



Transformation du banal : mise en image sublimée par le cadre

Manxi Du

► To cite this version:

Manxi Du. Transformation du banal : mise en image sublimée par le cadre. Art et histoire de l'art. 2022. dumas-03934267

HAL Id: dumas-03934267

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03934267>

Submitted on 11 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
UFR 04 – École des arts de la Sorbonne

Transformation du banal en création artistique :

Mise en image sublimée par le cadre

DU Manxi

Master 2 Recherche Arts Plastiques et création contemporaine

Sous la direction de Jean-Marie Dallet

Juin 2022



Résumé

La vie quotidienne nous permet de voir une sorte de banalité omniprésente. En vivant avec l'objet autour de nous, on le regarde, on l'utilise et on le procède. Cependant, selon les artistes, la valeur de l'ordinaire n'est plus celle qui présente dans le réel. Entre réel et représentation, notre expérience nous invite à transformer la banalité en œuvre d'art. Notamment au champ pictural, une telle mise en image est réalisée par le traitement artistique dans le cadre. Cela sollicite notre grande réflexion à la fois esthétique et pratique, ainsi qui nous invite à nous intégrer dans l'histoire de l'art, nous détacher d'un simple respect au quotidien, et nous développer en faisant les créations picturales et intermédiaires.

Mots clés

Banalité - Cadre - Expérience – Multimédia - Objet - Peinture - Quotidien – Représentation

Abstract

Everyday life shows us an omnipresent banality. Living with the object around us, we look at it, use it and deal with it. However, for artists, the value of the banality is no longer that which exists in reality. Between reality and representation, our experience invites us to transform this banality into art. Particularly in the field of painting, such a transformation is achieved through artistic treatment in the frame. This requires a great deal of aesthetic and practical reflection, and it invites us to integrate ourselves into the history of art, to detach ourselves from the simplicity of everyday life, and to develop ourselves by making pictorial and intermediate creations.

Key Words

Banality - Frame - Experience – Multimedia - Object - Painting - Daily life - Representation

Remerciements

Je tiens en tout premier lieu à remercier mon directeur Monsieur Jean-Marie Dallet qui a su m'accompagner au cours de ce mémoire.

Je remercie Monsieur Kouadio-Benjamin Brou pour sa patience, ses conseils et ses encouragements.

Je souhaite aussi remercier Madame Elisabeth Amblard, ma professeure en première année de Master qui m'a permis d'avoir une base solide pour avancer.

J'exprime ma gratitude à mes parents pour leur soutien tant financier que moral.

Et pour finir, je remercie toutes les personnes que j'aime et qui m'aiment.

Table des matières

Résumé	1
Remerciements	2
Introduction	5
CHAPITRE I Dans l'univers de l'objet	7
I.1 Le choix artistique fondé sur l'expérience	7
I.1.1 Commencer par la vie confinée.....	7
I.1.2 Voir ou regarder ?	11
I.2 L'objet en révolution.....	14
I.2.1 De la nature morte	14
I.2.2 La transfiguration du banal et le ready-made	18
I.3 Derrière l'objet	24
I.3.1 Dans la réflexion sémiologique	24
I.3.2 L'objet surréaliste.....	28
CHAPITRE II Saisir l'objet par la peinture.....	32
II.1 La composition d'image.....	32
II.1.1 La pyramide visuelle et la projection.....	32
II.1.2 Le détail et le gros plan	34
II.2 Le traitement qui sublime l'objet	39
II.2.1 La forme de l'abstraction	39
II.2.2 La couleur représentée	45
II.2.3 Couleur-lumière et couleur-matière	50
CHAPITRE III Cadre et cadrage	58
III.1 Le cadre de matérialité et d'immatérialité.....	58
III.1.1 Support/Surface	58
III.1.2 La planéité et le bord.....	65
I.1.3 Cadre en trompe-l'œil	71

III.2 D'un point de vue multimédia	76
III.2.1 La relation entre peinture et cinéma.....	76
III.2.2 L'objet saisi par la fenêtre de l'écran	81
III.2.3 Le préfixe « re- ».....	86
Conclusion.....	88
Bibliographie.....	90
Table des travaux personnels	94
Table des illustrations	102
Index.....	104

Introduction

En traversant la vie quotidienne, le banal devient naturellement une source de création artistique. On joue un rôle comme observateur en découvrant l'expérience visuelle et esthétique. On devient quelqu'un, celui qui perçoit, et ensuite celui qui agit. Souvent, on transforme le banal en œuvre d'art, surtout en image. D'un point de vue artistique on nous emmène alors vers une sorte de vie sublimée au-delà du banal.

Dans mon travail actuel, je suis engagé dans la pratique picturale. En attirant l'attention aux objets du quotidien, je peins celui qui est trivial et général. Mes peintures sont habitées de l'objet qui nous entoure, et de détail qui présente un regard sensible en partage. Les références d'images proviennent de la réalité, mais elles dépassent la platitude et nous donnent une certaine distanciation. Pour cela, il est intéressant de s'approcher de la problématique : comment projeter le banal dans l'image ? Et pendant ce processus, comment est-elle transformée par les gestes artistiques ?

Pour mener à bien ce travail de recherche, nous diviserons en trois parties principales ce mémoire. Avant tout, rappelons que l'expérience influence mes choix artistiques, ma passion de créer vient de l'occasion du confinement. Ensuite, il s'agit notamment de la perception, j'essaie de parler de la façon dont l'artiste regarde et emploie le quotidien. Sachez que je ne suis pas la seule qui à m'intéresser à ce sujet, cela me donne l'envie de me balader dans l'histoire de l'art depuis la nature morte, de voir les révolutions des objets. Vu que le ready-made bouleverse le statut de banal, je fais aussi une analyse dans le domaine sémiologique. Alors qu'on commence par répondre à la question de, pourquoi transforme-t-on cette banalité, ainsi que comment cette pensée avance progressivement.

En effet, l'objet est beaucoup saisi par la peinture. Il est considéré donc comme le sujet principal et le composant. L'image demande la construction picturale, et l'artiste fait une retranscription, afin de représenter un objet tridimensionnel en deux dimensions sur le cadre. Cette projection s'inscrit dans la vision, et dans le traitement pictural réalisé par les éléments

fondamentaux, comme la couleur et la forme. Cela explique ce qui se passe dans la peinture après qu'un quotidien se présente, ainsi que ma façon personnelle de peindre.

En dernier lieu, du fait que le cadre est un champ où une image cadrée est née, il est nécessaire d'analyser systématiquement le cadre comme matière. On verra la pensée de déconstruction qui s'interroge sur la matérialité et la planéité pour contempler la surface. En liant avec mes tableaux, les projets nous servent à comprendre le cadre-objet. Sur cette base, le dernier, mais le plus important qui vient à nous, c'est le cadrage d'un point de vue multimédia. Dans notre époque numérique, le cadre devient finalement un cadrage créé par la fenêtre d'écran. Nous nous intéressons alors aux objets banals dans la photographie et dans la contemplation du cinéma. Cette relation interactive entre peinture et médium numérique est devenue complémentaire pour parler de la transformation du banal d'aujourd'hui. En plus, une telle recherche montre qu'elle approfondit la spiritualité et la contemporanéité dans l'art pictural.

Je tiens à préciser qu'expliquer ma pratique picturale ne montre pas une simple figuration. De l'espace vital jusqu'à la concentration sur l'objet quotidien, je me questionne toujours aux deux niveaux : comment construire une image efficace au niveau visuel ; et comment transformer une telle banalité au niveau conceptuel. Je visualise mes tâtonnements grâce aux traitements concrets dans la peinture.

À travers ce mémoire, je fais le geste de revoir et étudier mes propres travaux. Aussi, il est nécessaire de se référer aux artistes dans différents domaines et époques. Ma réflexion se base également sur les théories qui me dirigent. En somme, en jouant entre l'image et son référent, je garde toujours mon regard sensible et ouvert. Le plus important, c'est que l'image laisse le spectateur comprendre l'objet dans mon univers artistique, ce qui vient, mais se détache de leur banalité.

CHAPITRE I Dans l'univers de l'objet

I.1 Le choix artistique fondé sur l'expérience

I.1.1 Commencer par la vie confinée

« Un urbain est dans sa ville comme un bernard-l'hermite dans sa coquille. “ Où suis-je donc? ” Dans, et par et en partie grâce à ma coquille¹ ». Le début d'un mémoire sincère peut être une analyse à creuser la vie personnelle, puisque la vie réelle influence profondément nos créations originales. En passant une période assez compliquée et spéciale, on regarde la vie confinée, on regarde l'esprit isolé, on regarde une unité de vision concrète et de l'image représentée, et on lui attribue des valeurs extraordinaires. Sachez que la covid-19 nous suit toujours, je peux donc développer ensuite une sorte de pulsion créative je peux donc développer ensuite une sorte de pulsion créative provenant des événements passés.

Aussi, « cette pulsion qui fait que le petit d'homme se reconnaît extérieur à lui-même dans le miroir et que c'est hors de nous, hors du présent, que nous projetons notre histoire, nos émotions, notre expérience, par toutes sortes d'artifices : la pulsion créative est la recherche d'un outil d'expression inédit [...]»². A priori, je dirais que cette pulsion est elle-même une force motrice de travail, grâce à elle l'objet quotidien vient à moi et fait partie intégrante du quotidien et de mon espace vital. Le confinement a été un événement déclencheur pour ma recherche mais aussi pour la création, c'est à ce moment que j'ai commencé à peindre.

Ma première série est née pendant le premier confinement. J'ai réalisé que je ne pouvais pas ignorer les choses qui se passaient autour de moi, que je ne pouvais pas me défaire du stress mental et de l'ambiance anxiogène qui provenaient du monde extérieur. J'ai commencé à peindre dans mon espace confiné qui est comme mon « coquille ». Les scènes et les choses de

¹ Bruno Latour, *Où suis-je ? Leçon du confinement à l'usage des terrestres*, Paris, La Découverte, 2021, p. 17.

² *Ibid.*, p. 119.

la vie quotidienne sont devenues le sujet principal de mes peintures. Sujets sont ordinaires et paisibles. Cependant, en les peignant ces scénettes, gagnent un caractère froid et impitoyable provoquant un sentiment d'étrangeté. À travers cette série de tableaux, une sorte d'impuissance se dégage au-delà du calme ambiant. Exactement ce que je suis en train de traverser. J'ai refusé de ne pas raconter d'événements exacts, d'indiquer un endroit précis ou d'émettre des émotions. Et tout cela forme le point de départ de ces deux années.

Selon moi, l'expérience, c'est tout d'abord notre contexte de travailler, de faire les pratiques picturales qui sont liées au réel. Peindre c'est aussi l'action de transformer. La transformation de l'expérience, ce n'est pas pour que chacun puisse entrer vers la même expérience ou vers le même état, il est consacré à une assertion, ainsi qu'une invitation à entrer dans mon univers. Je dirais qu'il est une invitation, il me semble intéressant d'y associer un concept de *Signal*. Cela définit :

« Il ne nous fournit en aucune manière une expérience de cette ville, même pas au sens où il s'y substituerait. Sa fonction consiste à fournir une information sur les conditions qui doivent être remplies pour se procurer cette expérience. Asserter consiste à avancer les conditions sous lesquelles on peut faire l'expérience d'un objet ou d'une situation¹ ».

La valeur du *signal* est établie pour donner des directions permettant de parvenir à l'expérience. Ensuite, « le voyageur qui suit l'indication ou la direction d'un signal se trouve lui-même dans la ville qui a été indiquée. Il peut alors *avoir* sa propre expérience du sens que possède la ville en question² ». Cela explique aussi le rôle que ma peinture joue. Pourquoi ne pas penser mes peintures comme les signaux de la vie réelle ? Moi, la personne qui fait le signal pour donner les directions à voir, à identifier, à comprendre et à s'approcher de la vie. J'invite mon visiteur-spectateur à entrer dans cette ville visuelle, afin de regarder les petits coins de la vie à travers mon point de vue. C'est la façon dont ma peinture communique avec le public : elle donne l'image d'objectivité, et devant laquelle nous sommes invités à produire une sorte

¹ John Dewey, *L'art comme expérience*[1934], Paris, Gallimard, 2016, p. 155-156.

² *Ibid.*, p. 157.

d'empathie. C'est peut-être également une raison pour laquelle ma peinture procure toujours une impression de froideur et elle donne une sorte de distanciation. C'est parce que je ne verse pas d'émotion personnelle dans ces peintures. Il est vrai que je crée des images, mais la plupart du temps, je suis plutôt observatrice. Je suis alors une spectatrice, ce qui me permet de changer de point de vue, de sortir de la vision que j'ai de ma ville pour en devenir la visiteuse.

Devant une multitude de l'objets banals, selon quel principe puis-je opérer un choix ? En tant que peintre, nous avons un point de vue sensible, mais est-ce qu'il est possible de négliger nos expériences et de faire le choix selon justement la forme de notre objectivité ? Après avoir fini quelques peintures, je me suis dit que mon choix se base sur la forme de l'objet, plus précisément, mon regard ne fixe que sur la forme géométrique de cet objet. Dans ce cas, il est mieux que nous regardions la pensée de Roger Fry et la petite polémique entre lui et John Dewey. Monsieur Fry pense que les valeurs esthétiques qui appartiennent de manière intrinsèque aux choses ordinaires entrent en rapport direct avec le sujet et la valeur esthétique à laquelle l'artiste a affaire est intéressée par la seule forme, indépendamment du sujet. Sans parler du sujet, nous voyons aussi un fossé profond qui sépare les valeurs esthétiques radicales des choses et la valeur esthétique selon l'artiste. Alors que, si un artiste ne porte ni intérêt ni attitude, et sort totalement de leur expérience antérieure, il a la capacité de ne voir que les couleurs et les lignes sous la forme. Par exemple, quand je vois les post-its, je ne vois que ses formes géométriques et ses couleurs brillantes, est-ce possible ? Selon Dewey, la réponse est négative. Et en pareil cas, l'artiste ne peut pas se passionner. Il écrit :

« Avant même qu'un artiste puisse développer la reconstruction de la scène qui se présente à lui en termes de relations de lignes et de couleurs propres à sa peinture, il observe la scène à la lumière de sens et de valeurs que procurent à la perception qu'il en a ses expériences passés.[...]Il ne peut priver sa nouvelle perception des sens qu'il doit à ses échanges passés avec son environnement, pas plus qu'il ne peut se libérer de l'influence qu'ils exercent sur la contenue et les modalités de sa vision actuelle¹ ».

¹ *Ibid.*, p. 163-164.

Après un moment de réflexion, Dewey m'a convaincu. Face à un choix, comment pourrais-je laisser un physique, alors que ça n'aurait que peu de valeurs en peinture, il ne développera pas l'art dont nous avons besoin aujourd'hui. À l'instar des images dans mes peintures qui me rappellent des tâches à effectuer, mais qui se détachent du quotidien et/ou de son contexte. Ce n'est pas possible. Durant cette période particulièrement compliquée, j'ai fait l'expérience de l'isolement et de l'incertitude. Je suis coincée dans mon petit espace, mes expériences et mes sensations augmentent tous les jours, cet ensemble me pousse à faire un choix. Je dirais que j'emploie beaucoup d'objets qui portent une valeur esthétique, alors que ce n'est pas seulement une valeur esthétique à laquelle l'artiste a à faire, mais aussi une esthétique globale de l'objet, qui communique avec moi. Si nous ne regardons un objet que selon sa forme il sera vide ; le masque nous dérange beaucoup, il nous empêche d'avoir une vision claire, et ensuite tout ça développe un état spirituel. De toute façon, ce sont les objets qui me touchent profondément. La souffrance ressentie en ce moment, n'est pas simplement quelque chose qui me fait mal. Elle deviendra ma mémoire et mon expérience, et elle influencera inconsciemment mes travaux présents et ceux à venir. Dewey écrit aussi : « Un peintre animé par le respect discipliné de son médium-, le conduira à modifier l'objet qu'il a sous les yeux. Cet objet, il le reverra en termes de lignes, de couleurs, d'espace – autant de relations qui forment une totalité picturale, autrement dit, qui créent un objet d'appréciation immédiate dans la perception¹ ».

Cela me donne un point de départ pour considérer l'objet comme le centre de ma pratique picturale. J'ai créé l'objet et il prenait vie sous mes yeux, ce geste de *regarder* est important. Dans ce processus, l'objet dans la vision devient également celui dans la perception. Aussi, je ne fais pas les choses inconsciemment. Mon but n'est pas de faire une copie ou une peinture photoréaliste, l'image dans mon univers se base tout d'abord sur mes expériences, et ensuite, elle passe par le traitement des images. La pensée dans le champ de l'expérience esthétique ne me donne pas d'influences directes, au contraire des références artistiques, mais la pensée me

¹ *Ibid.*, p. 164.

dirige vers un espace vaste, et me fait analyser, parfois comprendre, ma pulsion ainsi que mes choix artistiques. La réflexion au niveau théorique me semble donc essentielle.

I.1.2 Voir ou regarder ?

En tant qu'étudiante chinoise, je me trompe beaucoup entre les deux mots : *Voir* et *Regarder*. En effet, je m'intéresse fortement à ce phénomène dans la vie quotidienne, puisque je ne le pense pas seulement comme une faute grammaticale, mais aussi un sujet à la perception. Il s'agit de linguistique, mais le plus important est que comment on choisit un mot entre les deux en expliquant une vision ?

Ici nous nous intéressons d'abord à la définition de *voir* et de *regarder*. Chaque fois, je rencontre des mots que je ne suis pas sûr, j'aimerais bien de les chercher et essayer de les comprendre à partir de sa définition : « “Regarder” signifie “porter son regard sur quelque chose ou quelqu'un” autrement dit quand une personne regarde, elle dirige volontairement, consciemment les yeux sur quelque chose, sur quelqu'un¹ ». Bien sûr, dans mon espace de travailler, il y a plein d'objets qui vient à moi. À condition que nos yeux restent ouverts, on voit des choses du monde, mais il ne faut pas dire que tous les objets peuvent entrer dans le monde de l'art. Ou bien on dit que la porte du monde de l'art ouvert grâce à nos gestes spontanés.

Voir, comme un acte direct, passif et involontaire de l'être humain, nous permet de capturer quelque chose automatiquement et inconsciemment. « Le verbe “voir” signifie qu'une personne perçoit quelque chose parce que cette chose se trouve dans son champ de vision, dans son environnement mais elle n'y prête pas vraiment attention. Elle enregistre les images des choses, des personnes mais d'une manière passive, sans le vouloir² ». Je pense que l'artiste ne voit des choses, plus précisément, il regarde des choses. Bien sûr, ces sont les choses qui présentera ensuite dans son art. « Regarder, c'est choisir. Et c'est par ce choix que ce que nous

¹ Parlez-vous-français, <https://parlez-vous-french.com/voir-ou-regarder/>, consulté le 1 janvier 2022.

² *Ibid.*

voyons apparaît dans notre champ sans être pour autant à portée de main¹ ». Par conséquent, une peinture peut présenter bien un regard d'artiste. Vue que mes peintures présentent abondamment mon regard sur la vie quotidienne, j'ai vraiment une passion pour que chacun puisse contempler quelques choses à travers mon regard. Je ne montre pas une absence, ni une mémoire, mais mon regard qui joue en rôle au centre de la peinture. Malgré la peinture représente normalement une vision sublimée, la façon dont l'artiste résume l'image, aussi le but de le faire sont très différents. Si on se promène un peu dans l'histoire :

« À l'origine, la raison d'être de l'image était de faire revivre les apparences de quelque chose d'absent. Peu à peu il devint que l'image pouvait survivre à ce qu'elle évoquait/ elle éternisait la représentation de personnes ou de choses. Elle nous permettait par déduction de voir le voir de l'autre. Plus tard encore on acceptera l'idée que la vision spécifique de l'auteur de l'image faisait partie de l'œuvre et dès lors toute image consigna le regard d'X sur Y² ».

J'aimerais bien me placer sur X, en utilisant l'objet peint comme le représentant de Y. Le regard change progressivement, bien que les gens voient toujours les objets quotidiens. L'objet banal, tout comme l'objectif beaucoup employé par l'artiste, l'esprit central de la peinture est en fait bouleversant. Danto nous donne une possibilité de donner un regard : « Il est toujours possible de faire abstraction de l'aspect pratique d'une chose, de prendre le recul nécessaire permettant de la contempler d'un regard détaché, de voir ses formes et ses couleurs, d'en jouir et d'admirer pour elle-même, en excluant toute considération concernant son utilité³ ». Personnellement, j'aime bien cette attitude à regarder les objets autour de nous. Cela fait partie de ce que je fais dans la vie quotidienne, et ce que je monte dans le monde pictural. Sans le regard détaché, il n'est pas possible de voir l'essence de l'objet. Je dirais que c'est également une filtration pour entrer dans le domaine de l'art contemporain. En réfléchissant la contemporanéité de la peinture, on sait bien que ce regard prend une place importante. Grâce à l'art contemporain, notre façon de regarder est révolutionnée. L'éternel retour ne nous intéresse

¹ John Berger, *Voir le voir*, Paris, B42, 2014, p. 8.

² *Ibid.*, p. 10.

³ Arthur Danto, *La transfiguration du banal – une philosophie de l'art*, Paris, Seuil, 1989, p. 59-60.

plus, nous prenons courage à citer une coexistence et à répéter un déjà connu. Ce regard présente une observation singulière et contemporaine, à caractériser notre position dans l'époque.

On croit qu'il existe toujours une image mentale dans le cerveau d'artiste, au moins à l'origine de toute œuvre d'art. L'image mentale n'est pas quelque chose directe qui peut être vu par le geste de voir. Les objets représentés dans mes peintures, je les pense comme les transformations de l'image mentale, de mon cerveau à la surface de toile. Durant ce processus, l'image est recomposée et reformée selon nos propres buts et besoins. On sait bien donc l'image est devenue l'image mentale, mais après à quoi on la transforme ? Nous nous intéressons à la théorie des trois mondes de Karl Popper. Il différencie trois mondes dans l'expérience d'humain : le monde 1 s'agit du monde physique qui correspond aux corps ; le monde 2 est un monde psychologique. Des émotions, des consciences et des inconsciences sont comprises ; le monde 3 aux productions de l'esprit humain, comme des mots, des vertus, des arts, etc. En référençant son propre exemple, un livre peut appartenir au monde 1 selon son espace physique occupé, mais au monde 3 selon le contenu du livre. En me basant sur ma propre expérience, cette théorie s'applique également au champ pictural. A priori, l'objet banal dans ma peinture vient naturellement du monde 1, mais après plusieurs de traites, sa transformation picturale est le fruit du monde 3. Dans ce cas, on dit que les spectateurs ne voient plus l'objet banal dans le monde 1, mais la figuration dans la perception pénétrée du monde 3. Cependant, il ne faut pas négliger que la peinture possède aussi une inhérence physique, puisqu'on ne peut pas oublier son existence objective, qui se base sur le matériel. Je dirais que c'est donc plutôt la même situation, une peinture est dans le monde 1, mais son contenu et sa représentation sont dans le monde 3. En étudiant mes peintures, je me concentre aussi sur cette relation, comme j'espère notamment que les spectateurs peuvent réaliser en fait que les objets banals dans la représentation picturale sont inclus dans le monde 3, et on peut bien sûr se prolonger dans une expression abstraite et spirituelle.

Dans les deux termes *réel* et *réalité*: « Le réel n'est pas cette chose vulgaire et facile qui nous entoure immédiatement¹ ». En effet, dans le réel, « il n'y a qu'à certains moments qu'on en a le sentiment. Et c'est ce réel que j'essaie d'évoquer dans mes tableaux. La réalité désigne les apparences, tandis que le réel est une vérité à découvrir² ». En ce sens, la peinture révèle plutôt une sorte de réel au lieu de la réalité. En plus, « Le réel est un concept ontologique qui désigne ce qui existe en dehors et indépendamment de nous. Il se définit par rapport à celui de réalité empirique, qui, lui, désigne ce qui existe pour nous grâce à notre expérience. [...] Réalité et réel ne sont pas dissociables, ils sont les deux faces du monde³ ». Cela s'inscrit dans l'esthétique d'expérience, afin d'exprimer le fait que le réel provient de ce qu'on voit, mais il dépasse d'une simple banalité et réalité. Lorsque les spectateurs lisent mes tableaux, ils trouvent facilement les objets quotidiens qui sont omniprésents. Cependant, cela ne vaut pas dire que l'objet dans la peinture est bien une représentation de la réalité, ils sont par contre un type de réel qui lie fortement avec mon expérience, et qui se consacre à une construction d'esthétique. Ce que présente dans la peinture est plutôt un certain réel traité, ou on peut dire en plus, il n'existe pas exactement un réel dans l'art pictural ; ce qu'on fait en traitant ce réel est un geste de suspecter au lieu de respecter.

