

MARIE-CHRISTINE MATHIEU

CLASH DE TEMPS

La représentation autobiographique en peinture

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À LA FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES DE L'UNIVERSITÉ LAVAL
DANS LE CADRE DU PROGRAMME DE MAÎTRISE EN ARTS VISUELS
POUR L'OBTENTION DU GRADE DE MAÎTRISE ÈS ARTS (M.A.)

ÉCOLE DES ARTS VISUELS
FACULTÉ D'AMÉNAGEMENT, D'ARCHITECTURE ET DES ARTS VISUELS
UNIVERSITÉ LAVAL
QUÉBEC

2008

RÉSUMÉ

Cet écrit sur mon projet de recherche création implique ma pratique en arts visuels, plus spécifiquement la peinture transitant par l'image photographique. Il questionne les répercussions sur les plans sémantiques et formels de l'utilisation d'une image référentielle en peinture ou, plus précisément, les différents enjeux de la représentation d'une image photographique en peinture (émotionnels, temporels et visuels), de l'étape de la prise de vue photographique jusqu'à son interprétation. Mes tableaux émergeant de photographies issues de ma vie personnelle, des thèmes comme l'autobiographie, l'autoreprésentation et le rôle de la mémoire d'un moment vécu dans l'interprétation d'une image en peinture sont abordés. Ce travail vise à développer une réflexion pertinente sur la problématique de la représentation et de l'autobiographie en tant que pratique artistique dans la peinture. Il est une mise en théorie qui accompagne la production visuelle que j'ai effectuée au cours de ma maîtrise en arts visuels.

REMERCIEMENTS

Merci à ma directrice de recherche Nicole Malenfant pour ses commentaires constructifs, son expertise qu'elle sait si bien partager et pour son soutien tout au long de ma recherche et de l'écriture de cet ouvrage.

Merci à Francine Chaîné pour le courage et l'appui qu'elle m'a donné au début de ces deux dernières années.

Merci à ma famille pour avoir cru en moi et m'avoir soutenue, pour la passion que mon père m'a transmise et pour la détermination que ma mère m'a apprise.

Merci à Mathieu L., mon ami et mon âme sœur pour avoir contribué à la mise en page de cet ouvrage, pour son temps et son soutien inconditionnel.

Merci à tous mes amis pour leur écoute et pour l'inspiration qu'ils me donnent.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	8
PREMIÈRE PARTIE;	
CHAPITRE 1: LA PHOTOGRAPHIE, DU VÉCU AU DOCUMENT AUTOBIOGRAPHIQUE	
Conception de la photographie	12
Le Punctum ou le choix photographique	13
Autobiographie	15
Autoreprésentation et autoportrait	17
Du sans art à l'art	19
CHAPITRE 2: LA PEINTURE COMME STRATÉGIE D'INTERPRÉTATION	
La problématique de la représentation photographique	21
Conception de la représentation	22
L'expérience de la peinture	24
La narration dans l'image autobiographique	26
Les différentes temporalités de l'image picturale	27
CHAPITRE 3: AFFINITÉS ESTHÉTIQUES	
L'Album de famille	30
DEUXIÈME PARTIE;	
DESCRIPTION DES TABLEAUX	34
CHAPITRE 1: L'IMAGE DES AUTRES	
Barbara	38
Mauro	41
Lawrence	44
Le Baiser	47
CHAPITRE 2: L'IMAGE DE MOI-MÊME	
Autoportrait devant la fenêtre	50
Sans titre devant la fenêtre	54
Autoportrait	56
CONCLUSION	57
BIBLIOGRAPHIE	59

LISTE DES FIGURES

Figure 1

Nan Goldin, *Rise and Monty kissing*, 1988, photographie, 69,5 x 101,6 cm.

Source : <<http://www.chelseaartgalleries.com/artists/N/Nan+Goldin.html>>, consulté le 25 juin 2008.

Figure 2

Nan Goldin, *Nan and Brian in Bed, NYC*, 1983, photographie, 50.8 x 61 cm.

Source : <<http://www.metmuseum.org>>, consulté le 25 juin 2008.

Figure 3

Sigmar Polke, *Paris* (extrait), 1971, photographie, 18 x 24 cm.

Source : Xavier Domino, *Le Photographique chez Sigmar Polke*, Paris, Le point du jour Éditeur, 2007.

Figure 4

Sigmar Polke, *Freundinnen*, 1965-1966, huile sur toile, 48 x 60,9 cm.

Source : Xavier Domino, *Le Photographique chez Sigmar Polke*, Paris, Le point du jour Éditeur, 2007.

Figure 5

Gerhard Richter, *Onkel Rudi*, 1965, huile sur toile, 87 cm X 50 cm.

Source : <<http://www.Gerhard-Richter.com>>, consulté le 25 juin 2008.

Figure 6

Gerhard Richter, *Swimmers*, 1965, huile sur toile, 200 cm X 160 cm.

Source : <<http://www.Gerhard-Richter.com>>, consulté le 4 juillet 2008.

Figure 7

Marie-Christine Mathieu, *Barbara*, acrylique sur toile, 3 x 4 pieds, 2007.

Figure 8

Photo document ayant servi à la réalisation de *Barbara*, 2007.

Figure 9

Marie-Christine Mathieu, *Mauro*, acrylique sur toile, 3 x 4 pieds, 2007.

Figure 10

Photo document ayant servi à la réalisation de *Mauro*, 2006.

Figure 11

Marie-Christine Mathieu, *Lawrence*, acrylique sur toile, 3,4 x 3,4 pieds, 2008.

Figure 12

Photo document ayant servi à la réalisation de *Lawrence*, 2008.

Figure 13

Ibid, 2008

Figure 14

Marie-Christine Mathieu, *Le baiser*, acrylique sur toile, 5 x 7 pieds, 2008.

Figure 15

Photo document ayant servi à la réalisation de *Le baiser*, 2008.

Figure 16

Marie-Christine Mathieu, *Autoportrait devant la fenêtre*, acrylique sur toile, 3,4 x 3,4 pieds, 2007.

Figure 17

Photo document ayant servi à la réalisation d'*Autoportrait devant la fenêtre*, 2007.

Figure 18

Marie-Christine Mathieu, *Sans titre devant la fenêtre 1*, acrylique sur toile, 2 x 1,8 pieds, 2008.

Figure 19

Marie-Christine Mathieu, *Sans titre devant la fenêtre 2*, technique mixte, 2 x 2 pieds, 2008.

Figure 20

Photo document ayant servi à la réalisation de *Sans titre devant la fenêtre 1* et *Sans titre devant la fenêtre 2*, 2007

Figure 21

Ibid., 2007.

Figure 22

Marie-Christine Mathieu, *Autoportrait*, acrylique et huile sur toile, 3,4 x 3,4 pieds, 2007.

Figure 23

Photo document ayant servi à la réalisation d'*Autoportrait*, 2006.

Source des figures 7 à 21 : Archives personnelles.

La représentation n'est pas la chose représentée.

Jacques Lencan

Comment retrouver le jeu d'autrefois? Comment réapprendre non pas simplement à déchiffrer ou à détourner les images qu'on nous impose, mais à en fabriquer de toutes sortes? Non pas seulement à faire d'autres films ou de meilleures photos, non pas simplement à retrouver le figuratif dans la peinture, mais à mettre les images en circulation, à les faire transiter, à les travestir, à les déformer, à les chauffer au rouge, à les glacer, à les démultiplier? Bannir l'ennui de l'Écriture, lever les privilèges du signifiant, congédier le formalisme de la non-image, dégeler les contenus, et jouer, en toute science et tout plaisir, dans, avec, contre, les pouvoirs de l'image.

Michel Foucault

INTRODUCTION

Ma création est dépendante de ma vie et en est imprégnée : elle agit comme témoin de mon existence. Une portion d'existence que je m'approprie et de laquelle je retire ce qui m'en semble l'essentiel: elle me sert à faire une adaptation visuelle de l'adaptation de la réalité. Mes tableaux représentant ma propre vie, je peins ces images en partie pour m'aider à comprendre qui je suis. Cela me permet une introspection dans l'univers de mes perceptions et de mes émotions. Mes œuvres représentent des moments de ma vie dont je suis soit actrice soit spectatrice, elles représentent ainsi mon entourage ou moi, dans les lieux et les moments où les sujets se trouvent spontanément. En chacun d'eux se trouve donc une partie de ma personnalité et, bien qu'ils soient issus du réel à cause de la présence évidente de la photographie, en s'en approchant ils deviennent, paradoxalement, de moins en moins réalistes et laissent place à la matière picturale qui elle est mise à profit au détriment de la précision photographique.

