autres œuvres plus petites.

Il y a un mélange dans mon travail, dans le sens du « *Melting Pot* », lorsque l'on regarde les différentes surfaces sur lesquelles je travaille. Je vise à représenter le plus de gens possible afin de magnifier cette idée de brassage des âges, des sexes, etc.... Dans tous les portraits réalisés jusqu'à aujourd'hui, il y a du hasard en ce qui concerne les surfaces. Les papiers sont différents dans plusieurs ensembles et cela influe sur l'idée de mixité, de diversité, que je souhaite mettre en jeu. Le grain, l'épaisseur, la couleur même du papier, ne sont pas les mêmes pour chaque composition. Le papier que j'utilise est un papier blanc et est souvent ordinaire. Il se trouve qu'il est de nature très différente parfois et cela n'est pas voulu mais fait partie des hasards de ma création et participe d'une certaine manière à son caractère vivant. On peut y déceler un souci pour moi de montrer la chronologie de la journée, le déroulement de la journée de rencontre. On voit les périodes de dessin où le papier très blanc a pris le pas sur un papier plus beige. L'uniformité du rendu pictural s'en trouve très nuancée et diffère d'un portrait à l'autre. Il y a de plus en plus d'altérations au niveau de l'exécution de chaque portrait dans les séries. J'ai l'impression qu'ils deviennent parfois de plus en plus indépendants plastiquement les uns des autres au sein d'une série.



Figure 12. Marlène Dumas, *Rejects* (détails), 1994.

2.3 Le visible peint et choix plastiques

2.3.1 Le noir et blanc

Lorsque je dessine, noir et blanc sont reliés la plupart du temps. Dans les bandes dessinées que je réalise et que je réalisais (et évidemment celles de nombres d'auteurs), l'utilisation du noir et blanc est instinctive et primordiale. La couleur ne m'a pas toujours attiré, si ce n'est pour mettre en exergue le caractère vivant d'un visage ou d'un personnage. Les couleurs permettent aussi de mettre en jeu une certaine idée de la sensation pour moi. La couleur me paraît justifiée dans de nombreux cas. Cependant, pour figurer les personnes dans mes compositions de portraits, la présence de la couleur ne me paraît pas de mise.

Dans mes portraits réalisés jusqu'à aujourd'hui, le noir est mis en avant par le travail du dessin et de l'encre ; le blanc est mis en relief par la blancheur du papier sur lequel je peins. Il y a une évolution par rapport aux premiers portraits réalisés : en effet, le gris intervient de plus en plus et l'utilisation du noir et du blanc est devenue de moins en moins catégorique. Il y a un ensemble de valeurs de gris qui est mis en œuvre et qui participe à la création du portrait. Je me suis dirigé davantage vers un trait qui vibre, qui amènerait de la vie et plus de cohésion à la composition finale.

En regard de ce choix du noir et blanc influence de la photographie argentique fut très importante pour moi. C'est donc surtout cette photographie qui m'attire. Les vieilles photos comme les photos documentaires, les photos de famille, les photos de paysages tirées d'œuvres de nombre de photographes me parlent. J'aime le travail de la photographie noir et blanc et j'apprécie beaucoup de développer des films et de réaliser des tirages même si je n'ai plus trop l'occasion d'en réaliser. Lorsque j'ai appris à faire du développement à partir d'appareils mécaniques argentiques, les tirages étaient toujours en noir et blanc. Cela m'a marqué en profondeur. Le clair-obscur, la lumière à déterminer, l'exposition, etc, sont des éléments qui me rapprochent beaucoup de ma manière de dessiner et de peindre. L'influence de ce domaine est très importante et je pense qu'il est nécessaire d'en parler. Le brut du tirage photographique me questionne et me donne peut-être l'occasion d'opérer un rapprochement avec le dessin et de là, vers la peinture à l'encre. L'idée d'instantanéité de l'acte photographique m'intéresse dans le sens où l'on peut capter et développer un tirage de plus en plus rapidement. Le noir et le blanc sont projetés directement sur le papier, à la différence du dessin.

2.3.2 Partir du réel

Le portrait n'est pas seulement un moyen de pouvoir interroger la réalité. J'ai toujours réalisé mes portraits en essayant de ne jamais embellir le modèle. J'essaie de coucher sur le papier par le dessin ce que je vois véritablement. L'éclairage, la position du visage, doivent être conformes à ma perception première - à ce que j'ai vu et perçu durant la rencontre- et me dirige durant l'élaboration de chaque portrait. Je cherche à montrer ce que je vois par rapport à des gens réels, qui existent et cela sans chercher à mettre en place une « collection » ou une « classification » de visages. La ressemblance est ce que le modèle, la personne en face de moi, va chercher à trouver lorsqu'elle contemple la première ébauche du portrait, le crayonné. Pourtant, ce n'est pas la véritable analogie des traits d'un visage que je vais chercher à explorer et à rendre plastiquement tangible. C'est une certaine idée de l'expression qui vient, soit du premier coup d'œil jeté sur le modèle, soit d'une contemplation plus longue et approfondie. Je ne cherche pas à mettre en valeur cette expressivité pour elle-même mais à rendre prégnant la simplicité qui peut exister dans le rapport entre l'artiste et le modèle et à le rendre par mon dessin et mon travail du lavis. Matisse, toujours dans ses *Propos et écrits sur l'art* écrira : « *C'est du premier choc de la contemplation d'un visage que dépend la sensation principale qui me conduit constamment pendant toute l'exécution d'un portrait.* »²¹ Pour lui, son idée de sensation s'échafaude dès le départ, dès qu'il *ressent* au contact de son modèle pour la première fois. Cela implique une pulsion immédiate de l'artiste à la vue de son modèle, lorsqu'il découvre son visage. Il est nécessaire d'être quelque peu physionomiste et d'avoir une bonne mémoire des visages.

²¹ In *Ecrits et propos sur l'art*, p.176.