I.2 L'objet en révolution

I.2.1 De la nature morte

Du fait que l'objet du banal est beaucoup transformé en l'œuvre d'art, il devient le sujet principal ou la création elle-même. J'aimerais bien de me promener dans l'histoire de l'art en analysant ses évolutions. Selon moi, il faut mieux tirer la substance de l'histoire et les éléments nutritifs reviendront à nous, afin de mieux répondre les questions suivantes : pourquoi on peins

¹ Geneviève Cornu, *L'art n'est pas un langage: la rupture créative*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 128.

² *Ibid.*, p. 128.

³ Patrick Juignet, Réel (définition), <https://philosciences.com>, consulté le 11 novembre 2021.

encore les objets banals dans notre époque ? En tant qu'artiste, comment se localiser dans le passé, le présent et le futur ?

Nous allons commencer par la nature morte. Dans les natures mortes espagnoles, la nourriture et les fleurs sont beaucoup représentées. Sans parler de technique, ce genre de peinture est plutôt considérée comme de la peinture décorative. À partir du XVII^e siècle, les gens ont commencé à appeler ce genre de peinture *naturaleza muerta* (Nature morte en français). « L'expression *naturaleza muerta* est une locution nominale formée d'un substantif et d'un adjectif[...] »¹. La première fois que j'ai vu cette expression, je me suis rendu compte qu'il existait possiblement un paradoxe entre les deux mots. « L'expression “*naturaleza muerta*”, si elle n'est pas vraiment oxymorique, ressemble néanmoins à un paradoxe qui ne manque guère de cruauté. Appeler une peinture représentant un bol de fruits anodins “*naturaleza muerta*” suscite un malaise qui nous pousse à réfléchir sur la vie et la mort² ». Évidemment, une sorte de métaphore est bien réservée dans la peinture. Ce que je questionne, en peignant l'objet dans la vie et dans l'espace domestique est: pourquoi il ne faudrait pas considérer ma peinture comme la nature morte ? La réponse est liée à non seulement mon choix artistique, mais aussi au point de vue que j'ai envie de montrer.

En ce qui concerne le sujet, je divise mon chemin de travailler en deux parties. De ma première série *25 heures* jusqu'à *le cadre blanc*, les peintures montrent une grande absence d'humain. « On dit souvent qu'une des principales caractéristiques des natures mortes est l'absence, dans le cadre, de tout être vivant, en particulier des êtres humains. Certaines œuvres relevant de la “nature morte” n'en transmettent pas moins un message subtil et pertinent en ce qui concerne le sens de notre existence³ ». Cependant, je n'envisage jamais l'objet peint comme une nature morte, même dans une version contemporaine. Mon choix se base d'abord sur mes expériences, ce dont j'ai parlé dans la première partie de ce texte. Ensuite, je met un point d'honneur à choisir des objets plutôt simples et sobres. Bien qu'un objet ne puisse pas détacher

¹ Guillermo Hurtado, « Nature morte », *Presses Universitaire de France*, n°263-264, mars 2018, p. 119-131, <http://www.puf.com>, consulté le 28 février.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

totallement des signes, j'essaie de prendre l'objet qui en présente le moins. La fleur, le crâne, les aliments etc. Je veille à éviter ce genre de chose. D'ailleurs, la nature morte se traduit par *Still-life* en anglais. Je le comprends comme l'objet qui est détaché de son environnement originel et de son espace vital, qui entre ensuite dans un monde inconnu et recomposé dans l'illusion. Il nous offre donc un sens de l'éternité à travers cette expression figée. Pour ma part, je choisis l'objet en apparence inanimé, celui qui est vide. Il ne représente ni la vie ni la mort. Il ne représente pas non plus un monde d'illusion, mais suscite un *déjà-vu*.

Allons plus loin : dans l'évolution de l'objet peint, il existe en fait une relation entre la représentation (peut-être picturale) et l'objet d'origine. « La forme très ancienne de la théorie mimétique, selon laquelle une représentation incarne ce que selon la conception plus moderne elle ne fait que remplacer[...] »¹. On a donc une liberté de décider si on peint un objet pour y incarner notre objectif de peindre. A moins que ce ne soit impossible à faire. Ou bien l'objet dans ma peinture est remplacé par sa représentation picturale, quoique je préférerais éviter de renforcer la représentation. Dans le contexte moderne et contemporain, une grande place de la représentation peut être vue et dégagée. En parlant de l'évolution de la nature morte, on ne peut ignorer le père de l'art moderne, Paul Cézanne qui en est, à n'en point douter, figure emblématique. Je suis allé plusieurs fois au Musée d'Orsay pour ses peintures. « Il se préoccupa d'abord de la masse et du volume et seulement ensuite, en tant que leur dérivé, de la profondeur de l'espace »². Visuellement, Cézanne est également influencé par l'impressionnisme et il trouve son chemin en le développant. On dirait qu'il fait principalement les traitements essentiels :

« Il comptait, pour ce faire, transformer la méthode impressionniste, fondée sur l'enregistrement des variations de la lumière, en une autre méthode qui indiquerait les variations de plans des solides. Au modelé traditionnellement obtenu par les contrastes de clair et d'ombre, il substitua un modelé obtenu par des différences entre tons chauds et ton froids, moyen supposé plus naturel (et impressionniste). Marquant par une touche distincte chaque large changement de direction par lequel la surface d'un objet définissait la forme du volume qu'elle enfermait[...] »³.

¹ Arthur Danto, *op.cit.*, p. 57.

² Clement Greenberg, *Art et culture Essais critiques*[1961], Trad. Ann Hindry, Paris, Maspéro, 2014, p. 65.

³ *Ibid.*, p. 65.

Tout ça représente une manière identifiable ses œuvres. Il est facile de le vérifier par l'utilisation de la couleur chez Cézanne, notamment avec les petits rectangles de pigments qui sont à la fois superposés et séparés par des bords. Grâce au découpage des rectangles, la forme joue son rôle à représenter la profondeur. Chez Greenberg, il l'appelle « un phénomène d'oscillation perpétuelle où réside l'essence de la "révolution" cézannienne¹ ». La nature morte de Paul Cézanne me permet de traiter et analyser l'objet, d'une manière dont les premiers et deuxièmes plans sont beaucoup imbriqués et réduits. Je me concentre aussi sur le présent des touches de peintures qui peut donner des rythmes entre la surface et l'image. Personnellement, il nous permet de voir une tendance d'évoluer : la représentation de l'objet dépasse de son valeur symbolique. Après Cézanne, le grand peintre fait une révolution à travers des traitements au champ visuel, comme Morandi. Durant ce processus d'évolution, nous trouvons évidemment la révolution sur la fonctionne de la nature morte, c'est qu'une sacralisation transforme à une banalisation. En même temps, l'artiste souligne la composant picturale et renforce le langage pictural.



Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Nature morte avec théière, raisins, noix et poire*, vers 1768, huile sur toile, 33 x 41 cm.



Paul Cézanne, *Nature morte à la bouilloire*, 1867-1869, huile sur toile, 64.5 x 81 cm, Musée d'Orsay, photographie ©DU Manxi.

¹ *Ibid.*, p. 66.

I.2.2 La transfiguration du banal et le ready-made

Comment des objets triviaux transforment-ils en œuvre d'art ? Avant tout, la théorie d'Arthur Danto nous permet de comprendre comment distinguer un objet artistique au milieu d'une banalité. En référant *Boîte Brillo* de Andy Warhol, « ce qui rendait concevable l'idée qu'aucune différence matérielle ne devait nécessairement distinguer une œuvre d'art d'une chose réelle¹ ». Bien entendu, la différence d'ici est une pensée immatérielle et conceptuelle. Son ouvrage *La transfiguration du banal* nous explique la manière dont la banalité se transforme systématiquement en œuvre d'art. Avant tout, il s'agit de deux sens du terme *représentation* qui correspondent aux sens du terme anglais *appearance*. Le premier terme est « la manifestation de la chose elle-même² », et le deuxième sens définit comme « l'apparence qui s'oppose à la réalité³ ». Alors qu'une représentation d'une sorte de banalité et de la vie quotidienne, ne fonctionne pas à un seul niveau. Bien que l'artiste fait apparaître un objet d'une façon directe, par exemple l'imitation réalisée par la peinture, ou un emprunt donné par le ready-made, il nous demande de garder une *distance philosophique* avec les œuvres d'art selon Danto. « Comme elles se situent à la même distance philosophie de la réalité que les mots et que, par conséquent, elles positionnent celui qui les voit comme œuvres d'art à une distance comparable [...] »⁴. Cette distanciation sert à s'opposer aux choses réelles, je pense que le seul moyen de le réaliser est le traitement artistique. C'est ce geste spontané que le ready-made nous permet de voir. Aussi, elle fait une partie de la valeur d'une œuvre d'art.

Pour répondre à la question il faut tout d'abord analyser le ready-made. Selon moi, un artiste comme Marcel Duchamp nous donne des exemples parfaits pour étudier la tendance de transformer la banalité de l'objet en œuvre d'art. Au moment où je commence à essayer de comprendre l'art contemporain, notamment de trouver mon sujet et mon médium, j'ai envie de voir Duchamp et de mettre en relation nos pratiques. Si nous analysions en profondeur le ready-

¹ Arthur Danto, *op.cit.*, p. 23.

² *Ibid.*, p. 56.

³ *Ibid.*, p. 56.

⁴ *Ibid.*, p. 143.

made, un chapitre ne serait pas suffisant. Je préfère alors parler de comment mes travaux sont liés à l'esprit du ready-made. La première fois que j'ai été touché par le ready-made, il faut dire que j'étais totalement attiré par sa façon de parler. Dans la pensée collective, on imagine qu'il faut trouver un médium pour transformer un objet banal en objet artistique, puisque l'objet lui-même est incapable de se transformer. Cependant, le ready-made est une révolution qui bouleverse cette pensée.

La première fois qu'un des ready-mades de Duchamp est montré, *Porte-bouteilles* en 1936, c'était sans aucun doute un commencement de transfiguration de l'objet banal. Deux ans plus tard, Breton nous donne une définition du ready-made: « objet usuel promu à la dignité d'objet d'art par le simple choix de l'artiste¹ ». On sait bien que « Peu importe l'objet, seule compte l'expérience² ». C'est également une des raisons pour lesquelles j'ai analysé la problématique de l'expérience dans le premier sous-chapitre. Sans l'expérience, sans donner un sens de l'objet montré. Ce que je fais pour me re-motiver, c'est de me rappeler mon objectif de choisir selon la même conception du ready-made. Avant tout, l'objet choisi ici est l'objet sublimé.

Reprenons l'exemple de l'œuvre : *Le Porte-bouteille*. C'est un objet aujourd'hui disparu. Quand on cherche cette œuvre sur internet, même sur le site de Centre Pompidou, nous ne voyons que la photographie prise par Man Ray en 1936 (celle de l'original est perdu, fait à Paris en 1914) et l'exemplaire réalisé en 1964. Évidemment, le *Porte-bouteille* chez Duchamp nous fait comprendre qu'une grande valeur sort du banal. Son geste de donner cet objet comme un cadeau souligne l'enjeu du ready-made. De plus, la photographie m'intéresse plus que l'œuvre elle-même . Étant donné que l'objet est isolé sur la photographie, nous ne pouvons pas avoir une sensation singulière qui vient du volume de l'objet, nous voyons par contre une existence sur le plan à deux dimensions. C'est sans nul doute une photographie bien faite, qui est assez propre, simple et efficace. Cela permet de produire une relation entre l'objet et le fond, sur laquelle on réfléchit beaucoup en peignant. « c'est le cas par exemple du *Porte-bouteilles*, encore que celui-ci ne soit pas montré comme un objet d'art sur un socle, mais curieusement

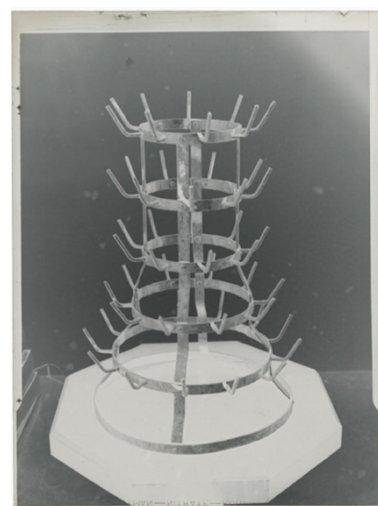
¹ André Breton, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, Galerie des Beaux-Arts, 1938, p. 23.

² Herbert Molderings, *Duchamp traversé : Essai 1975-2012*, Trad. Jean Torren, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, 2014, p. 263.

dénaturé par le tirage : dédoublé, flottant dans un espace indéfini, sans être posé sur un support ni accroché quelque part¹ ». À mon sens, ces mots correspondent également à mes créations personnelles. Dans la peinture, tous sont flottants dans un espace indéfini grâce au fond épuré, derrière l'objet. Sans compter la dimension du porte-bouteille, ce qui est une référence intéressante pour moi, pour essayer de composer une image efficace. Aussi, si on prend une photographie sur un objet banal de telle manière que l'objet devient ensuite isolé et détaché de son environnement, il n'est plus un objet trivial, mais un objectif artistique, pareil pour la peinture. Ici, on comprend que ça veut dire un geste de *couper* et de *priver*.



Andy Warhol, *Boîtes de savon Brillo*, , 1964, boîtes de contre-plaqué avec sérigraphie et acrylique, boîte 43.2 x 43.2 x 35.6 cm chacune.



Man Ray, *Porte-bouteilles de Marcel Duchamp*, 1936, négatif au gélatin bromure d'argent sur support souple, 12 x 9 cm.

¹ *Ibid.*, p. 263.

Dans le prolongement du ready-made, je m'intéresse notamment à une œuvre de Daniel Spoerri, *La Douche*. Selon Spoerri, il ne donne pas un trompe-l'œil mais un *détrompe-l'œil* qui confronte forcément quelque chose face à quelque chose d'autre. Ici, nous trouvons à la fois une connexion entre l'objet en réel et le paysage, et une tension de l'étrangeté représentée par le contenu du tableau. Devant une vérité déraisonnable, les spectateurs ne contemplent plus la belle vue. La rivière devient une utilisation de produit moderne, dans laquelle je trouve un accent un peu ironique et humoristique. Cependant, la réflexion produite par cette œuvre est sérieuse, parce qu'il nous permet de porter un regard nouveau, entre classique et modernité. Comme expliqué ci-dessus, le ready-made donne l'impression du geste de *couper*, ou devrais-je dire *transplanter*. De cette manière dont l'objet banal se détache de son origine et de son environnement prévu, et la transplantation de l'objet original entre dans la perception. C'est exactement le même processus de travail que j'ai adopté.

Mes peintures évoquent une sorte de banalité, nous pouvons dire que c'est aussi une transfiguration de la banalité de l'objet qui donne en effet une caractéristique à l'image. Il n'est pas nécessaire d'imaginer quelque chose qui n'existe pas, tout s'inscrit dans notre expérience de *déjà-vu* et *déjà-vécu*, mais beaucoup plus que ça. Même aujourd'hui, parmi plein d'œuvres qui expriment la vie sublimée par les artistes, il existe une multitude de ready-made. Je me réfère en particulière à Bertrand Lavier qui nous invite à voir ses objets qui sont détachés de leur environnement du quotidien, ils prennent ensuite la valeur du signe à contempler notre monde industriel et contemporain. Notamment dans la situation où l'artiste place de grands objets dans les vitrines de la Bourse du Commerce. En effet, il y a beaucoup de traces à travers lesquelles les spectateurs peuvent percevoir une sorte de *transplantation*. Ce qui me semble le plus important c'est qu'on y trouve des objets banals, mais déracinés. Le socle et la vitrine subliment l'objet, mais cela opère aussi une distanciation, une séparation. Ensuite, les traitements de superposition de matière sur l'objet peint sont efficaces, ils sont à la fois dans le respect du ton d'origine et dans le désir de représentation.

René Wirths travaille sur la peinture en gros format. Ces sont, tout simplement, les images d'objet de la vie quotidienne, et qui deviennent attachantes. Si on regarde ses œuvres de plus

loin, elles ressemblent beaucoup à l'art photographique, mais elles ne le sont pas. L'objet se montre lui-même, ce geste de *montrer* est direct et fort dans la représentation picturale. Dans son processus de création, il ne peint pas d'après photo, mais il travaille directement avec l'objet réel, on peut se poser les questions suivantes : comment peut-il construire l'image elle-même ? Et comment travaille-t-il avec la peinture en elle-même ? Cela correspond bien à l'esprit du ready-made.

Aussi, il voit ce qu'il est possible de faire avec des formes simples, ce que m'efforce de faire devant mes toiles. L'objet vient à nous et nous dirige vers un domaine d'irréalité. « Ici, nulle composition, nulle mise en scène, l'objet se livre frontalement, tel qu'en lui-même. Ou presque¹ ». Je n'arrive pas à trouver une meilleure explication que cela. Je prends souvent exemple sur sa façon de travailler, son traitement du détail, et son regard sensible.

« Ces sont les conditions de réception spécifiques de l'espace d'exposition d'art, où les objets expérimentaux apparaissent privés de leur fonction, c'est-à-dire soustraits à leur contexte expérimental de perception, qui ont conduit à interpréter paradoxalement les ready-mades comme des signes "privés de toute référence et soigneusement purgés de tout contenu décelable", des "messages résolument vides" et des "signifiants à la recherche du son perdu"² ».

Molderings explique parfaitement ce qui se passe dans le ready-made. D'ailleurs, il ne faut surtout pas négliger les messages et les significations qui se présentent à nous dans l'interprétation qu'on en donne. Cependant je pense que le ready-made refuse d'être interprété, et qu'il n'existe pas de message ni de signification. Mais après avoir étudié et réfléchi, je suis totalement d'accord avec les exemples donnés par Molderings. En effet, une sorte de vide et de manque peuvent être des messages à transformer, ainsi qu'une perte peut être cherchée par le signifiant. C'est par contre l'essence de ready-made qui me donne une influence profonde.

¹ Judicaël Lavrador, « Peintres de la vie quotidienne », *BeauxArts Magazine*, N°441, Mars 2021, p. 40-53.

² Herbet Molderings, *op.cit.*, p. 276.



Daniel Spoerri, *La Douche*, 1991, huile sur toile, robinetterie, tuyau, pomme de douche sur bois, 70.2 x 96.8 x 18.5 cm.



Bertrand Lavier, *Manubelge*, 1982, armoire à pharmacie, verre, métal, peinture acrylique, 165 x 74 x 35 cm.



Réne Wirths, *Rose Wine*, 2019, huile sur toile, 110 x 100 cm.

I.3 Derrière l'objet

I.3.1 Dans la réflexion sémiologique

Lorsqu'un objet se présente en tant que signe dans la peinture, il fait alors apparaître à la fois le *signifié* et le *signifiant*. À l'origine, ces sont deux notions dans le domaine linguistique : « Prenons le mot 'pomme' - Objectivement, le mot dont le dictionnaire donne la définition, est : un concept (sens) + des phonèmes (son), ce que les linguistes traditionnels désignent par signifié et signifiant¹ ». Mais, que voit-on à travers une pomme peinte, comme celle de Magritte ? Bien entendu, il faut comprendre premièrement les deux notions au grand sens:

« On appelle signifiant, la face matérielle, physique, sensoriellement saisissable, et signifié la face immatérielle, conceptuelle, qu'on ne peut appréhender que intellectuellement. Le signifiant et le signifié sont indissociables, ils sont comparables aux deux faces d'une même pièce qui serait le signe. La signification est l'acte qui unit le signifié et le signifiant et qui produit le signe² ».

Selon moi, il faut se poser régulièrement la question suivante : que peint-on peint exactement ? Il ne faut pas s'imaginer que les artistes peignent des objets simples, puisque cette notion n'existe pas dans le champ pictural. Probablement, cela n'est pas comme on l'avait espéré, mais il ne faut pas nier que c'est un sujet important pour certaines de mes peintures. Lorsque je peins la forme d'un objet, je pense plus à la face matérielle, à son image acceptée par tous. Cependant, l'image d'un objet est liée à la face matérielle et conceptuelle, le signifiant est en effet omniprésent. Je suis influencé par Joseph Kosuth, dont l'œuvre *One and Three Chairs* (*Une et trois chaises*) est probablement mon œuvre préférée depuis longtemps. L'artiste nous donne trois possibilités à voir, à connaître et à comprendre un objet banal. Il présente à la fois une chaise, une photographie de cette chaise et la définition de la chaise. Ce jeu nous présente aussi une mise en place de signe, signifié et signifiant. L'objet entre alors vers un

¹ Geneviève Cornu, *op.cit.*, p. 95.

² *Sémiologie de l'image – Surimage*, <http://www.surimage.info/ecrits/semiologie.html>, consulté le 5 avril 2022.

domaine perceptuel et conceptuel. Sachez que le *signe* est en effet un fruit de la signification composée par le signifiant et le signifié, on pense beaucoup qu'il existe la même situation dans la peinture. Du fait que l'objet banal est sans aucun doute ma piste, je m'intéresse notamment à la définition de *signe* et l'objet, ainsi que la relation entre les deux.

« Alors qu'ici le mot *signe* désigne le substrat matériel de l'artefact, le terme *objet* renvoie à quelque chose qui existe dans le monde et qui est extérieur au signe proprement dit : l'objet, au sens de Peirce, est le lieu où le signe prend son origine ; puis l'objet est aussi ce à quoi renvoie le signe une fois qu'il est constitué, ce que, d'une façon courante, on nomme le référent¹ ».

Grâce à l'existence de l'objet, le signe peut être produit. Et dès que le signe se présente, il se projette sur l'objet, et le dernier devient donc son référent. Cette relation interactive est beaucoup empruntée par l'artiste. Dans certains de mes tableaux, l'objet du quotidien est, plus précisément, un signe qui fait apparaître son référent. Nous ne voyons donc pas seulement une image de masque, mais aussi un signe du masque. Or, ceci n'est jamais un masque. Dans *le violon d'Ingre* de Man Ray, le dos de la mannequin et la photographie du même dos nous expliquent un type de relation.

Selon moi, cette sorte de relation implique plutôt nos gestes à *imiter* le réel, mais l'image qu'on fait nous révèle par contre ce qu'elle *représente*. « Nous pouvons donc distinguer un sens interne de la représentation, ayant trait au contenu d'une imitation, d'une image ou d'une action, et un sens externe, ayant trait à ce qu'elles dénotent² ». En ce sens, une représentation possède donc deux sens, en interne et en externe, ou on dira qu'il existe deux directions à comprendre une image : à voir ce qu'elle nous transmet et à revenir à son référent d'origine.

Ensuite, selon Peirce, nous pouvons distinguer trois types de signes : les *indices*, les *icônes*, et les *symboles*. Le premier est une expression assez directe qui, est liée clairement sur la chose elle-même, par exemple la fumée et le feu. Le deuxième type, *l'icône*, est une relation d'indifférenciation. Dans la situation où : « Nous faisons tout simplement de ces artefacts des

¹ Jean Fissette, « Man Ray, Violon d'ingres » dans : Bernard Darras(éd.), *Images et sémiotique : sémiotique pragmatique et cognitive*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006, p. 8-21.

² Arthur Danto, *op.cit.*, p. 129.

images-référents, sans aucune discrimination entre les termes¹». Je me concentre ici sur le dernier type, puisqu'il est plus évident dans mes tableaux. Il s'agit également d'une relation construite. Par exemple, devant *le Violon d'Ingres* de Man Ray, nous ne pouvons pas dire que le dos après le traitement de l'artiste est encore le même référent dans le monde de l'existence. Ce corps-violon (ou violon-corps) n'est plus un violon ni un corps, il devient un symbole. Il touche pareillement l'histoire d'Ingres et lui rend hommage, cela fait que l'œuvre devient à la fois radicale et engagée. Nous voyons à la fois un respect et une révolution de la vision et du néoclassicisme. En ce sens, cette relation construite qui est entre l'objet et le signe me semble essentielle pour construire une image puissante. En ce sens, un symbole peut remplacer une image, c'est un résultat de l'objet représenté. Goodman nous indique aussi :

« C'est un fait évident que, pour pouvoir représenter un objet, une image doit être un symbole, donc en tenir lieu, y référer, et c'est tout aussi évident que la ressemblance, quel que soit son degré, ne suffit pas à établir la relation de référence requise... une image qui représente un objet - de même qu'un passage qui en décrit un - se réfère à lui et, plus particulièrement, le dénote² ».

