

3.1.1	Sujet et fond	43
3.1.2	Question de support.....	43
3.1.3	Forme et action.....	45
3.1.4	Un lieu, une ouverture	45
3.2	Processus de soustraction.....	47
3.2.1	Soustraction par la lumière.....	47
3.2.2	Soustraction par la forme.....	50
3.2.3	Soustraction par l'eau.....	51
3.2.4	Soustraction par l'absence de lumière.....	53
3.3	Retour critique.....	54
	CONCLUSION	56
	Bibliographie	58

LISTES DES FIGURES

Figure 1 : Procédé de création à partir d'une ligne abstraite (reconstitution).....	12
Figure 2 : Processus de lignes animées au cœur d'une forme, encre sur papier (1998).	13
Figure 3 : <i>M. et Mme Rat</i> , acrylique sur toile, 102 cm x 60 cm (2000).....	14
Figure 4 : Portraits dits « fermés »	17
Figure 5 : Projet <i>Imagine</i> , acrylique sur toile, nylon et divers matériaux (2009).....	18
Figure 6 : Contexte de création dans un lieu choisi, acrylique sur toile (2011).....	19
Figure 7 : Contextualisation d'œuvres dans plusieurs lieux (2011).....	20
Figure 8 : Sujet soustrait par élimination de matière.....	23
Figure 9 : Sujet soustrait par addition de matière.....	24
Figure 10 : <i>Extraction</i> (2012).....	25
Figure 11 : Forces exercées sur les portraits de Bacon.....	33
Figure 12 : Lucian Freud, <i>Reflection with Two Children</i> (1965).....	38
Figure 13 : Eugène Leroy, <i>Le Portrait</i> (1962).....	39
Figure 14 : Soustraction pour emmurer l'œuvre.....	45
Figure 15 : Lieu d'exposition : 392 Racine Est, deuxième étage, Chicoutimi.....	47
Figure 16 : La lumière couvre la totalité de l'œuvre.....	48
Figure 17 : <i>Lumière interne</i> , acrylique sur toile, 58 cm x 35 cm (2013).....	49
Figure 18 : <i>Lumière liquide</i> , acrylique sur toile, 35 cm x 29 cm (2013).....	49

Figure 19 : <i>Liberté</i> , acrylique sur gypse, 610 cm x 243 cm (2013)	50
Figure 20 : <i>Objectivité</i> , acrylique sur gypse, 488 cm x 243 cm (2013).....	51
Figure 21 : <i>Le cycle du transit</i> , acrylique sur gypse, 488 cm x 243 cm (2013).....	51
Figure 22 : <i>Le mal de peindre</i> , acrylique sur gypse, 243 cm x 122 cm (2013).....	52
Figure 23 : <i>Transfert</i> , acrylique sur gypse, 243 cm x 243 cm (2013).....	53
Figure 24 : <i>Possession</i> , acrylique sur gypse, 243 cm x 243 cm (2013).....	54
Figure 25 : <i>Le cycle du noyé</i> , acrylique sur gypse, 366 cm x 243 cm (2013).....	54
Figure 26 : <i>Six pieds sous terre</i> , acrylique sur gypse, 488 cm x 243 cm (2013).....	55

INTRODUCTION

« *L'opération peut aussi s'inverser, et les couches picturales se soustraire (sous la forme de l'effacement et pourquoi pas totale : la toile est potentiellement réutilisable.* » Je suis tombé sur cette phrase¹ de l'auteure et critique d'art Elisabeth Lebovici deux semaines avant la remise de mon mémoire. Le titre de l'article? *Achever la peinture*. Un discours qui a bien animé des discussions depuis l'époque de Robert Ryman, Piet Mondrian et Kazimir Malevitch. Je ne veux pas retomber dans ces hypothèses modernistes de possible disparition de la peinture. Je veux seulement souligner que cette phrase amène l'idée d'un processus de travail qui va bien plus loin que le simple effacement des couches picturales d'une toile. La soustraction reconsidère, réévalue l'ensemble des éléments qui constituent une œuvre. De la hiérarchie des teintes, au choix du sujet, à tous les éléments possibles d'un décor, à la forme de la représentation, aux lumières, et même à l'architecture qui accueille l'œuvre comme une nouvelle peau.

Parlons-nous d'une autre dimension picturale? Une fiction parallèle? Celle où la figuration ne servirait qu'au propos de la soustraction, où il y aurait une translation de sens entre la texture des matières peintes que l'on connaît et celle que je crée. Une vision dans le miroir, une transe.

La première fois que l'idée de la soustraction me vient, je dépeins déjà le portrait de l'Homme. Je soustrais son intérieur, son imaginaire. Je trouve fascinant qu'il soit peut-être le seul à détenir un véritable pouvoir décisionnel sur sa vie, sa famille, sur la nature et même sur l'avenir de l'existence. Quelle belle métaphore que d'utiliser l'Homme pour venir appuyer un thème complexe comme la soustraction. Je me représente l'homme en dessin, en peinture, en sculpture et en musique. La peinture demeure pour moi le meilleur moyen d'aller chercher ce discours, si particulier, de celui qui surconsomme, sur-additionne le désir d'Être.

¹Elisabeth Lebovici, *Les cahiers du Musée d'art moderne de Paris*, 1992. No 40, p. 13-35.

Quelle est donc la valeur artistique de l'état même du concept de portrait, aujourd'hui en 2014? Peut-on créer une autre forme plus organique et plus réflexive d'un portrait en continu processus d'effacement? Peut-on exprimer le souffle d'un portrait? Le processus de soustraction amène-t-il à repenser et à redéfinir les concepts de la disparition et de l'épuisement? Quelles sont les limites de cette nouvelle figuration? Quelles sont les forces qui se dégagent d'un tel procédé et que représente la matière une fois soustraite? Finalement, quelles sont les propriétés d'une matière qui s'efface et qui tend à disparaître?

Pour commencer, je parlerai de mon parcours artistique autodidacte vers celui de la scolarisation. La direction de mes recherches ayant changé, de nouvelles réflexions apparaissent. L'ESS (effacement, soustraction, suppression) me permet de réaliser que la soustraction ouvre sur un dialogue bien plus profond que celui essentiellement technique.

Ensuite, j'introduirai les références théoriques et artistiques qui me permettent d'appuyer trois différents contextes possibles à la soustraction : ceux des limites figuratives, des forces internes et externes et de la matière qui se transforme.

Finalement, la troisième partie me permettra de mettre en relation tous les critères de la soustraction discutés avec les différents éléments qui constitueront ma création finale. Bien sûr, de nouvelles questions feront surface et viendront concrétiser et ouvrir de nouvelles avancées à ma recherche-crédation.

Ce mémoire repose sur l'expérimentation et la réflexion. J'investirai mes recherches de façon inductive et heuristique. Cela s'articulera dans la pratique et par la pratique.

CHAPITRE I
PREMIERS CONTACTS

CHAPITRE I

PREMIERS CONTACTS

1.1 Le parcours

Né dans une famille modeste dont l'éducation est basée, entre autres, sur la réussite sociale et la sécurité financière, l'art ne peut être pour moi qu'un hobby. Solitaire de nature, je me retrouve régulièrement seul avec mes idées farfelues et mon imaginaire. Je passe une grande partie de mon enfance à développer mes perceptions et à jouer à « *trouve le bonhomme* », qui consiste à traduire de simples taches sur les murs ou sur les planchers en personnages. Ça devient vite une habitude et je me donne des défis en essayant de les faire apparaître dans toutes les anarchies de textures possibles. Je veux, par la suite, garder des traces de ces visions sur papier en me demandant si je peux, à partir d'un gribouillis, créer une image. À huit ans, je m'amuse à déchiffrer un tas de lignes, un code visuel, un cassette. Je cherche l'image cachée : j'utilise les espaces entre les boucles, je détourne une ligne pour en compléter une autre, je remplis le vide autour de cette tache informe afin de lui donner un sens propre, passant du monstre, à l'homme qui fume, à un fœtus sous oxygène (Fig. 1).

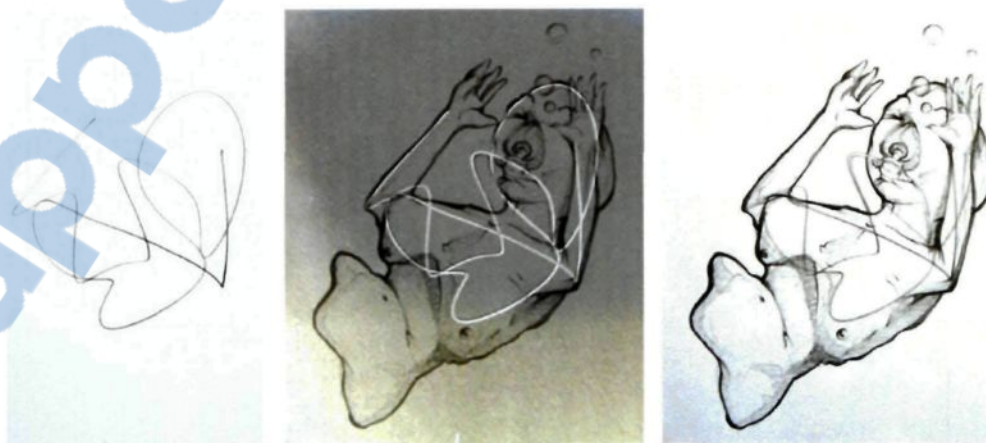


Figure 1 : Procédé de création à partir d'une ligne abstraite (reconstitution)

C'est plus tard, en regardant les portraits à la plume de De Vinci et les gravures de Rembrandt, que je découvre le réel potentiel de la ligne. Le rendu esthétique des sujets amenés par les traits, les hachures et les contrastes semble si juste et si ordonné. C'est à ce moment que me vient cette hypothèse : en transformant la ligne, en initiant un mouvement désorienté tant dans son horizontalité que dans sa verticalité, est-ce que je pourrai créer un désordre à l'intérieur même d'une forme juste et définie par une autre ligne, celle du contour, tout en travaillant les volumes par le même geste? (Fig. 2)