Bien que ma production tire sa substance de la captation photographique, c'est dans le médium de la peinture que s'inscrit la forme finale de mon travail. Comme pour Sigmar Polke, artiste contemporain qui a influencé à la fois les domaines de la peinture et de la photographie en hybridant les deux médiums, la pratique photographique dans mon oeuvre « *est le vecteur de l'art, et non pas l'art lui-même.* »¹ Elle fait partie du spectre des matériaux possibles et utilisables pour générer l'image. L'usage de la photographie me permet la capture du *fou de bougé* dans mes images, c'est-à-dire d'une image constituée de plusieurs instants superposés et qui montre la traînée d'un mouvement sur une image fixe qui n'est visible que par le biais de ce médium. J'ai décidé de tirer avantage de cette particularité propre à la photographie dans mon processus de reproduction de l'image pour la modifier en l'inscrivant dans la matière picturale; parallèlement, je mets en relief l'impact des nouvelles techniques sur les arts qualifiés de traditionnels.

L'élaboration de l'image picturale se constitue donc dans un premier temps par la captation photographique. Deux approches se dégagent de cette pratique : l'une vise la prise d'images photographiques de mon entourage immédiat et l'autre de photographies de moi-même, dans une approche plus exploratrice au plan esthétique. Dans la photographie de mon entourage, j'utilise des photographies issues de l'album de mon quotidien, de mes sorties, d'amis, de famille, sans que la saisie de l'image ait eu comme premier dessein de devenir un tableau. Dans la deuxième catégorie, la photographie de moi-même, le sujet est généré à partir d'images plus planifiées, préméditées, et prises en vue d'en faire un travail artistique. Les

¹ Xavier Domino, *Le Photographie chez Sigmar Polke*, Paris, Le point du jour Éditeur, 2007, p.22.

prises de vue des images me représentant se font dans mon environnement quotidien, sans studio, ni trépied, ni éclairage professionnel. Je les qualifie d'études : j'explore par le biais de celles-ci soit différentes techniques de représentation du mouvement, de temporalités, par différentes approches face à la couleur ou à la transparence. Toutefois, peu importe le sujet, toutes les photographies choisies sont traitées numériquement et sont ensuite imprimées sur acétate. Avec un rétroprojecteur, je les projette sur un canevas accroché au mur et la toile se transforme en écran. En allumant le projecteur, le futur tableau, ou du moins l'essentiel de l'image à interpréter apparaît et me sert de guide dans mon processus de construction et d'interprétation. En éteignant le rétroprojecteur à quelques reprises pendant la production, je peux voir l'image apparaître peu à peu. La définition du projecteur que j'utilise étant assez rudimentaire, l'image qui me guide n'est pas nette alors sa reconstruction se fait par taches de couleur ou par couches de lavis. Ainsi, je peux travailler la transparence et le flou dans mes tableaux mais toujours à partir du réalisme de l'image photographique. Le tableau devient, conséquemment, l'adaptation de l'image photographique qui elle est déjà une adaptation de la réalité : il intervient en cours de processus non seulement un changement de perception en rapport avec l'image projetée mais il émerge aussi le souvenir de l'événement vécu dans le passé. Mes images référentielles étant issues de ma vie, la mémoire joue un rôle essentiel dans l'interprétation que je fais de celles-ci. C'est la mémoire approximative que j'ai de ces moments photographiés qui me guide dans l'approche instinctive de la gestuelle de la peinture. Le fait que la photo soit liée à un moment émotionnel existant ou ayant existé est le vecteur de ma perception du sens de l'image et donc de l'interprétation que j'en fais. Ainsi, l'œuvre est vivante et en continuelle évolution, à partir de l'événement pendant lequel la prise de vue a été faite, jusqu'au moment où le tableau s'accomplit. Son sens change à chaque étape de sa création, un peu comme une plante dont la graine serait le moment de la prise de vue.

C'est donc en trois catégories que je diviserai la première partie de cet ouvrage. J'expliquerai dans un premier temps ma conception et ma démarche dans le domaine de la peinture par rapport à la photographie, je parlerai alors de ma conception de ces deux médiums. Dans un deuxième temps j'expliquerai ma vision et ma pratique en photographie par rapport au vécu, entre autre la notion autobiographique de mon travail, pour terminer avec le thème de l'apport de la peinture à l'image photographique, et l'apport de l'image photographique à la peinture, c'est à dire tous les éléments qui font que l'œuvre finale est indépendante de sa source photographique. La deuxième partie sera plus descriptive et abordera concrètement le contenu d'une sélection de mes œuvres en parlant autant de leur source dans le réel que de leurs propriétés picturales.

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE 1 :
LA PHOTOGRAPHIE, DU VÉCU AU DOCUMENT AUTOBIOGRAPHIQUE

CONCEPTION DE LA PHOTOGRAPHIE

La photographie fixe une image qui émerge d'une action dans un moment précis et à travers un vécu extrêmement mobile. Elle découpe une tranche de l'événement et le temps de sa prise de vue représente une réalité temporelle en mouvement et donc en continuelle évolution, dans et en dehors de la prise de vue. Celles que j'utilise pour peindre ont toujours un temps d'exposition assez long pour me permettre de conserver les traces des mouvements. Somme toute, elles sont d'une durée réelle très courte dans l'ensemble de l'événement mais très longue dans le temps photographique. Certaines images conservent fortement la trace des mouvements effectués par la personne photographiée, d'autres moins. Elles résultent donc en grande partie de l'accident et du hasard puisque la prise de vue et l'éclairage ne sont pas prémédités. Ne désirant pas contrôler l'essentiel de la prise de vue, j'utilise la plupart du temps mon appareil en mode automatique sans flash ou j'augmente parfois la durée d'exposition. Je fais souvent des expériences en changeant, par exemple, l'ouverture de l'obturateur, la durée d'exposition ou la balance des blancs. Toutefois, ce qui est encore plus important que le simple mode de l'appareil est le moment de la prise de vue. Je cherche une image spontanée, prise sur l'impulsion du moment et qui laisse place au hasard. Ce jeu avec l'accident est tout aussi présent à l'étape de la prise de vue qu'à celle de la peinture. De cette manière, la photo fixe une image qui dépasse notre capacité de perception. Nous avons une vision globale d'une scène qui implique un mouvement dans le temps. L'aspect involontaire et sans mise en scène laisse le vécu agir de lui-même. Comme Sigmar Polke, je cherche à mettre l'accent sur la déformation des photographies issues d'une curiosité technique sans lien avec le résultat. À la suite de multiples expérimentations, cette absence devient une nouvelle technique en elle-même. Comme lui, je me situe en tant que photographe amateur plus par parti pris esthétique que par souci de modestie. « *Shooting the way I do is out. Any tourist could take these pictures* »¹. On en vient donc à se demander « qu'est-ce qu'un artiste photographe? » L'essentiel de ma pratique réside dans le fait que je choisisse de laisser le plus de place que possible au hasard et au cours des choses plutôt que d'appliquer une méthode de prise de vue adéquate pour mes sujets et je recherche spécifiquement les particularités d'une photographie non conforme aux normes esthétiques du médium. Ce type d'images est surtout relié à la photographie amateur : les photos sont prises par souci de documentation pour que l'on puisse se souvenir, de manière *non artistique* mais elles ont comme destin de devenir de l'art à travers la peinture. L'essentiel de ma pratique réside dans le fait que la photographie n'est qu'une étape dans la réalisation de l'œuvre d'art. Elle n'est pas l'œuvre d'art et je mise

¹ Sigmar Polke, « La façon que j'ai de prendre des photos est complètement dépassée. Ces photos, n'importe quel touriste pourrait les prendre », extrait de *La peinture est une ignominie*, entretien avec Bice Curiger publié dans Art Press no. 91, avril 1985; repris en anglais dans Parkett, no. 26, 1990.

davantage sur un processus qui laisse place au hasard que sur un résultat qui deviendrait une expérience esthétique en soi. C'est dans cette enfance de l'art photographique que mes tableaux prennent naissance.