Bien sûr, ce qu'on voit dans le surréalisme n'est plus un objet, mais un symbole qui dénote son objet d'origine dans le monde réel. Comme les surréalistes soulignent cette relation entre image et objet référent, ils renforcent la représentation picturale. Une œuvre d'art peut se comprendre comme un fragment de réalité, mais « uniquement celles que sa partie représentationnelle³ ». C'est pour ça que je dirai que mes peintures avec les masques et les traces de la vie spéciale sont limitées. Elles représentent sans doute une sorte de vie quotidienne, mais un petit coin d'une certaine époque. Sous la condition que le masque est beaucoup pensé comme le signe de la COVID-19 depuis 2020, on fait également une interprétation du signe dans la peinture. On sait bien que le signe est toujours moins fort que le concept qu'il représente, alors que le symbole renvoie toujours à un contenu plus vaste, que son sens immédiat et évident. En ce sens, je pense que le masque est un signe de certaines maladies, maintenant, il devient

¹ Jean Fisette, *op.cit.*, p. 12.

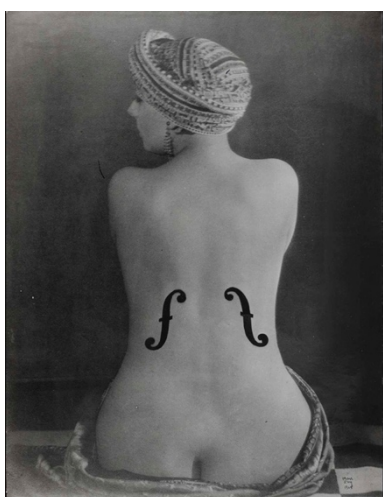
² Nelson Goodman, *Langages de L'art*[1969], Pluriel, 2011, p. 5.

³ Arthur Danto, *op.cit.*, p. 148.

par contre un symbole de nos états spirituels. La distanciation et l'isolement sont dans un contenu plus vaste, et sont aussi les produits de cette période spéciale.



Joseph Kosuth, *Une et trois chaises*, 1965, bois, tirages photographiques, 118 x 271 x 44 cm, Centre Pompidou, photographie ©DU Manxi.



Man Ray, *Le Violon d'Ingres*, 1924, épreuve aux sels d'argent rehaussée à la mine de plomb et à l'encre de Chine et contrecollée sur papier, 28.2 x 22.5 cm.

I.3.2 L'objet surréaliste

Avec la couleur et la dimension, une certaine image nous permet de voir un respect pour le réel. Cependant, on peut identifier qu'elles ne font pas partie du réalisme. En quoi l'objet du quotidien nous donne une sensation à quitter un simple réalisme? « Le réalisme, a un statut paradoxal dans le surréalisme. [...] Il ne voit aucun intérêt à reproduire le réel ou à en créer une image fidèle. [...] Mais, par ailleurs, et c'est en ceci que réside le paradoxe, le surréalisme a une exigence de vérité et de transparence, qui transforme le récit des expériences vécues en documents bouleversants¹ ». C'est ce principe qu'on voit beaucoup dans le surréalisme.

En plus, « les objets surréalistes sont, dans tous les cas, suspendus, privés de leur usage habituel, proprement détournés² ». Sur cette base, je dirais que ma peinture est plus proche du surréalisme que du réalisme. La raison est simple : je n'ai pas envie de reproduire le réel ou de créer une image fidèle. Aussi, la transformation picturale me semble exigée. L'objet dans ma peinture reste à sa place, comme un masque sur un visage humain, mais nous ne voyons plus son usage habituel – la protection, il est détourné vers quelque chose de dérangeant, et puis il peut devenir un symbole d'un certain état spirituel, il produit ensuite une indifférence et une distanciation en même temps. Grâce à la peinture, je transforme la réalité à son statut bouleversant et extravagant. En outre, l'illusion et le rêve ne sont pas ma passion. Je suis plus touché par le sens radical et contemporain du surréalisme.

« L'objet surréaliste possède un indice d'incertitude qu'on peut étendre à n'importe quel objet.[...]Où en sommes-nous avec les objets ? Nous sommes aujourd'hui entourés d'objets réels et virtuels, de petit et de grands transparents. L'objet surréaliste est comme un intrus qui pourrait nous servir de guide dans la jungle des appareils et les équipements de nos sociétés technicisées et numérisées³ ».

¹ Paul Aron, Jean-Pierre Bertrand, *Les 100 mots du surréalisme*[2010], Paris, Presse Universitaires de France, 2014,

² Mèredieu(de) Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain, op.cit.*, Paris, Larousse, 2011, p. 225.

³ Emmanel Guigon et Georges Sebbag, *Sur l'objet surréaliste*, Paris, Presses du réel, 2013, p. 57.

Cette *incertitude* existe également dans mes peintures. D'ailleurs, il s'agit d'une valeur contemporaine dans l'image surréaliste. Notamment à travers cette expression dans la citation, *guide dans la jungle*. Dans notre époque actuelle, il y a mille choix devant une multitude d'objets. Si nous y prêtons attention à l'ensemble de ceux nous entourent, nous trouverons : « objets mathématiques, objets naturels, objets sauvages, objets trouvés, objets irrationnels, objets ready-made, objets interprétés, objets incorporés, objets mobiles¹ », et plus encore. En effet, j'ai mon processus pour choisir l'objet. L'objet lui-même ne doit pas être irrationnel, mais il peut être un objet déraisonnable après le traitement. D'ailleurs, je choisis souvent l'objet qui est le plus ordinaire à mes yeux comme mon sujet principal – *la première nécessité*, qui est indispensable pour vivre normalement. C'est-à-dire, l'objet pour se nourrir, se laver, se vêtir, se soigner, se loger, se déplacer, s'instruire et se divertir. Cet objet est sobre, pratique, et c'est celui dont le détachement de l'expérience personnelle ainsi que la transformation vers le public est le plus simple à traiter. Jusqu'à maintenant, j'ai opéré un classement dans les objets utilisés dans mes tableaux, dont j'ai pu en expliquer les choix.

René Magritte est sans aucun doute un bon exemple pour nous. Je peux même dire que toutes les œuvres de Magritte nous expliquent une grande relation entre image et langage, entre réel et imagination et entre vrai et rêve. Le sens premier dans ses œuvres garde une lisibilité, et l'artiste tâtonne beaucoup dans le domaine d'un formalisme non-figuratif. « Dès lors, il n'aura de cesse de se détacher de la peinture en tant que telle pour se définir comme un inventeur d'images qui pratique "l'art de peindre"² ». Selon moi, c'est la raison pour laquelle ses œuvres restent attractives, elles tendent à sortir de l'image elle-même et nous interrogent sur le *ceci*. Le *ceci* ne renvoie qu'à la conscience de celui qui regarde. À travers une multitude d'utilisations de l'objet, il construit un univers en soi. Bien sûr, ses œuvres sont beaucoup plus que ça, il utilise également la force des mots. Bien que la langue soit absente dans mes tableaux, il m'inspire également au niveau conceptuel. Les réflexions dans *Les Mots et Les images* me donnent un nouveau point de vue, à regarder et à repenser mes images. Notamment cette phrase :

¹ *Le Cahiers d'art*, n°1-2, 1936. p. 143, cité dans : *ibid*.

² *Magritte, Broodthaers & l'art contemporain*, catalogue des expositions, Michel Draguet (dir.), Musées royaux des beaux-arts de Belgique, 13 octobre 2017- 18 février 2018, Bruxelles, Éditions Ludion, 2017, p. 185.

« Une forme quelconque peut remplacer l'image d'un objet ». La forme est alors une chose qui occupe une grande place dans mes pratiques picturales, j'essaie de regarder l'objet selon sa forme afin de construire l'image d'une façon réduite.

En plus, dans le même catalogue des expositions, j'ai trouvé Marcel Broodthaers, un artiste qui présente plutôt une pensée du langage et sociologique dans des œuvres engagées et très poétiques. Par exemple *Portemanteaux aux coquilles de moules* qui reprend les codes de ce que René Magritte a pu faire précédemment. L'objet est posé dans un endroit où il ne devrait pas se présenter. Sous cet arrangement artistique, sa forme est beaucoup développée et renforcée en bouleversant l'usage des objets. Aussi, avec une imagination intéressante, l'objet devient un objet surréaliste qui se joue d'un certain humour artistique. Comme *Casseroles et Moules fermées* attire notre attention à un objet utilisé comme d'habitude, mais qui peut en plus se priver de sa projection dans le quotidien grâce à la conscience d'artiste. « Pour Magritte comme pour Broodthaers, l'objet pose la question d'une conscience qui naît d'un retour du regard. Celui-ci induit une pensée par son va-et-vient de l'objet qui surgit à la conscience qui s'en déduit¹ ». Parmi les œuvres de ces deux artistes, je ne suis pas fasciné seulement par ce qu'ils font, mais aussi par ce qu'ils cherchent.



Réne Magritte, *Les mots et les images*, 1929.

¹ Ibid., p. 35.



Marcel Broodthaers,
*Portemanteau aux
coquilles de moules*,
1965, portemanteaux
en fil de fer peint,
pince en métal peint,
six coquilles de
moules, 43.5 x 43 cm.



Marcel Broodthaers,
*Casserole et Moules
fermés*, 1964, pigment,
résine synthétique,
30.5 x 27.9 x 24.8 cm.

CHAPITRE II *Saisir l'objet par la peinture*

II.1 La composition d'image

II.1.1 La pyramide visuelle et la projection

En tant que premier choix pour la peinture, le cadre est considéré comme un lieu où la représentation se passe. « La représentation d'un cadre rectangulaire est "*prise de conscience de l'image comme image*"¹ ». Selon moi, la première *image* dans cette citation est possiblement considérée comme le contenu de la peinture, qu'il peut être figuratif ou abstrait (ou être vide), et qui transforme une sorte de représentation picturale ; le deuxième est plutôt une image au niveau conceptuel, autrement dit, une perception de l'image. Comme si la représentation d'un cadre nous remémore que c'est une image. Et ici, c'est un espace pictural. Le banal est sublimé par ce point de cadrage, c'est sûr. Je dirais, qu'il n'y aura pas de représentation de l'image ou représentation artistique, sans la représentation d'un cadre.

« C'est seulement avec la Renaissance que le terme de "Perspective" prend le sens que nous lui donnons aujourd'hui et que la perspective, patrimoine non plus des philosophes et des mathématiciens, mais des artistes, devient essentiellement, de science de la vision qu'elle était, science de la représentation artistique² ». À la Renaissance, l'artiste prend son autonomie dans la perspective, c'est-à-dire qu'il s'agit aussi de nos gestes et de nos traitements artistiques. En ce sens, l'artiste joue un rôle central en faisant des milliers de choix. D'ailleurs, il faut savoir que le cadre rectangulaire existe depuis longtemps dans l'histoire d'art, et le système de représentation dont on parle est bien une *perspetiva artificialis*. En ce sens, on sait bien que cela touche beaucoup la vision. Une continuité semble manifeste entre le cadre rectangulaire qui prévaut aujourd'hui majoritairement et l'héritage perspectif de nos images. D'un côté, le

¹ Victor I Stoichita, *L'Instauration du tableau*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993, p 43.

² Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, 1975, p. 9-10.

système perspectif de la Renaissance est l'un des constituants fondamentaux du dispositif de représentation de la majorité de nos images : nos représentations respectent majoritairement le système de représentation de l'espace de la *perspectiva naturalis*. De l'autre, au sein de ce système perspectif, le cadre rectangulaire du tableau est considéré comme une section perpendiculaire de la pyramide visuelle. C'est une pyramide « formé par les rayons visuel, ayant pour sommet l'œil de l'observateur et pour base de l'objet à représenter¹ ». Mais, au sens moderne du terme, elle est consacrée à développer *un plan de projection*. C'est-à-dire une surface graphique ou picturale. Notre intérêt vise à développer un champ important :

« La *Géométrie Descriptive* a recours aux Projections pour représenter avec exactitude dans la bidimensionalité d'un plan la tridimensionalité des corps existant dans l'espace. Pour une projection, les éléments nécessaire et suffisant sont : le centre de projection, le corps (à projeter) , le plan qui reçoit la projection. Le centre de projection est le point d'où partent les rayons de projection ; il peut occuper n'importe quelle position par rapport au plan qui reçoit la projection² ».

Cela me donne une grande envie de considérer la *Géométrie Descriptive* comme geste réalisé d'un point de vue d'artiste à l'objet banal dans la peinture. Dans une relation picturale, on essaie toujours de projeter un corps d'objet tridimensionnel au plan à deux dimension. Lorsqu'on fait une réduction sur l'objet, leur complexité se transforme en une forme géométrique. C'est aussi ce que je fais dans mes peinture. À partir de l'œil du spectateur, « les objets sont projetés sur un plan vertical appelé “tableau”³ » dans ce cas, comme on sait bien qu'il existe un plan, cela devient une réflexion à composer sur deux niveaux (horizontal et vertical). Pour moi, cette relation composante est dans la peinture appelée la composition picturale.

Comment les artistes ont-ils représenté les objets dans la tridimensionnalité sur une surface à peindre bidimensionnelle ? Si on pense à mes peintures, la réponse est précisément : faire un arrangement dans la peinture, qui devient ensuite la problématique de composition. Devant ma

¹ Erwin Panofsky, *op.cit*, p. 11.

² *Ibid.*, p. 12.

³ *Ibid.*

toile, ce que je réalise est plutôt un *arrangement* : « Il dispose de l'espace comme d'une structure de distribution, à travers le contrôle de cet espace, il détient toutes les possibilités de relations réciproques, et donc la totalité des rôles que peuvent assumer les objets¹ ». Cela n'est pas exactement pour parler de la vision, mais elle me convient pour une certaine situation, dans laquelle la peinture montre l'espace visuel et le rangement d'espace devient ensuite un placement de la pyramide visuelle. Autrement dit, une échelle des plans dans la mise en image.

« Toute image implique ainsi que soit mobilisée une pluralité de procédés : procédés pour construire la référence au monde, à des faits, à des événements qu'il s'agit de donner à voir, à penser, à contempler ; procédés de structuration qui organisent l'espace de l'image et qui confèrent un ordre aux éléments qui y sont disposés, ou encore procédés de persuasion, responsable des effets de réel, de surprise ou encore d'enchantement² ».

Ma première série *25 heures* me paraît être un bon exemple pour l'expliquer. En faisant une mise en place de l'objet, l'artiste joue son rôle : « il les maîtrise, il les contrôle, il les ordonne. Il se retrouve dans une manipulation et dans l'équilibre tactique d'un système³ ». De mon côté, ce système donne une harmonie et une tonalité à l'image. Dans ce système, nous trouvons une transformation de tridimensionnalité en planéité en projetant l'objet sur la surface, ainsi qu'une fonction interactive des objets peints. Tout ça n'est pas si vaste ou abstrait, il peut être réalisé par les éléments picturaux, par l'aplat des couleurs et la forme géométrique, ainsi que l'échelle de plans pour les films.

II.1.2 Le détail et le gros plan

En donnant une grande attention à l'objet de la vie quotidienne, je me suis engagé dans la pratique picturale. Je m'intéresse notamment aux détails de l'objet et je les ai agrandis, pour

¹ Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Gallimard, 1968, p. 37.

² Lorenza Mondada et Francesco Panese, « L'image comme dispositif : entre construction de l'objectivité et mise en spectacle », dans : Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard et Roland Kaehr (dir.), *Derrière les images*, Musée d'ethnographie Neuchâtel, 2018, p. 28-29.

³ Jean Baudrillard, *op.cit.*, p. 37.

composer mes peintures. Le détail agrandi ici est une composition d'images. Au moment où il occupe toute la surface de tableau, il devient une *composition pleine*. Des fois, nous ne trouvons plus la relation entre le fond et l'objet qui est en premier plan, ou alors cette relation s'amenuise. En somme, mon intérêt de travailler le détail m'emmène vers des réflexions sur la composition et sur la représentation picturale.

Le détail fait partie intégrante de la construction de l'objet. Selon moi, un détail peut représenter un ensemble. C'est un peu comme la relation entre un membre et la population, proposé par Danto : « Même dans le cas le plus simple, à savoir celui d'une population d'objets homogènes, d'où l'on extrait un membre quelconque pour le placer au-dessus de ses semblables ou en face d'eux en tant qu'échantillon, l'objet choisi reste un membre de cette population homogène[...] ¹ ». Cela explique une des raisons pour laquelle l'élastique du masque représente un masque dans ma peinture. Sur cette base théorique, le détail se projette dans la perception et dénote avec son image référente.

Or, ce dont on parle ici est, en effet, une sorte de détail en gros plan, qui sert à la composition d'images. Il n'est pas un détail pour distinguer les uns des autres, pas ce qui pourrait personnaliser un objet. C'est mon principe avant tout. Je fais des gros plans et je me concentre sur le détail, en évitant de différencier une personnalisation au travers de l'objet. Selon Baudrillard, les différences entre les objets sont les couleurs, les accessoires et les détails. Comme je suis indifférente pour les deux premiers, il faut traiter le détail de la même façon. Ce que j'espère montrer, c'est un détail, au deux sens : il correspond d'abord à l'esthétique de la forme réduite et abstraite ; il nous permet de voir l'objet d'un point de vue choisi, fixé et différent du quotidien. C'est en plus un modèle : « Le modèle a une harmonie, une unité, une homogénéité, une cohérence d'espace, de forme, de substance, de fonction[...] ² ». Alors qu'on réalise le fait que, le détail qui se présente en gros plan est généralement une composante idéale.

Domenico Gnoli reproduit une multitude d'objets du quotidien et des détails du vestiaire. Et ses éléments préférés sont par exemple les boutons, les cols, les chaussures, les cheveux, etc.

¹ Arthur Danto, *op.cit.*, p. 148.

² Jean Baudrillard, *op.cit.*, p. 207.

Selon moi, Gnoli conserve d'abord un respect de la forme, tout en composant sa peinture avec une certaine efficacité, en y faisant un nettoyage de la composition. Sur cette base, peindre n'est pas reproduire la vie réelle et, à travers son langage pictural poétique, l'objet banal se transforme en objet mystérieux et attirant. Le détail possède également une puissance fixée et impitoyable. Dans un silence infini, on voit bien une sorte d'isolement à travers des détails en dimension énorme. C'est donc avant tout l'ambiance dans sa peinture qui correspond à celle que j'ai envie de montrer dans mes tableaux. Ensuite, en regardant ses œuvres, son point de vue microscopique et au cadre resserré ainsi que sa représentation pour la texture m'attirent fortement. Prenons un exemple, *Hair partitio* fait écho à la façon dont je peins les cheveux. Gnoli maîtrise une technique supérieure pour imiter leurs textures et les nuancées en utilisant la lumière et les lignes. Je traite la partie de cheveux comme étant un bloc, je laisse tout simplement le pinceau peindre avec des gestes automatiques afin d'indiquer la direction des cheveux et ajouter un peu de rythme dans la peinture. Aussi, ses œuvres sont souvent proches de l'abstraction, mais il donne beaucoup de choses à voir. De la même manière, *Wrist Watch* est un bon exemple pour étudier la texture des détails, dont je souhaite pouvoir m'en inspirer pour mes propres tableaux.



Domenico Gnoli, *Hair partitio*, 1968, acrylique et sable sur toile.



Domenico Gnoli, *Wrist watch*, 1969, acrylique et sable sur toile.

Par ailleurs, le détail peut être considéré comme fragment découpé. Je traite le corps humain dans la situation où : « l'objet a remplacé le sujet, l'art abstrait est venu comme une libération totale, et on a pu alors considérer la figure humaine non comme une valeur sentimentale, mais uniquement comme une valeur plastique¹ ». Lorsque le corps devient une scène en arrière-plan de l'objet lui en gros plan, Chantal Akerman nous montre pleine de gestes en vidéo, notamment des mouvements et des tâches quotidiennes réalisées par l'actrice dans un film m'inspirent depuis des années. L'artiste emprunte une esthétique de film documentaire et fait une mise en scène très pensée. En regardant ses films, je sens toujours un mélange de calme au-delà du banal. Dans un silence infini à travers les plans, on voit une femme répète toutes les tâches quotidiennes chaque jour. Bien que dans ma peinture le corps ne donne pas une analyse d'un état spirituel, chez Akerman, une part de l'esprit parle à travers les mouvements du corps.

Dans ce jeu de détails, j'aimerais parler de Hans Op de Beeck, que j'ai découvert dans une galerie parisienne. J'ai trouvé la vidéo *Staging Silence* magnifique. En attirant l'attention sur la mise en scène, il construit un monde paisible, miraculeux et énigmatique à travers la vidéo en noir et blanc. L'artiste fait une abstraction de la scène et il nous partage des scènes de l'espace commun, et de l'espace privé dans une utopie. Les détails nous laissent un vide dans une sorte de solitude. Bien sûr, cette ambiance est également ce que je cherche dans mes travaux. Il n'y a que deux mains qui arrangent les choses en gros plan. Dans la reproduction de la scène, chaque élément joue son rôle, et chaque moment reste indispensable. De mon côté, je pense beaucoup à peindre comme une mise en scène en peignant les fragments du corps. Cela me fait penser au film en très gros plan : *Un chien andalou*. Son point de vue rapproché sur le sujet et son geste d'interpréter sont au cœur de sa pratique, ainsi qu'une composition systématique qui nous donne un plaisir à visionner. Quelques détails soulignent sans doute un accent surréaliste, c'est aussi parce qu'une prise de vue assez rapprochée d'un objet nous donne une impression d'étrangeté au-delà du banal. Cette étrangeté est également ce que je représente dans ma pratique pictur

¹ Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*[1996], Paris, Gallimard, 2009, p.286.



Chantal Akerman, *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles*, 1976, film dramatique, 201 minutes, capture d'écran.



Hans Op de Beeck, *Stagings Silence (3)*, 2019, vidéo en noir en blanc, 44 minutes, capture d'écran.



Luis Buñuel, *Un chien andalou*, 1929, vidéo essai surréaliste, 21 minutes, capture d'écran.

II.2 Le traitement qui sublime l'objet

II.2.1 La forme de l'abstraction

« Tout l'œuvre d'art "abstrait" à quelque degré, des traits particuliers des objets exprimés. Sans cela, elle se contenterait de créer, à partir d'une imitation exacte, une illusion de la présence des choses elles-mêmes¹ ».

De la figuration à l'abstraction, la forme évolue progressivement par une perte de la figure et le renforcement d'une relation entre l'objet et son contexte. En effet, l'art abstrait s'interroge profondément sur la question de la forme, à commencer par Kandinsky, Malevitch et Mondrian. C'est en plus une tendance d'après laquelle la composition devient plus efficace en peinture, et elle me dirige tout le temps. Je dirais alors que dans mes peintures, il y a toujours une part d'abstrait, bien que j'apprécie jouer entre figuration et abstraction. De plus, je porte de l'intérêt à la relation entre l'image figurative et l'esthétique abstraite, autant que la manière dont ils se transforment.

Vu que j'essaye d'analyser une transformation de banalité dans ce mémoire, il faut commencer par le réel et l'abstraction qui se détachent de l'indice de représentation. Dans l'article de Kandinsky, on peut trouver une distance critique de deux pôles d'expression, où il nous permet de comprendre la *grande abstraction* et le *grand réalisme*. La première me semble très loin du réel, mais le deuxième montre en revanche un grand respect de la vraie vie :

« "Entre ces deux pôles se situent les nombreuses combinaisons de l'abstrait et du réel, dans leurs accords variés", le premier étant désigné comme "purement esthétique", le second comme "objectif". Si, selon lui, on recherchait auparavant, par un subtil dosage, un équilibre entre ces deux phénomènes, ils mènent à présent une existence indépendante : "l'artiste ôte à l'élément abstrait l'appui anecdotique qu'il reprend sur l'élément objectif"² ».

¹ John Dewey, *op.cit*, p. 170.

² Jean-Yves Bosseur, *op.cit*, p. 10. L'auteur a cité le critique de : Vassily Kandinsky « Sur la question de la forme », dans : *l'Almanach du Blaue Reiter*, 1912.