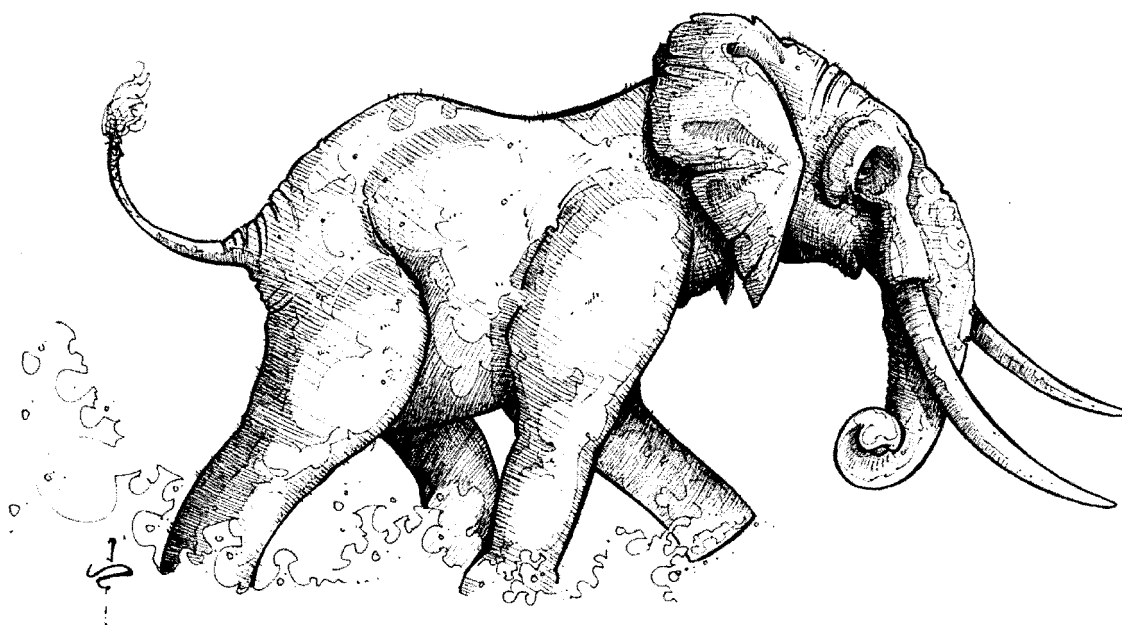


Figure 2 : Processus de lignes animées au cœur d'une forme, encre sur papier (1998)

Au début de la vingtaine, je ressens le besoin de créer des formes plus réelles, plus définies, où les lumières et les contrastes seraient plus proches du Rembrandt « peintre » que celui du « graveur d'eau forte ». C'est en Suisse, la même année, que je peux avoir accès à de la toile de coton, à de la peinture acrylique et à des pinceaux. Ces nouveaux outils me permettent d'intensifier les contrastes et de rendre plus précis la forme et ce qui la

compose. Je me mets à peindre comme je dessine, soit par le processus du mouvement inconscient qui génère des images. Le modèle est bien sûr exclu. Il n'y a pas de référence de base. Juste une trace fantôme provenant d'une forme spontanée et de lignes non réfléchies. C'est à partir de cette intervention que le tableau prend forme. En me basant sur l'imaginaire et le hasard, je questionne le portrait versus la lumière, sans aucune référence photographique ou sans l'utilisation d'un modèle afin de garder l'œuvre ouverte au changement à travers la matière et le geste. L'exercice consiste surtout à me souvenir de ce qu'est un nez, une oreille, comment créer la forme en s'imaginant une source lumineuse quelconque (Fig. 3), comment réajuster les erreurs de perception. La couleur, même si fréquemment utilisée pour différencier les formes ou pour donner le ton à l'œuvre, n'a jamais fait partie de ces réflexions. Elle ne sert qu'au propos, à la forme et à la représentation. Je préfère les formes aux couleurs du prisme:



Figure 3 : *M. et Mme Rat*, acrylique sur toile, 100 cm x 60 cm (2000)

1.2 Introduction aux concepts

Après quelques années de voyages et maintes expérimentations, je décide d'ajouter à mes années d'autodidacte un autre point de vue : celui de l'institution académique en entreprenant un baccalauréat en 2007. Cette décision me permet de réaliser qu'au-delà de la simple image et de la tâche, il y a une idée, un sens, un contexte. Ce qui est révélateur avec cette nouvelle approche, c'est de concevoir mes créations non pas comme de simples images venant de mon imaginaire mais comme des laboratoires picturaux impliquant des données, des écrits et des références. Elles existent dorénavant autrement que par leur esthétique. Mes études en art me font comprendre l'importance de la méthodologie de travail qui permet à une idée de grandir afin de devenir un contexte de création. Mes différentes stratégies méthodologiques passeront de l'heuristique à la poïétique en ayant comme support final l'archivage. Je réfléchissais en peignant, l'école m'aura appris à réfléchir avant de peindre.

1.2.1 L'Atelier méthodologique

C'est précisément à cette époque que l'Atelier avec un grand « A » prend toute son importance dans mon processus de création, qu'il doit exister et avoir une place considérable dans ma vie. Qu'il soit physique, mental ou poïétique, tous les types d'ateliers sont présents et essentiels dans mes recherches. Le premier est celui dans lequel je produis mes œuvres. Un espace d'isolement. Des murs blancs qui permettent l'accrochage et servent de chevalet. De la lumière qui nettoie les idées trop épaisses. Une grande table pour accueillir, réfléchir et construire. Un lieu pour entreposer mes outils et mon matériel. Plus que cela, l'Atelier me permet de me recueillir, de filtrer mes idées et d'être chez moi. Cet espace se convertit en temple, en lieu sacré. C'est là que je « deviens ». Un autre Atelier, celui-ci mental, me permet de continuer à travailler en permanence au développement de mes recherches. Il y a effectivement un espace perpétuellement en activité dans ma tête que je considère comme un atelier. Une pièce dans laquelle je range et analyse toutes mes idées

plastiques. Un processus de composition, un flux constant d'informations qui est filtré sans arrêt et qui me permet de réaliser des œuvres ou de trouver des solutions esthétiques ou théoriques. Je dois avouer que cette zone ne se referme jamais. Il se peut que l'insomnie se prête bien à ce désir constant de capter la bonne idée, la solution. Finalement, il y a l'Atelier poïétique qui me permet de voir et de transporter en un format réduit les idées que je développe. Le processus d'archivage dans la création favorise une prise de position objective sur le travail en cours et le rassemblement des informations qui permettront de faire évoluer les expérimentations futures.

1.2.2 Choix d'un sujet problématique

La scolarisation me permet de revoir mon approche de la peinture. Cette nouvelle démarche plus conceptuelle de la figure et du personnage me fait réfléchir, entre autres, à la question du modèle. Dois-je continuer à inventer mes personnages ou dois-je me baser sur l'identité déjà connue d'un être humain? Combien de peintres ont utilisé des modèles dans l'élaboration de leurs tableaux? Pour Lucian Freud, la présence du modèle semblait souvent plus importante que l'exactitude de la pose; Eugène Leroy demandait à ses modèles (souvent à sa première femme Valentine, décédée en 1979, et à Marina, rencontrée en 1986) de demeurer présentes tout au long du processus, afin de toujours avoir à l'œil son référent, son graphe de base. En implantant le modèle dans mon équation de recherche, je prends conscience que le réalisme photographique se ferme à la notion d'imaginaire et d'intuition. Par contre, l'utilisation des modèles me permettra-t-il de cerner le processus de fabrication et la raison d'être d'un corps incluant la tête et le visage? Est-ce en représentant le réel tel qu'il est que je pourrai réaliser le véritable impact de la lumière sur la forme? Les ombres et les lumières précisent-elles les figures et permettent-elle de ressentir avec exactitude le regard du sujet, de le reconnaître comme un semblable, de sentir sa présence, de vivre en sa présence? Par contre, est-ce que travailler de la sorte ferme la discussion entre le spectateur et l'œuvre dans le sens où l'œuvre se dévoile trop rapidement (Fig. 4)?



Figure 4 : Portraits dits « fermés »

Mon objectif n'étant pas la communication à sens unique, je me dois d'ouvrir une brèche, une nouvelle porte. Le contexte extérieur à l'œuvre devient une problématique motivante. Une première recherche visuelle consiste à disposer des corpus d'œuvres dans des lieux choisis afin de réfléchir aux relations possibles entre l'observateur et l'observé, entre le spectateur et l'objet. La contextualisation extérieure à l'œuvre me permet de visiter certains concepts intéressants comme ceux de la mise en scène et de l'espace contextuel.

1.3 À la recherche d'une ouverture

Le premier projet *Imagine* consiste à démontrer dans un contexte théâtral² l'union possible entre des résultantes de deux pratiques différentes : celle de la peinture et celle de la sculpture. L'expérience vise à faire pénétrer le spectateur en plein cœur d'une situation dramatique, où des œuvres bidimensionnelles et tridimensionnelles collaborent à provoquer deux émotions, soit l'inquiétude et l'étrangeté (Fig. 5).

² Contexte de mise en scène et en espace.



Figure 5 : Projet *Imagine*, acrylique sur toile, nylon et divers matériaux (2009)

Le fait que les sujets sculpturaux et picturaux soient arrêtés dans leurs actions, le temps devient une incertitude. Il se crée un espace-temps que j'imagine proche de celui du film *Cash back* écrit, produit et réalisé par Sean Ellis en 2006, où le jeune artiste arrête le temps et déshabille certaines clientes d'un supermarché afin de les dessiner. Il tourne autour, trouve le meilleur angle, la plus belle lumière. Il pénètre l'intimité de ses figurantes le temps d'un instant.

Une autre recherche, toujours dans l'idée de rencontre entre l'objet et le spectateur, consiste à situer une œuvre dans un lieu qui sert de contexte de création. Dans son propre bureau, je remplace Marcel Marois, directeur de la maîtrise en art de l'UQAC, par sa représentation picturale le montrant assis derrière son bureau (Fig. 6). Cette œuvre me permet de vérifier les types de réceptions, de perceptions et d'attitudes possibles qu'ont les étudiants de la maîtrise face à la représentation de leur directeur peint et installé dans son

bureau. Même si le rapport de l'œuvre à son lieu de présentation questionne bien la rencontre, dans ce cas-ci le sens propre (bureau) est plus puissant que le sens détourné (œuvre) car les étudiants ne considèrent pas l'ensemble de l'espace bureau comme faisant partie de l'installation. Le rapport entre l'œuvre et le regardeur n'est donc pas concluant.