Je ressens de manière nuancée la première observation qui va me conduire pour la création d'un portrait. C'est pour cela que, entre une séance de portraits et l'exécution finale à l'encre, il me faut aller très vite pour ne pas étioiler le souvenir que j'ai d'une personne et de notre conversation. Le dessin sur le vif qui est fait durant la rencontre me permet de me remémorer plus facilement les conditions de réalisation d'un portrait et, de ce fait, de la personne représentée. La photographie que je prends de quelqu'un n'est pas assez personnelle du point de vue de sa facture pour me permettre de me rappeler la personne dont je réalise le portrait. Jean Cocteau, cité précédemment, dit cela :

Brusquement, beaucoup mieux que si j'avais les personnes devant moi, avec le recul, avec la distance, je trouve une représentation très vive de ce que j'ai vu, de ce qu'il m'est resté d'un souvenir [...] c'est très difficile d'obtenir une ressemblance très vite, et du premier coup on peut l'obtenir grâce à la mémoire ; alors si on se met dans un état complètement d'absence ; [...] il faut se mettre dans un état somnambulique et alors, tout à coup, sur le papier, apparaissent des images qui sont des représentations beaucoup plus réelles que même des photographies qui souvent trompent.²²

Le caractère presque instinctif de la réalisation d'un portrait est importante également pour moi. Le dessin pris sur le vif reste la trace, témoin de la rencontre. C'est dans l'encrage que peut apparaître un trait particulier à une personne, en approfondissant l'esquisse dessinée.

Du fait de travailler par rapport à la réalité, la photographie d'identité peut être mise en rapport avec ma façon de travailler : le cadrage de la figuration de visages se résume à la face, coupée aux épaules. On peut voir une partie du torse sur certains. Le photomaton a

²² In *Jean Cocteau, Poète graphique*, p.45

peut-être tellement pris d'emprise sur notre inconscient que j'en suis arrivé à traiter mes portraits en les cadrant de la même manière. Les fonds des figures dans les portraits sont très variés parfois mais ils ont tendance à être mis de côté dans l'espace de la feuille au fil du temps. L'uniformité du fond rejoint l'idée de l'identification : on peut penser que je me borne au visage et à sa fonction limitée à l'identité attestant que c'est bien la copie conforme de notre visage.

L'artiste américain Chuck Close travaille ses portraits peints grâce à un pointillisme élaboré qui crée un effet d'hyperréalisme à distance. Je trouve son travail très intéressant au niveau des recherches d'élaboration des visages, surtout à travers sa production picturale. C'est avec le recul, avec la distance, que s'opère le réalisme du portrait pour le regardeur. L'œuvre, vue de près, est fragmentée, créant une mosaïque plastique au sein du portrait lui-même. Pour moi, le portrait est un morceau d'un ensemble monté en série qui forme une communauté.



Figure 13. Chuck Close, *Phil*, 1983. Pulpe de papier humidifiée sur toile, 233,7 cm x 182,8.



Figure 14 : Portrait tiré de la série *Rencontre*, série #3

CHAPITRE III

IMAGES DE LA RENCONTRE

*Je m'intéresse à l'homme en général et mon travail peut être considéré
comme une sorte de portrait universel*

Yan Pei Ming

*Est-ce que la vérité du portrait ne serait pas que, selon la formule de Bataille, il soumette
le connu à l'inconnu, impose au connu la mesure de l'inconnu, la place sous les
commandes de l'inconnu ? Est-ce que le portrait d'un inconnu n'est pas, en dernière
instance, la vérité de tout portrait, qu'il soit ou ne soit pas de commande ?*

Denis Hollier

*Qu'il s'agisse de portrait ou d'autoportrait,
qu'il s'agisse de l'artiste ou du regardeur,
c'est l'orchestration nécessaire des expériences de soi et d'autrui,
de l'identité par l'altérité, qui est toujours en jeu.*

Ann Hindry

III. IMAGES DE LA RENCONTRE

3.1 Des ensembles de vécus et de visages

3.1.1 Le regroupement

Comment mettre en valeur l'idée de communauté par une exposition ? Comment témoigner de la diversité culturelle et de la rencontre ? Pour moi, cela se réalise par la mise en espace des séries de portraits et par la création d'un dispositif vidéographique. Ce sont ces deux éléments - et surtout le dernier cité - qui permettent de montrer à une personne qui ne connaît pas mon projet de comprendre comment sont réalisés les portraits et comment fonctionne réellement mon processus de création. Il y a pour moi une fonction sociale à l'art qui demande d'essayer de témoigner d'une expérience en plus de l'exprimer.

J'ai décidé de disposer, dans l'exposition, les éléments en ordre chronologique. J'ai souhaité montrer tous les portraits accomplis depuis le début : de la première série à la dernière en date, et ainsi de montrer les évolutions de mon trait, des différents tests de réalisation, et du geste peint au lavis. Tous ces éléments ont mué durant les phases successives de production. Il est nécessaire pour moi de garder une cohésion du processus de réalisation depuis le début : montrer d'où je suis parti et où je suis parvenu plastiquement durant mon parcours au sein de la maîtrise en art, parcours qui, j'en suis sûr, évoluera encore beaucoup. Le souci éthique est toujours présent quand les portraits sont présentés dans l'ordre chronologique de la journée de rencontre : ils seront toujours

présentés par « ordre d'apparition ». Il s'agit de ne pas dévier de ce qui s'est réellement passé. De ce fait, chaque série de portraits a son espace, sa chronologie, son cadre. Chacune a son intervalle et sa cimaise au sein de l'exposition et la mise en espace permet le recul nécessaire pour les considérer les unes après les autres. Je n'apprécie pas autant qu'auparavant la première série et j'ai du mal à me résoudre à la présenter lors de l'exposition mais cela est en fait nécessaire selon ce que je viens d'énoncer. C'est mon rapport vis-à-vis des Autochtones et de la communauté plus éclatée des immigrants qui est mis en jeu depuis l'automne 2006.