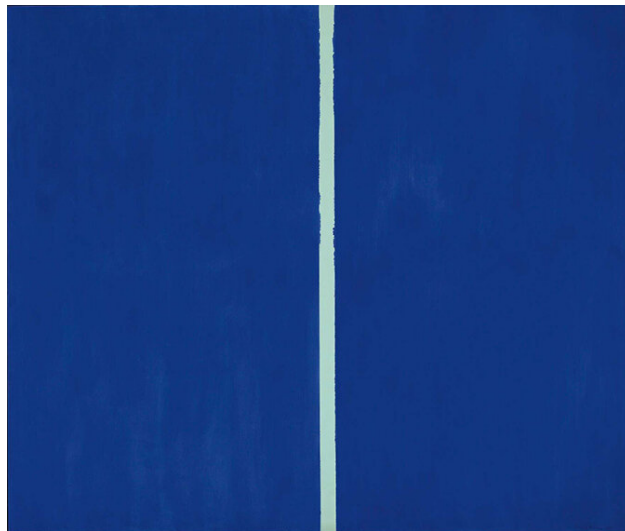
Dans ce cas, il existe une opposition entre les deux pôles. Dès que le spectateur voit une grande différence du visuel, l'abstraction fait disparaître une image concrète. Durant ce processus, on parle d'élimination, afin d'être indépendant de l'élément objectif. Autrement dit, l'abstraction traduit le réel par la manière dont le réel se transforme en une forme d'existence pure et immatérielle. « Ainsi conçue et fixée dans un tableau, la vie abstraite des formes objectives réduites au minimum, avec la prédominance frappante des unités abstraites, révèle le plus sûrement la résonance intérieure de l'œuvre¹ ». C'est cette réduction qui constitue la forme de ma peinture, puisque j'espère plus l'élément esthétique que l'élément objectif. Grâce à la réduction de la forme, on peut aussi transformer le connu en inconnu ce qui, offre alors une étrangeté et une sensation de délicatesse. Durant ce processus, notre regard revient vers la peinture elle-même, d'où s'y ajoute l'interprétation selon notre point de vue, ce qui est également intéressant pour moi. D'ailleurs, quand un objet réaliste joue son rôle dans la perception, c'est son intérieur qui fonctionne au fond. La représentation apparaît au-delà de l'existence de l'objet lui-même, elle fait par contre une sorte de remplacement. Alors que l'objet reste simple, propre et épuré ? Bien qu'il possède possiblement son enveloppe extérieure, il est mort par rapport à la figuration qui me semble vivante dans le réalisme. C'est pour ça qu'il me semble que ma peinture est proche de l'abstraction.

Étant donné que les russes nous montrent l'absence de l'objet, je cherche à tâtons à travers une pure esthétique de l'image en jouant leur essence. Mon traitement en aplat est beaucoup inspiré, par exemple de la forme de *Suprématisme* de Malevitch. Ensuite, c'est plutôt l'expressionnisme abstrait qui m'influence, notamment les artistes qui inaugurent ces champs monochromes. Par rapport à la frontière floue et tremblante de Rothko et Newman qui constitue l'espace minimal où l'encadré est coupé par des bandes. Ces artistes et leurs pratiques constituent pour moi une meilleure référence, car en travaillant la texture de la couleur, je suis aussi engagé sur la forme et l'espace-plan.

¹ *Ibid.*, p. 10.



L'accrochage des œuvres de Kasimir Malevitch
à la Galerie Dobychina en 1915



Barnett Newman, *Onement VI*, 1953, huile sur toile,
259.1 cm x 304.8 cm.

En construisant une peinture efficace, je fais *abstraction* des composantes de l'objet. Pour ce qui est du côté conceptuel, il faut le penser de manière la plus simple possible et voir l'essentiel de l'objet. « Dans l'objet modèle, il n'y a pas de détails ni jeu de détails¹ ». L'objet dans ma peinture est sans aucun doute un modèle. Alors j'essaie d'effacer les détails de chaque objet, et de garder tout simplement leurs formes, notamment les formes géométriques. Dans ce processus, il est vrai que je suis devant des choses assez concrètes, mais je ne suis pas influencé par leurs complexités, je les traite comme des lignes droites, loin de leur forme naturelle. Les mobiliers, même la lumière dans ma peinture sont pareilles à des formes géométriques. Nous trouvons donc cette tendance géométrique partout. Dans l'abstraction, il est vrai que l'image coupe la connexion avec la réalité, et elle se présente comme une purification de la forme. Par exemple, Felipe Cohen explicite parfaitement la généralisation de l'objet, et il nous donne des bons exemples pour composer la forme. Son œuvre consiste aussi à travailler avec des objets du quotidien et à explorer la construction de l'espace ainsi que des formes bien arrangées. Parmi ses œuvres, il y a des images qui montrent totalement une composition, et les autres donnent des images à reconnaître, telles que le papier dans sa peinture *Vigillia* et le paysage dans la série *Detalhe*. Quand on résume l'existence de l'état naturel et lorsque l'on fait attention à la forme géométrique, nous voyons bien que l'aplat et la proportion remplace de plus en plus la complexité de son référent naturel.

Une autre chose importante est que, dans certains cas, la frontière entre la figuration et l'abstraction est floue. La peinture figurative peut posséder certaines caractéristiques de l'abstrait, et la puissance de l'abstrait souligne l'esthétique provenant de la figuration de la vie quotidienne. C'est notamment cette sorte de peinture qui m'intéresse, du fait qu'on voit énormément de tableaux qui nous semblent s'inscrire dans les deux champs. Ainsi, pour certaines d'entre elles, il est difficile de les classer selon la représentation de l'image. Dans les peintures qui m'inspirent, j'apprécie surtout Tim Eitel. Bien que ses peintures soient à la fois concrètes et avec une forte signification abstraite et métaphysique, ses œuvres ouvrent un

¹ Jean Baudrillard, *op.cit.*, p. 206.

petit coin de notre vie quotidienne, nous permettant de voir une image de vie difficile à distinguer et à décrire. De sa façon de comprendre et de représenter l'espace, la peinture est imprégnée d'une ambivalence de la couleur comme forme abstraite de grande surface – et l'abstraction comme motif, atmosphère et sentiment. Elle reste assez efficace, nous laisse voir un temps suspendu. Pareil chez Euan Uglow, un autre artiste qui garde toujours une distanciation à travers les tableaux. En portant attention sur la forme géométrique et la composition, il transforme la figure tridimensionnel en une pure esthétique sur un plan à deux dimensions. Les traces de mesure sont souvent conservés dans la peinture, et son intérêt pour la géométrie vient de sa passion pour les mathématiques. La grande simplicité me frappe fortement. Aussi, la composition reste simple et réduite, les couleurs sont nuancées. Je pense qu'il construit la raison au-delà de la perception.

L'épuration est nécessaire pour faire que la figuration aille vers le domaine plus abstrait. Mais cela ne veut pas dire que toutes les épurations servent à faire de l'abstraction, ou toutes les peintures épurées sont des peintures abstraites. L'idée est que, l'artiste fait son geste spontané, de simplifier l'image et de construire une esthétique sans compter la représentation et l'objet intérieur. Ou il est possible de le comprendre comme une envie d'abandonner une partie de son droit qui effectue à représenter quelque chose. En effet, j'ai beaucoup changé sur mon parcours artistique. Je me demande souvent à quoi servent mes peintures ? Au début, ma réponse était : tout ce que je fais sert à la représentation. Mon état d'âme, ma vie personnelle ou ma place dans l'époque contemporaine. Cependant, mon idée a progressivement changé. L'esthétique de la peinture me donne de plus en plus envie de peindre, c'est ce que je cherche à travers mes tableaux. Alors on voit pourquoi je fais plus d'abstrait qu'avant. Selon moi, les questions suivantes sont les plus importantes pour les peintres : comment rester figuratif en quittant un certain réalisme et comment aller vers une forme d'abstraction?



Felipe Cohen, *Vigilia*, 2009, collage avec 4 couleurs de papier, 35 x 70 cm.



Tim Eitel, *Architectural Studies*, 2017, huile sur toile, 70 x 70 cm.



Euan Uglow, *Two Pears*, 1990, huile sur toile, 17.1 x 24.1 cm.

II.2.2 La couleur représentée

À côté de ma pratique de plasticienne, j'aimerais analyser la couleur d'une façon dont la théorie est liée toujours avec la pratique artistique. Selon mon expérience personnelle, j'ai commencé à toucher la couleur quand j'étais assez petite. À la demande d'une base solide dans la technique fondamentale, les jeunes étudiants aux Beaux-Arts en Chine font mille exercices pour pratiquer le dessin. De ce fait, l'exercice de peindre sur le vif apporte parfois des choses assez trompeuses. Parce que, il est facile d'utiliser la couleur pour copier simplement la nature. Comme on suit totalement la nature, la couleur est devenue un outil pour l'imiter. Ce phénomène existe notamment dans la peinture réaliste et dans la figuration.

« De même les grammaires de la couleur ont habitué les artistes à isoler la couleur de la représentation des objets, à la décomposer en ses éléments premiers (les couleurs dites "primaires")¹ ». Ensuite, un grand univers de couleur vient à nous. L'important est qu'on voit comment la couleur s'applique. Il est vrai que la couleur peut être considérée comme une abstraction. La couleur est liée fortement à la forme, comme l'essence dans l'art abstrait. « Là prévaut en somme une tendance à considérer la couleur comme un produit de la forme : c'est exactement le contraire de l'œil primitif, qui dédaigne la forme par rapport à l'instantané de la couleur, les lunettes d'une priorité théorique nous faisant seule voie cette dernière après la forme² ». Je pense qu'il est possible que l'art abstrait nous donne aussi ces *lunettes*.

L'idée de modernité et contemporanéité est qu'on s'intéresse d'abord à la couleur elle-même. Elle peut être traitée à la fois comme matériau et représentation. Autrement dit, la couleur transfère la représentation picturale, ou elle représente une pure perception de la couleur sans rien dire d'autre. Par conséquent, le grand changement apporté par la couleur est son utilisation : si la couleur sert à l'image cela sera, on seul destin. Comme on le sait, « Dès mes premières étapes de l'abstraction, la couleur gagne son autonomie, devient sujet à part entière

¹ Georges Roque, *Qu'est-ce que l'art abstrait ? : une histoire de l'abstraction en peinture (1860 - 1960)*, Paris, Gallimard, 2003, p.388.

² Manlio Brusatin, *Histoire des couleurs*, trad.Claude Lauriol, Champs arts, 1986, p. 150.

de la peinture et se libère des contraintes extérieures de la représentation¹ ». En effet, c'est l'abstraction qui nous permet de libérer la couleur avec une perte de la figuration. Par conséquent, une vision pure est aussi beaucoup pensée par l'artiste. De plus, la compréhension de la couleur est essentielle pour les plasticiens. Il est vrai que je ne fais pas vraiment d'abstraction, mais je m'en inspire afin de comprendre la couleur. « En effet, les couleurs ne sont pas la réalité des corps, elles ne sont pas la vie, ni exactement une loi de la nature ; elles sont le reflet d'une abstraction de la nature, l'artifice dans le naturel, c'est-à-dire des "figures"² ». Dans mes créations, je m'interroge notamment sur le traitement artistique qui transforme en forme colorée et purifiée une réalité banale. Pour analyser le geste de mettre la couleur en forme, j'aimerais voir quelques couleurs emblématiques.

Eric Cameron est un artiste qui utilise souvent le blanc. Sur des objets ordinaires, Cameron réalise une superposition de couches de blanc. Grâce à son traitement artistique, l'objet devient une chose indéterminée. Ce blanc dans nos yeux est plutôt une *blancheur*, « c'est le produit de notre réflexion à l'occasion des uniformités des impressions particulières que divers objets blancs ont faites en nous³ ». C'est donc l'abstraction de la couleur. Le blanc occupe une place importante dans certains de mes tableaux. Il me semble intéressant que le blanc puisse représenter quelque chose de concret, comme il pourrait indiquer l'existence de la tasse. En ce sens, c'est la couleur qui y joue un rôle central. Dans les œuvres blanches de Cameron, ainsi que dans les miennes, la couleur agit comme concept. Chez l'autre artiste très connue, Robert Rauschenberg, le blanc construit l'univers de son image. Il s'interroge sur la couleur blanche, l'épaisseur de la couleur et le format. En plus, ses œuvres sont très proches de l'art minimal, qui fait une représentation de l'abstraction pure. Dans certaines peintures, la couleur blanche se consacre sur la trace et sur le geste d'artiste, pareillement à ce que je fais. Selon moi, la couleur possède une puissance à exprimer le degré d'abstraction, mais il faut qu'elle en devienne une composante.

¹ Jean-Yves Bosseur, *Vocabulaire des arts plastiques*, Minerve, 2018, p. 56.

² Manlio Brusatin, *op.cit.*, p. 24.

³ *Ibid.*, p. 390.

D'autre part, le blanc envahit dans mes peintures, comme un cadre. On dira qu'il est en effet une composition en blanc, pas une absence de couleur. En ce sens, le vide est également considéré comme un type de blanc. Garder le vide est donc un choix spontané de la part de l'artiste. Aussi, le vide dont on parle ici consiste aussi à une transparence. Cette transparence nous invite à voir le fond de la peinture en réduisant la profondeur de champ. Il n'existe ni l'objectif ni plan. Notre regard touche immédiatement la toile nue, la texture de la matière commence à jouer sur notre perception du cadre. Visuellement, on voit un aplat blanc; conceptuellement, on voit une abstraction du blanc qui incite à réagir sur son intensité, son extension et sa qualité.

Par exemple le noir chez Malevitch correspond à l'envie de l'artiste, de se transfigurer en zéro des formes, des couleurs et de la lumière. Dans *Carré noir sur Fond Blanc*, le noir minimal et le blanc sont consacrés à une relation magnifique entre le fond et le carré. Pour mes peintures, le gris est beaucoup utilisé pour peindre le fond. Parce qu'en réfléchissant la relation entre l'objet et le fond, il est nécessaire de garder le rythme dans la peinture. Notamment, quand l'objet possède une valeur symbolique, le fond doit être peint d'une façon simple. Aussi, la raison pour laquelle j'utilise souvent le gris est qu'il me semble assez neutre. Parce qu'il ne faut pas négliger la représentation psychologique de la couleur, tel que le rouge peut désigner un état d'angoisse ou de passion, le bleu peut être par contre perçut comme plus calme et silencieux. La couleur indique parfois plus d'informations que l'information de la couleur en elle-même. Il faut savoir que le gris est souvent considéré comme étant le fruit de l'époque moderne dans l'histoire des couleurs.

« Le gris dominant de la ville moderne réapparaît encore au sein des mélanges arbitraires subis par des couleurs atones qu'on appelle primaires (rouge, jaune, bleu) mais que nul peintre n'emploierait ; elles disparaissent au moment même où elles offrent la sollicitation de signaux ou d'enseignes inexpressifs et interchangeable. Ce gris, peut-être pas tout à fait inerte mais enveloppant, dont l'œil moderne pourrait distinguer plus d'une certaine de tonalités[...] ¹»

¹ Manlio Brusatin, *op.cit.*, p. 155.

Kandinsky donne aussi sa pensée : « le gris est sans résonance et immobile. Immobilité différente de celle du vent, qui est la résultante de deux couleurs actives. Le gris est l'immobilité de deux couleurs actives. Le gris est l'immobilité sans espoir. Il semble que le désespoir, à mesure que la couleur s'assombrit, l'emporte¹ ». De ce côté, l'émotion du gris convient à l'ambiance que j'ai envie de construire à travers l'image. Vu comme une sorte de distanciation, d'isolement et d'indifférence, cette couleur reste toujours efficace. En somme, tout ça explique pourquoi le gris est omniprésent dans mes tableaux. Au-delà d'une température froide et impitoyable, il est assez efficace de faire une séparation entre la vie sublimée et la banalité, puisque ce gris laisse en plus un grand espace pour respirer. Mais attention, il nous faut l'utiliser avec raison, sinon la création peut en devenir la prolongation inerte de l'habitude.



Eric Cameron, *Stacking Chair*,
commencé en 1992.

¹ Vassili Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, Denoël-Gonthier, Paris, 1969, p. 130.



Kasimir Malevitch, *Carré noir sur fond blanc*, 1915, huile sur toile, 79.5 x 79.5cm.



Robert Ryman, *Untitled*, 1965, huile sur toile, 28.6 cm x 28.6 cm.

II.2.3 Couleur-lumière et couleur-matière

Theo Van Doesburg : « La couleur est la matière première de la peinture ; elle n'a pas d'autre signification qu'elle-même¹ ».

Avec l'évolution de la recherche, la couleur est devenue un champ compliqué dans le cas de la pluridisciplinarité. Pour ne pas apporter de confusion, il faut d'abord comprendre que, la couleur dont j'ai envie de parler n'est pas un sujet traité par la science. « Comme s'il existait deux sortes de couleurs, impossible à joindre. L'une des deux relève des sens et donc de l'ineffable, et l'autre du concept, ce qui nous la livre toute décolorée et proprement annihilée comme couleur² ». Alors de quels côtés comprend-on la couleur ? « Successivement pensée comme matière ou comme forme, envisagée dans sa pesanteur et son épaisseur ou, tout au contraire, allégée et sublimée jusqu'à sa négation, la couleur oscille sans cesse entre les deux pôles du matériel et de l'immatériel³ ». Du fonctionnement des matières à la représentation picturale, nous parlerons de la couleur dans cette partie afin d'en comprendre ma logique de travail. Nous nous sommes intéressés au caractère pigmentaire. Bien qu'il en soit de caractère différent, l'harmonie de la tonalité est construite par l'huile et l'acrylique. On peut aussi dire que je travaille sur la superposition des matières. Cependant, ce qui attire l'attention ici, est la façon dont la couleur évolue et rythme la peinture. Il s'agit donc également de parler de la lumière.

Premièrement, je vous invite à revoir mon parcours. Après avoir fait le choix pour le support, il faut que je fasse le choix pour les couleurs. Lorsque j'ai commencé à peindre la peinture d'une façon plus épurée, l'acrylique a toujours été mon choix premier. Sachez que chaque *couleur-matière* a sa propre caractéristique. Il faut donc prendre ce qu'il y a de bon et éviter le mauvais. Par conséquent, dans notre interprétation de la peinture, on a aussi l'envie de retourner vers le processus de travail. « La diffusion dans les années 1950 des couleurs dites

¹ Michel Seuphor, *L'Art abstrait 1910-1918*, vol. 1, Maeght, 1971, p. 130.

² Mèredieu(de)Florence, *op.cit.*, p. 98.

³ *Ibid.*, p. 97.

acrylique, plus ductiles et fluides, facilitant la couverture de grandes surfaces, eut une influence considérable sur la peinture surface¹ », ses caractéristiques servent bien à masquer la trace du pinceau et du geste. Il me permet de peindre l'aplat d'une façon très plane, et de réaliser une finition particulièrement soignée et contrôlée. Cette matière correspond bien à la qualité de certaines peintures, par exemple les tableaux dans lesquels je construis l'espace vital. Dans le processus, la transparence de l'acrylique est consacrée à repeindre plusieurs fois jusqu'à pleine satisfaction. Par ailleurs, je colle souvent le ruban en papier sur la frontière de l'aplat afin de contrôler soigneusement les contours du cadre. Les couleurs dénaturées provoquent toujours une répétition. Or, il est difficile de réaliser quelque chose au-delà de la planéité. À partir de cette pensée, j'ai essayé de peindre une partie à l'huile. J'ai pas mal d'expérience quant à l'usage de la peinture à l'huile, puisque j'en ai fait ma spécialité en Chine pendant quatre ans d'études académiques. L'huile fait opposition à la légèreté, étant naturellement volumineuse et épaisse. Pour la même raison, il n'est pas facile de contrôler la couleur à peindre sur de grandes surfaces. C'est peut-être une des raisons pour laquelle l'acrylique est beaucoup utilisée. Mais, les avantages sont évidents. Rien n'est plus efficace que l'huile pour développer la texture et l'épaisseur. Cela m'a donné une grande envie de faire une combinaison des deux matières.

Bien que l'artiste puisse couvrir l'aplat et modifier leur dimension, la propriété est par contre quelque chose de non répétitif. Il faut donc qu'on parle ici de l'ordre de peindre la couleur. Du fait qu'il y a certaines parties qui ne peuvent être faites qu'une seule fois, quand la première surface devient le fond de l'objet superposé, je n'ai plus d'occasion de modifier ou de couvrir. J'ai donc une habitude personnelle : je décide de la composition des images, et en même temps, j'arrange la surface en différentes matières. Premièrement, je peins une surface à la couleur pure en acrylique, et je répète mon geste jusqu'à que l'aplat soit bien fait. Deuxièmement, je peins des composants à l'huile. Étant donné que ma peinture reste strictement propre, c'est un moment où il faut être assez prudent, car la couleur de la peinture à l'huile est difficile à effacer et à modifier. C'est sur cette pensée que la superposition de matière s'installe dans la peinture.

¹ *Ibid.*, p. 99.

Du côté de la matière et de l'apparence et de la sensualité, il n'existe pas seulement une réflexion sur un plan à deux dimensions, mais aussi une attention sur l'épaisseur à travers laquelle la peinture prend une conception tridimensionnelle. Certes, la fonction de la lumière est l'enjeu d'ici. Bien que je donne une petite épaisseur de la couleur à l'huile, elle est aussi visible sous la source de la lumière. Nous ne pouvons donc pas simplement dire que je peins d'une façon plate. En ce sens, la vision fait apparaître le fait que la couleur dans mes peintures consiste à la fois en un jeu entre couleur-matière ainsi que couleur-lumière.

Un regard vers le volume pour expliquer plus précisément ce champ : *la guitare hiératique* de Picasso. C'est une œuvre tridimensionnelle réalisée par des matériaux bidimensionnels qui en une même couleur provoquent, l'effet de volume. À travers l'articulation des éléments, cette œuvre laisse apparaître des écarts et des ombres. Bien que ce soit plutôt une sculpture, j'en trouve aussi le principe pour ma peinture : certains éléments restent plats, d'autres prennent du relief. Il me semble intéressant et important de donner un rythme à la peinture, sous la lumière, l'épaisseur de la peinture à l'huile reste visible et chaque trace du pinceau peut être indiquée par l'ombre. J'aime bien laisser la peinture s'exprimer dans la lumière, plus précisément, une fois que la peinture à l'huile reflète la lumière tandis que la surface acrylique ne le fait pas. Nous trouvons des éléments dans mes peintures, par exemple les *post-its*, les élastiques du masque, les lunettes et la tasse, etc. Ils sont comme quelque chose collés et flottants sur la surface de l'acrylique.

Pour analyser la couleur-lumière qui définit une sorte de « effet donné à la fois par la couleur et la lumière¹ », c'est sûrement Matisse qui vient à nous, puisqu'il nous explique la technique de la statuaire à la substance picturale. Même si ses découpages ne sont pas exactement la même chose que ses peintures dans l'expression et dans la perception, il faut dire aussi que, l'artiste emploie toujours un même principe pour créer. Et ça se trouve au champ tridimensionnel. « Il s'agit effectivement de tailler ici directement dans la couleur de Matisse expliquait qu'on ne taille pas de la même manière dans un bleu ou un vert, chaque couleur

¹ Définition selon CNRTL, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <https://www.cnrtl.fr>, consulté le 7 janvier 2022.

induisant une conduite particulière. La couleur est ici non seulement matière colorée, mais encore couleur-lumière. Donnée un bloc¹ ». En plus, « Favorisée par la technique de l'aplat, la disparition de l'ombre renvoie ici à un univers de quintessence lumineuse totale, l'expérience des papiers découpés étant préparée par toute l'œuvre antérieure de Matisse, plus proche alors de la facture impressionniste² ». En ce sens, le découpage après le décadage de Matisse peut être considéré comme avancé en jouant sur la couleur-lumière. Notamment qu'il est revenu encore sur la peinture et a retrouvé la fluidité du pinceau avec des ciseaux. Pendant mon voyage à Nice, j'ai enfin vu les œuvres de Matisse au musée. Je n'ai pas pensé qu'il y avait une grande distinction entre la peinture et le découpage. Ce à quoi j'ai beaucoup réfléchi, c'est la relation entre ces deux notions. La tendance à les lier est assez apparente du côté de Matisse, qui est aussi inspirante pour moi. Avec une séparation entre le fond et l'objet ainsi que des traces, ce que je peins au premier plan devient un découpage. Tout comme les feuilles et les fleurs sur le fond blanc de Matisse. J'ai une grande envie de citer certaines phrases de lui, qui suscitent ma sympathie :

« Le papier découpé me permet de dessiner dans la couleur. Il s'agit pour moi d'une simplification. Au lieu de dessiner le contour et d'y installer la couleur — l'un modifiant l'autre — je dessine directement dans la couleur, qui est d'autant plus mesurée qu'elle n'est pas transposée. Cette simplification garantit une précision dans la réunion des deux moyens qui ne font plus qu'un³ ».