LE PUNCTUM OU LE CHOIX PHOTOGRAPHIQUE

Ce qui m'intéresse dans la photographie, ce sont les images naïves dans lesquelles le *punctum* joue un grand rôle dans la signification que l'image peut avoir. Bien qu'il existe plusieurs moments dans l'approche d'une image photographique, c'est-à-dire plusieurs niveaux d'analyse et d'interprétation, l'auteur et philosophe Roland Barthes en distingue deux: le *studium* et le *punctum*. Le *studium*, plus objectif, permet au spectateur d'en apprendre sur le photographe lui-même et sur ses sujets. C'est le concret qui est représenté dans l'image. Le *punctum* pour sa part est de nature purement subjective : « *Le punctum est une sorte de hors-champ subtil, comme si l'image lançait le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir : pas seulement vers « le reste » de la nudité, pas seulement vers le fantasme d'une pratique, mais vers l'excellence absolue d'un être, âme et corps mêlés.* »¹. C'est précisément le *punctum* qui me fait choisir entre telle ou telle photographie. Je cherche un « petit quelque chose » : un regard fuyant, un dédoublement par la vitesse de la prise de vue ou un sujet se situant à distance des autres personnes présentes sur l'image. Le *punctum* condense davantage le souvenir, l'atmosphère du moment et son intrigue affective. C'est à ce moment qu'entre en scène le dialogue interrelationnel présent dans mon travail : je me questionne sur ce qui se trouve, dans ma relation avec mon sujet, qui émerge dans l'image et qui vient me toucher assez pour décider d'en faire un tableau. Ce n'est pas une question d'interprétation ; la photographie reflète quelque chose à mes yeux et c'est cette chose, ce *punctum* que je tenterai de mettre en relief dans le tableau. En somme, même si la photographie est reconnue pour représenter le réel, il est possible de lui faire évoquer quelque chose de complètement subjectif. Elle peut être une mise en scène ou tirée sur le vif. Son sens est multiple et elle n'est pas la réalité mais plutôt le reflet d'une réalité qui est interprétée à la fois par le photographe et par le spectateur. La photographie n'est qu'apparence et superficialité, les images qu'elle nous montre sont peut-être nettes mais sont aussi ambiguës. Elle sert à produire le paradoxe de la présence devenue de l'absence, en nous faisant voir sans nécessairement pouvoir saisir sa réalité d'origine.

La photographie est pour moi un outil de mémoire. Je m'inspire des moments qu'elle transmet, du temps suspendu, pour donner aux images une nouvelle présence dans le temps. Celles-ci évoquent à la fois la première temporalité de la photographie, soit l'expérience

1 Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Éditions Gallimard, 1980, p. 93

et le fait vécu. Elle évoque aussi la deuxième temporalité, celle qui existe en regardant la photographie et qui agit comme preuve du fait vécu en lien avec la nouvelle présence que je lui donne en la projetant sur une toile afin de l'étirer dans le temps et de lui donner une nouvelle particularité : s'inscrire dans la matière picturale. Roland Barthes a réfléchi sur ces différentes temporalités liées à l'image photographique. Il considère que les temporalités de la photographie se retrouvent avec le *maintenant* et *l'autrefois*, avec la présence-absence de l'image et fait agir ces éléments en tant que preuve de l'existence du moment et du « ça a été » :

Le type de conscience qu'elle [la photographie] implique est véritablement sans précédent ; la photographie installe en effet, non pas une conscience de *l'être là* de la chose (que toute copie pourrait provoquer), mais une conscience de *l'avoir été là*. Il s'agit donc d'une catégorie nouvelle de l'espace-temps : locale immédiate et temporelle antérieure : dans la photographie il se produit une conjonction illogique entre *l'ici* et *l'autre-fois*.¹

Dans sa philosophie de la photographie, Barthes met l'accent sur le fait de pouvoir affirmer en toute conviction : *j'y étais, je l'ai fait* ou *j'étais là et maintenant je suis ici*. Malgré tout, cette question de preuve reste ambiguë puisque la photo « *devient une illusion de preuve à cause de la pause, du « jeu » des sujets. Le « ça a été » se transforme en « ça a été joué.* »² La plupart du temps, le sujet photographié est conscient qu'il apparaîtra dans une image captée par l'appareil photo et c'est parfois le cas dans mon travail en photographiant mon entourage. Je tente toutefois de choisir un moment naturel, pendant lequel le modèle ne pose pas et dans lequel c'est justement le *punctum* qui viendra ajouter au contenu de l'image. Mais que le moment soit joué ou non, la prise de vue se superpose dans mon cas à l'expérience vécue. Le moment passé n'est pas inconnu : il laisse une trace dans ma mémoire, au delà de l'image photographique.

La captation photographique permet de fixer l'instant et le moment de cette réalité temporelle dans une seule image. Comme le moment de la prise de vue est contextuel et temporel, il est flou en lui-même car il ne possède ni de début ni de fin prédéfinie : le souvenir d'un moment est donc autant plus flou que le moment lui-même. La photographie contribue de cette manière à fixer l'instant fugitif en faisant référence au passé de l'image.

1 Roland Barthes, *Éléments de Sémiologie*, Paris, Éditions Gauthier, 1970, p. 137.

2 François Soulages, *Esthétique de la photographie*, Paris, Éditions Nathan (Dictionnaire), 2000, p.18.

AUTOBIOGRAPHIE

La photographie domestique, à savoir celle que nous pratiquons tous plus ou moins à la *domus* – à la maison, en famille, en vacances, avec des amis, etc. Elle nous permet de nous rappeler notre passé et surtout de nous prouver que nous l’avons vécu de telle ou telle manière, mieux que nous vivons notre présent. Elle garantit un véritable double cogito photographique : d’abord, j’ai été photographié ainsi, donc j’ai existé ainsi ; ensuite, j’ai été photographié, donc j’ai existé. C’est même l’étrange fonction du polaroid qui semble être non seulement un témoin, mais surtout une preuve de notre vie - transcendant ainsi notre vie banale et anonyme en vie qui mérite d’être vécue, donnant de la valeur à ce qui n’en a pas, du sens à de l’absurde, pour la simple « raison » que cette vie devient l’objet d’une représentation « objective ». ¹

Toute ma pratique en photographie, que ce soit en prenant des photographies de moi ou des autres, est très spécifique à la photographie domestique telle que décrite ci-haut par François Soulages dans *Esthétique de la photographie*. Mes images montrent des amis, de la famille, des connaissances ou moi-même, et proviennent de moments vécus. Amateurs et aléatoires, elles proviennent de sorties, de voyages, de fêtes ou de moments casaniers. J’utilise justement ma « *vie banale et anonyme en vie qui mérite d’être vécue, en donnant de la valeur à ce qui n’en a pas, du sens à de l’absurde, pour la simple « raison » que cette vie devient l’objet d’une représentation « objective ».* » (cit. 1). Mes sujets et ma vie deviennent ainsi l’inspiration et l’objet d’une pratique artistique.

Ce besoin d’exposer son monde intérieur et soi-même, de plus en plus présent dans la société contemporaine en grande partie à cause de la télévision et d’internet, est une pratique bien connue et très ancienne du milieu des arts en général. Serge Tisseron, psychanalyste spécialiste de la question de l’image nomme ce phénomène psychologique « extimité » : « *Je propose d’appeler “extimité” le mouvement qui pousse chacun à mettre en avant une partie de sa vie intime, autant physique que psychique. Cette tendance est longtemps passée inaperçue bien qu’elle soit essentielle à l’être humain. Elle consiste dans le désir de communiquer à propos de son monde intérieur.*»² L’autobiographie, comme l’autoreprésentation, sont directement liées à l’extimité puisqu’elles affichent et relatent des faits vécus par l’auteur. Elle contribue ainsi à la définition de soi-même et évoque des mémoires de vie en mettant celles-ci en avant-plan afin de leur donner une nouvelle fonctionnalité. Elle contribue en quelque sorte à la définition du *soi* en passant par les autres : *soi* à travers les autres, les autres à travers *soi*. La documentation autobiographique que l’on amasse, qu’elle soit sous forme de photos comme dans mon cas ou bien sous forme de textes, devient alors comme un témoin de vie, une preuve du *ça a été*, et nous permet ainsi de jeter un regard sur le passé et de mieux saisir

1 François Soulages, *op.cit.*, p. 14.

2 Serge Tisseron, *L’intimité surexposée*, Paris, Éditions Ramsay, 2001, p.52.

son identité à travers la mémoire. La documentation devient comme de petits échantillons de vie, des prélèvements que l'on utilise comme repères de ce que l'on a été, de ce qui nous a marqué. L'effet miroir entre ma vie et mes œuvres existe autant en rapport avec ma démarche créatrice qu'en rapport avec mes sujets, puisque j'utilise la photographie, donc des moments qui ont existé. Un lien direct avec mon vécu est ainsi créé. L'œuvre est sa propre histoire. L'interprétation de l'œuvre transite par la personne en rapport avec l'événement. On pourrait ainsi dire que mon principal sujet de création n'est pas moi mais ma vie.