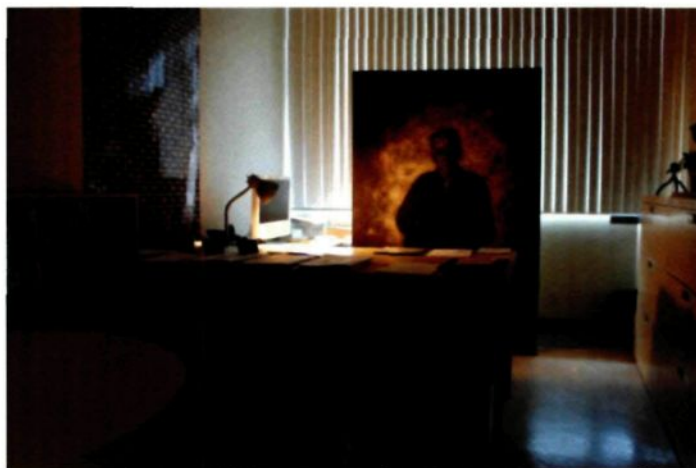


Figure 6 : Création dans un contexte de lieu choisi, acrylique sur toile (2011)

En réalisant ensuite *Études de Rouges 1 à 5* (une autre œuvre de mise en contexte), présentée simultanément dans une suite logique de visionnements dans trois lieux du pavillon des arts de l'UQAC, soit à la Galerie L'Œuvre de L'Autre, au studio-théâtre et dans le corridor qui sépare ces deux salles, je remarque que la contextualisation d'œuvres dans un ou des lieux éloigne finalement le spectateur de la peinture, plutôt distrait par l'effet de mise en scène (Fig. 7). Cette approche, esquivant mon intérêt principal pour la peinture, me pousse à faire glisser la notion de contexte de l'extérieur à l'intérieur même du tableau. Je dois donc ramener le tableau au mur et questionner mon médium autrement.



Figure 7 : Contextualisation d'œuvres dans plusieurs lieux (2011)

1.4 Un procédé plein de ressources

Désormais proche de la photographie par la plasticité de l'image³, mon esthétique ne consiste en rien à imiter ce médium. J'essaie de me rapprocher le plus de ce que l'Homme connaît de l'Homme pour qu'il puisse se reconnaître, lui permette de saisir l'émotion. Avec les années, je développe une technique, un processus de soustraction à l'eau qui me permet d'atteindre des résultats de représentation très efficaces. C'est avec ce procédé que je m'aperçois que la soustraction peut également s'ouvrir sur un autre dialogue. C'est en enlevant la matière qui compose le fond pictural et les sujets que la soustraction dépasse la simple technique et qu'elle prend un tout nouveau sens dans le processus. Que reste-t-il des sujets devenus référents⁴ et pourquoi? Ce travail à double sens au niveau du savoir-faire et du propos, basés tous deux sur le thème de « la soustraction », me permet de tester une union possible, une symbiose entre deux concepts totalement différents.

³ Je veux parler ici de la recherche des textures du grain de la photographie argentique, des contrastes anciens et finalement du réalisme.

⁴ Le référent représente ce qui reste du sujet peint après intervention soustractive. Ainsi, au-delà de toute trace abstraite qu'il subit, le portrait demeure.

Pour y arriver, je projette de partir d'un concept de mon cru qui puisse amener mes recherches à interroger l'intérieur même de l'œuvre peinte. Je désire investiguer le concept de l'ESS : effacement, soustraction, suppression. Ce concept hypothétique basé sur trois méthodes d'altération passerait directement de l'action physique jusqu'au sens par un processus de création impliquant intrinsèquement le peintre, son geste et le concept. Il me semble intéressant de se pencher sur cette réflexion, ce phénomène qui questionne bien certaines limites de la figuration, des forces de celle-ci et de la matière elle-même. Convoquer l'effacement, la soustraction et la suppression, c'est remettre en question la planéité, la matière-peinture, le sujet qui devient référent, et surtout le portrait en lui-même.

Deux faits historiques en peinture m'insufflent, entre autres, cette nouvelle orientation. Partant de l'idée suprématiste de Malevitch, qui est d'atteindre le degré zéro de la peinture⁵ et qui raconte alors la disparition de l'œuvre, de l'image et du sujet, je me mets à explorer la soustraction physique de la peinture, la dissolution du pigment sur la forme peinte. Ensuite, il y a cette fantastique idée de Robert Rauschenberg⁶ : à l'époque de l'expressionnisme abstrait qui tendait de plus en plus vers le minimalisme, il tente de travailler l'abstraction des blancs par le dessin. Il commence par effacer ses propres dessins, mais il n'obtient aucun résultat conceptuel; il fallait donc effacer l'œuvre d'un autre, celle d'un maître. Suite à sa demande de Kooning, qui à l'époque est déjà très connu pour son travail, lui remet une œuvre qu'il est en train de faire au fusain, à la peinture à l'huile, au stylo et au crayon. Après un mois d'effacement, Rauschenberg réussit à créer une autre œuvre avec un tout autre sens.

⁵ « Le degré zéro de la peinture, Malevitch l'a atteint avec son œuvre *Carré noir sur fond blanc*. Le tableau ne comporte plus que des formes pures et des couleurs pures. Il ne renvoie à aucune autre réalité que la sienne. À partir de là, Malevitch prévoit que la peinture va s'envoler dans un espace immatériel. Il ira même jusqu'à accrocher ses toiles au plafond pour prouver la véracité de ses dires [...] Malevitch s'engage de plus en plus dans la quête mystique d'un monde sans objet, ou monde de la non-représentation. Il aboutit ainsi au Carré blanc sur fond blanc de 1918. La libération est accomplie, puisque le blanc est ce néant dévoilé, cet espace infini désormais ouvert à tous les artistes. » <http://www.e-artplastic.net/spip.php?article80> (consulté le 25 mars 2013).

⁶ Erase a de Kooning : <http://www.youtube.com/watch?v=tpCWh3IFtDQ> (consulté le 12 septembre 2012).

1.5 Possibilités de limites soustractives

Effacer une idée pour en faire jaillir une autre. Imposer par l'effacement un autre sens, une autre direction, ou multiplier ce sens par effacement. Deux œuvres tests voient le jour suite à ces nouvelles réflexions sur les limites possibles de ce processus soustractif qui consiste à effacer le référent de base, le sujet : l'une par soustraction de matière, l'autre par addition de matière.

1.5.1 *Portrait blanc : Une vision abstraite du portrait, une brèche de la mémoire*

Une histoire dans le temps...

« Du néant naît un être imparfait qui cherche au fil de sa vie à se peaufiner, à se créer. Une fois mature et accompli, son parcours devient lumineux, rempli d'amour et de compassion. La trace qu'il laisse offre un mémorial pour tous ceux qui l'ont aimé.⁷ »

Peindre des gens qui sont décédés... Qui peindre et pour quelle(s) raison(s)? Des gens connus, des gens que moi seul connaissais, des inconnus de la rubrique nécrologique du journal régional? Quelles sont les raisons qui me poussent à peindre et à vivre avec ce sujet?

Il me faut donc commencer par « dépeindre » le portrait afin de redonner vie au sujet et ensuite continuer de soustraire jusqu'à l'épuisement de celui-ci : ne laisser que certaines traces (Fig. 8). De quelle manière dois-je dépeindre après l'étape du réalisme : le plus rapidement possible ou le plus minutieusement possible? Le résultat final crée une distance entre le spectateur et le tableau. Qu'est devenu le sujet? Une distance se crée également entre le spectateur et le peintre, car le tableau donné à voir est abstrait et la trace que le créateur a laissé du portrait représente celui ou celle qui est décédé(e).

⁷ Pascal Picard.



Figure 8 : Sujet soustrait par élimination de matière

Il n'y a rien de spirituel dans cette méthodologie de recherche. L'empreinte que laisse le sujet sur le tableau ne sert qu'au souvenir qu'il représente aujourd'hui pour moi le créateur. Une brèche mémorielle. Alors trois questions s'imposent : un souvenir peut-il être peint? Un souvenir peut-il être un portrait, et quelle forme donner à un souvenir qui s'efface?

1.5.2 La reine mise à nue par Freud sous le regard du Québec : une idéologie qui se noie

Ce deuxième projet est une expérimentation soustractive du sujet par accumulation de matière. Dans ce cas-ci, la matière vient soustraire le portrait pour appuyer un geste politique (royauté, action gouvernementale, prise de position) (Fig. 9). Les paramètres et les questions générales sont pratiquement similaires à ceux du *Portrait Blanc*, mentionné plus haut. Seul le sens de l'œuvre est propre à lui-même.

Donc l'enfouissement presque total du portrait de la Reine d'Angleterre par le bleu azur, couleur du drapeau québécois, représente l'idée que le Québec entretient sur la reine en 2012. La trace laissée par sa majesté laisse-t-elle paraître le besoin réel de son utilité pour un peuple voulant se dégager du colonialisme? Comme Eugène Leroy⁸, la matière-peinture devient-elle elle-même un propos d'effacement, de résidu et de trace? Devient-elle symbole politique, social ou historique?



Figure 9 : Sujet soustrait par addition de matière

⁸ Éric de Chassey, *Eugène Leroy, autoportrait*. Éditions Gallimard, Paris 2004, p. 17.

1.6 Quand le peintre s'efface

Suite à ces deux œuvres maîtresses dans mon parcours, je me penche sur des méthodes processuelles qui me permettent de considérer autrement le concept de soustraction. De tenter d'autres directions.

C'est là que je crée « *Extraction* » (Fig. 10), une expérience qui pousse la soustraction encore un peu plus loin puisqu'elle soustrait même, à certains moments, le rôle du peintre dans le processus de création de l'œuvre. C'est une expérimentation qui consiste à transformer mon autoportrait, préalablement dépeint sur un mur, en un polyptique de représentations sur faux-cadres. Le modèle peint a été effacé en plusieurs sections par dix personnes de mon entourage reliées au monde des arts. Chaque partie soustraite est identifiée par un mot-clé choisi par les intervenants. Je remplace par la suite les espaces créés par des toiles de mêmes formats sur lesquelles apparaissent des représentations personnelles faites à partir des mots en question. En permettant ces actions extérieures, en me remplaçant et surtout en me dirigeant lors du processus créatif, je me soustrais de mon propre processus.