Dans l'ensemble, j'ai expliqué la couleur du point de vue matériel. Rappelons alors que la couleur-matière et la couleur-lumière sont deux notions inséparables. Sur cette base de la pigmentation, la couleur nous laisse à voir les autres possibilités.

¹ Mèredieu(de)Florence, *op.cit.*, p. 103.

² *Ibid.*

³ Artsper Magazine, « Le papier découpé selon Henri Matisse », dans *La minute arty*, 08 Septembre 2014, <https://blog.artsper.com/fr/la-minute-arty/papier-decoupe-selon-matisse/>, consulté le 28 mars 2022.



Pablo Ruiz Picasso, *Guitare*, 1912-1913,
tôle de métal, fils métalliques, 65 x 33 x 19 cm.



Henri Matisse, *Fleurs et fruits*, 1952 – 1953, papiers gouachés, découpés,
collés sur papier marouflé sur toile, 410 x 870 cm, Musée Matisse, Nice.

Étant donné que j'ai fortement un désir à contrôler tous les éléments dans la peinture, la trace de pinceau doit être bien considérée. Certains artistes gardent les traces et profitent bien de la qualité picturale, par exemple Hans Hartung, Fabienne Verdier, etc. Cependant, la trace dans leurs œuvres, je la perçois plutôt comme une sorte d'action physique. On dirait aussi que ces œuvres sont comme une prolongation de leurs propres corps. Visuellement, les traces sont assez libres et impressionnantes, elles sont, en plus, du point en mouvement infini. Or, la trace de pinceau dans ma peinture semble finie, et sa tâche est de suivre la forme de l'objet. J'applique la trace d'une manière soigneuse, quand mon pinceau bouge, je garde mon souffle. Selon moi, il est intéressant qu'on puisse tenir compte que la trace doit être bien rangée, elle est donc exactement un traitement artistique maîtrisé, au lieu de quelque chose par hasardeux. Dans ma peinture, cet ensemble de lignes suit la forme de l'objet, et le regard du spectateur suit aussi son orientation. Mon pinceau produit ainsi une perception sur la forme. D'ailleurs, en parlant de l'outil, je n'utilise que le pinceau plat en soie de porc, car ce type de pinceau présente une fibre nerveuse et ferme avec laquelle il est facile de réaliser efficacement des traces et des épaisseurs. Il convient parfaitement à la qualité de ma peinture.

Plus précisément, ce que je garde sur le tableau, n'est pas un type de calligraphie dans la partie dédiée à la trace et au pinceau. Il s'agit de l'épaisseur de la couleur, et dans certains cas, deviendra un relief sur la surface de toile. En différenciant avec la calligraphie qui est justement une notion sur les deux dimensions, il faut qu'on le pense comme un traitement sur un plan tridimensionnel. Sachez que ce n'est donc pas une problématique de la planéité, mais de l'ensemble de la peinture. À questionner sur comment les yeux roulent sur le support, et comment l'artiste garde la trace en fonction, j'utilise la couleur pour composer le contraste et pour donner le contour de l'objet semblable à Wayne Thiebaud. Cet artiste aime toujours peindre les gâteaux, il nous permet de voir une banalité en forme idéale, aussi en distance. Dans ses œuvres, par exemple ce que j'ai vu vis-à-vis de *Three Machines*, la trace joue un rôle aussi important et central que la couleur. Il est possible de traduire les contours par le biais du relief et de la texture. De plus, c'est cette trace où la couleur fait jeu avec le pinceau en offrant l'épaisseur et l'opacité. Je refuse de décrire la silhouette avec la ligne, à moins que je ne donne

l'envie de la souligner ou de la renforcer. Or, je transfère ce rôle à la couleur, je pense que l'aplat a une capacité à donner le contour délicat, sans avoir à recourir à la ligne. Ce principe se pratique principalement dans ma peinture *Perdu* dans laquelle je contrôle soigneusement les traces. Le pinceau s'arrête au contour de doigts, en suivant leurs formes physiques. D'ailleurs, mon pinceau est toujours dirigé par le volume de l'objet choisi, il est aussi facile de développer un peu de rythme sur la surface plate. Le geste de *suivre* et *arrêter* réalisé par le pinceau est, précisément la façon dont la trace se réalise dans ma peinture.



Wayne Thiebaud, *Three Machines*, 1963, huile sur toile, 76.2 x 92.7 cm, SFMOMA, photographie ©DU Manxi.



Détail de *Three Machines*.
photographie ©DU Manxi.

Par ailleurs, nous trouvons souvent l'utilisation de traces dans la peinture abstraite. Pierre Soulages est un artiste qui réalise beaucoup de peinture en noir total, que fait accentuer un intérêt supérieur à la trace. En analysant ses œuvres, je suis bien inspirée par la trace superposée. Chez Soulages, sous une grande maîtrise de la surface, le relief apparaît d'une façon bien limitée et contrôlée. Dans une totalité du noir, il répète un seul mouvement et laisse la matière conserver son caractère, les traces deviennent ensuite concrètes. Au niveau visuel, la trace tient également une partie centrale dans la composition picturale. Une simplification fait apparaître à la fois une surface limitée et une superposition contrôlée. Je dirais que la trace joue le rôle de la forme, elle est donc un élément à la fois matériel et immatériel. Et le noir est à la fois la couleur-matière et la couleur-lumière, et il prend l'avantage visuel sur l'ensemble du fond et de la trace sous la lumière. Aussi, la trace consacre à un ensemble de lignes, où il faut dire qu'elle est destinée à développer les lignes. Visuellement, les œuvres noires de Soulages me donnent une inspiration directe pour mes peintures de M1, qui était consacré à l'essai de la trace. Et elles donnent une continuité de travail, comme la peinture attire la plus grande attention sur la trace du pinceau, qui présente par exemple la texture d'un pull noir et montre un geste répétitif. En même temps, la trace est comme un élément dans le fond, elle devient donc visible pour le moment où la peinture est éclairée, ou invisible dans l'ombre. Tous ces gestes de ligne soulignent un accent abstrait.



Pierre Soulages, *PEINTURE 100 x 81 CM, 4 janvier 1989*, 1989, huile sur toile, 100 x 81 cm.

CHAPITRE III *Cadre et cadrage*

III.1 Le cadre de matérialité et d'immatérialité

III.1.1 Support/Surface

La peinture, tout comme un ensemble de choix d'artistes, nécessitent que tous. Les éléments présents doivent être bien réfléchis, tous nos choix doivent servir à la puissance d'image. Tout d'abord, le support matière est un choix d'avant tout. Nous commençons la réflexion par notre support :

« Nous portons rarement attention aux composantes matérielles et opérationnelles qui entrent en jeu dans la réalisation des images : cadrage, forme du cadre, système de représentation de l'espace, procédés physiques, chimiques et techniques. Elles ne sont plus perçues, car nous sommes plutôt attentifs et réceptifs aux informations, aux messages transmis par les représentations¹ ».

C'est en effet une raison pour laquelle nous nous intéressons ici à la notion de cadre. Cela nous fournit les aspects possibles pour le comprendre. Au premier regard, un tableau s'inscrit dans le concept de cadre. Avant tout, j'aimerais avancer la question suivante: à quoi on pense au moment où on est devant un cadre ? La notion de Support/Surface est inévitable pour notre analyse et il faut savoir qu'un groupe spécialisé s'y est consacré en France dans les années 70 dont on peut en retrouver une citation dans un catalogue d'exposition datant de 1969 :

« L'objet de la peinture, c'est la peinture elle-même et les tableaux exposés ne se rapportent qu'à eux-mêmes... La peinture est un fait en soi et c'est sur son terrain que l'on doit poser les problèmes. Il ne s'agit ni d'un retour aux sources, ni de la recherche d'une pureté originelle, mais de la simple mise à nu des éléments picturaux qui

¹ Louise Charbonnier, *Cadre et regard : Généalogie d'un dispositif*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 18.

constituent le fait pictural. D'où la neutralité des œuvres présentées, leur absence de lyrisme et de profondeur expressive¹ ».

C'est alors la meilleure expression de la pensée du mouvement. Les artistes contemplent la peinture qui n'est composée que par l'élément pictural. Aussi, ils nous permettent de voir quelque chose de différente : « porter l'entreprise de déconstruction-reconstruction sur le tableau lui-même² ». J'aimerais dire qu'ici le geste est compris comme une séparation. Visuellement, ce que nous voyons est résumé par Claude Viallat : « Dezeuze peignait des châssis sans toile, moi je peignais des toiles sans châssis et Saytour l'image du châssis sur la toile³ ». Sur le sujet du cadre et du tableau, la nouveauté est une force en évolution. Une tendance est bien évidente : « on ne voit pas un tableau représentant une chose, on voit cette chose même⁴ ». Cela ne veut pas dire que la représentation picturale doit passer au second rang, mais il faut admettre qu'on a enfin la possibilité de comprendre un tableau par soi-même, et on laisse simplement que le tableau prendre la conscience. Dans la pensée traditionnelle, c'est plutôt quelque chose refusée par le public. En ce sens, l'image ne joue plus la place primaire dans une œuvre, c'est par contre le matériel de base qui la remplace. Par exemple les œuvres *En vérité* et *Vanité* de Daniel Dezeuze, dans lesquelles l'artiste nous montre simplement le cadre en bois en forme géométrique colorée et recomposée. Par rapport aux châssis entoilés, l'esthétique chez Dezeuze est plus délicate et singulière. Je réfléchis également à créer quelques œuvres en n'utilisant que le châssis sans toile, je pense que cela me permettra de mieux comprendre la problématique du cadre. L'idée est bien que l'artiste traite le cadre préparé au lieu de *montrer* directement au public. Même pour le mouvement radical comme le support/surface, l'artiste suit aussi l'esthétique de la forme dans la composition.

Cela me donne l'intérêt de voir la relation entre cadre et tableau. Au sens où ne peut pas dire que c'est le même point de vue conceptuel et théorique. « Dans le dispositif perspectif, le cadre rectangulaire est la coupe perpendiculaire de la pyramide visuelle dont le sommet est

¹ <https://fr.wikipedia.org/wiki/Supports/Surfaces>, consulté le 05 mars 2022.

² Catherine Millet, *L'art et contemporain : Histoire et géographie*[2006], Flammarion, 2021, p. 53.

³ *Wikipédia*, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Supports/Surfaces>, consulté le 5 mars 2022.

⁴ Catherine Millet, *op.cit.*, p. 68.

appelé “point de vue”. Il opère une délimitation dans le plan appelé “tableau”. Le “tableau” est dans un dispositif perspectif un plan délimité par une découpe quadrangulaire¹ ». Il existe un phénomène intéressant dans la vie quotidienne : on entend beaucoup d’expressions pour qualifier *une peinture*. Les gens utilisent souvent les mots comme : toile, tableau ... Bien sûr, on peut choisir librement sans beaucoup réfléchir parmi des termes synonymes. Car une *toile* parle plus de son matériel, un *tableau* est un terme générique dans le domaine pictural, et une *peinture* est sans aucun doute l’expression la plus précise. Or, en réfléchissant entre *cadre* et *tableau* (peinture), il ne faut pas confondre les deux. Selon moi, le *tableau* est alors un résultat de représentation du cadre, qui est une transformation et provient du cadre, puis entre dans notre perception. C’est dans ce sens que nous trouvons notamment mon intérêt à représenter un *cadre peint* sur un *tableau*. J’analyserai ensuite ce type de peintures dans le prochain sous-titre.

Aussi, « La fonction traditionnelle du cadre est de séparer, différencier l’espace propre au tableau de l’espace environnement² ». Cela correspond aussi à ma pensée. De mon côté, le cadre est quelque chose à travers lequel l’image peut sortir d’une sorte de banalité. Il renforce le langage d’image avant que nous ne regardions précisément l’image elle-même. Autrement dit, le cadre fait appel au spectateur d’une façon directe de telle manière qu’ils peuvent savoir l’existence de la peinture même avant l’action de *regarder*. Nous pouvons entrer dans un contexte plus sérieux à l’aide du cadre. Le cadre montre donc une forte tendance de la séparation. Cette caractéristique du cadre est efficace pour mes peintures. Visuellement, j’ai fait des images qui viennent du réel, qui ne sont pas très loin de la forme naturelle que nous voyons dans la vie quotidienne. Nous nous intéressons aux gestes donnés par le cadre. La coupure sémiotique consacre à découper, séparer, plus qu’à couper. « Pour couper court à cet examen de conscience, il est préférable de seulement remarquer que le cadre rectangulaire découpe plus qu’il ne coupe. Par conséquent, il serait peut-être plus approprié de parler de découpe sémiotique, ou mieux de *découpure* c’est-à-dire de découpage³ ». Personnellement, il n’est pas nécessaire d’analyser la séparation ici, parce que c’est ce que le cadre fait, d’une façon dont le découpage s’évolue avec

¹ *Ibid.*, p. 23.

² Mèredieu(de)Florence, *op.cit.*, p. 176.

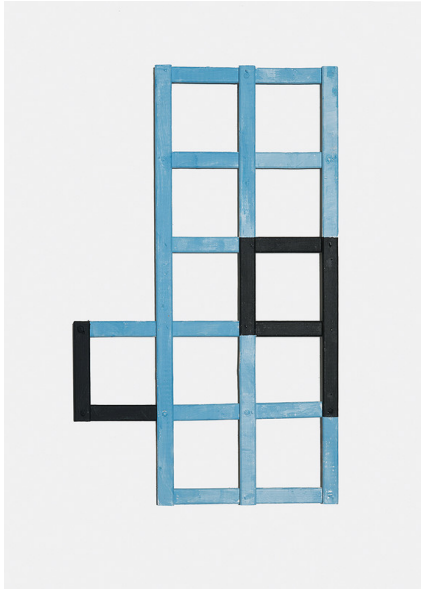
³ Louise Charbonnier, *op.cit.*, p. 36.

une grande visibilité. Je m'intéresse plutôt sur à la non-séparation, qui est beaucoup présenté depuis les années 60.

« Depuis les années soixante, la peinture n'est plus seulement pensée dans la verticalité et la platitude du tableau, elle s'est "horizontalisée" (Dans la pratique de Jackson Pollock) ; elle atteint même, dans les années quatre-vingt-dix, une certaine "voluminosité"¹ ». Dans la majorité des cas, la peinture réalise une séparation à la fois visuelle et physique, mais il existe aussi des exceptions. J'ai vu par exemple Claude Rutault au centre Pompidou. En passant devant *toile à l'unité*, je l'ai presque ignoré, même si elle était justement à côté de moi. C'est plutôt une œuvre invisible dans son espace d'exposition. Dans la grande fusion, Rutault questionne sur le cadre entoilé et sur le mur en la couleur. Parmi ses œuvres, on trouve les formats standards, qu'ils soient rectangulaires, carrés, ronds et ovales. Au niveau visuel, les toiles sont comme les reliefs sur la surface du mur. Et bien sûr, il s'intéresse à leurs dos. Son principe est très clair, selon sa première définition/méthode : « la couleur de la toile correspond à la couleur du mur sur lequel on l'accroche. Mais ce n'est pas le mur qui s'adapte à la couleur de l'œuvre, c'est la peinture qui s'adapte à la couleur du mur² ». Contrairement à ce qu'on en pense dans habituellement. En ce sens opposé, il n'a pas besoin d'expliquer la non-séparation entre l'œuvre et l'espace.

¹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1964, p. 307-308.

² Jean-Max Colard, « Claude Rutault, une dose d'humour et un sommet de radicalité », le 31 janvier 2011, <https://www.lesinrocks.com>, consulté le 6 mars 2022.



Daniel Dezeuze, *En vérité*, 2018, acrylique sur bois, 76 x 45 cm.



Daniel Dezeuze, *Vanité*, 2010-2013, bois, 153 x 87 x 25 cm.



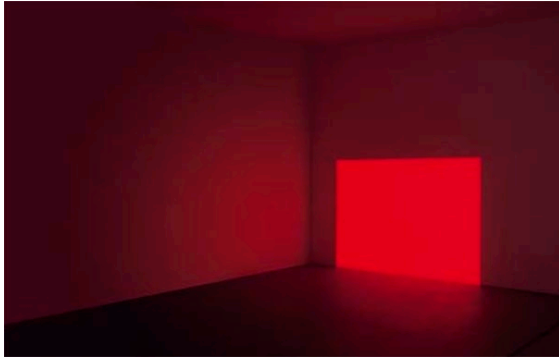
Claude Rutault, *Toile à l'unité*, 1973, peinture acrylique sur toile.

Un autre exemple extrême est James Turrel, qui utilise la lumière en projection pour donner une perception purement visuelle à travers l'installation. Il sollicite la communication entre la lumière, l'obscurité et l'espace. La nécessité qu'il réfère au sujet dont on parle ici est que le cadre est présenté même s'il n'y a pas de peinture. Devant son aplat de couleur magnifique, les spectateurs contemplent une existence réalisée par la lumière qui crée des contacts avec l'environnement et sans se lier totalement. Le livre que j'aime beaucoup, *L'homme qui marchait dans la couleur* nous permet de lire les analyses précises selon Didi-Huberman. Il pense que Turrel construit la séparation optique et la non-séparation physique dans ses œuvres : « si le pan de rouge est une ouverture placée devant moi, le devant m'indique une distance et une séparation, bref, un arrêt; l'ouverture m'indique une continuité spatiale, bref, un appel¹ ». Et la relation devant-dedans change également : « si l'on se risque à s'approcher vraiment, à mettre son visage tout contre la couleur, alors celle-ci dévore notre regard, transforme le devant en dedans, abolit l'espace coloré pour nous plonger dans un lieu de la couleur² ». En effet, dans le processus de ma recherche sur la séparation, j'en ai beaucoup appris, et ai pu faire avancer mes pensées en ce sens. Il nous faut lire des livres théoriques, voir des œuvres comme exemple d'inspiration à appréhender. Nos compréhensions changent probablement, et cela produit finalement de la connaissance et de l'inspiration. Jusqu'ici, je pense que la séparation ne s'oppose pas à la non-séparation. En plus, on trouve un lien entre Turrel et Sol Lewitt, que nous allons aborder dans la partie de planéité. « Toujours l'œuvre se place aux bords : d'une ombre et d'une lumière ; d'une lumière directe et d'une lumière indirecte ; d'un espace interne et d'un espace externe ; d'une qualité visuelle et d'une qualité tactile ; d'un travail extrêmement mobile, articulé - car Turrell fait souvent avec la lumière ce que Sol LeWitt fait avec les tracés du crayon[...]»³.

¹ Georges Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Minuit, 2001, P. 31 - 32.

² *Ibid.*, p. 33.

³ *Ibid.*, p. 52.



James Turrel, *Prado Red*, 1968,
lumière en projection, dimension
variable.



Sol LeWitt, *Wall Drawing #1081*,
2003, acrylique sur mur.



Cécile Bart, *Suspens (Groupe 4)*,
2009, peinture glycérophthalique,
châssis en aluminium, 2 éléments
190 x 190 cm et 1 élément 320 x
227 cm.

Dès lors qu'on touche le *devant* et le *dedans*, il est nécessaire de se focaliser sur la peinture d'exposition. À travers les deux opérations, peindre et exposer, la peinture se déplace dans l'environnement où elle entre dans un *hors cadre*. Dans l'idée de faire entrer le spectateur dans la peinture, on peut notamment citer Claude Rutault qui fait aussi la peinture murale :

« Une façon aussi de mettre à l'épreuve la peinture dans l'accrochage pour accrocher l'œil du spectateur, puis le corps tout entier pris dans la peinture, entre tableau vivant et mise en scène picturale.[...] Ses abords nous permettront, non pas de délimiter la peinture mais de nous mêler à la peinture pour finalement plonger le spectateur en son sein et passer de l'espace visible au lieu du visible¹ ».

D'ailleurs, dans une galerie à Paris, j'ai vu les cadres réalisés par Cécile Bart. Elle fait en effet de l'installation, mais en matière tendue sur un châssis. Dans ses œuvres, elle souligne la composition de la forme, et invite les spectateurs à voir une esthétique délicate et pénétrer dans l'installation. Cependant, on dit que l'accrochage transforme un support de la peinture au volume. Si la peinture s'accroche sur le mur, elle joue un rôle de *dedans*. Maintenant, l'artiste nous permet de voir un *dehors*, qui est au fond de *Hors-cadre*. « Nous comprendrons alors que, dedans et dehors à la fois, la peinture s'espace sans se laisser encadrer et, quand elle se tient hors du cadre, elle la peinture est éclairée, ou invisible dans l'ombre. Tous ces gestes de ligne soulignent un accent abstrait le met encore en jeu² ». Dans certains cas, c'est l'accrochage des cadres qui nous permet de se placer sur un hors cadre et de s'intégrer dans l'espace d'exposition.

III.1.2 La planéité et le bord

Sur le plan du cadre, la surface devient naturellement un sujet pur pour les artistes engagés. Une surface peut être traitée comme une perception directe sous les yeux des spectateurs. La question a été beaucoup posée pour la peinture minimaliste. L'idée que la surface exerce un

¹ Sandrine Morsillo, *L'exposition à l'œuvre dans la peinture même, Peintures d'exposition*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 15.

² *Ibid.*, p. 16.

plan en faisant une grande réduction. De la part d'artistes minimalistes, le plan se transforme en une sorte de planéité. En effet, le minimalisme m'inspire profondément. En suivant mon fil rouge, il faut dire que je travaille également sur la planéité.

Selon Greenberg, la planéité est liée fortement à la définition du modernisme. Dans son article *Après l'expressionnisme abstrait* de 1962, il écrit : « Il a été établi à présent, semblerait-il, que l'irréductibilité de l'art pictural ne consiste qu'en deux normes ou deux conventions qui lui sont propres : la planéité et la délimitation de la planéité ». Cela devient ensuite une base théorique pour les artistes qui suivent ce principe. Et ce mot *planéité* prend ensuite une place innovante dans l'époque. D'ailleurs, pour bien mener à la notion de planéité, il n'est pas possible de la penser comme une surface générique. « Toute planéité n'est pas pour autant une pure surface, et toute surface n'est pas encore une frontalité¹ ». En plus, la planéité se base sur le plan, nous pouvons même définir ce type de *plan* en étudiant quelques théories. Leo Steinberg propose un plan nommé *flatbed*. « Or ce plan *flatbed* (terme d'imprimerie désignant un plateau d'impression horizontal) n'évoque plus des "champs verticaux", mais "des plateaux horizontaux opaques", semblables "à la façon dont on fixe des cartes ou des plans d'architectures"² ». Une certaine délimitation est donc réalisée. Personnellement, il est assez facile de trouver ce plan *flatbed* support en regardant les œuvres par exemple de Sol Lewitt, Donald Judd, Frank Stella, etc. Ainsi que les artistes qui ne sont pas exactement minimalistes, comme Barnett Newman et Robert Barry.

Dans mon processus de travail, j'ai insisté pour conserver l'aspect *plat* sur la surface du cadre depuis toujours. J'ai trouvé aussi cette idée dans les œuvres de Sol Lewitt. Visuellement, n'importe lesquelles de ses œuvres sur le papier et sur le mur gardent toujours une intégrité de l'emploi de la couleur, et tous les éléments sont en ordre. La forme est beaucoup développée par le système de l'unité. « Chaque ligne a été tracée en fonction d'indications précises de longueur, de positionnement, de degré d'inclinaison, etc. Même quand la multiplication des lignes produit un moirage optique, un dessin de Sol Lewitt expose toujours, au-delà de cet effet,

¹ Christine Buci-glucksmann, *L'œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, 1996, p. 76

² *Ibid.*, p. 79.

son propre mode de réalisation¹ ». De la composition, de la ligne à celle de couleur, l'artiste avance sans arrête de creuser la délimitation dans l'espace visuel. Il semble que les gens trouvent facilement des différences dans ses œuvres pour chaque démarche dans sa carrière, mais l'arrangement de composition prend toujours une place importante. Et chez Donald Judd qui pratique la sculpture, l'origine de ses œuvres démarre aussi la peinture. Il s'agit donc de la planéité qui reste évidemment dans ses œuvres. Dans son entretien, il a dit : « Si la peinture a une intégrité, et elle en a une probablement, celle-ci réside dans la planéité. [...] Et si on peut faire quelque chose, c'est la garder très plate, la rendre encore plus plate, en se rapprochant de la planéité au travers, bien sûr, de la couleur² ». De la façon dont la couleur reste propre et plate, Frank Stella considère plus la forme à leur propre support physique, le cadre ou le papier. Sachez que l'artiste utilise fréquemment le cadre polygone, et je ne parle ici que de ses premières œuvres. Avec son évolution progressive, nous voyons désormais une tendance à échapper à la planéité.