Le petit dessin animé est ma dernière réalisation. A l'origine, il devait servir de dispositif pour l'exposition *Allégories de la Rencontre*. Il se situe à la fin du parcours de la visite, au bout du couloir. Il constitue le travail final qui se doit d'explicitier et compléter la présentation des séries de portraits, ainsi que l'élaboration de l'exposition, celle-ci suivant un schéma chronologique. Le déroulement de la visite est le même que le déroulement du projet. Le dessin est évidemment très présent dans l'exposition, dans les portraits comme dans le film d'animation. Il y a la volonté pour moi de montrer le côté brut et pur du dessin. On peut voir dans chaque dessin qui compose le film des écritures à l'envers. Il s'agit d'écrits dactylographiés derrière lesquels j'ai réalisé chaque dessin. Le papier est de format standard et est ordinaire, du papier d'imprimante. Par transparence, par l'intermédiaire de la prise de photographies de ces croquis, on peut observer des écritures, révélées par la lumière. Je prévoyais cet effet au début de la réalisation : je dessinais sur des feuilles d'anciens travaux écrits que je voulais utiliser afin d'atténuer le fait que je gaspillais ce papier. Au delà de cela, il en ressort un effet, un fond que j'ai décidé de conserver pour la

totalité du film. J'ai utilisé d'autres feuilles de papier provenant d'autres personnes et d'autres machines afin de récupérer le papier usagé dont j'avais besoin : le nombre nécessaire à l'exécution de chaque dessin.

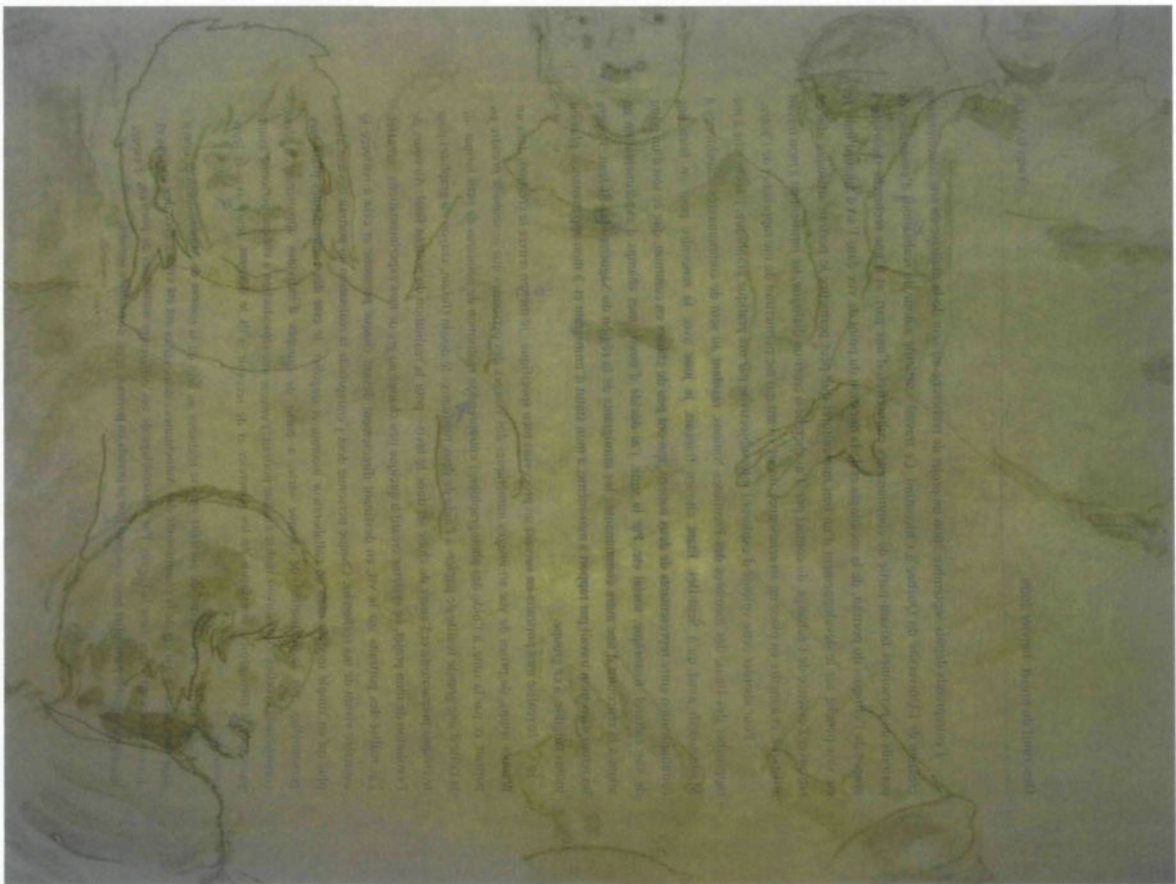


Figure 15. Dessin tiré du film *Temps de la Rencontre / Temps du dessin* - février 2009. Crayon et encre sur papier dactylographié.



Figure 16. Dessin tiré du film *Temps de la Rencontre / Temps du dessin* - février 2009. Crayon et encre sur papier dactylographié.

3.1.2 Transmettre un moment créatif

En ce qui concerne le film, je vois une analogie avec la création d'une espèce de « *making of* », comme pour un film, de ma manière de travailler. Pour moi, il cherche à démontrer le caractère vivant de la création et de ma manière de créer. Il y a une volonté de montrer mon expérience personnelle par le dessin. Il fallait un moyen d'aller plus loin que la présentation des seuls portraits peints. Au début, j'avais le désir de me faire filmer durant une séance de rencontre afin de mettre le spectateur en possession des clés de

compréhension de comment je travaille et de comment ont été créées les différentes séries de portraits. Cela semblait trop didactique, trop explicatif. J'ai donc réalisé un petit film de dessins animés qui permet de mettre en valeur les étapes de création dans une journée de rencontre : l'attente, l'amorce, l'émulation et le regroupement autour de la table. Le caractère poétique est pour moi plus affirmé par le dessin que par une vidéo réaliste. Ce film devient une œuvre à part entière, une réflexion qui, je pense, va au delà du seul fait de transmettre au spectateur une journée de rencontres, laquelle était destinée à faire des portraits. Paul Cézanne considérait les procédés comme « *de simples moyens pour arriver à faire sentir au public ce que nous ressentons nous-mêmes* »²³. Je me rapproche de cette idée si l'on conçoit les portraits multiples et le film composé de dessins animés comme des procédés.