Figure 10 : *Extraction* (2012)

Cette expérimentation me fait comprendre que la soustraction ouvre sur de nombreuses possibilités et variantes et que ce simple sujet peut changer ma pratique pour un bon moment. Pour l'instant convaincante, il est important de me concentrer sur les résultats possibles de l'ESS afin de bien cerner les prémisses de cette démarche.

Des références théoriques et pratiques me sont encore utiles afin de me situer dans le temps au travers des différentes approches du portrait et de ses multiples contextes. Ce qui m'intéresse principalement ici ce sont les limites figuratives, les forces et les différentes caractéristiques de la matière qui donnent au portrait contemporain cette ouverture et cette réflexion plus actuelles.

CHAPITRE II

VERS LE PORTRAIT RÉSIDUEL

CHAPITRE II

VERS LE PORTRAIT RÉSIDUEL

Je présente dans ce deuxième chapitre mes différentes influences, références théoriques et artistiques, et mes réflexions qui me permettent de mieux cheminer dans ma recherche-crédation. J'y présente également trois différents contextes internes de l'œuvre qui m'aident à appuyer mon hypothèse de soustraction : celui des limites figuratives, celui des forces de l'eau, du temps et du mouvement et, un contexte bien particulier et spécifique à mes recherches, celui de la matière. Finalement, sachant que la matière picturale peut symboliser le temps, la chair humaine ou encore la chair peinture, mes interrogations se dirigent vers les propriétés que possède une matière qui s'efface ou qui tend à disparaître.

2.1 Autour du portrait

L'être humain se représente depuis longtemps en images : scènes de chasse préhistoriques, Fayoum de l'Égypte Antique, portraits de rois et reines du Moyen Âge et de la Renaissance, jusqu'à aujourd'hui où les peintres essaient encore, mais autrement, de permettre à cet art de représentation de se renouveler. Pour ma part, le travail de plusieurs peintres figuratifs a influencé mes recherches et continue de le faire. Francis Bacon, Lucian Freud, Eugène Leroy et Léonard de Vinci, Rembrandt, et bien d'autres références issues de l'histoire de la peinture ou de l'art plus actuel, comme Philippe Pasqua, Jenny Saville et Marlène Dumas, me permettent aujourd'hui de tenter une approche plus personnelle du portrait. Je me suis intéressé particulièrement aux artistes du XX^e et XXI^e siècles pour leurs visions contemporaines et plus réfléchies de ce genre pictural.

Pour commencer, il faut savoir que le portrait peut se comprendre comme la description d'un individu (Morizot et Pouivet, 2003) et par conséquent de son histoire. Cela implique donc le concept de reconnaissance qui peut se définir comme étant « l'ensemble des signes par lesquels la singularité et l'identité de l'autre sont pleinement pris en compte⁹ ».

⁹ <http://www.elissalt.net/BIOTHECA/D%20en%20.pdf/D%20RECONNAISSANCE.pdf> (consulté le 26/11/12).

Il représente aussi une dynamique implicite de la contextualisation, ce qui confirmerait le lien avec mes recherches précédentes sur la mise en contexte d'œuvres dans des lieux spécifiques, tout en montrant son déplacement vers l'œuvre elle-même.

« Le portrait a la vie dure : ce genre, dont on ne cesse d'annoncer la mort, resurgit constamment dans les productions artistiques actuelles pour provoquer de nombreux commentaires.¹⁰ » C'est ce qu'affirme Christine Bernier dans le numéro 68 de la revue ETC. En effet, depuis le milieu du XX^e siècle, plusieurs peintres étudient de différentes façons des concepts qui permettent au portrait de cheminer solidement à travers les années. Francis Bacon avec ses têtes de viande sans os, Lucian Freud qui utilise la peinture comme de la chair humaine et Eugène Leroy qui enfouit le sujet afin de restituer la trace, le résidu de l'émotion du début, sont quelques exemples d'artistes qui ont effectivement contribué à la pérennité et à l'évolution de la peinture et du portrait.

Il est en ce sens important de constater à quel point l'art du portrait a évolué. Je trouve intéressant les chemins qu'il a pris afin de se retrouver aujourd'hui complètement épuisé et sans doute à la recherche d'un autre sens. Maintenant, est-ce que ce constat d'épuisement général ne pourrait pas se détourner pour renouveler et approfondir mon processus personnel de création? En épuisant le « référent de base », comme le dit si bien Eugène Leroy, par la soustraction (enlever et/ou ajouter de la matière peinture), est-ce que je me retrouve à parler aussi de la valeur artistique, de l'état même du concept de portrait, aujourd'hui en 2014? Au sens pictural, cette soustraction de la matière qui efface les traits du modèle touche à certaines conceptions de la mémoire, de la trace et du souffle. En me dégageant de la structure du portrait par sa soustraction comme par sa disparition, et étant donné l'impression d'un portrait toujours en processus, puis-je créer une autre forme plus organique et peut-être plus réflexive? Un souffle qui émane du sujet, du modèle? Est-il possible d'exprimer le souffle du portrait (ou de la tête, comme Deleuze le désigne pour Bacon 1984) au-delà des limites du visage?

¹⁰ Portrait de soi, Christine Bernier, <http://id.erudit.org/iderudit/35160ac> (consulté le 30 novembre 2011). ETC, numéro 68, décembre 2004, janvier-février 2005, p. 8-13.

Est-ce donc utopique de vouloir participer au renouvellement de cet art figuratif? La soustraction est-elle un processus qui amène à repenser les concepts mêmes de disparition, d'épuisement, et qui révèle autrement le modèle peint? Quelles sont les forces d'« apparition » qui, d'un passé comme d'un devenir, émanent d'un portrait devenu « absent »?

S'il me paraît toujours fondamental de m'interroger au sujet du contexte qui entoure l'œuvre pour cette recherche, c'est le contexte « du dedans », de la peinture, sensible et tactile qui m'importe. Pour ce faire, me sont également d'une grande aide des théoriciens et philosophes qui ont traité spécifiquement du thème du portrait peint : Jean-Luc Nancy, Gilles Deleuze, Éric de Chassey et Gaston Bachelard. Mes investigations philosophiques sont celles d'un praticien en art qui visite humblement certains concepts plus qu'il ne les analyse. Il s'agit surtout de pensées qui viennent dynamiser ma pratique et la compréhension de mon sujet.

2.2 Identification de contextes plausibles

Trois différents contextes me permettent de vérifier mon hypothèse à propos de la structure du portrait interne et de ses différentes formes provoquées par l'ESS (effacement, soustraction, suppression). Un premier regard sur les limites figuratives me fait glisser automatiquement sur la notion de forces internes et externes de la figuration et puis vers la matière qui joue un très grand rôle dans mon questionnement au sujet de la soustraction.

2.2.1 Limites Figuratives

« *Le sujet s'impose quand il est lisible, il obsède lorsqu'il est recouvert.* »

Bruno Gaudichon

Mon premier questionnement d'ordre général repose sur les limites figuratives du portrait. En ce sens on peut citer, comme première approche, Emmanuel Levinas qui s'interroge dans *Humanisme d'un autre homme* sur le portrait, en montrant que la présence de l'autre en soi en trouble l'humanité : « Le visage est ce qui m'empêche d'exister naturellement, et "l'humain de l'homme" consiste précisément en ce régime de défection de soi : c'est le "visage" de l'autre qui fait effraction dans mon être et rompt ma tranquillité. Rapporter un sujet (exclusivement) à son être est une possibilité d'inhumanité, alors que la subjectivité réellement humaine est traversée par le visage¹¹ ». Pour ma part, le portrait ne s'arrête pas seulement au visage, mais aussi au mouvement de ce dernier. En effet, l'au-delà du visage est également un espace pour défendre un portrait, comme Francis Bacon, d'où le visage n'est pas dessoudé du corps.

Bacon démontre bien visuellement l'une de ces limites figuratives en déconstruisant le sujet comme Deleuze le décrit dans *Logique de la sensation* (1984), en devenant « peintre de têtes et non de visages ». Il y a une grande différence entre les deux : « Car le visage est une organisation spatiale structurée qui recouvre la tête, tandis que la tête est une dépendance du corps, même si elle en est la pointe¹² ». Au même titre que Francis Bacon, Eugène Leroy peint des têtes et explique que dans certains cas limites, il arrive qu'une tête se confonde avec une autre et que « cette femme peut devenir une tête d'homme et si elle a des vêtements, elle peut devenir un sujet autre, peu importe¹³ ». Il explique aussi qu'étant peu architecte, ce n'est pas la structure de la tête qui l'intéresse mais plutôt « la tension de

¹¹ Emmanuel Lévinas, *Humanisme de l'autre homme*. Montpellier, Fata Morgana, 1973 (=LP : Biblio essais 4058), p. 75.

¹² Gilles Deleuze, Francis Bacon, *Logique de la sensation*. Édition de la différence, Paris 1984, p. 19.

¹³ Éric de Chassey, *Eugène Leroy, autoportrait*. Gallimard, Paris 2004, p. 17.

la tempe, le baroque de l'oreille, le globe de l'œil et la bouche ».

Eugène Leroy soulève que la figure créée par les couches successives de matière se mélange avec le reste du tableau et que le fond ne se détache pas de la figure. La trace de ce référent ainsi amenée ressemble plus à un souffle, à la trace d'un visage qui tente avec les lumières disposées par le peintre de prendre forme, d'apparaître. Le nouveau sujet reste flou car sa définition approximative et l'inexactitude du geste ne permettent pas à ce nouveau visage d'exister totalement. Même si Leroy additionne et que je soustrais, il est intéressant de constater que mon processus me permet d'atteindre des limites similaires aux siennes tout en demeurant fidèle aux propriétés soustractives de la planéité, du résiduel et de la forme.

Du sur-empâtement à la fine présence de matière picturale, on peut s'interroger ensuite sur ce que devient le portrait une fois ses limites atteintes. Même si les limites de figuration sont transgressées et que le visage disparaît, qu'il s'efface ou se liquéfie, le portrait est là et il regarde : « Avant toute autre chose, le portrait regarde : il ne fait que cela, il s'y concentre, il s'y envoie et il s'y perd. Que voit-il, que doit-il voir ou regarder? Il ne suffit pas que le tableau s'organise autour d'une figure, celle-ci doit encore s'organiser autour de son regard – autour de sa vision, de sa voyance¹⁴ ». Cette affirmation de Jean-Luc Nancy, philosophe français, remet en perspective le fait que des portraits sans visage (yeux, nez, bouche), comme certains de Francis Bacon, regardent vraiment. Regard intérieur, regard absolu. La simple présence de la tête permettrait de sentir le regard du sujet. Nancy explique : « Il n'est plus question d'organe de la vision : il est question d'une présence en garde, aux aguets d'elle-même et de l'autre, le portrait lui-même n'est autre chose que le tableau tout entier, qui tout entier regarde¹⁵ ».