Vu qu'il existe les deux notions : *sculpture tableau* et *tableau objet*, il ne faut pas se concentrer seulement sur les deux dimensions. C'est un effet la frontière qui fait l'indice du cadre au niveau de deux dimensions. La frontière est une sorte de délimitation réalisée par le cadre. Néanmoins, on constate toujours que la *sculpture tableau* et le *cadre objet* sont contre ce type de *frontière*. Les œuvres précédentes de Frank Stella donnent une pensée profonde sur la relation entre tableau et sculpture, d'une façon dont la matière se superpose et s'organise. Cet aspect m'intéresse beaucoup, notamment le fait qu'une peinture devient un *sculpture tableau*, cela touche d'un côté la problématique de la profondeur et du volume de la peinture, et d'autre côté une perception fixée dans nos cerveaux. La sculpture tableau souligne donc l'espace tridimensionnel. Or, ce n'est pas si simple que ça. Au fond de la sculpture tableau, il y a également une délimitation. Limitée par la forme de tableau, par la matière et par le support, elle appartient à la peinture, non pas à la sculpture.

¹ Catherine Millet, « Sol Lewitt, Espaces paradoxaux », dans : Olivier Corpet et Catherine Millet (dir.), *Les grands entretiens d'artpress: L'art minimal*, Corlet, 2019, p. 19-26, p.ici 19-20.

² Catherine Millet, « La petite logique de Donald Judd », dans : *Ibid.*, p. 29-42, p.ici 31.



Sol Lewitt, *Sans titre*, 1982,
aquarelle et gravure sur papier,
60.9 x 60.3 cm.



Donald Judd, *Stack*,
1972, acier
inoxydable,
Plexiglas rouge, 483
x 102 x 79 cm,
chaque élément : 23
x 102 x 79 cm.



Frank Stella,
Fladrine, 1994.

Personnellement, la planéité ne se fixe que sur la surface du tableau dans le champ de l'art pictural. Autrement dit, l'artiste doit se concentrer sur le traitement de l'aplat. Or, on respecte la planéité en peignant une surface, cela ne veut pas dire qu'il faut rendre le tableau comme une deux dimensions ou une tranche plate. Voyons Ellsworth Kelly, voyons plus d'idées sur la planéité affichée par les reliefs. J'ai visité le SF MOMA et vu quelques polyptyques colorés. Devant la peinture *Red Green*, j'ai fait un geste très différent des autres spectateurs : voir le bord du cadre. Cette œuvre est composée par les deux cadres tout enveloppés. La couleur s'étend sur la toile et dépasse la frontière. Le regard du spectateur glisse sur l'aplat parfait dans lequel la qualité des pigments évolue. Les gens perçoivent donc plutôt l'intégrité au lieu de la planéité, l'objet total au lieu de la surface. La même situation pour ma série *Un jour*, c'était la première fois que je décidais de peindre la bordure. J'ai eu en plus une discussion avec mon professeur sur le sujet de, comment classifie-t-on ce type de peinture. De mon côté, une peinture ou un objet, ce jugement dépend de la façon dont on traite la frontière du cadre, cela peut être le travail d'artiste sur la bordure. En différenciant avec un papier ou un carton, le cadre châssis est en effet un objet tridimensionnel, même si sur sa surface nous pouvons présenter une planéité. Autrement dit, je pense que nous devons le traiter comme au moins deux espaces : la surface (espace représenté) et l'autre part (espace caché). À mesure qu'on fait attention sur la bordure du cadre, par exemple, on le remplit avec la même couleur du fond de la peinture, comme si nous transformions ce tableau en objet.

De toute manière, le choix artistique décide des choses qui viennent après. Avant que je commence une peinture, il faut décider de peindre sur quel support. Le cadre-châssis fonctionne plus traditionnellement par rapport aux autres supports, c'est un support à la fois bien fait et plus sérieux. Toutes mes peintures sont sur le cadre-châssis, c'est ce sur quoi j'insiste depuis toujours. Même si ce n'est pas le moyen le plus économique, j'insiste sur ce point puisque c'est le meilleur choix pour la représentation d'image de ma peinture. Mon choix se base sur la représentation picturale qui n'a même pas été réalisée avant que j'achète un cadre. Normalement, je n'ai pas besoin de cadre très épais, sauf quelques peintures spéciales. Les deux tableaux de la série *Un jour* sont sur le châssis entoilé en 3D, pareil pour *le cadre en bois*, ma

dernière peinture. Ce type de châssis nous permet d'utiliser les bords dans nos pratiques, et la gamme 3D peut exalter l'inspiration pour créer de multiples effets de relief. J'aime bien réfléchir à comment composer un espace supplémentaire en peignant sur le châssis. En mesure que le support enrichit la gamme avec l'épaisseur exceptionnelle, la planéité de la peinture peut être remplacée par une certaine intégrité de l'objet. Comme si la surface en toile enveloppe cet objet utilisé, et l'espace pictural se prolonge sur l'espace où la peinture est accrochée. Je dirai qu'il existe aussi une sorte de délimitation, qui n'est pas réalisée par la planéité de la surface, mais par toute la peinture en tant qu'objet tridimensionnel.

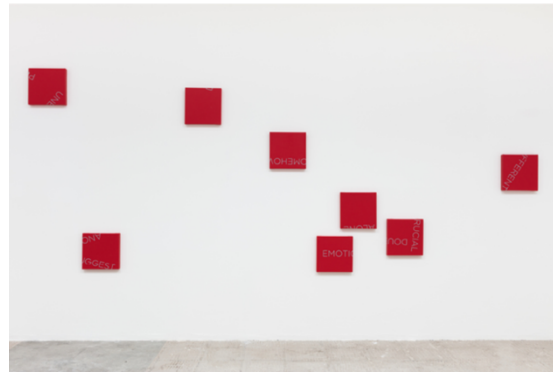
Lorsque l'image se prolonge jusqu'au bord de la toile, la cadre ne fait plus une séparation, mais il fait par contre une non-séparation. Aussi, la frontière entre l'objet et la peinture est floue. La peinture devient très possiblement un objet, en effet, c'est aussi l'aspect que l'artiste utilise beaucoup dans l'art conceptuel. Je suis allé voir une exposition de Robert Barry. Selon moi, Barry ne pense pas le cadre châssis comme un plan à deux dimensions, il nous donne par contre un autre point de vue à développer l'autre façon de regarder le cadre. On voit bien qu'il utilise souvent des mots courts et puissants, un peu comme les slogans dans l'espace d'exposition. Je peux dire qu'il montre les choses d'une manière directe, car les mots sont les choses les plus directes, mais il ne veut pas dire que c'est tout. Je suis bien attiré par ses polyptyques colorés, et ce qui m'intéresse le plus, c'est la façon dont les mots disparaissent sur les bords du cadre. En même temps, la totalité de la couleur sur le cadre prolonge dans l'espace, et elle fait une partie de son environnement. Après cette expérience, j'ai fait deux peintures avec leurs bords peints. J'ai réalisé des côtés finis et soignés, afin d'éviter l'encadrement. Bien sûr, la qualité de bord peint apporte un prolongement de l'espace pictural, mais la tendance d' *être objet* est presque inévitable. Je me suis demandé si c'était vraiment ce dont j'avais besoin. « Les bords de la toile sont peints eux aussi et la toile prend le mur, s'ouvre, compose, avec le mur lui-même, devient élément d'un tableau qui est le mur, le sol, le plafond, l'espace de la pièce et l'espace extérieur¹ ». Finalement, j'ai décidé de laisser tous les bords vierges, car le bord peint

¹ Vilém Flusser, *Chose et non-choses : esquisses phénoménologiques*, Trad. Jean Mouchard, Nîmes, J.Chambon, 1996, p. 175.

est plutôt une direction opposée à ce que j'attends. Il faut que je renforce une séparation, et non une fusion dans la majorité de mes peintures.



Ellsworth Kelly, *Red Green*, 1968,
détail de la toile, SFMOMA,
photographie ©DU Manxi



Robert Barry, *Changing*, 2018,
acrylique sur toile, 50 x 50 x 3.5 cm.

I.1.3 Cadre en trompe-l'œil

N'oubliez pas qu'il existe une sorte de peinture, dans laquelle le cadre est le thème majeur du tableau. Si cela produit possiblement des confusions, on peut l'appeler plutôt le *cadre feint*. Je pense que c'est une exception par rapport au cadre qu'on analysait avant. Au visuel, les spectateurs se trompent entre l'image représentée et la réalité. En plus, la représentation picturale change totalement après les gestes différents qui donnent un sens au tableau. Ici, il

questionne sur comment l'artiste agit sur le cadre peint, et comment il change le point de vue du spectateur.

Avec nos yeux, nous voyons le cadre en vrai au premier regard. Même si après quelques secondes, on peut le reconnaître sans difficulté. En faisant des recherches sur la problématique du cadre, je fais deux projets afin de montrer mes pensées. Une série est pour copier la forme du cadre châssis qui me semble très blanc et très propre. Ce support est bien préparé pour les peintres, il montre un *vide* en attendant d'être rempli. Aussi, il donne l'intérêt d'inverser le tableau et de regarder le dos avec une signification de cacher. Au début, c'est la forme qui attire mon intérêt à faire une série, mais j'en pense de moins en moins dans le processus de travail. Je me pose plein de questions sur *pourquoi*. Pourquoi je peins juste un cadre sur la toile ? C'est comme le montre l'image réalisée par elle-même. On dirait que la prise de conscience de l'image est également beaucoup présenté chez les artistes dans l'époque différente.

Vers 1670-1675, on a *Tableau retourne* de Cornelius Norbertus Gijsbrechts. Cette œuvre est visuellement très proche de ma série. Avec un accent humoristique, l'artiste s'interroge sur la surface de châssis entoilé. De même pour Domenico Gnoli, *Back view* en 1968 répond à Cornelius Norbertus Gijsbrechts trois cents ans après. Je ne sais pas si les deux artistes pensent la même chose, mais à moins que cela illustre bien le phénomène dont on ne s'arrête jamais de réfléchir sur le cadre en trompe-l'œil. Ou elles sont deux peintures à la forme proche, mais de but différent. On trouve en plus les styles personnels dans l'image. Cornelius Norbertus Gijsbrechts fait une grande précision à l'aide de sa technique incroyable, la peinture témoigne aussi d'une observation avec tous les détails. Chez Gnoli, je vois en plus un prolongement dans le traitement d'image. Une réduction est présentée avec un relief typique.



Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *Tableau retourné*,
vers 1670-1675, huile sur toile, 66 x 88.5 cm.



Domenico Gnoli, *Back View*, 1968,
acrylique sur toile.

Alors, encore quelques décennies après, je peins la même chose. Cela fait l'écho en référençant les autres artistes, je ne suis pas toute seule. Cependant, dans *Cadre blanc*, je n'ai pas envie de créer un trompe-l'œil. J'ai une base technique de la peinture à l'huile, mais je refuse de faire un réalisme exact. Une distance est gardée dans l'imitation, je fais aussi attention au matériel, à la couleur, à la mise en place de la forme, et tout ça se base sur mon style personnel d'où peut trouver d'autres éléments similaires dans mes autres créations. Imiter sans réfléchir ni engager ne fait pas de sens aujourd'hui, même dans le trompe-l'œil. Je me concentre sur le geste réalisé par moi-même, puis par le spectateur.

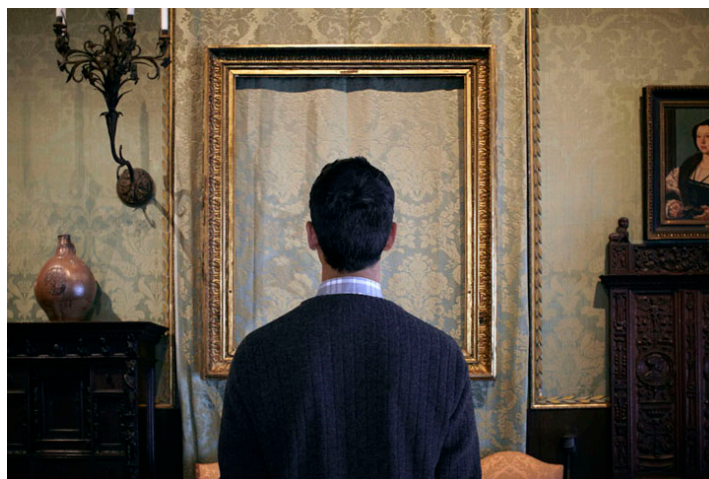
« La représentation présentative d'un cadre feint peut être le thème principal et unique de la peinture. Il y a ici focalisation sur un cadre traditionnellement indice...Le spectateur n'est plus invité à lire le "contenu" de la représentation mais à en contempler les limites, dans ce mouvement de vertige propre aux trompe-l'œil, ici réservé à une couture sémiotique qui est déjà en elle-même le lieu d'une double transition spatiale (séparer et relier) et temporelle (*Aufhebung*)¹ ».

Jusqu'ici, on trouve facilement une relation entre la peinture trompe-l'œil et le spectateur. D'abord, le geste d'invitation de la part de l'artiste vers le spectateur est une base pour commencer la communication. Avant notre geste de reconnaître, la peinture joue de nos perceptions en présentant une illusion. Je ne suis pas fasciné par l'art trompe-l'œil, mais il m'intéresse ici, car la représentation picturale s'interroge également au niveau conceptuel. On sait alors qu'il n'est pas qu'une problématique au sens visuel pur. « Le cadre est en premier lieu le bord de l'image, sa frontière matérielle. Souvent, ce bord est renforcé par l'adjonction, à l'objet-image, d'un autre objet qui est en l'encadrement, ce qu'on appelle un cadre-objet² ». Aussi, dans ma peinture où un cadre peint est contenu, il est nécessaire de reconnaître à la fois la peinture parmi la réalité, et le cadre peint parmi l'objet normal. Pour le *Cadre en bois*, ce que je fais est exactement de suggérer un *cadre-objet*.

¹ Louis Charbonnier, *op.cit.*, p. 168.

² Jacques Aumont, *L'image – peinture, photographie, cinéma : des origines au numériques*, Malakoff, Armand Colin, 2020, p. 111.

La série qui s'appelle *What Do You See ?* de Sophie Calle me fascine en présentant l'image de l'absence qui fait l'attention sur un vide. Devant les cadres, on s'interroge aussi sur la situation où le contenu de la peinture est devenu un vide et une absence. Après que le spectateur lit le contenu de la peinture, qui est en fait un vide, il reste quelque chose à contempler. On a l'impression que le cadre fait généralement un traitement de séparation, pour que la représentation picturale sorte d'une sorte de réalité au niveau physique, visuel et conceptuel. Cependant, le *cadre-feint* coupe ce processus de séparation. Et puis, on a besoin de relier la peinture qui est comme un fragment ou un morceau de déjà-vu, avec notre expérience visuelle et notre compréhension. L'œil une fois trompé cherche ensuite des détails pour se vérifier. Avec un manque de détails, car nous avons pas de technique de représenter à cent pour cent le réel, ou alors l'artiste refuse de le faire, l'œil continue de chercher, et il possède à la fin un *perdu*. On regarde encore ce processus complet et on trouve les gestes : inviter, reconnaître, séparer, relier et perdre.



Sophie Calle, *What Do You See ?*, photographie, 2013.

III.2 D'un point de vue multimédia

III.2.1 La relation entre peinture et cinéma

Rappelons tout d'abord que l'image est en effet un champ pluridisciplinaire. Alors que l'image d'un objet n'est pas une existence indépendante. En étudiant la représentation d'image, il faut mieux considérer le dispositif et le développement des supports des images. On dira que la notion d'image est quelque chose de général pour toutes les disciplines artistiques, comme celles des techniques et de la plastique. Cependant, à mesure que l'art évolue au champ virtuel du cadre, la représentation change beaucoup. « Chacun de ces supports d'inscription a contribué à configurer les pratiques d'images. Les dispositifs dont elles sont les fruits ont une histoire dans laquelle s'entremêlent celle des techniques de visualisation comme celle du regard¹ ».

Étant donné que le cinéma s'inspire beaucoup de la peinture, on trouvera de nombreux exemples de l'image puissante. D'abord, « Le mot *cadrage*, et le verbe *cadrer*, apparurent avec le cinéma, pour désigner ce processus mental et matériel déjà à l'œuvre dans l'image picturale et photographique, et qui produit une image contenant un certain *champ* vu sous un certain angle, avec certaines limites précises² ». De cette façon, une image cadrée peut être vue sous contrôle. Une réelle envie de créer du lien entre le cinéma et la peinture est proposée, parce que ma création est profondément influencée par les films que je regarde. En appréciant un film qui apporte une esthétique sublime et une valeur pour étudier sur la séquence, on entend également le langage pictural qui ne s'arrête pas de nous parler.

Voici la réflexion sur la définition des trois choses importantes : *cadrer*, *cadrage*, et *hors cadre* ensuite. Après que le metteur en scène réalise une image cadrée par la fenêtre d'écran, une pyramide visuelle spéciale est donc établie. Quand on fait les captures d'écrans pour garder des moments magnifiques, on garde aussi des pyramides visuelles figées. En faisant une mise en scène réfléchie, les auteurs et les objets jouent son rôle. Pareillement, en peignant une

¹ *Ibid.*, p. 28.

² *Ibid.*, p. 118.

composition de la peinture, on pense les peintres comme les réalisateurs, et inversement. Aussi, il est raisonnable qu'on fasse le même geste. La seule différence est qu'on utilise le cadre physique ou non, mais on produit toujours un cadrage. « Le cadrage est donc l'activité du cadre, sa mobilité potentielle, le glissement interminable de la fenêtre à laquelle il est assimilé, dans tous les modes de l'image représentative fondés sur une référence à un œil, à un regard, même désincarné¹ ». Ensuite, que voit-on en plus ? « Le cadre limite est ce qui arrête l'image, en définit le domaine en le séparant de ce que le vocabulaire de la théorie du cinéma appelé un *hors-cadre*² ». Jusqu'ici, j'interroge sur notre geste *cadrer*, son produit *cadrage* et *hors-cadre* en dépassant la limite du cadre. Cela est une compréhension de base pour apprécier un film de point de vue visuel.

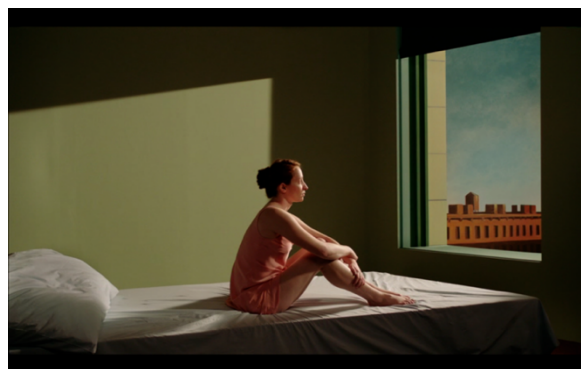
L'évolution des techniques permet la production d'un grand nombre de films qui reproduit la scène du tableau. Comme Edward Hopper est un artiste très inspirant pour moi, j'aimerais aussi parler d'un film qui se base sur ses œuvres. *Shirley : Vision of reality* est un film réalisé par Gustav Deutsch, il nous apporte une expérience visuelle à la fois spéciale et agréable. Des gens pensent que le réalisateur nous présente la peinture en mouvement, mais je ne pense pas que c'est simplement une copie de la peinture. En raison de la couleur, la lumière et l'ombre associées aux formes de la recomposition picturale prend une intensité, je m'en inspire également et je trouve une esthétique indépendante. En plus, nous voyons surtout les plans repris avec une grande intention dans le cadre. On dira qu'une sorte de reproduction nous permet de contempler la base d'origine et le traitement qui vient après. Dans les séquences, l'ambiance du calme et d'isolement suscite une transformation de banalité, et cela est aussi omniprésent dans mes peintures. Ma passion est de me promener dans ce type d'image, et de voir comment l'artiste transforme la vie quotidienne en quelque chose de sublimé. Bien sûr, on étudie sur le même sujet dans les œuvres de Edward Hopper, mais dans ce film, nous sommes justement proches de la vie réelle et plongés dans l'image en vrai. D'ailleurs, le réalisateur nous aide à comprendre le cadrage et le hors cadre chez Hopper : « Ce qui est fascinant chez Hopper,

¹ *Ibid.*, p. 118.

² *Ibid.*, P. 112.

c'est que ses personnages expérimentent ou observent des éléments qu'ils ne partagent pas avec nous, car ils ne sont pas montrés. La plupart des femmes représentées regardent par la fenêtre, observent quelque chose, réagissent à quelque chose, sans que l'on sache de quoi il s'agit¹ ». Avec le cinéma, cela devient encore plus visible.

Gustav Deutsch, *Shirley* :
Vision of reality, 2013, 93
minutes, capture d'écran.



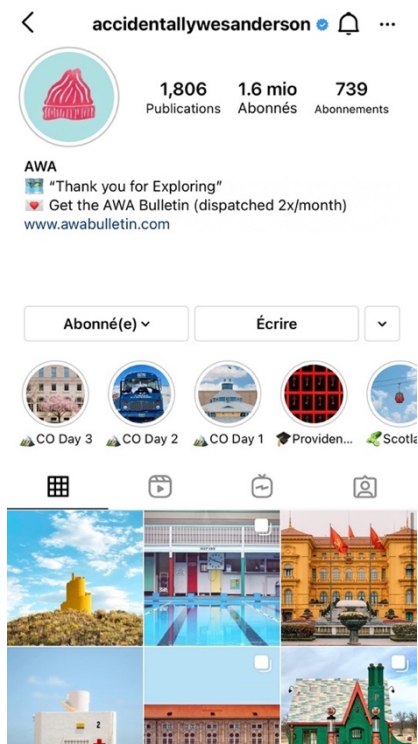
Dans l'analyse de l'esthétique, je suis aussi fasciné par Wes Anderson, un réalisateur qui insiste à appliquer son esthétique pure et rédige en fonction du tournage. Anderson s'épanouit en construisant des scénarios qui envahissent le quotidien avec une ambiance nostalgique. Cela me fait penser, que s'il était un peintre, il serait sans aucun doute un vrai maître. Chacun s'immerge dans la qualité de l'image, à travers laquelle une grande beauté du cinéma est née. Le dernier film que j'ai regardé est *The French Dispatch* sorti en 2021, que j'apprécie fortement. Premièrement, sa façon d'utiliser la couleur légère et la couleur supplémentaire font clairement référence à la réflexion sur ma peinture. Visuellement, la correspondance des couleurs sur mes tableaux est plutôt délicate et douce. Il existe évidemment certains principes à composer la couleur. Nous devrions analyser cette question de manière systématique, mais j'aimerais le faire en étudiant la peinture, puisque je pense que ces principes sont plus ou moins universels dans

¹ Zérodeconduite, <https://www.zerodeconduite.net/article/cest-typique-de-hopper-dassumer-cette-position-de-voyeurisme-et-dobservation>, consulté le 21 mars 2022.

le monde pictural. Deuxièmement, son film illustre le point de vue à l'intérieur du plan, cela nous permet d'avancer sur la pensée du cadrage.