Mes prises de vue représentent le moment pendant lequel j'ai pris la photo mais aussi tous les moments qui ont mené à la prise de cette photo, incluant la relation avec le sujet. À long terme, on peut donc dérouler une narration de mes tableaux : ils représentent ma vie, ma position dans mon *monde*. La représentation étant une présentation qui en double une autre, faire la représentation d'une image photographique en peinture invoque un rapprochement de la réalité picturale et émotionnelle par la matière. La *re*-présentation ajoutera une nouvelle temporalité à l'œuvre et fera davantage référence à la mémoire approximative et à l'expérience de l'artiste dans le traitement de l'image : il utilisera son propre vécu, les bribes de sa mémoire pour créer le tableau. Accumuler des photos de son entourage est comme dérouler une ligne de temps : « *Si chaque photo est une histoire, alors l'accumulation de ces portraits se rapproche de l'expérience de la mémoire, c'est une histoire sans fin.* »¹ Par exemple, dans le tableau *Barbara* (figure 7), je ne me souviens plus de la totalité de la soirée passée à Paris avec mon amie le jour où j'ai pris la photographie. Je me souviens par contre de certains moments, de *flashes*, de l'ambiance qui régnait : un moment en lui-même est toujours flou, car il ne possède ni de début ni de fin prédéfinie. Le souvenir d'un moment est d'autant plus flou que le moment lui-même puisque celui-ci n'est pas vécu dans un état de conscience absolu. Je m'intéresse aux relations humaines en général donc mes premiers modèles sont moi-même et mes propres relations.

L'autobiographie peut alors être qualifiée comme telle puisqu'elle possède un niveau référentiel, c'est-à-dire qu'elle réfère à des faits vécus pour exister et ne fait pas usage de la fiction. Elle relate la vie de quelqu'un, telle qu'elle est. Elle montre et elle prouve. C'est ce qui me fascine dans la représentation de mon entourage, car la pratique même vient d'une fascination pour les relations humaines, du rapport entre l'individuel et le collectif. En ce qui me concerne, mes prises de vue dans ce volet de mon travail sont rarement préméditées pour ne pas dire jamais, la pose jamais préparée et mes sujets représentent non seulement des amis

¹ Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency*, New York, Aperture, 1986, non paginé. Traduction française (extraits) de Jean-Luc Henning in « *Une soirée avec Nan Goldin* », in Nan Goldin : *The Golden Years*, Paris, Galerie Yvon Lambert, 1995, non paginé.

ou de la famille, mais aussi des moments de ma vie. L'élément qui compte le plus lorsque je fais mes prises de vue est la relation que j'ai avec mon modèle pendant ces moments, la relation telle que je la vois et la vit dans le présent: sans que les modèles ne posent et sans utiliser de trépied ou de lumières. Je pratique une sorte de « no rules photography ».

AUTOREPRÉSENTATION ET AUTO PORTRAIT

La pratique autoreprésentative de la photographie dans mon travail me permet surtout de faire des études de mouvement et de traitement de l'image. Ainsi, en étant mon propre cobaye, j'expérimente et je crée des séries photographiques à thème, par exemple la série devant la fenêtre, celle devant la télévision, dans la baignoire et ainsi de suite. Celles-ci vont au-delà de la représentation de moi-même puisqu'elles ne peuvent se limiter qu'au niveau individuel : elles deviennent automatiquement universelles puisqu'elles ne présentent pas pour moi un individu mais seulement l'image d'une personne, en l'occurrence moi. Même si j'y suis reconnaissable, elles pourraient représenter n'importe qui car je m'utilise comme un outil, comme un prétexte à la représentation. Toutefois, que ce soit dans l'image des autres ou de moi-même, ma pratique photographique peut être qualifiée de domestique comme l'a décrit François Soulages.

Dans d'autres formes d'expression artistique, que ce soit en littérature ou en arts visuels, l'autoportrait et l'autobiographie ont toujours été une pratique très répandue. Au vingtième siècle avec Picasso, Dubuffet et Bacon, à l'époque classique avec Rembrandt, Dürer ou Michel-Ange en peinture ou avec Rousseau ou Montaigne en littérature. Plusieurs courants ont abordé l'autoportrait et l'autoreprésentation comme plusieurs artistes en ont fait l'œuvre de leur vie. Il s'agit là de créer une œuvre à partir de son propre *punctum*.

En littérature, Dominique Viart, professeur à l'Université de Lille III, pose le problème identitaire de l'écrivain dans l'autoportrait: «Forme de l'écriture de soi, l'autoportrait est l'une des voies d'accès à la complexité du «je». Mais tout texte littéraire n'est-il pas, au fond, un portrait de son auteur ?». Puis, il ajoute: «Ecrire «je suis», c'est commencer à se dire autre que soi, à dire l'autre que l'on porte en soi. [...] l'individu ne constitue son identité que par le truchement de médiations. «Il y a de l'autre en moi» continuent d'affirmer les écrivains à la suite de la formule radicale de Rimbaud «Je est un autre» . »¹

Ce qui différencie principalement l'autoreprésentation de l'autoportrait est que l'autoreprésentation peut être représentative d'une image de soi-même ou représentative de tout ce qui entoure le *soi* du créateur. L'autoportrait, pour sa part, doit représenter non

¹ Valentine Cruse citant Dominique Viart, <<http://www.centrepompidou.fr/education/ressource/ENS-calle/ENS-calle.html#representation>>, consulté le 26 juin 2008.

seulement l'image mais aussi la personnalité du créateur, comme un portrait le fait pour son sujet. Dans ma pratique, *l'image de moi-même* est davantage abordée comme une étude, donc comme de l'autoreprésentation. Je ne cherche pas à représenter ma personnalité, j'utilise mon image comme prétexte pour peindre. Conséquemment, les photographies par moi de moi sont davantage préméditées et la pose que je prends est choisie spécialement en vue d'en faire un tableau. Je choisis mon éclairage et mon décor très rapidement, avec ce qui se trouve autour de moi à l'instant même, en privilégiant toujours la spontanéité. On ne parle donc plus directement d'autobiographie mais plutôt d'autoreprésentation, même si indirectement l'autobiographie y joue un rôle : la prise de vue sera quand même prise dans un espace de mon quotidien, par exemple chez moi et par moi.

En littérature, le « je » est une case vide car il change selon l'émetteur. Se représenter soi-même devient alors comme représenter tout le monde à la fois. Comme tous les moments et les sentiments sont humains et dans le réel, ils peuvent être vécus par n'importe qui et appartiennent à tous et à chacun ; ils sont l'appartenance du collectif. Je crois donc que l'autoreprésentation est aussi, en partie, le portrait de tout le monde ou de n'importe qui. Mes tableaux rendent l'identification plus floue et mes sujets moins exclusifs : non pas en ce qui les distingue comme personnalités mais dans ce qui les évoque formellement. Il se trouve une partie de moi dans chaque personne et dans chaque moment que je peins : par là j'entends que la principale différence entre un portrait et la représentation d'un moment mettant en scène des gens est que les portraits sont des représentations adaptées plus exclusivement aux sujets et que les moments sont plus indéfinis et appartiennent davantage à tout le monde.

DU SANS ART À L'ART

L'aspect du sans art à l'art présent dans ma démarche demeure spécifique au domaine de la photographie puisque cette dernière capte des images issues de moments appartenant au collectif, qui ne sont pas pensés ni préparés artistiquement. Ces photographies non artistiques me servent à capter des images de mon vécu pour les peindre : c'est au moment de les interpréter qu'elles passent du sans art à l'art et François Soulages explique cette notion en prenant Francis Bacon comme exemple :

La photographie non artistique interroge de l'intérieur la peinture quant à la question du réalisme et de la réalité au point que des peintres comme Titus-Carmel, Velickovik et Gäfgen développent un illusionnisme pictural le plus précis possible qui relève d'ailleurs plus de la virtuosité que d'une composition picturale qui interroge la peinture, la réalité et ses représentations. À l'opposé, l'usage que fait Francis Bacon de la photographie est bien plus intéressant : il s'en inspire, mais pour mieux la déformer et la transformer ; les personnages que Bacon peint sur sa toile ne sont jamais les doubles identiques d'une photo, mais des Bacon.