¹⁴Jean-Luc Nancy, *Regard du portrait*. Galilée, Paris 2000, p. 18 et 72.

¹⁵Ibid., p. 76.

2.2.2 Forces

« Par la soustraction du référent, quelles sont les forces d'apparition qui émanent d'un portrait devenu absent? »

Éric de Chassey 2004

À ce questionnement général, je souhaite me concentrer sur la notion de « forces ». Pour Deleuze, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces. L'œuvre de Bacon serait pour Deleuze une réponse cohérente à cette question de forces : « L'extraordinaire agitation des têtes peintes par Bacon (Fig. 11) ne vient pas d'un mouvement que la série serait censée recomposer, mais bien plutôt de forces de pressions, de dilatations, de contractions, d'aplatissements, d'étirements, qui s'exercent sur la tête immobile¹⁶ ».



Figure 11 : Forces exercées sur les portraits de Bacon

Si de leur côté Freud, Bacon et Leroy ont réfléchi le portrait en utilisant la peinture comme simple matière structurante, mouvante et envahissante, que penser alors des forces en soustraction? « Dé-peindre » afin d'appauvrir le référent jusqu'à la perte de repère.

¹⁶Gilles Deleuze, Op. Cit. p. 40.

Soustraire le sujet du sujet. Redéfinir la trace, car elle ne devient pas seulement trace du passé mais trace d'un visage qui regarde et respire encore, ouvert à son devenir. Presque fantomatique, l'image se bat pour sa survie et offre une empreinte qui pourrait ouvrir vers une transformation. Affaiblir la matière pourrait devenir une force dialectique, en ce sens où derrière le trait qui s'efface, qui s'épuise, apparaissent différentes dynamiques qui ne demandent qu'à prendre place dans l'œuvre. Pour mieux comprendre et interpréter ces possibles puissances internes, je décide d'utiliser trois forces dirigées : l'eau, le mouvement et le temps, qui me permettront d'accéder à ces autres puissances retenues par la matière picturale.

2.2.2.1 L'eau, outil de transition

Pour commencer, dans mon processus de création, la transformation de la forme et de sa nouvelle matérialité picturale implique que je m'intéresse obligatoirement à un liquide qui me permette de rompre avec la présence physique de la peinture acrylique et, par conséquent, de créer une présence unique : l'eau. Le philosophe français Gaston Bachelard interpelle mes réflexions sur la soustraction lorsqu'il affirme que l'eau n'est pas seulement celle que l'on boit, mais celle qui boit, celle qui « avale l'ombre comme un noir sirop¹⁷ ». Il dit aussi que pure ou impure, l'eau n'est plus considérée comme une substance mais comme une force. L'eau, destructrice, purificatrice, guérissante et protectrice, est mon médium le plus employé. En effet, une fois l'apprêt et la couche de noir appliqués, l'eau est utilisée pour nettoyer, soustraire, graver et transformer l'état de la matière et de la forme. Elle me permet d'apporter un autre sens à mes tableaux et, par le fait même, d'interroger le médium lui-même, soit par la symbolique, par l'aspect physique ou par le côté philosophique du portait. L'eau, translucide, me permet de mouiller, de modifier la figure de base et de rompre avec celle-ci. Ce liquide casse et détruit le pigment, ce qui suggère encore une fois l'idée que la peinture ne s'arrête pas à la couleur, ni à la matière picturale. Son sens me paraît bien plus profond. Ce processus de dématérialisation du pigment

¹⁷Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*. Librairie José Corti, Paris 1942, p. 77.

détrempé et de la transfiguration du sujet permet de bien appuyer l'hypothèse que la matière, même absente, donne sens à une œuvre.

2.2.2.2 Le mouvement

Après avoir découvert que l'eau représente une très grande force de la soustraction, chaque mouvement, chaque geste dans le but de soustraire devient important et doit être analysé et structuré afin de permettre au sujet de vivre une transformation adéquate et selon le propos abordé. Le mouvement apparaît, en partie, au moment de l'action de peindre. Lorsque je « dé-peins », je décide quels gestes, quels mouvements et quelles touches je dois exécuter avec mes brosses, torchons, et même avec mon corps, afin de transférer adéquatement le mouvement physique à la matière. Chaque action change la direction de l'eau et le sens de l'essuyage. Toutes ces traces permettent peut-être au sujet de libérer des tensions et d'en mettre d'autres à jour. Cette force implique donc qu'il y ait une relation directe entre l'intervention physique sur le sujet et le sens qui prend forme par le geste sur la matière.

2.2.2.3 Le temps

Finalement, le temps demeure LA force qui peut altérer la matière à jamais. Le temps est responsable du cycle de la vie. Il est également la force qui permet à la soustraction de vivre et d'évoluer. Pensons simplement au métal qui, au contact de l'eau, rouille jusqu'à s'effriter ou à la neige qui fond à chaque printemps. À l'intérieur de mon travail, le temps représente une attente résiduelle. Le temps s'écoule et, grâce à l'eau, laisse des marques sur le support. Il a une durée indéterminée et donne l'impression à l'œuvre de poursuivre son processus de disparition même une fois terminé. Le temps est un enjeu important dans l'altération de mes œuvres. Immanquablement la matière continuera de s'effriter au fil des transports et des contacts et la lumière altèrera probablement la surface; et c'est exactement

ce qui doit arriver. Afin de garder le processus toujours vivant, aucune restauration ne pourra être effectuée.

2.2.2.4 Vers la forme

L'eau, le mouvement et le temps m'amèneront inévitablement à me questionner au sujet du résultat de l'effacement. Qu'est devenu le sujet et surtout quelle transformation la matière a-t-elle subie? Pour commencer, dans sa définition générale, la matière est une « substance constituant les corps, douée de propriétés physiques ou de matériaux travaillés dans une œuvre » (Larousse 2012). Elle est aussi dans mes recherches « ce contre quoi la forme doit lutter, ce contre quoi elle doit toujours triompher pour être et pour que la connaissance soit possible; la matière c'est l'autre de la forme, la puissance du négatif face à la détermination de la forme¹⁸ ». J'entends par forme deux différentes descriptions tirées du Larousse : la première est l'organisation des contours d'un objet; la deuxième correspond à l'Être ou à l'objet, qu'elle représente par des lignes, des masses, des contours, des silhouettes que l'on perçoit confusément.

La forme est donc représentée dans mon travail par tout ce qui reste du ou des sujets après l'intervention de l'eau, du mouvement et du temps. La figure passe alors de l'identifié à l'inidentifiable tout en demeurant la même : un portrait. La représentation doit alors être remise en question : oui ou non, un portrait demeure-t-il un portrait si le sujet change de forme et qu'on ne peut plus le reconnaître?

Que ce soit dans l'exécution ou dans le symbolisme, ces trois forces dirigées restent en constante symbiose. Je peux donc unir la matière au sens et les faire interagir en dégageant de nouvelles forces internes. En guise d'exemple, je me penche ici sur une scène hypothétique issue de mes recherches sur la soustraction. Un homme est assis, l'air indigné, et à ses pieds un corps jonche le sol. Le processus commence avec la suppression presque totale de la forme du corps au sol pour la rendre presque immatérielle, pour lui faire subir une dépersonnalisation, un changement de sens. J'utilise donc l'eau, le mouvement et le

¹⁸ Laurent Cournarie, *Notes de cours : La Matière*. Phylopsis 2008, p. 9.

temps afin d'altérer la forme du personnage choisi et lui faire subir une transformation. Physiquement la représentation s'efface et tend vers la disparition comme la matière se dissout sous mes brosses avares de pigments. De cette disparition apparaît une autre réalité, une autre réflexion : est-ce le même corps? Est-il mort? Serait-ce une mémoire ou un souvenir? La matérialisation d'un fantasme?

C'est lors de cette étape transitoire que je vis un moment intense avec mon œuvre. J'applique moi-même ces trois forces simultanément. Je prends le temps d'observer la matière qui disparaît dans un mouvement de va-et-vient. J'aperçois les dernières traces de son passage dans la temporalité matérielle. Je vois le sujet retourner à une simple présence ou à un référent. Plus tard, le regardeur vivra une toute autre expérience. Il sera en face uniquement du résultat. Il pourra observer ce qui reste du sujet et réfléchir aux causes de sa disparition. Le résultat pictural de cette manipulation laisse dans le support la marque évidente de ces trois forces externes distinctes. Personnellement, c'est un moment d'intimité avec mon œuvre. Je suis le seul responsable de sa création, de sa transformation et de ce qui en reste. Faire disparaître un sujet est toujours un deuil car, comme dans la vie, on s'attache à ceux que l'on aime, à ceux que l'on côtoie et, dans mon cas, à ceux que l'on crée.

L'eau, le mouvement et le temps sont également facteurs d'immortalité dans le processus de soustraction puisque, comme le pigment qui coule, le temps passe. Les secondes, puis les minutes, puis les heures. L'usure de la matière par les brosses marque le temps à jamais. Le pigment restant est celui qui a échappé à la temporalité en s'incrustant à l'intérieur des pores du support pour devenir un marqueur de passage, prouvant la force d'exister de la matière, de l'Être peinture.

2.3 La Matière : bien plus qu'un contexte

« *La peinture est comme l'homme, mortel mais vivant toujours en lutte avec la matière.* »

Paul Gauguin

Les questions autour des forces du portrait me conduisent à m'intéresser plus particulièrement à la matière : chez Lucian Freud, peintre britannique et ami de Francis Bacon, c'est la peinture qui est chair, qui est viande. Dans *Reflection with Two Children* (1965) (Fig. 12), la figure de l'autoreprésentation de l'artiste semble plus brouillée : cette texture dite de « chair » est la résultante du travail empâté et surchargé de la peinture. Ces empâtements de couleurs permettent de réfléchir à la question de la matière en rapport au réel. L'accumulation permet-elle de mieux sentir la présence du sujet? Ou plutôt que devient-il? Comme le dit si bien l'auteure et commissaire d'exposition Cécile Debray : « Ce qui est sûr, c'est que la confrontation des motifs des modèles vivants avec leurs doubles peints donne la mesure de l'écart essentiel entre instantané photographique et peinture, laissant percevoir avec évidence la puissance de la peinture¹⁹ ».