Il est assez facile de trouver des cadres dans un film. En effet, un cadre révèle le champ. Il s'inscrit dans la perception, on sait bien que ce champ nous dirige à voir, autrement dit, c'est une sorte de limitation. En effet, peu importe que ce soit dans la peinture ou sur l'écran du cinéma, le cadre nous invite à découvrir une ouverture en voyant un enfermement. Du fait que Anderson utilise fréquemment la cadre mobile, l'intrigue du film est bien construite à la fois par le temps qui passe et par la composition. Parfois le spectateur voit qu'un personnage bouge et la scène se fixe ; parfois il voit quelqu'un qui parle, et ensuite un champ-contrechamp à 180° apparaît. En apparaissant au plan B, de dos, le tournage souligne un hors-cadre. « N'oublions pas non plus que cadrer suppose d'exclure. Dès que le cadre coupe, quelque chose se constitue en hors-champ contigu, à gauche, à droite, au-dessus et au-dessous, que nous sommes invités, avec plus ou moins d'insistance, à imaginer, selon que s'y déroulent ou non des événements intéressants¹ ». Vu qu'on fait donc un cadrage, que cela produit un champ et un hors-champ, il est très intéressant de revenir sur mes créations. Visuellement, on ne trouve pas de lien direct entre les deux choses. Cependant, ce que je fais sur le cadre-châssis est bien une coupure, le détail est tout comme un gros plan dans le cinéma. Et reste en dehors de la peinture est donc un hors-champ. Le principe selon lequel je coupe l'image est qu'il renforce ou non la puissance de l'expression. Pourquoi ne pas de jouer librement entre la peinture et le cinéma ? Bien que différent du médium, le point de vue est toujours une chose de base. Une autre chose intéressante est qu'il existe une page publique sur Instagram qui s'appelle *accidentallywesanderson* pour laisser les gens publier les photos qu'ils prennent d'une scène de vie avec le style de Anderson. Cela me donne une grande envie de voir comment le spectateur de Anderson fait son propre cadrage. De toute manière, il faut dire que c'est un sujet ouvert au public. On voit le quotidien, on fige la beauté du moment, on construit le cadre par les yeux, et on fait donc le cadrage partout dans la vie.

¹ Laurent Jullier, *L'analyse de séquences* [2002], sous la direction de Michel Marie, Dunod, Malakoff, 2015, p. 82.



Accidentallywesanderson,
page commune sur
Instagram.



Wes Anderson, *The French Dispatch*,
2021, 103 minutes,
capture d'écran.

III.2.2 L'objet saisi par la fenêtre de l'écran

Paul Klee : « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible ».

Comme nous savons que l'écran est aussi considéré comme une sorte de cadre, j'aimerais pouvoir avancer la recherche dans le domaine photographique. « C'est un outil de représentation qui induit un choix primordial : que verra-t-on dans le cadre de l'image ? [...] Cependant, le photographe suggère parfois le *hors-champ*¹ ». Le *hors-champ* et le *hors-cadre*, sont perçus comme étant les mêmes choses. En ce sens, on peut dire également que le cadre peut produire le champ. Sur cette base, j'ai toujours l'envie de voir comment le photographe organise son cadre dans la composition, et cela m'inspire également dans la création personnelle. De plus, en dehors de l'image représentée, la perception nous permet de sentir quelque chose d'invisible. J'aime bien me placer dans tout l'univers pictural, parce que l'image possède toujours les charmes dedans et dehors, en visible ou invisible.

Commençons par une maquette classique de la photographie, la *camera oscura*. Dans la pensée sur la visibilité et l'invisibilité, elle nous demande de tenir compte des deux types d'images contrastés : « "l'image-vérité" ou "objective" du monde et "l'image-spectacle"² ». Cela combine beaucoup avec une sorte de vision. « La *camera oscura* n'était pas utilisée en premier lieu comme une *machine à figurer*, comme l'utiliseront les peintres, mais comme une *machine à voir*³ ». En plus, elle devient « un œil sur la rétine duquel vient s'inscrire l'image du monde qu'un spectateur regarde⁴ ». En ce sens, ce que nous voyons n'est plus ce que nous voyons, mais une vision à travers la machine. Cela devient ensuite une projection sur la fenêtre d'écran. Dans ce processus, ce qu'on prend s'inscrit dans le cadre, et l'autre se cache comme un hors-cadre. Lorsqu'on prend une photo sur un objet quotidien, la technologie numérique prend une place comme espace d'expérience hors champs, et cela devient une autre réalité ; elle

¹ Muriel Berthou Crestey, *L'invisible photographique : pour une histoire intime de la photographie*, Bruxelles, La lettre volée, 2019, p. 8.

² Lorenza Mondada et Francesco Panese, *op.cit.*, p. 29.

³ *Ibid.*, p. 29.

⁴ *Ibid.*, p. 32.

peut révéler le banal comme une sacralisation du quotidien. La banalité ne peut pas se transformer en œuvre d'art par elle-même, mais cela se réalise tous les jours par nos gestes. Selon moi, il n'y a pas de grande différence entre les gestes de peindre, de photographier et de filmer en ce sens. C'est nous qui faisons disparaître quelque chose, c'est nous qui divisons l'invisible avec le visible. Pour en revenir à mes créations, je réalise plein d'objets banals sur un fond plat, l'objectif reste visible, et la profondeur du champ devient invisible. Il existe une relation entre le négatif et le positif, l'objet peint est bien positif (visible) , son contour qui le détache nettement est négatif (invisible) dans le même espace pictural.

Changeons le point de vue, imaginons que la peinture soit comme une photo, on peut mieux traiter la relation entre l'objet et le fond en s'inspirant du négatif et du positif, parce que l'inversion dans le champ nous permet de mieux composer une image efficace. En effet, depuis la photographie classique, le négatif et le positif sont deux éléments essentiels et indivisibles. Nous allons voir les deux qui se trouvent au fond du hors-cadre. De toute façon, l'invisible ne vaut pas dire l'imperceptible ou l'insaisissable. « Comment circonscrire le champ de ce qui ne se voit pas ? Souvent défini par la négative, l'invisible admet une simplicité de façade, si l'on se réfère à un dictionnaire usuel : il se caractérise comme étant ce qui, par sa nature, sa taille ou son éloignement, échappe à la vue¹ ». Le négatif et le positif peuvent être le fondement pour une même photo, quelle en-est la différence ? Bien sûr, nous pouvons les différencier avec nos regards. Pour les gens qui ne sont pas professionnels, le critère est assez simple : un négatif montre des choses au second plan dans l'image cadrée, qui sont illogiques pour la vision. Comme le fond est tout en noir, on a besoin de reconnaître l'objet avec son retour et la lumière. Un positif présente l'image de l'objet qui convient à notre perception, dans laquelle l'objet choisi prend le premier plan. C'est un peu comme la représentation de l'art en papier découpé. En quelque sorte, il faut également penser le négatif et le positif dans la peinture. Cette relation me rappelle à Matisse, notamment à la manière dont le découpage compose une image efficace.

¹ *Ibid.*, p. 9.

Ensuite, j'aimerais bien comprendre la fenêtre de l'écran comme une composition de l'image cadrée. La photographie est un support de mémoire, qui peut capturer des moments précieux dans la vie quotidienne. Mais, dans les yeux des artistes, l'image cadrée doit avant tout avoir une valeur esthétique. Sur cette base, les artistes décident ensuite quoi garder et quoi abandonner. De mon choix sur la valeur, je me concentre sur l'objet banal et sur la transformation à travers laquelle la banalité devient ensuite une représentation sublimée. Il est assez facile de trouver cette tendance dans la photographie, et la grande attention sur le quotidien me fait réfléchir. Dans cette réflexion, il faut mieux qu'on regarde Paul Nougé. Comme l'artiste qui nous permet de percevoir une esthétique contrôlée au-delà du calme, Paul Nougé travaille également sur la réalisation d'une certaine vie quotidienne. Son attention sur les gestes banals influence beaucoup mes peintures qui sont liées fortement avec le geste, et qui montrent une relation corporelle. Certes, il ne suggère pas le réalisme, mais le surréalisme. Tout devient étrange, inexplicable et réduit.

« Comment pervertir l'usage des objets les plus familiers ? Comment imaginer de nouveaux rapports avec eux ? Nougé s'arrange pour que l'objet s'absente, soit remplacé par un autre, soit détourné de sa fonction première. De façon à provoquer des réactions d'attraction ou de répulsion. Il invite une mise en scène exploitant le pouvoir frontal des objets : ils sont ce qu'ils sont ou ce qu'ils cachent. L'énigme qui est posée ne sera pas résolue¹ ».

Paul Nougé, *Le bras révélateur*,
1929-1930, photographie.



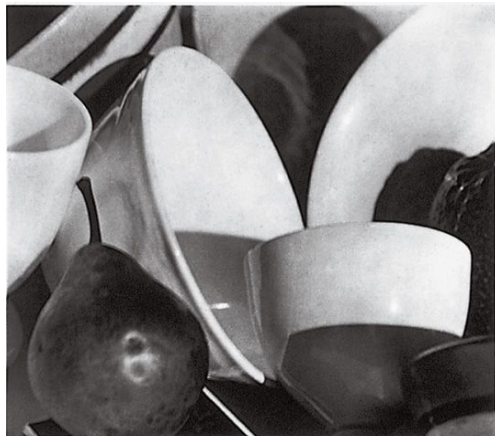
¹ Emmanuel Guigon et Georges Sebbag, *op.cit.*, p. 38.

Chez Paul Strand, l'artiste plus connu pour le portrait, s'essaie également à une multitude de nature morte qui évolue sur le silence et la distanciation. À travers l'image en simplicité, je trouve que c'est toujours l'objectivité qui lui permet de prendre la photo. Rien n'est plus banal que l'objet pris par Strand, mais dans la mise en valeur des objets les plus ordinaires, il se détache de son environnement et prend une esthétique minimale qui est composée par la forme. Sans décrire un état intérieur et personnel de l'artiste, l'objet reste donc froid, neutre et indifférent. La force de l'esthétique puriste et abstraite m'attire d'abord, puis l'ambiance de la nature morte me touche. En quelque sorte, la peinture et la photographie jouent le même rôle dans le monde, afin de rendre le visible et l'invisible. Ou je dirai que l'artiste contrôle les jeux des spectateurs, à regarder les banalités d'une façon attachante.

Il y a un mouvement au tournant du siècle sous l'impulsion de Strand, *Nouvelle Objectivité*. « il assume et applique désormais les particularités mécaniques, mimétiques du médium et l'esthétique particulière qui en est issue : netteté de l'enregistrement, précision du détail, structuration par la lumière, nuances en demi-teinte¹ ». J'apprécie notamment la nature morte de Emmanuel Souge. À travers la composition très organisée et rigide, l'obscurité joue son rôle et divise un équilibre idéal avec la lumière. Au premier regard, je dirai que l'image reste assez propre. En plus, ce type de *propreté* est omniprésente dans la nature morte de la photographie et de la peinture.

Parmi les photographes contemporains, nous voyons par exemple Takashi Yasumura. Son objectif reste tranquille sous une forme réduite et géométrique. La simplification des composantes est liée fortement aux artistes précédents. C'est un traitement dont on garde une distanciation avec une banalité et dont une étrangeté s'étend. Comme la photographie nous donne des possibilités d'observer quelques petits coins de la vie quotidienne d'un certain point de vue contrôlé. Mon point de vue est que la composition est un champ universel pour la photographie et la peinture, puisqu'elles sont toutes des images cadrées. Il me semble notamment que la réflexion numérique me nourrit toujours.

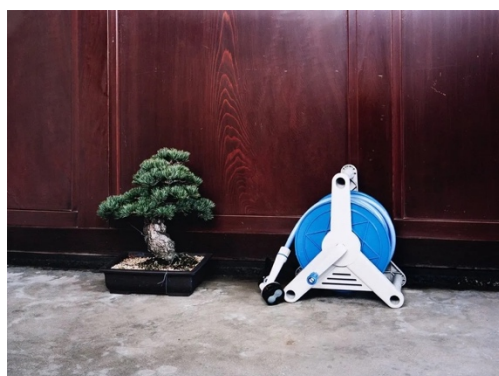
¹ BnF (les galeries virtuelles de la bibliothèque nationale de France), « Émancipation de la photographie », <http://expositions.bnf.fr/objets/dossier/03.htm>, consulté le 11 mars 2022.



Paul Stand, *Poires et bols*, 1916,
impression, argentée-platine,
25.7 x 28.8cm.



Emmanuel Sougez, *Les
trois poires*, 1930, tirage
argentique, 37.5 x 28.5 cm.



Takashi Yasumura, *A bonsai tree
and watering hose*, 1999, tirage
chromogène, 43.4 x 55.1 cm.

III.2.3 Le préfixe « re- »

Matisse a dit : « Aujourd'hui avec la photographie on fait tellement de belle images, même en couleurs, que le devoir de l'artiste, du peintre, est de donner davantage, de donner ce que la photographie ne donne pas ¹ ». Cela explique possiblement pourquoi mes peintures ne viennent pas de la photographie, c'est aussi une question beaucoup demandée par mes spectateurs. J'évite de prendre une photo avant de peindre, mais je peins par contre un brouillon pour préparer la peinture après. Selon moi, pour ne pas être limité par une composition qui est déjà faite, il faut rester alors plus loin d'une réalité représentée par une photo déjà prise. Ainsi, du fait que la photographie est « une prise de vue et une prise de temps ² », la peinture qui se base sur une photographie est peut-être une *re-prise*. Ce notion « re- » m'intéresse ici.

« Le préfixe “re-”, qui désigne précisément de nombreuses pratiques très répandues dans l'art d'aujourd'hui, implique un irrésistible désir de duplication, de *re-faire* le déjà fait, de *re-vivre* le déjà vécu, de *re-voir* le déjà-vu ³ ». En effet, nous trouvons une grande tendance à *re-faire*, à *re-vivre* et à *re-voir* dans la sacralisation de la vie quotidienne. À travers une mise en image, l'artiste fait à la fois une reproduction et une représentation. Rappelons que le rôle que l'artiste joue ici est aussi intermédiaire. « Mais, dans le domaine de l'art, le phénomène du “re-” comporte en premier lieu un dédoublement à l'intérieur du regard, une duplicité qui détourne le regard de soi-même et le transforme d'un acte innocent et “naturel” jeté sur le monde, en un geste qui se penche, se *fléchit* sur soi et devient *ré-flexif* et auto-conscient ⁴ ». Où trouve-t-on pendant le processus de créer nos images ? Je dirai qu'on s'inscrit dans la transformation du banal, comme un tunnel nécessaire à passer. Avant l'intervention et le tâtonnement d'artistes, le regard est assez vide. C'est notre geste commencé par le “re-” qui permet de diriger le regard sur un certain objet choisi dans un *champ-cadrage*, c'est aussi le même geste qui évoque une certaine mémoire et produit ensuite une étrangeté. J'aimerais citer

¹ Henri Matisse : « Le devoir du peintre est de donner ce que la photographie ne donne pas », dans : l'émission Les nuits de France culture par Philippe Garbit, <https://www.franceculture.fr>, consulté le 11 avril 2022.

² Selon la présentation de Bernard Moninot, dans la séminaire : *Le fil d'alerte*, à l'École des Arts de la Sorbonne, 2022.

³ Marco Senalidi, « DÉJÀ VU Re-voir, re-faire, re-vivre à l'époque de l'art contemporain » dans : Marion Colas-Blaise et Gian Maria Tore (dir.), « Re- » *Répétition et reproduction dans les arts et les médias*, Mimésis, 2021, p. 231-255, p. ici 231.

⁴ *Ibid.*, p. 233.

une phrase pour mes peintures : « L'image, et l'image artistique en particulier, n'est plus seulement caractérisée par une duplicité optique, mais devient le lieu où se superposent et s'interpénètrent passé et présent, perception et souvenir, existence et mémoire, immédiateté et médiatisation¹ ». Je me sens incapable de mieux l'expliquer.

D'ailleurs, la réflexion sur le préfixe « re- » contemple sur l'art de notre époque. Cela donne du sens à la contemporanéité. Depuis très longtemps, notre regard se fixe sur l'objet banal, et nous sommes tous reliés les uns aux autres. Vu qu'il y a déjà mille artistes qui se concentrent sur l'objet dans la vie, je ne pense pas être la seule qui s'interroge sur la banalité. Je fais, totalement comme ce que j'ai cité précédemment, une série de gestes par rapport le « re- », par exemple : re-voir (pour trouver mon intérêt), faire l'image réflexive (pour se connecter avec l'expérience), re-présenter (faire se présenter les choses au-delà du réel). Mais est-ce qu'il existe aussi une répétition dans notre sujet ?

« Si la répétition concerne directement le statut ontologique des objets d'art, c'est parce qu'elle touche le statut existentiel de l'homme en général. Curieusement, c'est précisément par la répétition que les œuvres et les artistes expriment non pas leur identité, mais la différence intrinsèque qui les caractérise et qui constitue leur puissance silencieuse, leur "pouvoir d'être"² ».

Par conséquent, l'enjeu d'ici n'est plus ce que l'on parle, mais ce qu'on fait pour parler. Il est vrai que la transformation du banal comme sujet, qui ne s'arrête jamais de capter notre intérêt, souligne un accent personnel au travers notre traitement artistique. Pour moi, ce qui mérite une grande attention est la *re-prise*, ou alors la *re-production*. Il faut être prudent en considérant les deux choses dans mon processus de travail. De toute façon, l'artiste joue un rôle de réalisation d'une série de gestes du « re- », c'est plutôt un esprit central dans l'art contemporain. Pour la même raison, on prend de l'autonomie dans la vie quotidienne, et on a la chance pour s'exprimer en représentant nos « pouvoir d'être », c'est vraiment un bonheur d'être un artiste.

¹ *Ibid.*, p. 239.

² *Ibid.*, p. 253.

Conclusion

En vivant avec la rapidité contemporaine et l'explosion d'objets, nous faisons toujours une interaction avec l'objet dans la vie quotidienne. La peinture nous permet de sortir de soi-même et des limites de la réalité. Grâce à l'action de peindre, nous pouvons également nous échapper des temps confinés. Le produit de notre époque spéciale, l'indifférence et la distanciation nous permettent de percevoir l'environnement et le monde. Cette expérience devient précieuse, elle nourrit bien notre observation présente et future, et laisse nos travaux rester dynamiques.

Revenons au début de ce mémoire, j'essaie de répondre aux questions qui commencent par *Pourquoi* et *Comment*, qu'il s'agit de la valeur de transformer la banalité et de la façon dont l'image joue son rôle dans la représentation picturale. Je parle de ma passion de créer en analysant l'expérience esthétique, et des quelques mouvements qui nous inspirent. En plus, dans une réflexion sur la composition sous l'échelle de la vision, je vous montre mes travaux sur la couleur et la forme, qui m'aident beaucoup à peindre l'objet concret, en quittant un certain respect de la réalité et aller vers une forme abstraite. Ensuite, notre attention se tourne vers le champ du cadre, cela nous fournit un support qui peut être matériel et conceptuel. D'un système plutôt classique à celui qui est contemporain et numérique, c'est un bon voyage pour retrouver notre place en tant qu'artiste d'aujourd'hui. L'objet banal dans mes peintures se présente donc comme une quintessence d'expériences, comme une forme de l'abstraction, comme un ensemble de choix spontanés, comme une existence de signes, et comme une expression contemporaine. Il pourra, dans le futur, être également le porteur des autres possibilités qui sont derrière la banalité.

Alors que l'artiste peut regarder, voyager, échanger et s'informer de la perception entre le réel et l'image cadrée. Ce que je cherche à produire, ce sont les gestes spontanés, qui soulignent un regard vers notre chemin passé. Revoir ce qu'on a déjà vu, revivre ce qu'on a déjà vécu, refaire ce qu'on a déjà fait, ainsi que représenter ce qu'il s'est déjà présenté. C'est l'enjeu quand on se trouve face à la banalité. Ce n'est pas l'objet banal qui possède un point de vue, on dirait

plutôt que c'est par contre le point de vue qui crée l'objet sublimé. Dans une tendance autoréflexive, on donne des choses à voir, sur le support à la fois physique et conceptuel.

D'ailleurs, une autre chose intéressante est que nous apportons un point de vue à libérer le médium. Du fait que le champ pictural reste ouvert, la banalité est souvent transformée en art, pas seulement par le tableau. Jusqu'ici, notre question n'est plus que, si la peinture est morte dans notre époque numérique. Si nous comprenons que, la peinture comme la vidéo en processus, et la photographie comme une prise de vue, il n'existe alors pas de fossé profond entre les différents médias. Restons sur le même principe : l'image fait l'écho de la vie quotidienne. Cette relation de va-et-vient est importante et durable.

Avec l'évolution de la conception et de la technologie, le cadre devient de plus en plus capable de saisir l'objet. Comme ce que j'ai dit précédemment, notre cadrage ne s'arrête jamais dans la vie quotidienne. Lorsqu'on marche dans la rue, on se projette dans une relation avec le monde en frontal, latéral ou vertical. Notre intérêt et énergie en ce moment, nous pousse à cadrer et à faire apparaître et disparaître.

C'est la raison pour laquelle qu'à condition que la vie continue, notre intérêt à capturer et à projeter l'ordinaire reste toujours vif. N'oubliez pas qu'on ne se répète pas pour faire ce geste, car on aime beaucoup le côté renouvellement, que ce soit l'expérience ou les techniques. Pour cela, notre mise en image joue continuellement dans une partie d'ouverture.

Bibliographie

Livres

ARON Paul, BERTRAD Jean-Pierre, *Les 100 mots du surréalisme*[2010], Paris, Presse Universitaires de France, 2014.

AUMOUT Jacques, *L'image – peinture, photographie, cinéma : des origines au numériques*, Malakoff, Armand Colin, 2020.

BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*, Gallimard, 1968.

BERGER John, *Voir le voir*, Paris, B42, 2014.

BOSSEUR Jean-Yves, *Vocabulaire des arts plastiques*[2008], Minerve, 2018.

BRETON André, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, Galerie des Beaux-Arts, 1938.

BRUSATIN Manlio, *Histoire des couleurs*[1983], Champs arts, 2019.

BUCCI-GLUCKSMANN Christine, *L'œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, 1996.

CHARBONNIER Louise, *Cadre et regard : Généalogie d'un dispositif*, Paris, L'Harmattan, 2010.

CHASSEY Éric de, *La peinture efficace : une histoire de l'abstraction aux Etats-Unis (1910-1960)*, Paris, Gallimard, 2001.

CLAUSTRES Annie, *Objets emblèmes, objets du bon: enjeux postmodernes de la culture matérielle (1964 à nos jours)*, Les presses du réel, 2017.

COLAS-BLAISE Marion et TORE Gian Maria (dir.), « Re- » *Répétition et reproduction dans les arts et les médias*, Mimésis, 2021.

COMETTI Jean-Pierre, MORIZOT Jacques et POUIVET Roger, *Esthétique contemporaine : Art, représentation et fiction*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2005.

CORNU Geneviève, *L'art n'est pas un langage : la rupture créative*, Paris, L'Harmattan, 2009.

CORPET Olivier et MILLET Catherine (dir.), *Les grands entretiens d'artpress: L'art minimal*, Collection créée en coopération avec l'imic , Paris, Corlet, 2019.

CRESTEY Muriel Berthou, *L'invisible photographique : pour une histoire intime de la photographie*, Bruxelles, La lettre volée, 2019.

- DANTO Arthur, *La transfiguration du banal : une philosophie de l'art*, Paris, Seuil, 1989.
- DARRAS Bernard(éd.), *Images et sémiotique: sémiotique pragmatique et cognitive*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006.
- DEWEY John, *L'art comme expérience*[1934], Paris, Gallimard, 2016.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Minuit, 2001.
- DRAGUET Michel (dir.), *Magritte, Broodthaers & l'art contemporain*, catalogue des expositions, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, 13 octobre 2017- 18 février 2018, Bruxelles, Éditions Ludion, 2017.
- FLUSSER Vilém, *Chose et non-choses : esquisses phénoménologiques*, Trad. Jean Mouchard, Nîmes, J.Chambon, 1996.
- GOODMAN Nelson, *Langages de l'art*[1969], Pluriel, 2011.
- GREENBERG Clement, *Art et culture : Essais critiques*[1961], Trad. Ann Hindry, Paris, Maska, 2014.
- GUIGON Emmanel Guigon et SEBBAG Georges, *Sur l'objet surréaliste*, Paris, Presse du réel, 2013.
- JULLIER Laurent, *L'analyse de séquences*[2002], sous la direction de Michel Marie, Dunod, Malakoff, 2015.
- KANDINSKY Vassili, *Du spirituel dans l'art*, Denoël-Gonthier, Paris, 1969.
- LATOUR Bruno, *Où suis-je ? Leçon du confinement à l'usage des terrestres*, Paris, Découverte, 2021.
- LÉGER Fernand, *Fonctions de la peinture*[1996], Paris, Gallimard, 2009.
- Magritte, Broodthaers & l'art contemporain*, catalogue des expositions, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, 13 octobre 2017- 18 février 2018, Bruxelles, Éditions Ludion, 2017.
- MÈREDIEU Florence de, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 2017.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1964.
- MILLET Catherine, *L'art et contemporain : Histoire et géographie*[2006], Flammarion, 2021.
- MOLDERINGS Herbert, *Duchamp traversé, Essai 1975-2012*, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, 2014.
- MORSILLO Sandrine, *L'exposition à l'œuvre dans la peinture même*, Paris, L'Harmattan, 2016.
- PANOFSKY Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, 1975, Paris, Gallimard, 2003.