La Question du réalisme montre donc que les peintures qui travaillent la figuration ne peuvent pas mettre entre parenthèse cette donnée historique qui constitue l'utilisation par la peinture de la photographie comme référence, même si l'univers a pu changer par l'importance accrue de la télévision, par l'introduction du caméscope et du magnétoscope, par le développement du multimédia et de l'hypermédia, par la reconnaissance de la photographie comme art et donc par la connaissance des œuvres photographiques.¹

Mes sujets représentent non seulement des amis, mais aussi des moments de ma vie, ceux pendant lesquels je prends des photographies et aussi tous les moments qui ont existé avant la prise de vue, depuis que je connais le sujet. C'est l'historique de l'image qui prend de l'importance dans mon travail. Lorsque je peins « les autres », l'image qui est mon déclencheur doit représenter une partie de moi, un moment qui évoque un questionnement sur le sujet lui-même et sur ma vision de celui-ci. Il y a un moment de recul qui modifie la perception du moment photographié de son image. Un sentiment de « j'étais là et j'ai vécu tout ce qui a emmené à la prise de cette image » évoquant le temps qui s'est écoulé et toutes les choses que j'ai vécues depuis le moment où j'ai parlé pour la première fois à mon sujet, jusqu'à la prise de cette photographie, même jusqu'à la réalisation du tableau, doit être présent dans l'image. En d'autres mots, je cherche mon *punctum* dans chaque image. Il est donc difficile pour moi de parler d'un tableau sans parler de la personne qui y est représentée, qui elle est intimement liée à mon histoire identitaire.

¹ François Soulages, *Esthétique de la photographie*, Paris, Éditions Nathan (Dictionnaire), 2000, p. 267.

CHAPITRE 2:
LA PEINTURE COMME STRATÉGIE D'INTERPRÉTATION

Grâce aux expériences picturales développées depuis les années 60, la peinture est devenue pour la jeune génération d'artistes un médium comme les autres, que l'on peut pratiquer sans fléchir sous le poids de la tradition. Cela explique sans doute le renouveau pictural auquel on assiste partout dans le monde depuis quelques années.¹

LA PROBLÉMATIQUE DE LA REPRÉSENTATION PHOTOGRAPHIQUE

En créant un tableau à partir d'une image photographique, je crée un dialogue interrelationnel entre les deux médiums. On peut dire que l'une des propriétés principales de la photographie est de fixer le temps réel et de créer une image qui perdurera dans le temps. Elle est le signe d'une réalité. Elle peut tromper par sa mise en scène comme le *ça a été joué*, mais peut aussi être utilisée comme preuve, comme le *ça a été*, index du réel. Selon la philosophe Rosalind Krauss, c'est Duchamp qui a établi le premier la connexion entre l'index comme signe et la photographie. Plus tard, Roland Barthes, bien qu'il le fasse différemment, fait aussi ce rapprochement entre la propriété indicielle de la photographie et le *ça a été*. Ainsi, la photographie étant davantage documentariste que la peinture, elle change dès son invention le rapport à la représentation dans plusieurs domaines de l'art. En étant l'image objective par excellence, des médiums comme la peinture et le dessin se sont conséquemment consacrés à créer des images plus subjectives. Mais avant toute chose, la photographie ramène son regardeur au passé et à la réalité en le faisant s'imaginer le réel de l'image. Elle est inévitablement une preuve, vraie ou fausse, d'une situation réelle qui a existé, alors que la peinture n'est pas reliée de telle sorte à une réalité spécifique dans l'inconscient collectif. La peinture détache l'image de sa temporalité d'origine et la recontextualise. Elle emmène la perception du regardeur au présent, autant à la propre réalité matérielle de la peinture qu'à ce qu'elle peut évoquer. Elle laisse donc une grande liberté d'interprétation au lecteur. Un peu comme l'a dit Rosalind Krauss mais au sujet de la photographie faite par les surréalistes, ce qui peut très bien s'appliquer aussi à mon travail, « *La photographie sert [ici] à reproduire un paradoxe ; celui de la réalité constituée en signe, ou encore de la présence transformée en absence, en représentation, en espacement, en écriture.* »².

Bien que la peinture se concrétise dans sa propre matérialité, c'est-à-dire sa facture, elle consiste aussi en une image plane bidimensionnelle, tout comme la photographie. On peut faire avec cette caractéristique un parallèle avec la démarche d'expérimentation de Polke, où prise de vue et prise d'image sont associées, tel que décrit par le théoricien d'art Jean-François Chevrier : « *Les photographies ont valeur picturale comme les peintures ont*

1 Vanessa Morisset, <<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-peinture-contemporaine/ENS-peinture-contemporaine.html>>, site consulté le 25 juin 2008.

2 Rosalind Krauss, *Photographie et Surréalisme*, dans *Le Photographique*, Paris, Macula, 1990, p.115.

valeur photographiques »¹. Représenter des photographies en peinture invoque alors plus spécifiquement un rapprochement par la matière de la réalité picturale et émotionnelle propre à l'image photographique. La représentation de la figure photographique sera interprétée par le geste même de la peinture, engendrant ainsi une évolution picturale de l'image. Cette évolution est surtout liée à la sensibilité et à l'émotivité qu'évoque le *ça a été* de l'image qui transite par la mémoire approximative, au dialogue interrelationnel qui coexiste entre l'expérience et la création du tableau, en transitant par l'artiste. Le spectateur devant le tableau est ainsi poussé à ressentir l'essentiel du moment reproduit au-delà de ce que témoignait l'index de l'image photographique, celui dont témoignait la photographie. Par le langage et les perceptions, c'est lui, le spectateur, qui terminera l'œuvre à sa manière. Ainsi, dans mes tableaux, il y a toujours une double référence au passé et au présent, et l'image questionne sa propre présence. Je lui donne une nouvelle présence dans le temps en la faisant revenir dans le présent par la peinture. Cela dit, pour faire référence au réel et au vécu en peinture, l'usage de la photographie devient une possibilité non négligeable. La peinture donnera en plus une liberté d'interprétation par rapport à l'image de base dans le processus de transposition, par le geste et la matière qui donneront forme à l'image photographique. « *Ce que fait le peintre qui utilise la photographie, alors, c'est une reconversion de ces éléments de perception, qui avaient été dématérialisés (détemporalisés et déspatialisés) par la photographie, en une perception matérielle objective.* »²

CONCEPTION DE LA REPRÉSENTATION EN PEINTURE

En travaillant à partir d'une image référentielle, l'expérience de la peinture a comme principale problématique ses tactiques d'interprétation. Ma conception de la représentation transite par l'interprétation de la photographie, mais ne se limite pas à sa reproduction fidèle. Pour bien représenter l'image, le tableau doit bien évoquer la chose qu'il représente par le senti, sans en être une copie visuelle. Étienne Souriau, ancien professeur d'esthétique à la Sorbonne et auteur-coordonateur du livre *Vocabulaire d'esthétique* définit d'ailleurs la représentation comme une « *présentation qui en double une autre; plus particulièrement, perception ou image qui offre l'apparence sensible d'un être dont elle est un équivalent.* »³.

1 Jean-François Chevrier et James Lingwood (dir.), *Une autre objectivité*, Milan, Idea Books, 1989, p.17.

2 Régis Durand, *Le temps de l'image : Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, Collection « Mobile matière », Paris, Éditions La différence, 1995, p.124.

3 Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, définition du terme de la représentation, p.1222.

Comme en photographie argentique pour laquelle la bande de négatifs représente l'éventail des possibilités offertes pour la photo finale, l'image photographique référentielle offre à ma pratique picturale une infinité de manières d'interpréter l'image que je choisis pour peindre. On se retrouve donc avec une multitude de choix d'actions possibles pour le traitement de l'image picturale et pour le type de représentation à y faire. Comme si l'image référentielle était à ma peinture ce que le négatif est à la photographie argentique : en la manipulant numériquement on peut dire que « *A negative is never finished. You can handle a negative. You can do what you want. I can play with it. I can make with it. I can mix with it. I can choose with it.* »¹ Ainsi, en interprétant une image pré-établie, je privilégie les zones que je trouve essentielles à la lecture de l'image et j'ometts de peindre les zones que je ne considère pas nécessaires à la composition du tableau. La peinture interprétative doit donc mettre à sa disposition différentes tactiques picturales pour extraire les éléments superflus de l'image jusqu'à devenir plus imprécise que le document de référence. Par exemple, le choix que je fais de dédoubler l'image d'un autoportrait démontre la double temporalité de l'acte de peindre se superposant au temps de la prise de vue. Ainsi, le tableau, par la matérialité propre à son autoréférentialité, évoque aussi le rapport avec la mémoire d'un événement passé et le vécu émotionnel émergeant de l'image photographique qui en témoigne. La peinture à partir de photographie nous met en présence de la nature picturale de l'image photographique, tout en évoquant une autre réalité picturale, celle de la peinture comme telle. La matière de celle-ci et ma gestualité de peintre donnent donc à l'image finale un nouveau contexte et une toute nouvelle modalité de présence visuelle, différente de celle de l'image photographique originale. La double référence au vécu et à la mémoire à travers l'oeuvre donne à l'image picturale une dimension à la fois formaliste et conceptuelle, en même temps que la représentation donne une référence analogique aux modes d'apparition de la photo. Il s'agit donc d'une expérience formelle qui s'accomplit dans l'analogie du langage pictural choisi et qui associe intimement la dimension formelle du geste et de la matière à celle de l'évocation figurative.