Figure 12: Lucian Freud, *Reflection with Two Children* (1965)

¹⁹Lucian Freud, *L'Atelier*. Éditions du Centre Pompidou, Paris 2010, p. 32.

Cette puissance, celle que Cécile Debray mentionne, représente la marque unique, la présence, l'effet que la matière laisse sur la toile. La photographie ne peut restituer autant de textures que la peinture; elle sait imiter en aplat tout ce qui tombe dans son objectif, mais il m'apparaît que la matière demeure réservée, entre autres, à la peinture. Elle est l'art des illusions, des textures et des lumières.

L'œuvre d'Eugène Leroy demande de considérer la peinture par et pour la matière. C'est bien elle, la matière, qui fait en sorte que ses tableaux, empâtés à l'excès, viennent questionner le portrait sur sa représentation, sa forme et son sens. La peinture surabondante cannibalise l'espace et reste mouvante comme si elle ne séchait jamais. Ces empâtements enfouissent le sujet qui, lui, sert uniquement de référent à l'intérieur de la substance. Il utilise le matériau comme de la chair, de la chair-peinture (Fig. 13). Comment, de son côté, la soustraction tente-t-elle de répondre au besoin de ce corps? Face à l'histoire de l'art, quelle est l'utilité de la peinture ou que devient-elle si j'élimine la matière du tableau?



Figure 13 : Eugène Leroy, *Le Portrait* (1962)

Le corps peinture pour Eugène Leroy représente surtout une force de durée. Les couches multiples de peinture appliquées sur le tableau sont la facture même du temps qui a passé et de celui qui reste à venir. L'artiste disait qu'il croyait pouvoir échapper au temps. Sa peinture ne connaissait pas de finalité. Plusieurs de ses œuvres sèchent encore aujourd'hui et ne seront jamais terminées car il nous a quitté en 2000. « Pour Leroy, l'épaisseur n'est rien d'autre que le sous-produit, non désiré mais accepté, de la durée de réalisation nécessaire pour arriver à une densité de moments de vie suffisante. [...] Chez lui, l'accumulation de moments de réalisation se mue en durée de réalisation.²⁰ » L'épaisseur de la couche picturale est donc la facture même du temps dans la peinture. Selon le temps de séchage qui s'est écoulé entre les couches, plusieurs œuvres, encore aujourd'hui, et ce même si produites il y a plus de dix ans, continuent de se transformer de l'intérieur en changeant continuellement la chimie des couleurs. Cette œuvre est donc « en vie » car elle évolue encore malgré les années.

2.3.1 Absence matérielle

Sachant donc que la matière peut symboliser le temps, la chair humaine ou encore la chair-peinture, je m'interroge sur ce que peut bien représenter l'absence du matériau. Je parle d'absence de substance totale ou partielle visant la planéité extrême. Pour que la figuration ne vienne qu'à *flirter* avec le support et non changer sa surface, la représentation doit disparaître sans laisser de trace. L'image doit emprunter le dispositif sans le posséder. Elle doit demeurer fragile, légère et éphémère. Depuis longtemps, la peinture est analysée et pensée pour la qualité de l'application de la matière, pour la force et la longévité des pigments et le choix des couleurs. Elle a servi à maints regroupements en peinture et à plusieurs époques de l'histoire de l'art. Qu'arrive-t-il alors si le but recherché est de réduire au minimum la quantité de matériel? C'est à ce niveau que le sens du processus de soustraction devient intéressant. Nettoyer, frotter, brosser permettent de suggérer l'état dans

²⁰ Éric de Chassey, *Eugène Leroy, autoportrait*. Gallimard, Paris 2004, p. 21.

lequel l'art du portrait, et même de la peinture sous toutes ses formes, se trouve aujourd'hui. L'absence de matière souligne donc la fragilité de cet art.

En évoquant les trois contextes décrits précédemment, soit les limites figuratives, les forces et la matière, il me semble que je peux désormais cheminer de manière sûre dans ma recherche-crédation. En utilisant les contextes de limite de figuration, de force et de matière, je veux tenter de démontrer visuellement comment la soustraction permet de garder l'œuvre ouverte à l'interprétation et comment le processus d'effacement vient à créer plusieurs sens propres, comme celui de la présence unique, celui de l'éphémère et celui du processus en perpétuel changement dans le temps, le mouvement et la forme.

CHAPITRE III
FIGURES EN TRANSITION

Rapport-Gratuit.com

CHAPITRE III

FIGURES EN TRANSITION

Ce dernier chapitre met en relation tous les critères de la soustraction que j'ai proposés avec les éléments composant mon exposition. Je parle du sujet, du décor, du support, de la forme et de l'action pour finalement en arriver à mon espace de présentation et son architecture. Je présente également mes différents processus d'élimination de la matière qui permettent de glisser doucement de la technique au sens. Il y a la soustraction par la lumière, celle par la forme, par l'eau et celle par l'absence de lumière. Je termine le chapitre par une critique globale menant vers une ouverture pour demain.

3.1 Réflexions autour de l'œuvre

Ce mémoire repose de façon évidente sur l'expérimentation et la réflexion. J'investis mes recherches de façon inductive et heuristique. Cela s'articule dans la pratique et par la pratique. « La connaissance est dans le faire, dans la volonté de comprendre comment on innove.²¹ » Je voyage simultanément de la pratique à la théorie afin que l'une appuie l'autre. Cette nouvelle méthodologie me permet de mieux me structurer en tant que chercheur et praticien. Passer de la forme simple de l'esthétisme à la forme plus complexe de la conceptualisation me permet de diriger ma pratique vers une approche approfondie et palpable.

Mon intérêt pour la peinture, outre le fait d'investiguer sur le plan théorique de manière restreinte la philosophie et la psychologie, consiste aussi à questionner la relation de ma pratique picturale avec celles du dessin, de l'estampe et de la photographie. Cette question d'appartenance à mon champ disciplinaire me permet d'interroger le genre du portrait. Ces champs d'études se chevauchent tout au long de ma recherche-crédation et permettent d'appuyer mes hypothèses de soustraction.

21 Bruneau M. et Villeneuve A., *Traité de recherche création en art : Entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*. Presse de l'Université du Québec 2007, p. 165.

3.1.1 Sujet et fond

La somme de mes réflexions récentes sur la soustraction transforme doucement et avec raison le reste de ma pratique. Un de mes nouveaux questionnements porte une fois de plus sur le choix du sujet. En effet, si je désire garder mon concept le plus ouvert et neutre possible et poser un regard objectif sur le sujet, je crois nécessaire d'éliminer tout a priori par rapport à son identité. Je m'utilise donc en tant que modèle afin d'éviter tout lien subjectif entre celui qui peint, celui qui est peint et finalement celui qui regarde. Je n'ai aucun désir de considérer ces futurs portraits comme des autoportraits. La neutralité du sujet, étant le peintre lui-même, permet de rendre compte plus rapidement du sens d'une œuvre lorsqu'est évitée la question autour du « qui est-ce ? ». Je peins donc le Je comme représentation de l'autre, un Je universel.

Une seconde réflexion concerne tout ce qui est extérieur au sujet. Le décor et le fond des tableaux visent également le degré zéro. Tous les éléments ou objets extérieurs au sujet sont possibles mais doivent être en relation avec celui-ci. En fait, seules la forme et la lumière sont prises en compte. La lumière crée la forme et n'a nul besoin d'artifice. Elle isole le personnage et permet de se concentrer uniquement sur la soustraction. Plus la surface est grande, plus la figure peut évoluer dans un espace ouvert et neutre. Un décor serait superflu et éloignerait le sujet de sa capacité transitionnelle. Le fond devient écran de lumière et crée le vide. Il suggère le sens mais ne le donne pas.

3.1.2 Question de support

Après avoir bien développé le processus de soustraction et découvert plusieurs forces internes et externes de temps, de mouvement et de forme, je me permets donc de remettre en question l'une de mes autres étapes de création à l'intérieur même de mon procédé actuel. Je peins habituellement de grands formats montés sur châssis de plus de deux mètres. Cela me permet de dépeindre l'homme à l'échelle 1=1. Habituellement, peindre une toile montée sur faux-cadre permet de manière traditionnelle de fixer une idée.

Mes réflexions mènent au contraire à l'idée de transition, d'un état invisible entre deux actions. La transition parle donc de la futilité de l'image, de son rôle d'apparaître et de son devoir de disparaître afin de demeurer éphémère. Si j'applique l'ESS à la lettre, je me rends compte que le cadre et la toile deviennent secondaires et qu'ils ne sont plus utiles. La surface est factice, donc interchangeable. Le support devient alors l'obstacle sur lequel vient apparaître le sujet, le temps de sa transition : un mur, un banc de parc, une porte, peu importe. Il est entendu que la surface d'accueil devient cadre. Les arêtes architecturales, dans le cas d'un mur, délimitent l'espace d'occupation.

Formule habituelle : (Cadre + Toile +) **Peinture** – **Peinture** = **Œuvre**

Formule soustractive actuelle : **Peinture** – **Peinture** = **Œuvre**

Peindre de la sorte implique que les œuvres soient éphémères, ce qui sous-entend qu'elles ne seront jamais vendues. Dans le meilleur des cas, on recouvrira l'œuvre afin de l'immortaliser à l'intérieur des murs (Fig. 14). Cette recherche ne vise en aucun cas la pérennité car il n'y a pas matière à objet ni à acquisition. Ce n'est plus un tableau, c'est une vision qui cherche à se rappeler. Un souvenir ou une possibilité, mais jamais un bien matériel.



Figure 14 : Soustraction pour emmurer l'œuvre

3.1.3 Forme et action

Afin d'optimiser mon concept, je décide de considérer, à la manière de Malevitch (1974), le noir et le blanc comme ce qui sert uniquement au dévoilement de la forme et de l'action. J'exploite la nécessité purement utilitaire de la matière, c'est pourquoi je ne tiens pas compte de l'élément couleur ou très peu dans cette recherche. Le noir, le blanc et les différents gris qu'induit la soustraction m'amènent à parler, entre autres, des thèmes complexes et élaborés que sont la lumière et les contrastes. Rembrandt a bien joué avec la lumière du feu en explorant le clair/obscur dans sa démarche. Les contrastes obtenus par les jeux de lumière définissent l'image. L'obscurité provoque la profondeur, elle contourne les courbes et se plonge dans les creux. La source lumineuse, la quantité de lumière et sa direction sont très importantes dans mes expérimentations. Lorsque je prends mon sujet en photo, l'éclairage devient une façon d'accentuer, de souligner ou de renforcer une émotion, une expression de la forme.