ROQUE Georges, *Qu'est-ce que l'art abstrait : une histoire de l'abstraction en peinture (1860 - 1960)*, Paris, Gallimard, 2003.

SEUPHOR Michel, *L'Art abstrait 1910-1918*, vol. 1, Maeght, 1971.

SHERINGHAM Michael, *Traversées du quotidien : des surréalistes aux postmodernes*, Paris, Presses universitaires de France, 2013.

STOICHITA Victor I, *L'Instauration du tableau*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.

Sources internet

ARTSPER MAGAZINE, « Le papier découpé selon Henri Matisse », dans *La minute arty*, 8 septembre 2014, <https://blog.artsper.com/fr/la-minute-arty/papier-decoupe-selon-matisse/>, consulté le 28 mars 2022.

BnF, « Émancipation de la photographie », *les galeries virtuelles de la bibliothèque nationale de France*, <http://expositions.bnf.fr/objets/dossier/03.htm>, consulté le 11 mars 2022.

CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales), <https://www.cnrtl.fr>, consulté le 7 janvier 2022.

COLARD Jean-Max, « Claude Rutault, une dose d'humour et un sommet de radicalité », le 31 janvier 2011, <https://www.lesinrocks.com>, consulté le 6 mars 2022.

GARBIT Philippe, l'émission Les nuits de France culture, *Henri Matisse : « Le devoir du peintre est de donner ce que la photographie ne donne pas »*, <https://www.franceculture.fr>, consulté le 11 avril 2022.

JUIGNET Patrick, « Réel (définition) », <https://philosciences.com> consulté le 11 novembre 2021.

PARLEZ-VOUS-FRENCH, <https://parlez-vous-french.com/voir-ou-regarder/>, consulté le 1 janvier 2022.

SURLIMAGE, *Sémiologie de l'image*, <http://www.surlimage.info/ecrits/semiologie.html>, consulté le 5 avril 2022.

WIKIPÉDIA, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Supports/Surfaces>, consulté le 5 mars 2022.

ZÉRO DE CONDUITE, <https://www.zerodeconduite.net/article/cest-typique-de-hopper-dassumer-cette-position-de-voyeurisme-et-dobservation>, consulté le 21 mars 2022.

Articles

FISSETTE Jean, « Man Ray, Violon d'ingres » dans : Bernard Darras(éd.), *Images et sémiotique : sémiotique pragmatique et cognitive*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006, p. 8-21.

HURTADO Guillermo, « Nature morte », *Presses Universitaire de France*, n°263-264, mars 2018, p. 119-131.
Disponible sur le site : <<http://www.puf.com>>, consulté le 28 février.

LAVRADOR Judicaël, « Peintres de la vie quotidienne », *BeauxArts Magazine*, N°441, Mars 2021, p. 40-53.

MILLET Catherine, « La petite logique de Donald Judd », dans : Olivier Corpet et Catherine Millet (dir.), *Les grands entretiens d'artpress: L'art minimal*, Corlet, 2019, p. 29-42.

MILLET Catherine, « Sol Lewitt, Espaces paradoxaux », dans : Olivier Corpet et Catherine Millet (dir.), *Les grands entretiens d'artpress: L'art minimal*, Corlet, 2019, p. 19-26.

MONDADA Lorenza et PANESE Francesco, « L'image comme dispositif : entre construction de l'objectivité et mise en spectacle », dans : Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard et Roland Kaehr (dir.), *Derrière les images*, Musée d'ethnographie Neuchâtel, 2018, p. 28-29.

SENALIDI Marco, « DÉJÀ VU Re-voir, re-faire, re-vivre à l'époque de l'art contemporain » dans : Marion Colas-Blaise et Gian Maria Tore (dir.), « Re- » *Répétition et reproduction dans les arts et les médias*, Mimésis, 2021, p. 231-255.

Table des travaux personnels



25 heures I, 2020, acrylique sur toile, 100 x 100 cm.



25 heures II, 2020,
acrylique sur toile,
100 x 100 cm.



25 heures III, 2020,
acrylique sur toile,
100 x 100 cm.

Un jour I, 2020,
acrylique sur toile,
30 x 30 cm.

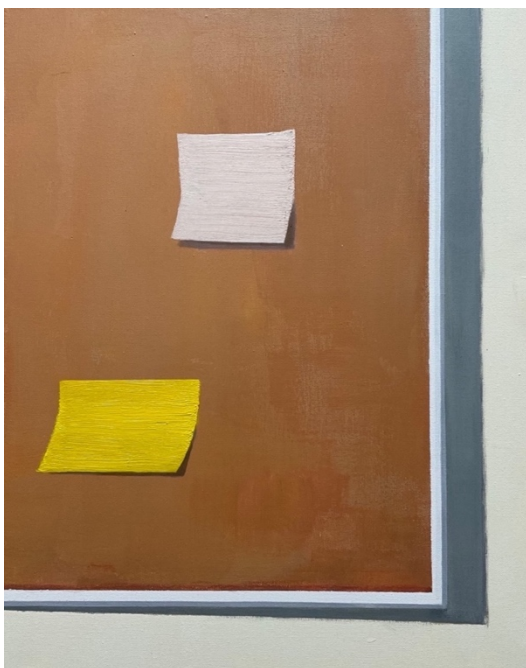


Un jour II, 2020,
acrylique sur toile,
30 x 30 cm.



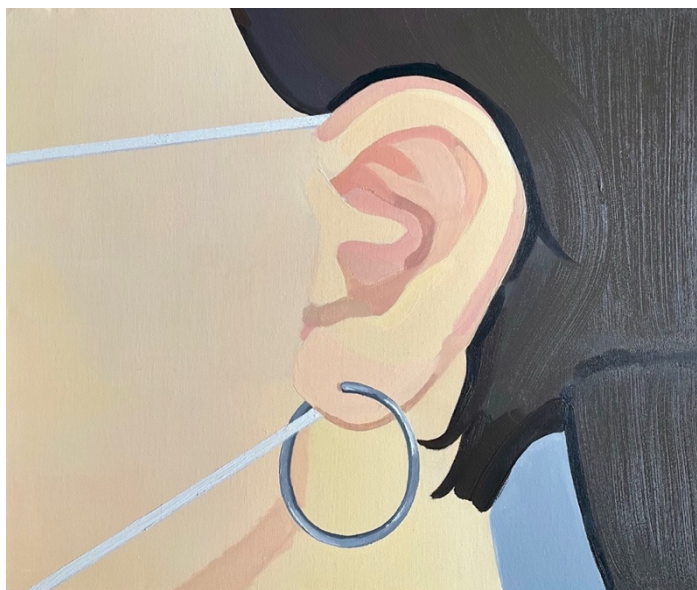


Sans titre, 2020,
acrylique et huile
sur toile,
40 x 50 cm.



Deux post-its, 2020,
acrylique et huile
sur toile,
40 x 50 cm.

Sans titre,
2021,
acrylique et
huile sur toile,
50 x 60 cm.

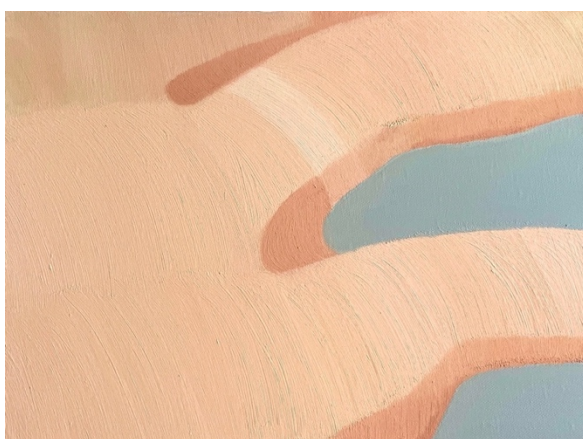


Sans titre,
2021,
acrylique et
huile sur toile,
50 x 60 cm.





Sans titre,
2021,
acrylique et
huile sur toile,
50 x 60 cm.



Sans titre,
2022,
acrylique et
huile sur toile,
30 x 40 cm.

Coquillage I, 2022,
acrylique sur toile,
coquillage, agrafe, fil
de perle, 30 x 40 cm.



Coquillage II, 2022,
acrylique et huile
sur toile, coquillage,
30 x 40 cm.





Cadre blanc, 2021, acrylique et huile sur toile, 13 x 13 cm, 30 x 30 cm, 24 x 30 cm.



Cadre en bois, 2022,
huile sur toile,
20 x 20 cm.

Table des illustrations

1. Jean-Baptiste-Siméon Charin, *Nature morte avec théière, raisins, noix et poire*, vers 1768, huile sur toile, 33 x 41 cm – 17
2. Paul Cézanne, *Nature morte à la bouilloire*, 1867-1869, huile sur toile, 64.5 x 81 cm, Musée d'Orsay, photographie ©DU Manxi – 17
3. Andy Warhol, *Boîtes de savon Brillo*, 1964, boîtes de contre-plaqué avec sérigraphie et acrylique, boîte 43.2 x 43.2 x 35.6 cm chacune – 20
4. Man Ray, *Porte-bouteilles de Marcel Duchamp*, 1936, négatif au gélation bromure d'argent sur support souple, 12 x 9 cm. (l'original est perdu, fait à Paris en 1914, autre exemplaire a été réalisé en 1964 d'après la photographie paris par Man Ray). L'œuvre dans la photographie : Marcel Duchamp, *Porte-bouteilles*, 1914/1964, fer galvanisé, 64 x 42 cm – 20
5. Daniel Spoerri, *La Douche*, 1991, huile sur toile, robinetterie, tuyau, pomme de douche sur bois, 70.2 x 96.8 x 18.5 cm – 23
6. Bertrand Lavier, *Manuberge*, 1982, armoire à pharmacie, verre, métal, peinture acrylique, 165 x 74 x 35 cm – 23
7. Réne Wirths, *Rose Wine*, 2019, huile sur toile, 110 x 100 cm – 23
8. Joseph Kosuth, *Une et trois chaises*, 1965, bois, tirages photographiques, 118 x 271 x 44 cm, Centre Pompidou, photographie ©DU Manxi – 27
9. Man Ray, *Le Violon d'Ingres*, 1924, épreuve aux sels d'argent rehaussée à la mine de plomb et à l'encre de Chine et contrecollée sur papier, 28.2 x 22.5 cm – 27
10. Réne Magritte, *Les mots et les images*, 1929 - 30
11. Marcel Broodthaers, *Portemanteau aux coquilles de moules*, 1965, portemanteaux en fil de fer peint, pince en métal peint, six coquilles de moules, 43.5 x 43 cm – 31
12. Marcel Broodthaers, *Casserole et Moules fermés*, 1964, pigment, résine synthétique, 30.5 x 27.9 x 24.8 cm – 31
13. Domenico Gnoli, *Hair partition*, 1968, acrylique et sable sur toile – 36
14. Domenico Gnoli, *Wrist Watch*, 1969, acrylique et sable sur toile – 36
15. Chantal Akerman, *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles*, 1976, film dramatique, 201 minutes, capture d'écran – 38
16. Hans Op de Beeck, *Stagings Silence* (3), 2019, vidéo en noir en blanc, 44 minutes, capture d'écran – 38
17. Luis Buñuel, *Un chien andalou*, 1929, vidéo essai surréaliste, 21 minutes, capture d'écran – 38
18. L'accrochage des œuvres de Kasimir Malevitch à la Galerie Dobychina en 1915 – 41
19. Barnett Newman, *Onement VI*, 1953, huile sur toile, 259.1 cm x 304.8 cm – 41
20. Felipe Cohen, *Vigilia*, 2009, collage avec 4 couleurs de papier, 35 x 70 cm – 44
21. Tim Eitel, *Architectural Studies*, 2017, huile sur toile, 70 x 70 cm – 44
22. Euan Uglow, *Two Pears*, 1990, huile sur toile, 17.1 x 24.1 cm – p. 44
23. Eric Cameron, *Stacking Chair*, commencé en 1992 – 48
24. Robert Ryman, *Untitled*, 1965, huile sur toile, 28.6 cm x 28.6 cm – 49
25. Kasimir Malevitch, *Carré noir sur fond blanc*, 1915, huile sur toile, 79.5 x 79.5 cm – 49
26. Pablo Ruiz Picasso, *Guitare*, 1912-1913, tôle de métal, fils métalliques, 65 x 33 x 19 cm – 54
27. Henri Matisse, *Fleurs et fruits*, 1952 – 1953, papiers gouachés, découpés, collés sur papier marouflé sur toile, 410 x 870 cm, Musée Matisse, Nice – 54
28. Wayne Thiebaud, *Three Machines*, 1963, huile sur toile, 76.2 x 92.7 cm, SFMOMA, photographie ©DU Manxi – 56

29. Détail de trace dans la peinture *Three Machines* – 56
30. Pierre Soulages, *PEINTURE 100 x 81 CM, 4 janvier 1989*, 1989, huile sur toile – 57
31. Daniel Dezeuze, *En vérité*, 2018, acrylique sur bois, 76 x 45 cm – 62
32. Daniel Dezeuze, *Vanité*, 2010-2013, bois, 153 x 87 x 25 cm – 62
33. Claude Rutault, *Toile à l'unité*, 1973, peinture acrylique sur toile – 62
34. James Turrel, *Prado Red*, 1968, lumière en projection, dimension variable – 64
35. Sol LeWitt, *Wall Drawing #1081*, 2003, acrylique sur mur – 64
36. Cécile Bart, *Suspens (Groupe 4)*, 2009, peinture glycérophthalique, châssis en aluminium, 2 éléments 190 x 190 cm et 1 élément 320 x 227 cm – 64
37. Sol Lewitt, *Sans titre*, 1982, aquarelle et gravure sur papier, 60.9 x 60.3 cm – 68
38. Donald Judd, *Stack*, 1972, acier inoxydable, Plexiglas rouge, 483 x 102 x 79 cm, chaque élément : 23 x 102 x 79 cm – 68
39. Frank Stella, *Fladrine*, 1994 – 68
40. Ellsworth Kelly, *Red Green*, 1968, détail de la toile, SFMOMA, photographie ©DU Manxi – 71
41. Robert Barry, *Changing*, 2018, acrylique sur toile, 50 x 50 x 3.5 cm – 71
42. Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *Tableau retourné*, vers 1670-1675, huile sur toile, 66 x 88.5 cm – 73
43. Domenico Gnoli, *Back View*, 1968, acrylique sur toile – 73
44. Sophie Calle, *What Do You See ?*, photographie, 2013 – 75
45. Gustav Deutsch, *Shirley : Vision of reality*, 2013, 93 minutes, capture d'écran – 78
46. Wes Anderson, *The French Dispatch*, 2021, 103 minutes, capture d'écran – 80
47. *Accidentallywesanderson*, page commune sur Instagram – 80
48. Paul Nougé, *Le bras révélateur*, 1929-1930, photographie – 83
49. Paul Stand, *Poires et bols*, 1916, impression, argentée-platine, 25.7 x 28.8cm – 85
50. Emmanuel Sougez, *Les trois poires*, 1930, tirage argentique, 37.5 x 28.5 cm – 85
51. Takashi Yasumura, *A bonsai tree and watering hose*, 1999, tirage chromogène, 43.4 x 55.1 cm – 85

Index

Index des noms propres

A

AKERMAN Chantal, 37, 38.
ANDERSON Wes, 79-80.

B

BARRY Robert, 66, 70-71.
BART Cécile, 64-65
BAUDRILLARD Jean, 34 -35,
42, 90.
BEECK Hans de, 37-38.
BRETON André, 19.
BROODTHAERS Marcel, 29-31.

C

CALLE Sophie, 75.
CAMERON Eric, 46, 48.
CÉZANNE Paul, 16-17.
CHARDIN Jean-Baptiste-
Siméon, 17.
COHEN Felipe, 42, 44.
CORNU Geneviève, 14, 24.

D

DANTO Arthur, 12, 16, 18, 25-
26, 35.
DEWEY John, 8-10, 39.
DEZEUZE Daniel, 59, 62.
DIDI-HUBERMAN Georges, 63.
DOESBURG Theo Van, 50.
DUCHAMP Marcel, 18-20.

E

EITEL Tim, 42, 44.

F

FLY Roger, 9.

H

HARTUNG Hans, 55.
HOPPER Edward, 77-78.

I

INGRES Jean-Auguste-
Dominique, 25-27.

J

JADD Donald, 66-68.

K

KANDINSKY Vassily, 39, 48.
KELLY Ellsworth, 69, 71.
KLEE Paul, 81.
KOSUTH Joseph, 24, 27.

L

LATOURE Bruno, 7.
LAVIER Bertrand, 21, 23.
LEWITT Sol, 63-64, 66-68.

M

MAGRITTE René, 24, 29-30.
MALEVITCH Kasimir, 39-41,
47, 49.
MATISSE Henri, 52-54, 82, 86.
MOLDERINGS Herbet, 19, 22.
MONDRIAN Piet, 39.
MORANDI Giorgio, 17.

N

NEWMAN Barnett, 40, 41.
NOUGÉ Paul, 83.

P

PEIRCE Charles Sanders, 25.
PICASSO Pablo Ruiz, 52, 54.
POLLOCK Jackson, 61.
POPPER Karl, 13.

R

RAY Man, 19-20, 25-27, 33,
63.
ROTHKO Marks, 40.
RUTAULT Claude, 61-62, 65.
RYMAN Robert, 46-49.

S

SOUGE Emmanuel, 84-85.
SOULAGES Pierre, 57.
SPOERRI Daniel, 21, 23.
STELLA Frank, 66-68.
STRAND Paul, 84.

T

THIEBAUD Wayne, 55-56.
TURREL James, 63-64.

U

UGLOW Euan, 43-44.

V

VERDIER Fabienne, 55.
VIALLAT Claude, 59.

W

WARHOL Andy, 18, 20.
WIRTHS René, 21, 23.

Y

YASUMURA Takashi, 85.

Index des notions

B

Banal, Banalité, 1, 3, 5-6, 9, 12-15, 17-21, 24-25, 32-33, 36-37, 39, 46, 48, 55, 60, 77, 82-84.

Bordure, 69

C

Cadrage, 3, 6, 32, 53, 58, 76-77, 79, 86, 89.

Cadre, 1, 3, 5-6, 15, 32-33, 36, 47, 51, 58-61, 63, 65-67, 69-72, 74-77, 79, 81-82, 88-89.

Cadrer, 76, 77, 79, 89.

Camera oscura, 81.

Champ, 1, 6, 10-13, 17-19, 24, 33, 40, 42, 47, 50, 52, 66, 69, 76, 79, 81-82, 84, 86, 88-89,

Composition, 3, 22, 32-33, 35-37, 39, 42-43, 47, 51, 57, 59, 65, 67, 77, 79, 81, 83-84, 86, 88.

Contemporanéité, 6, 12, 45, 87.

Couleur-lumière, 3, 50, 52-53, 57.

Couleur-matière, 3, 50, 52-53, 57,

D

Découpage, 17, 53, 60, 82.

Déjà-vécu, 21.

Déjà-vu, 16, 21, 75, 86.

Détail(s), 3, 5, 22, 34-37, 42, 72, 75, 79, 84.

Distance, Distanciation, 18, 39, 55, 63, 74.

E

Échelle, 34, 88.

Esthétique, 1, 5, 10-11, 15, 37-38, 42-43, 45-46, 63, 69, 80-82, 87-88, 93, 95.

Espace, 1, 5, 9-10, 14, 35, 37, 39-40, 42-43, 59, 65, 76-78, 83-84, 88.

Expérience, 1, 3, 5, 7-10, 13-15, 19, 21, 28-29, 45, 51, 53, 70, 75, 77, 81, 87-89.

Écran, 4, 6, 41, 76, 79, 81, 83.

F

Figuration, 3, 6, 13, 18-19, 21, 39-40, 42-43, 45-46.

Flatbed, 66.

Forme, 1, 3, 5-6, 8-10, 12-13, 16-19, 22, 24, 28-30, 32-36, 39-40, 42-43, 45-47, 50, 55-60, 63, 65-68, 72, 74, 77, 82, 84, 86, 88.

Frontière, 40, 43, 51, 67, 69-70, 74.

G

Géométrie descriptive, 33.

Geste, 5-6, 10-11, 13-14, 18-22, 25, 32-33, 36-37, 43, 46, 51, 56-57, 59-60, 65, 69, 71, 74-75, 77, 82-83, 86-89.

H

Hors-cadre, 65, 76-77.

Hors-champ, 81.

I

Icône, 25.

Image(s), 1, 3, 5-13, 17, 20-22, 24-26, 28-30, 32-35, 39-40, 42-43, 45-46, 48, 51, 58-60, 69-72, 74-80, 81-84, 86-89.

Indice, 25, 28, 39, 67, 74.

Invisible, 57, 61, 65, 81-82, 84.

Isolement, 10, 27, 36, 48, 77.

M

Matière, 3, 6, 21, 47, 50-53, 57-58, 65, 67-68.

Média, 1, 4, 6, 10, 14, 26, 47, 76, 86-87, 89.

Mise en scène, 33, 38-39, 69, 80, 87.

Modèle, 37, 45.

Multimédia, 1, 4, 6, 76.

N

Naturaleza muerta, 15.

Nature morte, 3, 5, 14-17, 84.

Négatif, 20, 82.

O

Objectif, 12, 16, 19-20, 39-40, 47, 82, 84.

Objet(s), 1, 3-23, 24-26, 28-30, 32-37, 39-40, 42-43, 45-47, 51, 53, 55-56, 58, 67, 69-70, 74, 76, 81-84, 86-89.

P

Peinture(s), 1, 3-6, 8-10, 12-18, 20-22, 24-26, 28-29, 32-37, 39-40, 42-43, 45-47, 50-53, 55-72, 74-79, 82-84, 86-89.

Photographie, 6, 19-20, 24-25, 81-84, 86, 89.

Planéité, 3, 6, 34, 51, 55, 63, 65-67, 69-70.

Positif, 82.

Préfixe, 4, 86-87.

Pyramide visuelle, 3, 32, 59, 76.

Q

Quotidien, 1, 5-8, 10-12, 14, 18, 21, 25-26, 28, 30, 34-35, 37, 42-43, 60, 77-79, 81-84, 86-89.

R

Réalité, 5, 14, 18, 22, 26, 28, 42, 46, 71, 74-75, 81, 86, 88.

Réel, 1, 8, 14, 18, 21-22, 25-26, 28-29, 34, 36, 39-40, 60, 75-77, 87-88.

Référent, 6, 25-26, 35, 42.

Regard, 5-6, 9, 12-13, 21-22, 36, 40, 47, 52, 55, 58, 63, 69, 72, 76-77, 82, 84, 86-88.

Relief, 52, 55, 57, 61, 69-70, 72.

Répétition, 51, 87.

Représentation, 1, 12-14, 16-18, 21-22, 25-26, 32-33, 35-36, 39-40, 42-43, 45-47, 50, 58-60, 69, 71, 74-76, 81-83, 86, 88.

S

Sculpture tableau, 67.

Signe, signifié, signifiant, 14, 16, 21-22, 24-26, 47, 88.

Support, 3, 20, 58, 65-67, 69-70, 72, 83, 88-89.

Surface, 3, 6, 13, 16-17, 33-35, 43, 51-52, 55-59, 61, 65-66, 69-70, 72.

Symbole, 25-28.

T

Trace, 21, 26, 43, 46, 51-53, 55-57.

Traitement, 1, 3, 5-6, 10, 16-18, 21-22, 26, 29, 32, 39-40, 46, 55, 69, 72, 75, 77, 84, 87.

Transcription, 5.

Transformation, 1, 6, 8, 13, 28, 34, 39, 60, 77, 83, 86-87.

Trompe -l'œil, 3, 21, 71, 72, 74.

V

Visible, 52, 57, 61, 65, 78, 81-82, 84.

Vision, 5, 7, 9-12, 26, 32, 34, 46, 52, 77, 81-82, 88.