Cette expérience de la peinture qui tire sa source d'un événement vécu fait intervenir la mémoire approximative, un peu de la manière que le faisaient les impressionnistes. Étienne Souriau décrit la nature temporelle de ce phénomène dans la peinture impressionniste comme suit : « [...] *la fugacité même du temps est le sujet de l'œuvre (impressionnistes) : contours flous, éclairage mouvant, gestes ébauchés, couleurs fragmentées. [...] Chaque œuvre figurative, comme elle est une organisation spécifique de l'espace, est aussi une structure de temps.* »²

1 Sigmar Polke cité par Paul Schimmel dans *Polkography*: « Un négatif n'est jamais fini. On peut manipuler un négatif. On peut faire ce qu'on veut. Je peux jouer avec un négatif. Je peux composer avec lui. Je peux faire des montages avec lui. », Zurich/Berlin/New-York, MOCA/Scalo, 1995, p. 61.

2 Étienne Souriau, *op.cit.*, définition du terme du temps exprimé, p. 1340.

L'EXPÉRIENCE DE LA PEINTURE

Faire de la peinture à partir de documents photographiques pose évidemment la question de la représentation, de la reproduction et de l'imitation. Toutefois, cette pratique qui explore aussi la manipulation de la matière et le sens qui émerge de l'image me permet d'explorer différentes techniques picturales dans le processus d'interprétation de celle-ci. Les moments que je photographie et qui sont représentés dans mes tableaux sont des moments tirés de ma vie personnelle : j'utilise ces images car elles me servent à mettre la matière picturale à profit. En étant impliquée émotionnellement dans l'image de base, je peux mieux l'interpréter à partir de mon souvenir du moment et de l'image mentale que j'ai de celui-ci. Ainsi, je projette ma propre image et celle de mon entourage en tentant de mettre l'emphase sur la forme et sur la matière, plutôt que sur la représentation de quelqu'un comme un sujet possédant un sens narratif. L'identification du sujet n'est pas nécessaire et il devient davantage comme un prétexte à l'aventure picturale. L'image passe de la photographie amateur au tableau, de l'album de famille à la représentation autobiographique. J'utilise et dénature l'image de laquelle il restera toujours, malgré les interventions que j'y fais, une trace de la captation photographique au réel. Le double niveau de référence évoqué par le tableau, l'un faisant appel à un moment de ma vie et l'autre à l'œuvre elle-même, contribue à fixer l'instant fugitif de la photographie en recontextualisant dans le tableau l'essence du moment vécu.

L'apport de la matière à l'image occupe ainsi une place essentielle dans le processus. Mon sujet devient non plus uniquement l'image apparaissant sur la photographie, mais aussi – et surtout la manière dont il est représenté, afin que l'image finale traduise le moment qui a engendré la prise de vue. Les interventions que j'y fais en cours de réalisation peuvent éliminer ou accentuer certains éléments de l'image. Le traitement qui en ressort synthétise le vécu entourant l'image photographique et intègre la mémoire approximative dans toutes les étapes temporelles de la conception de l'œuvre. La peinture possède la particularité d'être à même d'évoquer, par la couleur et le geste, ce qu'il y a derrière l'image. En effet, en plus de rendre l'apparence d'une image, elle a le pouvoir de transmettre un climat et une ambiance. Plusieurs médiums peuvent en faire autant, mais lorsque le référent de l'image à peindre est un fait vécu, ce qui est le cas en peignant à partir d'une photographie prise dans le courant de ma vie personnelle, le type de représentation de l'image fait inévitablement référence à la mémoire approximative qui subsiste. La mémoire approximative étant floue et vague, elle laisse place à l'interprétation et à l'instinct pour sélectionner les éléments essentiels qui résument bien l'événement dans lequel la photographie a été captée. L'intensité émotive du moment vécu, qui guidera le choix des couleurs et la gestualité instinctive lors de l'interprétation picturale prend alors de l'importance et fait apparaître la subjectivité du souvenir.

Ainsi, l'expérience de la peinture devient un outil exceptionnel dans la représentation de la mémoire approximative d'un moment, car elle permet d'attribuer à l'image témoin une couleur et un traitement particulier de la matière, ce qui contribue à créer une ambiance dans l'image en ne rendant pas nécessairement l'intégrité de celle-ci. Les détails superflus sont abandonnés afin de ramener la concentration uniquement sur l'atmosphère du moment photographié. Le récit de ce moment est ainsi évoqué dans son essence plutôt que dans son déroulement. La trace du geste et de la matière y est essentielle; la dynamique rendue par l'apparence des coups de pinceau sur la toile contribue à faire transparaître l'ambiance du souvenir du moment et enrichit la picturalité de l'image. Le tableau représente donc le moment vécu en superposant les flous du souvenir à l'image photographique, faisant disparaître peu à peu l'identification historique: il représente jusqu'à un certain point un temps indéfini qui perd son ancrage dans le passé, pour s'inscrire dans le présent. Le double niveau de référence temporelle de l'œuvre contribue aussi à modifier la présence de l'image, de la même manière que de regarder une photographie oblige l'intemporalité puisque cette dernière implique inévitablement une distance temporelle, tel que spécifié par Rosalind Krauss dans le livre *Notes sur l'Index*, dans lequel elle explique les temporalités du photographique et son caractère indiciel en soulignant l'idée que «l'ensemble des arts visuels utilise aujourd'hui des stratégies qui sont profondément structurées par la photographie.»¹. Xavier Domino quant à lui, dans *Le Photographique chez Sigmar Polke*, explique cette double référence causée par l'usage de la photographie dans d'autres formes d'art comme suit :

Ce double mouvement de dissimulation et de monstration met les images comme à distance, les inscrit dans un nouveau temps, qui n'est pas celui du reportage ou de la photographie documentaire, où les images montrent une situation réelle, mais celui de l'art, qui puise dans le bas, le laid, le vulgaire, la beauté d'un geste, la vigueur d'une pose, un motif, un contraste, ou même une teinte [...].²

Dans ma pratique, c'est la peinture en elle-même qui en vient à offrir une expérience esthétique; la photo n'étant utilisée que comme un matériau dans le processus de création. Les photographies que je choisis pour peindre condensent des atmosphères inspirées de ma vie, reliées à l'événement. Je capte des prises de vue de mon quotidien pour mon album photo personnel, ce qui en fait un album de ma vie tel un album de famille. Je cherche par ce moyen à conserver la mémoire de ces moments qui, en les visionnant quelques semaines, quelques mois plus tard, le recul m'amène à les voir différemment. En étant détachée temporellement de l'événement relié à l'image, je peux mieux évaluer le potentiel pictural de celle-ci et

¹ Rosalind Krauss, *Notes sur l'index. L'art des années 1970 aux États-Unis*, Paris, Macula, no. 5-6, 1979, p. 175.

² Xavier Domino, *Le photographique chez Sigmar Polke*, Paris, Le point du jour Éditeur, 2007, p.27.

voir s'il est pertinent de l'interpréter en peinture. Une œuvre représente toujours soit une image, soit une idée, mais dans mon travail je double la représentation elle-même. Le tableau représente la photo qui représente le réel, et qui se présente dans sa propre réalité picturale détachée de toute référentialité.