3.1.4 Un lieu, une ouverture.

Pour répondre toujours plus à mes nouveaux critères de soustraction, tel qu'atteindre le degré zéro, la planéité extrême ou tout simplement l'ESS, il faut que je me concentre sur tout ce qui entoure l'œuvre. Le lieu d'exposition pour ma recherche-crédation doit aussi avoir subi une forme de soustraction. Après avoir retranché dans la matière picturale, dans la figure, dans la couleur et le cadre, il faut également que l'espace de présentation évoque la perte et le vide. Un lieu dénaturé, altéré, vide de toute distraction. Il me faut la structure d'un local (Fig. 15). Le type d'œuvre que je présente doit se fondre avec le lieu. En faire partie. Mes œuvres sont la chair tatouée et déposée sur le squelette de l'architecture mise à nue. Étant peintes sur un matériau de construction, le gypse, le format de mes « tableaux » permet d'occuper et de rhabiller les murs de l'espace d'exposition. L'échelle des œuvres (parfois plus de 6 mètres) permet aux spectateurs d'entrer dans le tableau. De telles dimensions éloignent la figure du dessin et laisse place à chaque scène, reposant sur l'idée d'une action arrêtée dans le temps.



Figure 15 : Lieu d'exposition : 392 Racine Est, deuxième étage, Chicoutimi

Proche de la vidéo, cette exposition permet de sentir le mouvement et le temps qui se figent. La géométrisation des figures peintes rappelle l'architecture et l'espace. Elle s'en détache mais renvoie quand même aux poutres dénudées, aux traverses et aux briques des murs qui s'emboîtent. Les fonds, majoritairement blancs, permettent à chacune des toiles de se détacher de ce lieu dépouillé et de lui redonner vie. Mes personnages dépeints en noir semblent vouloir, quant à eux, se fondre avec les formes de l'architecture.

En éclairant totalement les œuvres avec des projecteurs de théâtre, toute la surface prend de l'importance (Fig. 16). L'espace autour des sujets est primordial pour leur cheminement dans le temps. Il permet ce moment impossible à imaginer.

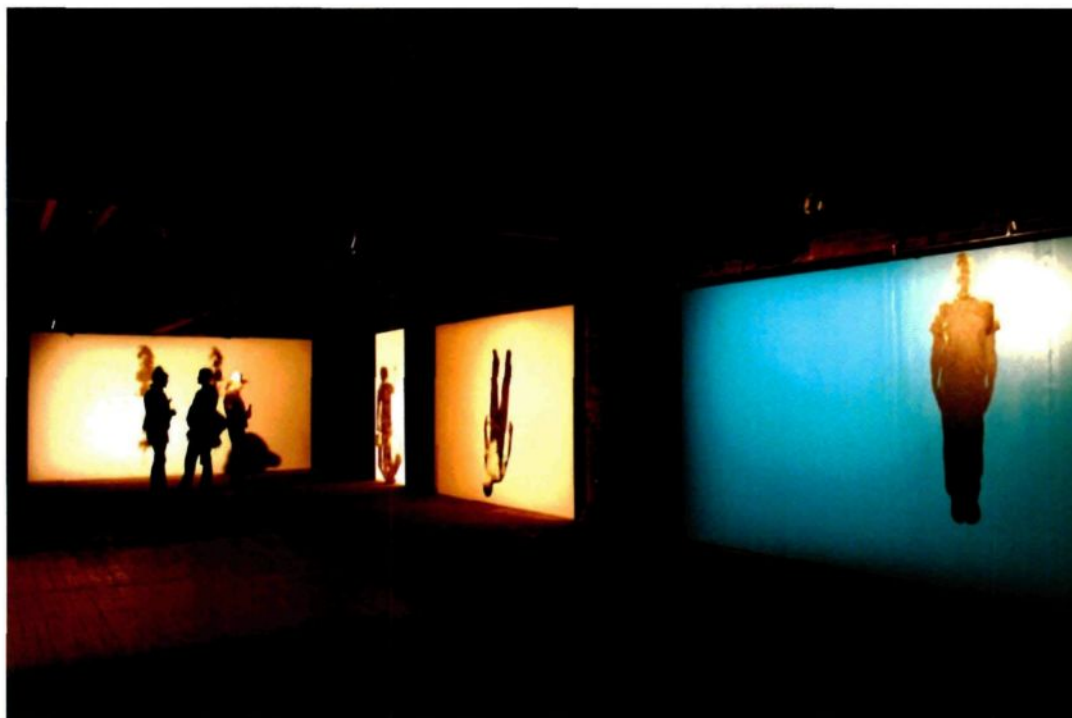


Figure 16 : La lumière couvre la totalité de l'œuvre

3.2 Processus de soustraction

3.2.1 Soustraction par la lumière

Je m'aperçois, tout au long de mes expérimentations, que le sujet s'en remet presque toujours à la lumière qui provient du fond du tableau. La première couche de peinture qui est déposée est la lumière qui devra être dégagée par la suite (Fig. 17). La lumière peut, dans certains cas, se retrouver si compressée dans le fond de l'œuvre par les brossages qu'elle semble couler par la pression (Fig. 18). Sabler, gratter, laver, brosser sont des forces de mouvements qui me permettent de retrouver la lumière dans chaque forme. J'ai dans l'idée que la lumière circule et qu'elle veut dominer. Elle cherche ultimement, comme le veut la soustraction, à cannibaliser la surface afin de regagner sa pureté et renvoyer le sujet à son état de souvenir, de passage.

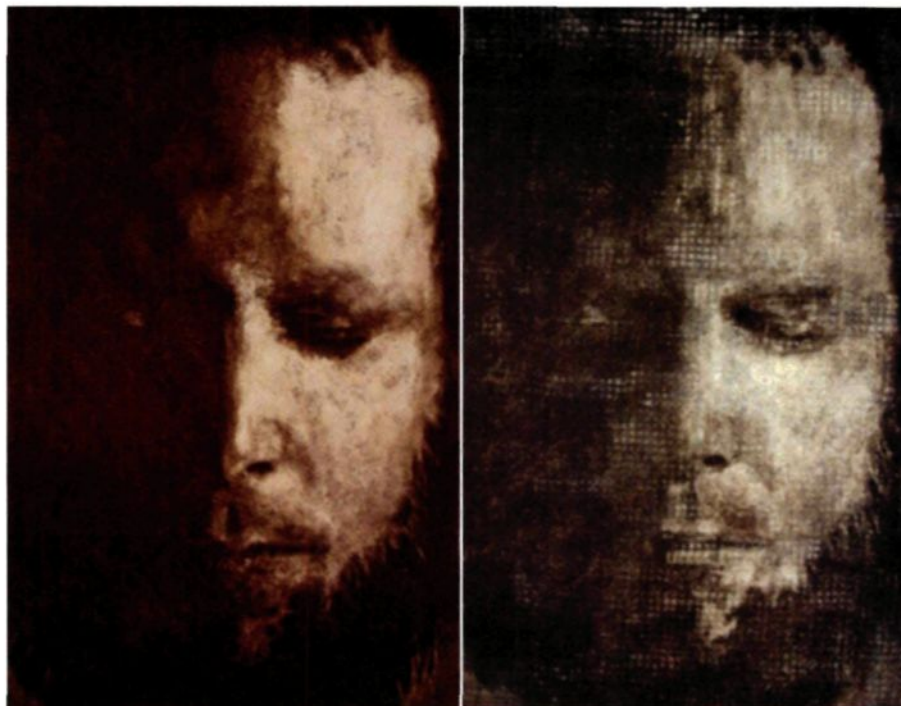


Figure 17 : *Lumière interne*, acrylique sur toile, 58 cm x 35 cm (2013)



Figure 18 : *Lumière liquide*, acrylique sur toile, 35 cm x 29 cm (2013)

L'œuvre *Liberté* (Fig. 19) est une transition soustractive de la matière picturale par la lumière. Elle permet à cette dernière, provenant de l'arrière du sujet, de l'envahir et de l'inonder. Il peut donc y avoir évasion de la forme aux dépens de cette lumière qui semble venir de partout à la fois. Dans *Chut* (Fig. 20) et dans *Le cycle du transi* (Fig. 21), la lumière est si forte que la forme du sujet s'évapore. Cette forme de soustraction sans bavure rappelle la netteté avec laquelle la lumière peut embrasser les objets et les formes dans la surexposition. La couleur blanche, celle qui représente ici la lumière pure, est un matériau pictural qui offre à mon avis, comme dans l'œuvre de Robert Ryman (1981), le plus grand nombre de propriétés telles la consistance, la transparence, la tonalité et la luminosité. La matière picturale devient alors secondaire et le blanc prend tout son sens.



Figure 19 : *Liberté*, acrylique sur gypse, 610 cm x 243 cm (2013)



Figure 20 : *Chut*, acrylique sur gypse, 369 cm x 243 cm (2013)



Figure 21 : *Le cycle du transit*, acrylique sur gypse, 488 cm x 243 cm (2013)

3.2.2 Soustraction par la forme

Une deuxième soustraction se produit par la forme. Elle est l'organisation des contours d'un objet et, par conséquent, cela peut être n'importe laquelle partie du corps sujet. L'eau et le chiffon enlèvent la matière et laissent paraître la lumière, mais c'est elle, la forme, qui devient le propos de l'œuvre. En ce qui concerne *Le mal de peindre* (Fig. 22), cette toile propose deux transformations simultanées; l'une altère spécifiquement une forme dans la figure et l'autre l'ensemble d'une autre. Le bras effacé simule la perte, le manque ou la douleur. Le corps recroquevillé, lui, s'auto-liquéfie dans sa propre forme psychique matérialisée pour donner l'impression de son impuissance. L'ESS est impossible sans la forme. C'est elle qui propose un début et une fin de lecture à l'œuvre.