Ce film est en fait inspiré des deux journées de rencontres s'étant déroulées à Sept-Îles en novembre 2007. Le but est de mettre en scène un mouvement graphiquement, ce qui n'est pas véritablement facile lorsque l'on crée sans cesse des images fixes et des visages uniques. Il est nécessaire de garder une continuité et que chaque visage et chaque élément se ressemble tout au moins en partie afin de permettre à l'ensemble d'être cohérent. J'aurais très bien pu utiliser la bande dessinée pour créer ce dispositif d'exposition. Je ne l'ai pas fait car je désirais vraiment rendre compte du contact humain par la liaison du dessin, du mouvement et du son. Tout va très vite lors des rencontres et d'après moi, une narration créée à partir de dessins fixes ne parvenait pas à exprimer ce dynamisme. Ce sont des dessins immobiles en grand nombre qui sont animés dans ce film : ils sont mis en rapport

²³ In *Conversation avec Cézanne*, p. 48.

dans une continuité afin de raconter une histoire. J'ai conservé les mêmes techniques qu'avec mes portraits : le dessin (par le crayon gras et des rehauts de feutre noir) et le lavis qui sont toujours appliqués de la même manière. Je voulais atteindre une certaine homogénéité visuelle entre les portraits et le film.

On peut se sentir seul au milieu d'une forêt de visages et il s'agit de prendre en compte ce qui est véritablement important car on s'aperçoit rapidement que tout n'a qu'un temps : l'image du portrait est une image arrêtée, alors que la personne portraiturée va changer avec le temps. Mes premiers portraits ne rappellent que de manière indicielle le visage du modèle, devenu différent aujourd'hui. En couplant les séries de portraits et le film, j'espère aller dans ce sens, amenant un mouvement par le film.

Il constitue pour moi une volonté de fermer la boucle avec mon travail de recherche : je me suis rendu compte, au fil du temps, qu'il fallait que mon autoportrait soit présenté dans l'espace d'exposition. Il est lié à la pratique du portrait bien souvent et je l'ai exploré en me mettant en scène dans la série de dessins qui sont devenus animés. La narration se poursuit dans un sens. Il fallait montrer au spectateur comment je m'y prenais pour réaliser mes portraits. Le fait que je prenne place moi-même dans une de mes créations personnelles constitue un aspect nouveau pour moi. C'est une manière de conclure pour un temps ce projet : j'ai cherché à rencontrer l'autre en cherchant un contact permis par la pratique du dessin et j'opère un retour sur moi-même en me représentant dans un film vidéographique. Se figurer soi-même est un exercice difficile. Gustave Courbet se représentait souvent lui-même dans ses œuvres. L'autoportrait est un genre mis en avant à travers l'histoire de la peinture (Van Gogh, Matisse, etc.) : un genre que les peintres

affectionnent et que je n'avais pas exploré jusqu'alors. Travaillant le portrait, il fallait que je m'intéresse à la création de l'autoportrait afin de me représenter moi-même et créer une sorte de trace, de moment, où je puisse raconter mon expérience de manière personnelle, ce que réalise le dessin par l'intermédiaire du film.

3.1.3 Unicité et multiplicité visuelle

Il y a une sorte de charge sensible des portraits : chaque portrait a sa propre empreinte. Chacun est unique car aucun en lui-même n'est un portrait collectif. C'est la façon dont ils sont agencés qui forme cette mosaïque. Yan Pei ming ainsi que Marlène Dumas exposent des séries de portraits multiples mais laissent la place dans leur production à l'individu seul. Yan Pei ming, en peignant des portraits aux formats impressionnants de Mao Tsé Toung ou de Bruce Lee, recrée des archétypes de la peinture de propagande chinoise ou de la culture populaire. Le portrait est volumineux comme chez Marlène Dumas lorsque cette dernière réalise des portraits individuels. Pour le spectateur, le système des portraits collectifs l'amène à voir un ensemble cloisonné, une forme homogène où les portraits individuels sont agencés de façon égale de chaque côté du rectangle de portraits. Il est nécessaire pour lui de prendre du recul et de l'examiner de loin comme de près pour analyser une image, comme une photographie avec beaucoup d'éléments différents que l'on doit passer au crible. On va plus loin que la simple ambivalence entre l'individu et le groupe ou la communauté.

David Le Breton écrit cela :

Dans l'anthropologie des sociétés occidentales, le visage est le haut lieu du corps humain où se cristallise le sentiment d'identité. Sous une forme vivante et mystérieuse, le visage traduit l'absolu d'une différence individuelle en même temps que l'affiliation à un groupe. L'une et l'autre se soutiennent mutuellement. Car l'homme n'est jamais seul au sein de son propre visage, celui des autres est là, en transparence, mêlé sous une forme confuse. Le visage implique l'individu, et pour que l'individu prenne socialement et culturellement sens, il faut un lieu pour le désigner, donc le distinguer, un domaine de l'être suffisamment variable dans ses désinences pour attester la différence qui démarque un homme d'un autre, un lieu visible à tous, où se dit l'individualité. Nul espace du corps n'est plus approprié pour la marquer et la signaler. Les visages sont des variations à l'infini sur un canevas simple. Des milliards de formes et d'expressions naissent d'un alphabet d'une simplicité déconcertante. L'étroitesse de la scène du visage n'est en rien une entrave à la multitude de combinaisons. Discernement et ressemblance, simultanément il relie à une communauté sociale et culturelle par le façonnement des traits et de l'expressivité, mais il trace une voie royale pour démarquer l'individu et traduire son unicité. Plus une société accorde de l'importance à l'individualité, plus grandit la valeur du visage.²⁴

Je ne pense pas que la valeur du visage soit vraiment liée à une société qui donnerait plus de crédit à l'individualité. Le visage, selon moi, possède toujours une force même s'il se perd dans la foule. Même si l'on peut en être rassasié dans les grandes villes. La somme des individus fait le tout, l'ensemble, et ce dernier forme l'individu. C'est en cela que je pense les portraits multiples comme très importants car ils permettent de mettre un groupe en forme visuellement, ce qui traduit selon moi l'idée de diversité.

²⁴ David Le Breton In *Visages d'humanité*, p.10.

Vouloir savoir la nature ou l'essence de l'être humain en représentant son visage fut sans doute l'une des thématiques fondamentales de l'art, car cela permettait à celui qui portraiterait –comme dans le cas de la nature morte et du paysage- de montrer simultanément le particulier et le général. A travers un visage, c'est tous les autres que l'on voit, l'humanité de chaque être apparaissant par l'intermédiaire de ses traits, qui se rapportaient aux éléments immédiatement reconnaissable de l'espèce.²⁵

Dans cette citation de Jacinto Logeira, on voit comment le portrait fait office de figure universelle, commémorative de l'humain en général. Je me suis intéressé à des personnes anonymes, des gens qui ne sont pas connus par le grand public.