LA NARRATION DANS L'IMAGE AUTOBIOGRAPHIQUE

Une des problématiques principales de la transposition photographique en peinture telle que je l'aborde est la narrativité de l'image. L'image figurative incite en général à une quête narrative plus ou moins importante dans la lecture et la compréhension d'une oeuvre. Puisque mes tableaux sont figuratifs, une narration est effectivement suggérée, mais elle n'est pas fixe. Elle n'a pas l'aspect du documentaire même si elle représente un fait vécu. Pour ainsi dire, quand il est question dans mon travail de représentation photographique, ce n'est pas le récit de l'évènement qui est fixé mais un extrait de celui-ci qui contient suffisamment d'éléments à lui seul pour évoquer une forme de narration très libre et qui a la capacité de se reconstruire sans cesse de manière différente selon le lecteur. La narration est puisée dans une expérience beaucoup plus large que celle qui est montrée sur la photographie. J'apporte des éléments de cette expérience dans mon interprétation picturale mais en ne reconstituant pas l'image photographique dans son intégralité; l'image se distancie de l'évènement référentiel et du contenu photographique documentaire. Le dialogue en vient à se faire seulement avec la présence esthétique du tableau. Si l'image tire son origine d'un fait passé transitant par la photographie, la forme narrative dans mon travail se situe dans l'histoire de la construction de l'image et donc moins dans celle de l'image elle-même. L'emphase est mise surtout sur la picturalité de la représentation et l'aspect narratif transparaît au travers de celle-ci. Mes images réfèrent à des moments vécus, mais elles ne sont pas entièrement fidèles à la photographie. Pour exister, elles se basent sur l'ambiance et sur l'essence de ces moments, anodins pour autrui. L'image devient alors comme une page de roman isolée de l'ensemble de celui-ci. Elle condense une atmosphère et agit uniquement comme témoin du moment, sans en faire le récit dans une temporalité plus longue. La narration de la photographie réfère à un fait très précis tandis que celle de la peinture se détache du passé pour se référer à sa propre présence picturale. La narration est donc recréée. Une fois peinte, l'image donne à son tour une nouvelle possibilité d'interprétation liée aux qualités picturales du tableau, à un rendu de l'image qui lui est propre et qui la détache de sa source photographique. La perception du regardeur est ainsi ramenée au présent: il peut à son tour sentir et saisir le récit par rapport à sa propre histoire.

LES DIFFÉRENTES TEMPORALITÉS DE L'IMAGE PICTURALE

Il est d'abord important de spécifier à ce sujet que la peinture, tout comme la photographie, est une superposition de plusieurs temps d'action. Elle est reliée au temps de réalisation qui demande l'accumulation de matière en reconstituant l'apparence d'une image, à partir d'une image mentale et physique. La photo, elle, dépend d'un processus plus mécanique dont la temporalité d'exécution est plus courte. Dans ma pratique picturale, la temporalité de l'artiste dans le *faire* est autant sinon plus importante que celle de l'événement dont témoigne la photographie : c'est la temporalité du factice, de toutes les actions qui ont été faites avant et après la prise de vue photographique, celle de l'expérience, de l'histoire personnelle de laquelle la photographie est issue, et celle de l'évolution des deux images fixes, en photographie et en peinture, ensemble. Je tente de faire transparaître cette essence de temps dans mes œuvres.

Une autre temporalité qui intervient dans ma pratique englobe toute la question de l'espace-temps. Dans la même idée que je me fais de cette notion, l'auteur Étienne Souriau, dans *Vocabulaire d'esthétique*, décrit les différentes temporalités spatio-temporelles d'une image en plusieurs sous catégories, dont une particulièrement qu'il appelle le *temps de l'action*:

Pour le *temps de l'action*, un même personnage est représenté plusieurs fois dans diverses phases du geste décomposé, ou plusieurs personnages recomposent l'acte dans des gestes successifs. [...] *L'instant fugitif* : la fugacité même du temps est le sujet de l'œuvre (impressionnistes) : contours flous, éclairage mouvant, gestes ébauchés, couleurs fragmentées. [...] Chaque œuvre figurative, comme elle est une organisation spécifique de l'espace, est aussi une structure de temps.¹

La différence majeure entre l'interprétation que je fais de mes images et celle que font les impressionnistes est qu'ils peignaient sur le fait, dans l'action. Pour ma part, je reviens sur un témoin de l'action. Différée par le temps d'exécution et par le désir d'imager l'espace-temps, la forme subit un décalage des traits dans sa reproduction. Je provoque un dédoublement des lignes qui crée une imprécision et l'image devient aussitôt floue et donne l'impression d'un mouvement. De cette manière, je tente d'accentuer l'effet de la mémoire approximative et de la présence de la représentation spatiale et temporelle de l'image. Comme le disait László Moholy-Nagy, « *la surimpression d'images, comme on en voit souvent au cinéma, peut en donner une représentation visuelle et devenir ainsi synonyme d'espace-temps.* »². Plutôt que

1 Étienne Souriau, *op.cit.*, définition du terme du temps, p.1340.

2 László Moholy-Nagy, *Peinture, Photographie, Film et autres écrits sur la photographie*, Paris, Éditions Gallimard, Seconde édition, Collection Folio essais, 2007, p. 244.

d'utiliser la surimpression d'images sur une ligne de temps comme au cinéma, je l'utilise sur une surface fixe comme une toile, comme dans la série d'autoportraits devant la fenêtre. La photo me sert de document et elle est sélectionnée par son potentiel pictural qui, avec le recul, est détaché de l'événement.

L'effet de mouvement dans mes tableaux est accentué par la mise en relief de l'impression fugitive de l'image, en tentant de faire transparaître dans la peinture le fait qu'un moment a existé au-delà de l'image fixe. J'utilise deux méthodes pour arriver à cette impression fugitive, la première étant d'accentuer le flou du bougé photographique de l'image ou les traînées de lumières créées par ce flou, et la deuxième étant de dédoubler les lignes contour de mes images en projetant une seconde fois la forme sur la toile, en l'ayant déplacée de quelques centimètres entre chaque projection pour ainsi créer manuellement un flou. Dans les deux cas, c'est la lumière qui crée les formes: je reconstruis l'image par le moyen de taches, par-dessus la projection. Le type de lumière faite par les outils technologiques que j'utilise joue un rôle principal dans le résultat final de mes œuvres : je tente de mettre à profit les traînées de lumière de la photographie prise à basse vitesse et la lumière faite par le rétroprojecteur sur la toile lorsque je recrée l'image. Je peins ensuite les zones d'ombre et de lumière de l'image projetée, ce qui re-crée la forme de l'image photographique par un processus de mise en valeur des tonalités clair-obscur.

La photo agit comme une bande de négatifs pour ma peinture dans le sens où, à partir de la phototographie, je synthétise une image unique tout en y superposant le fait que l'image soit inscrite dans une durée. Il se produit dans mon processus un dialogue que Soulages qualifie de « *Rupture et métamorphose totale entre le négatif possible et une des photos possibles. Là encore, face à une infinité de possibilités, seule une possibilité est conservée et se réalise.* »¹. Ainsi, comme pour Sigmar Polke, « *La photographie apparaît comme un processus matriciel pour la peinture elle-même.* »². Peindre une photographie provient aussi d'un désir de démontrer visuellement le temps qui sépare la photographie de la peinture et de me situer moi-même en tant qu'artiste qui prend contact avec le passé pour le faire revivre dans le présent.

1 Soulages, François, *op.cit.*, p. 87.

2 Xavier Domino, *op.cit.*, p. 85.

CHAPITRE 3:
AFFINITÉS ESTHÉTIQUES

L'ALBUM DE FAMILLE

«Tu as autant de points communs avec Raphaël qu'avec les surréalistes, les impressionnistes, les peintres rupestres, Zero, Picasso, Fluxus, et ces millions de pauvres diables qui photographient leur famille.»¹

En comparant les motivations de différents artistes faisant usage de l'autobiographie dans leurs œuvres, j'en suis venue à la conclusion que, comme Nan Goldin, j'utilise mon entourage dans mon travail afin de m'aider à mieux connaître et découvrir mon milieu, comme pour montrer et mieux comprendre les relations humaines. Une fois peints, mes sujets deviennent plus ou moins reconnaissables puisque la représentation que j'en fais est interprétative. La peinture appelle à l'anonymat. Mon travail, dans le rapport de la peinture au photographique, peut donc être considéré comme une sorte de portrait universel.