Figure 22 : *Le mal de peindre*, acrylique sur gypse, 243 cm x 123 cm (2013)

3.2.3 Soustraction par l'eau.

Transfert (Fig. 23), *Possession* (Fig. 24) et *Le cycle du noyé* (Fig. 25) sont toutes des transitions soustractives qui proviennent uniquement de la force de ce liquide translucide qui permet le changement d'état et qui rend la transition visible. L'intérieur des formes noires est nettoyé et dilué par l'eau. Cette eau transforme la masse et laisse rompre à son rythme la surface qui s'illumine peu à peu. L'eau salie, coule littéralement telle une plaie qui suinte. «Elle remet les formes en vie en les transformant.²² » Elle se souille d'elle-même, inconsciente, en ramassant naïvement les débris de matières avec elle.



Figure 23 : *Transfert*, acrylique sur gypse, 243 cm x 243 cm (2013)

²² G. Bachelard, *Op. Cit.*, p.183.



Figure 24 : *Possession*, acrylique sur gypse, 243 cm x 243 cm (2013)



Figure 25 : *Le cycle du noyé*, acrylique sur gypse, 366 cm x 243 cm (2013)

3.2.4 Soustraction par l'absence de lumière.

Finalement, il y a la transition suppressive par l'absence de lumière. *Six pieds sous terre* (Fig. 26) représente bien cette transformation sèche de la matière par l'obscurité. Presque des cendres, la matière retourne à sa forme première, à celle qui absorbe toute les lumières et les transporte avec elle dans la matière. Je parle bien sûr du noir qui se fond littéralement dans les propriétés du brun d'ombre. Cette œuvre supprime la forme par l'absence de lumière. Elle ne représente que ce qu'elle est : un corps en décomposition dans la terre.

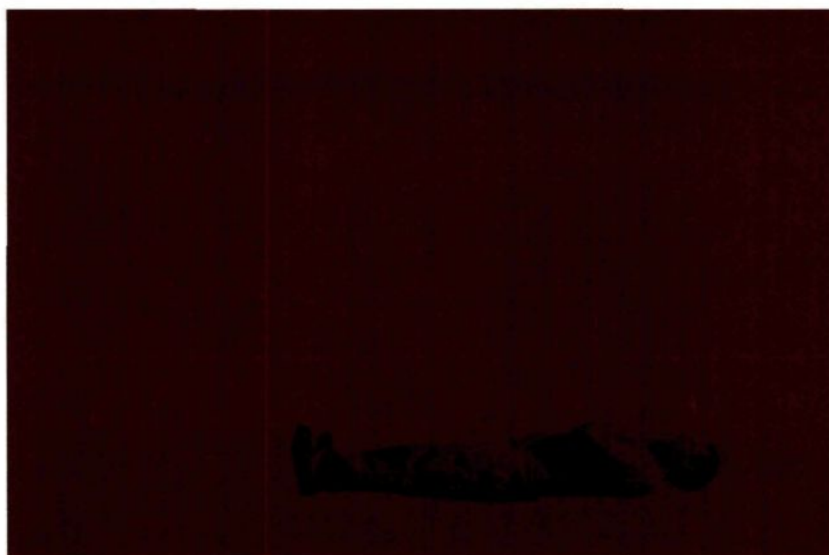


Figure 26 : *Six pieds sous terre*, acrylique sur gypse, 369 cm x 243 cm (2013)

3.3 Retour critique

L'ensemble de ma recherche démontre bien ma personnalité et mes différentes sources de motivation artistique. Le contenu de l'exposition *Transition* apporte un regard complet sur ma quête esthétique et apparaît comme la structuration d'un scénario mental qui associe

chaque élément avec réflexion et sensibilité. Une unité s'est créée à travers la spécificité de la recherche, son concept et le choix du médium. La sélection des tableaux était cohérente au niveau plastique et la présence de chaque œuvre motivée par son rapport à l'autre.

Je perçois le choix de soustraire la figuration en coordination avec celle de la matière picturale comme une manière de me débarrasser de certains acquis techniques qui souvent ne révèlent que l'extérieur du sujet.

Lors de ma soutenance, il a été dit que je devrais m'emparer avec plus d'élan de la mise en jeu de moi-même à l'intérieur de mon travail pictural. Pour ma part, j'ai voulu représenter objectivement le Je ou même le Ça de l'homme. Mon intention première voulait que l'unique façon de dépeindre l'homme sans préjudice possible soit d'être personnellement impliqué comme modèle. Par contre, entre la volonté processuelle et la réception, il y a une certaine différence. Je vais donc tenir compte de cette proposition dans mes futures recherches

Faire disparaître la figuration du portrait, c'est laisser la matière remonter à la surface et traduire alors une intériorité plus poétique, plus libérée du portrait lui-même. Ainsi, la notion de soustraction parvient donc à devenir non seulement une question sur l'état du portrait contemporain mais, plus intimement, sur le devenir artistique du chercheur créateur que je me suis engagé à investir durant ma maîtrise.

CONCLUSION

Alexander Rodchenko a dit : « J'ai porté la peinture à sa fin logique et j'ai montré trois peintures : une rouge, une bleue et une jaune et j'ai fait cette déclaration : "Tout est fini, ce sont les couleurs primaires, toute surface est une surface plane et il n'y a rien d'autre à dépeindre de plus. "²³ » Rodchenko ne se doutait pas que ce mot : « dépeindre » ouvrait sur un tout autre processus de création où la couleur n'a pas nécessairement sa place.

Malevitch a essayé d'atteindre le degré zéro de la peinture avec un monde sans objet, un monde de non-représentation. Il a choisi la géométrie pour appuyer son propos; pour moi, tout a commencé et finira avec la matière, l'élimination de la matière. Je propose donc d'investiguer le Degré -1 de la peinture par la soustraction. Cette hypothèse conceptuelle représente la version parallèle de la « vraie » peinture. Elle imite seulement et tente de reproduire l'idée de ce qu'elle voit. Elle est vouée à sa perte due à la fragilité du pigment causée par l'eau qui la détruit. Elle est résiduelle et changeante.

Au départ autodidacte, mes études universitaires m'ont fait aborder une forme de création plus réfléchie. Mes nouvelles réflexions m'ont permis de découvrir le peintre britannique Francis Bacon et le peintre français Eugène Leroy, qui ont étudié le portrait de manières très différentes et personnelles. Bacon m'a interpellé pour sa liberté au niveau de la forme; Leroy, pour sa part, m'a inspiré particulièrement par sa pratique voulant que le modèle soit soustrait par l'accumulation de matière picturale. Sa pratique m'a également permis de découvrir de nouveaux potentiels picturaux, une idée, un concept : celui de l'ESS (effacement, soustraction, suppression).

Ce nouveau processus, la soustraction, me permet de démontrer que les limites figuratives sont inexistantes dans un portrait, que certaines forces dirigées, comme celle

²³Elizabeth Lebovici, *Peindre?* Les cahiers du Musée national d'art moderne de Paris, no 40, Centre Georges Pompidou 1992, p. 19.

procurée par l'eau, le temps et le mouvement, suscitent la transition et que la matière possède de nombreuses façons de provoquer la transformation. Ce nouveau processus questionne autrement tout ce qui touche le choix du sujet, du décor entourant ce dernier, du support qui reçoit la forme et du lieu d'exposition. Passant par différents modèles de soustraction, comme celui par la forme ou celui par la lumière, ou encore par l'absence de celle-ci et finalement par l'eau, mes personnages se transforment et vivent des transitions dynamiques. Une dématérialisation de la substance picturale démontrant clairement l'éphémère du visible.

Transfert, transformation, transition, transitoire, transmetteur, transport, transparent, transmutation, transi; *trans* est un préfixe qui exprime l'idée de traversée, de passage et de voyage. C'est avec cette optique du « passage » que mes nouvelles recherches évoluent.

Transition est la première de deux expositions qui m'a permis de tester l'ESS. La deuxième sera présentée en novembre 2014 au Centre National d'Exposition de Saguenay. Cette proposition me permettra de poursuivre mes expérimentations sur la soustraction en un lieu de diffusion reconnu.

J'entrevois pour ce deuxième projet dépeindre des portraits sur toiles pour remplacer le gypse. À la fin de l'exposition, les œuvres retourneront à leur état initial de surface; surface qui sera prête à recevoir une nouvelle transition. C'est seulement lorsque je recouvrirai les œuvres, exposées en blanc devant le public, que le réel impact de la soustraction prendra un tout autre sens.

BIBLIOGRAPHIE

- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris : Éditions de la Différence, 1984, 112 pages.
- NANCY, Jean-Luc. *Le Regard du portrait*, Paris : Éditions Galilée, 2000, 90 pages.
- COLLECTIF sous la direction de Cécile Debray, *Lucian Freud, L'Atelier*, Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2010, 240 pages.
- HENRY, Michel. *Voir l'invisible sur Kandinsky*, Paris : Édition François Bourin, 1988, 251 pages.
- MORIZOT Jacques et POUIVET Roger. *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris : Armand Colin, 2003, 471 pages.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier, Fata Morgana, (=LP : Biblio essais 4058), 1973, 122 pages.
- DE CHASSEY, Éric. *Eugène Leroy, autoportrait*, [Paris] Gallimard, 2004, 126 pages.
- BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1942, 265 pages.
- LEROY, Eugène. *Eugène Leroy : peinture, lentille du monde*, préface de Jean Clair, Éditions Lebeer Hossmann, Bruxelles, 1979, 72 pages.
- SOLLERS, Philippe. *Le cri de la chair*, Paris : Gallimard, 1996, 177 pages.
- COURNARIE, Laurent. *Notes de cours : La Matière*, Paris, Phylopsis, 2008, 51 pages.
- MALÉVITCH, K. *De Cézanne au suprématisme*, Lausanne, Suisse, Édition l'Age D'Homme, 1974, 180 pages.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Ressemblance par contact*, Paris, Les Éditions de minuits, 2008, 389 pages.
- BRUNEAU, M. et VILLENEUVE, A. *Traité de recherche création en art : Entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*, Presse de l'Université du Québec, 2007, p. 165. 440 pages.
- LEBOVICI, Elizabeth, Les cahiers du Musée national d'art moderne de Paris, Centre Georges Pompidou, no. 40, *Peindre?*, Été 1992, 128 pages.

SAUER, Christel. *Robert Ryman*, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art Moderne de Paris, Paris, 1981, 104 pages.