3.2 Surfaces à explorer : le concept d'exposition

3.2.1 Dessin et visible

Que peut-on déceler dans le portrait ? Certains y voient une trace du sacré, d'autres se reconnaissent dans certaines représentations, certains sont mal à l'aise, d'autres y voient l'image de la mort. Après-guerre, au tournant du siècle dernier, certains artistes traitent la figure du visage en se tournant vers l'abstraction. Les visages figurés s'effacent quelque peu tout en restant des portraits avec des œuvres d'artistes comme Georges Baselitz ou Alberto Giacometti, par exemple. On dérive de la représentation du sujet, du modèle, pour tendre plus vers une rupture des formes. En ce qui me concerne, je ne cherche pas à escamoter la figure humaine mais juste à exprimer le visage de l'autre dans un processus de

²⁵ Jacinto Logeira In *Artstudio: Le portrait contemporain* n°21, p. 67.

création personnel où ce visage est capté plastiquement dans un temps assez court et énergique : c'est à cela que tend l'exposition. Je cherche à faire comprendre au spectateur cette prise de position vis-à-vis du portrait. C'est la clé de voûte qui soutient l'esprit général de ma démarche. Cette idée doit émaner de la disposition spatiale des différents éléments de l'exposition.

La rencontre doit être prégnante et l'utilisation du son dans le film est importante pour cela : il imprègne véritablement tout l'espace mais de manière diffuse. C'est en arrivant au bout de l'exposition que l'on discerne vraiment quel est ce bruit même si l'on en entend des bribes, des morceaux de paroles : c'est le brouhaha d'un centre commercial à l'instar de celui où je me trouvais à Sept-Iles. C'est ce même endroit qui est dessiné dans le film : c'est à cette place précise que je m'étais attablé.

On peut voir une valeur dans l'utilisation des feuilles dactylographiées du film, ce que je pense de la rencontre réelle par rapport à nos outils de communication : on utilise le clavier d'un ordinateur plus que l'on écrit à la main, on communique par courriel et par Internet plus que par lettre manuscrite ou que par la rencontre brute... Des personnes le voyant auront d'autres opinions concernant cet aspect formel. A travers lui peut se constituer une piste de réflexion à propos de la nature des rapports humains dans nos sociétés occidentales postmodernes, en ceci qu'il propose un questionnement à propos du contact entre deux personnes ne se connaissant pas.



Figure 17. Dessin tiré du film *Temps de la Rencontre / Temps du dessin* – janvier 2009.

3.2.2 Surfaces et espaces

L'expérience du spectateur doit être prise en compte dès le début de l'exposition : le spectateur doit avoir une vue d'ensemble de l'exposition immédiatement et doit trouver les indices lui permettant de savoir à quoi il sera confronté. Le visiteur va entretenir un rapport avec des portraits de personnes vivant ici, sur ce territoire, et en cela il peut y avoir une dimension sociale ou politique. Je montre en effet une réalité au spectateur en figurant par ma production des visages d'autochtones et d'immigrants, réalité à laquelle il n'aurait pas fait attention ou qu'il ne connaît pas. Cette dimension est mise en avant dans le travail de

Yan Pei Ming car il illustre dans son travail de peintre des délaissés qui n'auraient peut-être jamais été pris en portrait ensemble. Des personnes sans abris sont figurées dans de grands tableaux. Cela entraîne un certain malaise vis-à-vis du spectateur. Il est placé devant une réalité humaine qu'il ne cherche pas forcément à voir, elle est plutôt occultée.

Antonin Artaud a écrit : *Le rapport du spectateur devant le tableau est identique à celui du peintre devant le modèle* ²⁶. Ce rapport n'est pas tout à fait identique car certaines personnes trouvent un portrait « beau » et d'autres non. Ce rapport que j'ai avec une personne est beaucoup plus fort, plus personnel, par rapport à ce que le spectateur peut voir. Mais en un sens, cela est véridique car le portrait est le reflet de mon rapport premier avec le modèle.

L'auteur Jacinto Logeira, cité plus haut, écrit dans le même texte :

Plus l'effort de théâtralité est important dans l'œuvre, plus elle s'adresse au spectateur, plus ce dernier succombe à la confusion entre la sphère de l'art et la sphère de l'existence. Dans le cas des portraits, cette théâtralisation est tout à fait frappante, puisque plus le visage s'adresse au regardeur, lui dit et lui signifie quelque chose, et plus la réalité humaine psychologique et morale qu'il croit y voir s'en trouve mieux révélée. Ce mode de réception des visages portraiturés d'autrui [...] se trouve être, jusqu'à un certain point une réception régressive, puisque l'idée d'un statut ontologique commun présuppose inévitablement un rapport avec le visage d'autrui, ou le regardeur est lui-même sollicité comme visage, d'où l'effet de théâtralité.²⁷

²⁶ : Cité par Adelaïde M. Russo in Art et Oscillation dans *Antonin Artaud, figures et portraits vertigineux*, p. 295.

²⁷ : Jacinto Logeira In *Artstudio: Le portrait contemporain* n°21, p. 74.

Il est nécessaire, selon moi, de faire vivre l'expérience de l'œuvre en général, présentée dans l'espace d'exposition. Il s'agit de prêter attention à ce danger dont nous parle ici l'auteur d'opérer un lien trop ténu entre le milieu de l'art et celui de la réalité humaine. Il est nécessaire d'éviter le danger de trop montrer de manière explicite le processus de création de mes portraits. Le spectateur doit être amené à comprendre la réalisation des séries de portraits de manière sensible. Cela pose un problème car je me suis engagé résolument vers un acte créatif vivant en mettant en scène des processus de réalisation et d'exposition axés principalement sur la figure humaine, le spectateur étant invité à se mettre en rapport avec ces portraits ; en contrepartie, je laisse au visiteur seulement des indices car c'est un film dessiné et non filmé avec de réelles prises de vue. Il est le fruit d'un travail plastique qui se rapproche plus d'un travail introspectif -car réalisé individuellement- que d'une œuvre didactique. La « théâtralité » dont parle Logeira est ici présente, peut-être, dans mon processus créatif et par la mise en exposition des différents éléments.

Pour en revenir à propos de la relation éthique à mon travail qui transparait par mes choix de présentation, Richard Kearney, cité plus haut, écrit ceci :

[...] Lévinas ne veut aucunement suggérer que l'art doit être censuré au nom d'une éthique – religieuse ou autre. Il insiste plutôt sur la nécessité d'une interprétation critique de l'art qui ferait « intervenir » la perspective de la relation avec autrui.²⁸

²⁸ : Richard Kearney, *Postmodernisme et imagination éthique* in Emmanuel Lévinas : *L'éthique comme philosophie première*, p. 358.

J'opère cette *interprétation critique* par rapport à mon travail d'artiste en questionnant mon rapport avec le groupe des autochtones et des immigrants. Je mets en relief les outils pour mettre en valeur la rencontre, le face-à face, le rapport avec l'autre. Les séries de portraits, par les éléments plastiques et formels, comportent cette interprétation en relatant l'expérience de la rencontre. Le dessin animé vient les épauler dans cette optique et se veut un espace de réflexion.

CONCLUSION

Tout au long de cette recherche, j'ai appris à mettre en place une stratégie d'approche, un code éthique personnel et un processus artistique assez précis : tous ces éléments ont convergé pour devenir miens et propres à éclairer ma perception de l'autre et de la rencontre, du face-à-face, de la conversation. J'ai cherché à actualiser la pratique du portrait par un mode d'expression peu porté sur les nouvelles technologies, mais utilisant le dessin et la peinture à l'encre afin de mettre en relief une expressivité, une pulsion et une vitalité. Loin de les dénigrer, je pense que les nouveaux médiums et leurs évolutions respectives modifient la perception du portrait humain et de l'homme en général. Par conséquent, les réflexions par rapport au visage, son idéologie et son traitement plastique continueront d'être riches et inépuisables.

Tous les éléments plastiques et théoriques qui caractérisent ma pratique artistique personnelle sont là et ont été mis au grand jour lors du développement et du déroulement de ce projet. Le portrait n'était pas la pratique centrale de ma démarche artistique avant de démarrer cette recherche. Il était dissimulé, je pense, et le fait de le révéler par ce projet de maîtrise m'a ouvert à des voies très intéressantes. Ma perception première devant un visage a évolué, de même que mon geste créatif. Mon travail traite de la rencontre initiale - qui est exprimée par le premier contact à travers le dessin - et de la mémoire de cette rencontre - par le travail de l'encre en atelier. Le dessin sur le vif sera à l'avenir davantage mis en valeur. Il sera nécessaire, peut-être, d'abandonner les deux étapes - le dessin et ensuite le

lavis - pour conserver une plus grande authenticité du geste et mettre en valeur un seul niveau créatif. Le lavis procède jusqu'ici à une sorte de rehaussement de l'image première, du dessin brut, et je pense qu'il va falloir changer cela. Tous les portraits présentés dans l'exposition *Allégories de la Rencontre* sont réalisés de manière similaire (en utilisant ces deux médiums). Le moment d'encrage en atelier me permet de me remémorer la rencontre de chaque personne et de prolonger, unilatéralement, j'en conviens, l'intersubjectivité. Il y a peut-être besoin de solitude pour se souvenir de ce qui s'est passé lors de la prise de contact avec les personnes dont je traite le visage. Travailler directement avec le pinceau sera une prochaine étape. Je pense qu'il faut davantage aller vers une pulsion première, qui me plaît, et chercher d'autres moyens de mettre en valeur la rencontre et / rendre le dessin de plus en plus convaincant, singulier et spontané. Des projets germent : je pourrais prendre un seul modèle, répéter son visage et réaliser ainsi une communauté de portraits d'une seule personne. J'aimerais beaucoup me pencher sur un travail collectif par rapport aux portraits : réaliser des séries avec l'aide d'un autre plasticien, ou même travailler une création avec le modèle lui-même et, par conséquent, lui accorder un rôle plus important, en l'impliquant dans la réalisation d'une interprétation plastique de son visage ou même, pourquoi pas, du mien.

En ce qui concerne la mise en espace de l'exposition, je pense qu'il faudra faire en sorte à l'avenir que l'œuvre présentée soit encore plus communicative par rapport à l'expérience personnelle vécue avec l'autre et qu'il y ait un développement de mon discours. L'œuvre doit aller plus loin pour exprimer la rencontre et le portrait. La présentation doit être beaucoup plus sensible que contrôlée.

J'envisage de conserver la simplicité des moyens mis en œuvre pour cette recherche. Cependant, je devrai tester d'autres médiums qui s'avéreront appropriés pour transmettre l'approche, la rencontre et le traitement plastique du visage en utilisant plus en profondeur l'animation ou la vidéo. Le côté sonore devrait, je pense, être plus présent afin de relater le dialogue entre le modèle et moi-même, ce qui est grandement nécessaire. Dans l'exposition, il y aurait pu y avoir une piste sonore correspondant à chaque série de portraits (où l'on discernerait ma voix et celles des personnes rencontrées). J'ai utilisé le son du film dans l'exposition pour exprimer l'atmosphère de la rencontre mais je pense que cette partie doit être beaucoup plus prise en considération afin d'enrichir l'œuvre en général. Le couplage entre le son et mon geste créatif personnel doit être réalisé pour faire en sorte que l'on retrouve la conversation avec chaque modèle. L'animation pourrait être plus explorée encore : je pourrais réaliser un film pour chacune des séances de rencontres futures et témoigner ainsi de mon expérience personnelle. Le portrait en train de se faire, interprété à l'aide d'un dessin animé ou par des photographies, serait un renfort considérable au niveau visuel pour témoigner poétiquement du lien qui se fait en dessinant un portrait, du besoin de se rapprocher de l'autre. Une narration imagée, par le biais de la bande dessinée, constituerait un autre dispositif pour transmettre mon expérience vécue.

Mon objectif par rapport à la rencontre doit ici être analysé : c'est dans des lieux publics qu'elle fonctionne le mieux. La deuxième série, réalisée initialement dans un centre commercial, est celle où mon approche pour provoquer la rencontre a le mieux fonctionné : ce n'est pas pour rien que le film d'animation s'inspire de cette session qui s'est déroulée à Sept-Îles. Le fait d'inviter le public à venir comme cela a été le cas à Mashteuiatsh ou à

l'université, mais c'est à double tranchant : soit il y a beaucoup de visiteurs soit c'est le contraire. Le tout est de convaincre les gens de se faire prendre en portrait sans les forcer : il s'agit d'attendre que quelqu'un s'intéresse à ce qui se passe. Dès que la première personne est venue se faire prendre en portrait, le processus était en marche et fonctionnait assez bien et de manière continue tout au long d'une journée. Il faut, je pense, trouver quel événement ou quel endroit est susceptible de rassembler les gens d'une même communauté afin d'être le plus efficace possible. Cela prend du temps de s'approcher d'un groupe ou d'une communauté dans un lieu défini, il s'agit d'être patient et ouvert. Il est obligatoire de se réajuster et de réfléchir à l'éthique en permanence et ce, tout au long du processus. En ce qui concerne les présentations futures de mon travail, il faudra le plus possible faire en sorte que le lieu soit véritablement symbolique de la communauté à laquelle sera consacrée l'exposition.

Il est nécessaire, ensuite, de se demander si l'envoi des portraits par correspondance a été à la hauteur de mes attentes : en vérité, très peu de modèles ont donné leur avis quant aux reproductions envoyées et ce, autant pour les immigrants que pour les autochtones. Cette partie de ma recherche est d'ordre éthique essentiellement. Donner le portrait et ensuite aller rencontrer la personne directement pour savoir son avis est peut-être la solution. Au tout début de ma recherche et en regard de mes objectifs, la question s'est posée si oui ou non je devais donner le dessin original au modèle : il est vrai que cela aurait pu renforcer le caractère éthique mais je pourrais toujours faire cela à l'avenir et trouver alors d'autres pistes de recherches. Je pense qu'il faut continuer à explorer cet aspect communicatif de mon travail.

Mon statut par rapport aux personnes rencontrées est très important : je me suis approché d'un groupe auquel j'étais totalement étranger et d'un autre, après, dont je faisais partie. Il est difficile de nommer un groupe plus ou moins défini, en particulier les immigrants, qui n'ont en commun que le fait qu'ils soient étrangers. Il faut se figurer l'écart qu'il y a entre les étudiants immigrés (qui peuvent se faire des connaissances plus facilement grâce au milieu scolaire) et les autres personnes, celles qui ont fait une demande d'asile par exemple. Le caractère interculturel est toujours là si l'on prend en comparaison une série d'autochtones et une série d'immigrants, excepté peut-être mon expérience avec les ressortissants français.

Je suis désireux à présent de continuer à prélever des visages, de perfectionner ma manière de travailler et d'aller dans d'autres endroits. J'aimerais poursuivre l'application du processus de la rencontre alliée au portrait avec d'autres communautés dans mon pays d'origine et mettre à profit ce que j'ai développé ici. J'aimerais pouvoir dessiner et peindre des personnes en France, dans des cités, dans des banlieues, dans les zones rurales : d'autres milieux et d'autres groupes. Je souhaite aujourd'hui prolonger mon dialogue avec d'autres gens, en voyageant, si possible. Les Innu, les Innus et les immigrants de la région du Saguenay-Lac-St-Jean constituent des groupes culturels qui m'ont intéressé et qui ont nourri ma quête de réflexion à propos des rapports humains, ce qui ne me touchait pas autant auparavant. Mon séjour prolongé au Québec a été le point de départ de l'évolution de ma pensée et a servi de tremplin pour dévoiler véritablement ce que je voulais : atteindre l'autre par le moyen du dessin. Si j'avais réalisé un cursus semblable en France, je n'aurais sans doute pas eu l'idée de lier la rencontre interculturelle avec le portrait. C'est le voyage

qui m'a poussé à m'extérioriser et à chercher à développer cette idée de rencontre. Un de mes buts était, en dévoilant ces séries de portraits à un public, de montrer à ce dernier l'existence de ces personnes dessinées et de témoigner d'une réalité à travers une vision que l'on peut qualifier de documentaire, en essayant de pallier de remédier à l'oubli dont sont victimes ces gens. En retournant dans mon pays, je pense que les séries futures réalisées en France seront beaucoup plus engagées, car étant originaire de ce pays, je peux donner un regard plus critique sur la situation de certaines communautés.

Annexe : Vues de l'exposition *Allégories de la Rencontre*



Figure 18 : Entrée.



Figure 19 : Entrée et salle d'exposition.



Figure 20 : série n°3 et n°2 (de gauche à droite).

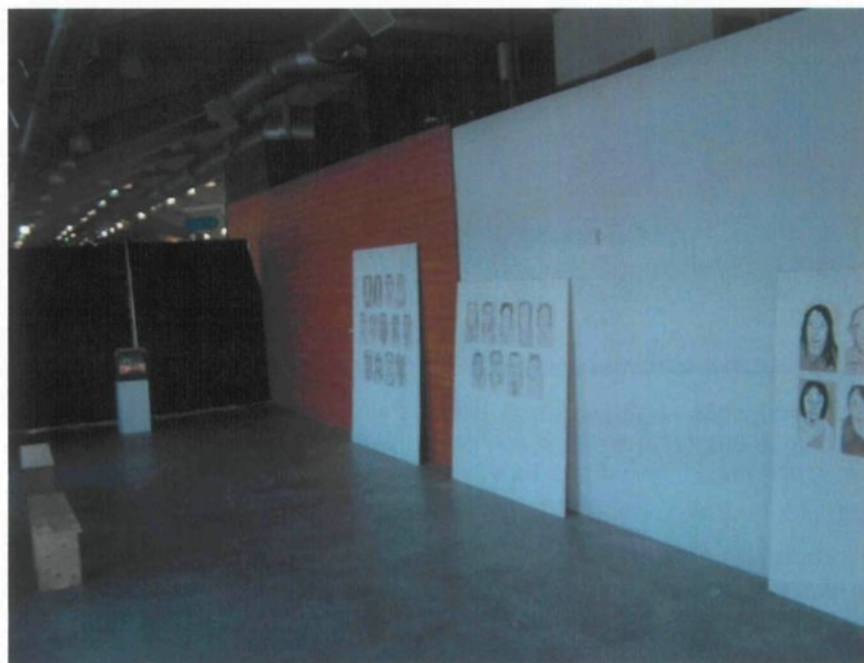


Figure 21 : fond de la salle d'exposition.



Figure 22 : cimaise et salle d'exposition.



Figure 23 : salle d'exposition.



BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages traitant d'éthique :

- Emmanuel LÉVINAS : *Totalité et Infini : Essai sur l'Extériorité* : La Haye, éditions Martinus Nijhoff, collection Phaenomenologica, 1984, 284 p.
- Emmanuel LÉVINAS : *Éthique et Infini* : Paris, Fayard, collection Le Livre de Poche, 1982, 120 p.
- Ouvrage collectif sous la direction de Jean GREISCH et Jacques ROLLAND : *Emmanuel Lévinas : L'Éthique comme Philosophie Première* : Paris, éditions du Cerf, coll. La nuit surveillée 1993, 468 p.
- Simone PLOURDE : *Avoir l'Autre dans sa Peau* : Laval, les Presses de l'Université de Laval, 2003, 129 p.

Ouvrages d'art :

- Ouvrage collectif : *Yan Pei Ming - Exécution*, anthologie de textes sur l'œuvre de Yan Pei Ming, Saint-Etienne : coéditions presses du réel et Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne, collection Monographies, 2006, 395 p.
- Henri MATISSE : *Ecrits et Propos sur l'Art* : Paris, Hermann, 1972, 365 p.
- Louis ARAGON : *Henri Matisse, Roman* : Paris, Gallimard, 1971, 2 volumes (I : 402 p. et II : 369 p.).
- Michael DORAN (Emile Bernard, Maurice Denis, Joachim Gasquet) : *Conversations avec Cézanne* : Paris, Macula, 1978, 225 p.
- Lawrence GOWING : *Cézanne : la Logique des Sensations Organisées* : Paris, Macula, 1992, 127 p.

- André FRAIGNEAU et Pierre CHANEL : *Jean COCTEAU, Poète Graphique* : Paris, éditions du Chêne, 1975, 213 p.
- Artstudio, n°21 : *Le Portrait Contemporain* : Paris, 1991, 139 p.
- Dube WOLF-DIETER : *Les Expressionnistes* : Paris, éditions Thames and Hudson, collection L'Univers de l'Art, 1996, 215 p.
- James BURCOMAN en collaboration avec les Archives Nationales du Canada : *Karsh : L'Art du Portrait* : Ottawa, Musée National du Canada, 1989, 176 p.
- Maurice GROSSER : *L'Œil du Peintre* : Verviers, éditions Gerard , coll. Marabout université, 1965, 201 p.
- Dominic VAN DEN BOOGERD, Barbara BLOOM et Mariuccia CASADIO, *Marlène Dumas* : New York, 1999, Phaidon, 160 p.
- Ernst VAN ALPHEN : *Marlène Dumas, Models*, Stuttgart, 1995, Oktagon Verlag, 110 p.
- Zao Wou-Ki : *Encres* : Paris, éditions Cercle d'Art, 1980, 114 p.
- Luc SANTE : *Walker Evans* : Paris, 2001, ed. Phaidon, coll. 55, 63 p.
- Ouvrage collectif sous la direction de Jacqueline BARRAL : *Le Portrait en Abyme* : Lyon, éditions Aléas, 2001.
- James LORD : *Un Portrait par Giacometti* : Paris, éditions Mazarine, 1981, 133 p.
- Chuck CLOSE : *Close Portraits* : Minneapolis, Walker Art Center, 1980, 80 p.
- Catalogue d'exposition: *Chuck Close*: Munich, Kunstraum, 1979, 93 p.

Ouvrages littéraires :

- Henri MICHAUX : *Passage* : Paris, Gallimard, le point du jour, 1963, 215 p.
- Henri MICHAUX : *Emergences – Résurgences* : Genève, éditions Skira, 1972, 131 p.
- Ouvrage collectif sous la direction de Simon HAREL: *Artaud, Figures et Portraits Vertigineux* : Montréal, XYZ éditions collection Théorie et littérature, 1995, 295 p.

- André DUCRET : *Mesures : Etudes sur la Pensée Plastique* : Bruxelles, éditions La Lettre Volée collection Essais, 1990, 109 p.
- Georg SIMMEL : *Les Problèmes de la Philosophie de l'Histoire* : Paris, Presses Universitaires de France, collection Sociologies, 1984, 244 p.
- Georg SIMMEL : *La Signification Esthétique du Visage in La tragédie de la culture et autres essais* : Paris, éditions Rivages, collection Petite Bibliothèque, 1988, 253 p.
- Alexis NOUSS : *Le Métissage* : Paris, Flammarion, collection Dominos, 1997, 127 p.
- Jean-Christophe BAILLY : *L'apostrophe Muette, essai sur les Portraits du Fayoum* : Paris : 2000, éditions Hazan, 176 p.
- Naïm Kattan, Monique LaRue, Alain Médam, Pierre Ouellet, David Le Breton : *Visages d'Humanité* : Montréal, éditions Liber, collections Figures libres, 2004, 96 p.

Ouvrages traitant du portrait et du visage :

- Jean-Jacques COURTINE, Claudine HAROCHE : *Histoire du Visage, Exprimer et Taire ses émotions du XVIème au XIXème siècle* : Paris, éditions Rivages collection Histoire, 1988, 287 p.
- Pascale DUBUS : *Qu'est-ce qu'un Portrait ?* : Paris, éditions L'insolite, collection L'art en perspective, 2006, 94 p.
- Ouvrage collectif sous la direction de Héliane BERNARD : *Le portrait* : Paris, éditions Mango, 2000, 98 p.
- Ouvrage collectif sous la direction de Gloria FOSSI : *Le Portrait* : Paris, Gründ, 1998, 333p.
- Edouard POMMIER : *Théories du Portrait : de la Renaissance aux Lumières* : Paris, Gallimard, collection Bibliothèque Illustrée des Histoires, 1998, 508 p.
- Roswell ANGIER : *Ouvrez l'œil, Une Introduction Pratique et Théorique au Portrait* : Paris, éditions la compagnie du livre, 2008, 216 p.