Comme Nan Goldin, Sigmar Polke, Gerhard Richter et plusieurs autres artistes contemporains, je m'appuie sur le modèle de l'album de famille dans ma démarche photographique. Nan Goldin, depuis le début de sa carrière de photographe, prend des clichés de son entourage immédiat, issu du milieu artistique et *underground* de New

York dans les années quatre-vingt. Elle les prend dans leur intimité et en présente les images de sorte que le lecteur, à force de voir souvent les mêmes sujets, vient à les connaître par l'intermédiaire des photographies de l'artiste. Son œuvre est inséparable de sa vie. C'est en photographiant sa famille qu'elle entame son œuvre photographique. Par la suite, son travail est resté très proche de l'album de famille, par sa technique comme par ses sujets. Nan

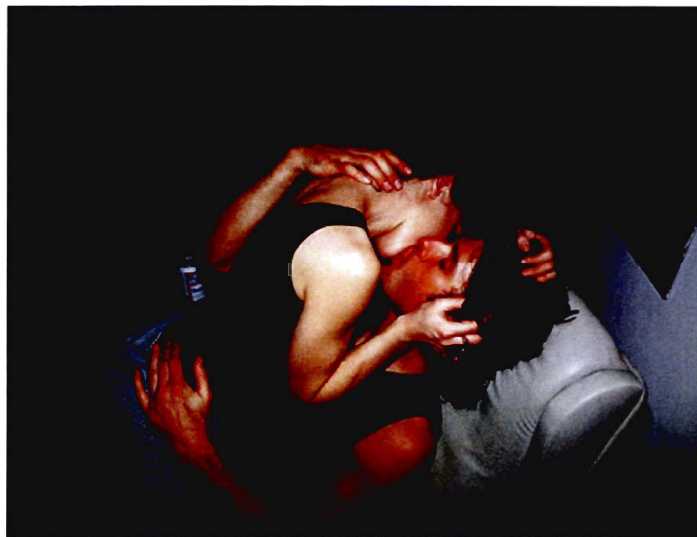


Figure 1 Nan Goldin, *Rise and Monty kissing*.

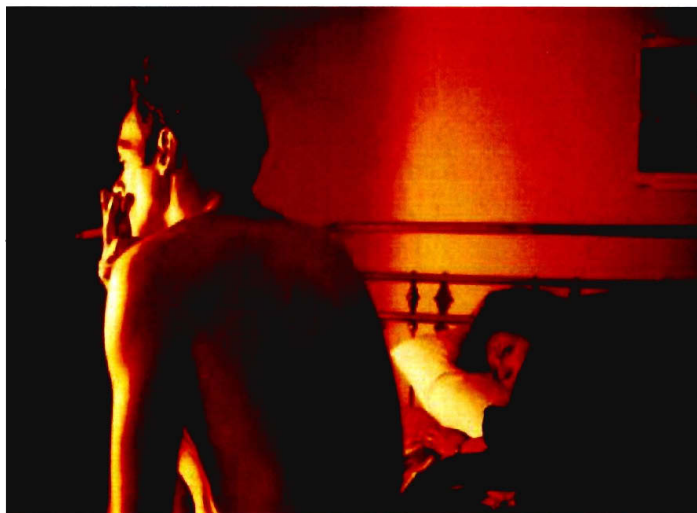


Figure 2 Nan Goldin, *Nan and Brian in Bed, NYC*.

1 Sigmar Polke et Gerhard Richter dans Gerhard Richter, *Textes*, Dijon, Les Presses du Réel, 1994, p.47.

Goldin considère l'appareil photographique comme médium idéal pour garder des traces de vie, permettant ainsi de faire naître une deuxième mémoire de moments qu'elle a vécu ou de gens qu'elle a côtoyés. Voici deux extraits (figures 1 et 2) de sa série intitulée *The Ballad of Sexual Dependency*. On peut très bien remarquer qu'elle a présenté ces moments auxquels elle a assisté et participé de manière très crue, sans artifices au point où c'est cet aspect « en direct » qui fait l'efficacité de la photo.

Dans l'Allemagne des années soixante, Sigmar Polke a, pour sa part, approfondi une pratique photographique méconnue de son œuvre. Les images photographiques qu'il créait étaient utilisées dans sa peinture, qui elle se situait comme support témoin de la société de consommation et qui rabaisait la peinture au rang d'une pratique mécanique aveugle. Son travail photographique encore méconnu aujourd'hui émerge de photos dites par lui-même amateurs et expérimentales, qu'il prend dans ses voyages autour du monde ou dans son quotidien. Ses peintures, issues d'un procédé qui marque un écart dans lequel il simplifie beaucoup la photo, garde cependant l'aspect initial de la photographie qui porte un regard sur les choses telles qu'elles sont, sans artifices. Il traite ses images en laissant une très grande place à l'accident et à la trace de l'action, autant dans son processus photographique



Figure 3 Sigmar Polke, *Paris* (extrait).

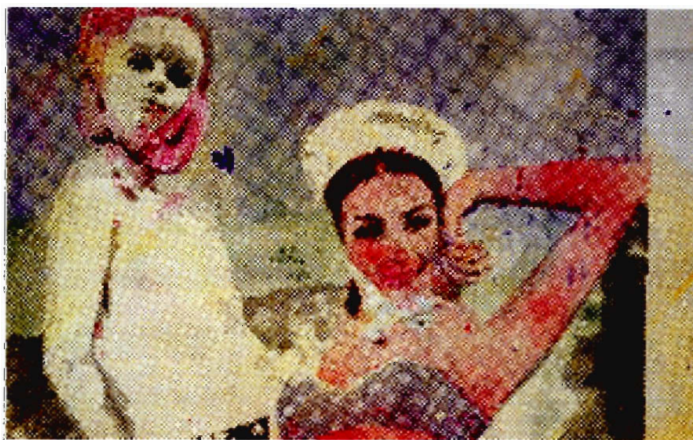


Figure 4 Sigmar Polke, *Freundinnen*.

avec les chimies lors du développement de la photo, que sur son œuvre finale en peinture. On peut donc dire que Polke fait des photographies et que, parfois, il peint sur certains de ses clichés. Voici, aux figures 3 et 4, deux exemples de ces photographies trafiquées, aussi appelées *polkographies* par Xavier Domino dans *Le photographique chez Sigmar Polke*. La figure trois est reconnue comme, selon plusieurs historiens de l'art connaisseurs du travail photographique de Polke, l'acte de naissance de la *polkographie*. C'est un extrait de la série intitulée *Paris*, de 1971 à 1972. « Six mois après son voyage en amoureux en France, Polke

entre, à Genève, ses rouleaux de pellicules sous le bras, et une bonne dose de LSD dans le sang, dans la chambre noire d'un ami. À l'issue d'une longue séance, il revient de son Wonderland photographique avec quarante et une images, devenues depuis la pierre angulaire de son œuvre photographique, la plus montrée et la plus commentée de toutes ses séries. »¹ Après Paris vint la série de New York, du Pakistan et de l'Afghanistan. Pour ce qui est des peintures de Polke, son travail le plus connu, la figure quatre intitulée *Freundinnen* est tant qu'à elle reconnue pour être une des œuvres les plus typiques de l'artiste. En laissant toujours la trace de la photographie il procède par trames de points et de couleurs pour faire émerger l'image, conservant ainsi la nature reproductive du procédé photographique.

Gerhard Richter est issu du même réseau artistique que Polke, dans l'Allemagne de l'après-guerre, et a créé conjointement avec ce dernier un courant appelé le Réalisme capitaliste. Richter utilise à cette époque de sa carrière des photographies trouvées, qu'elles soient des découpures de journaux ou des photos de sa famille, comme prétexte pour peindre. On peut ainsi voir dans cette partie de son œuvre des images typiques de l'Allemagne de l'époque : il nous retrace un passé un peu trouble, mais sous l'angle de l'album de famille. Par exemple, le tableau *Onkel Rudi* (figure 5), qui évoque clairement les événements en cours en Allemagne dans les années cinquante, amenant la lourde signification historique au niveau du contexte familial, montre apparemment, selon la traduction d'Onkel Rudi (oncle Rudi), l'oncle de Richter dans un costume nazi. *Swimmers* (figure 6) tant qu'à elle, a été peinte à partir d'une découpage de journal ou de magazine illustrant des nageuses qui sont, elles aussi, très représentatives de l'époque. Contrairement aux artistes américains, Richter n'a jamais été intéressé par la pureté de l'art : il avait été désillusionné de toutes les idées idéalistes à un très jeune âge compte tenu de ses origines. Il voulait plutôt peindre des images soit tragiques, ridicules ou esthétiquement belles, mais en tentant de les rendre toujours banales et ordinaires.

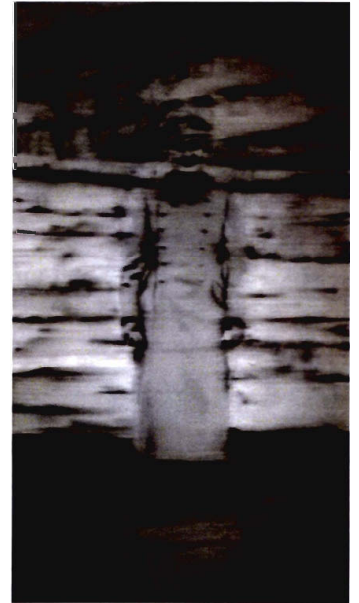


Figure 5 Gerhard Richter, *Onkel Rudi*.

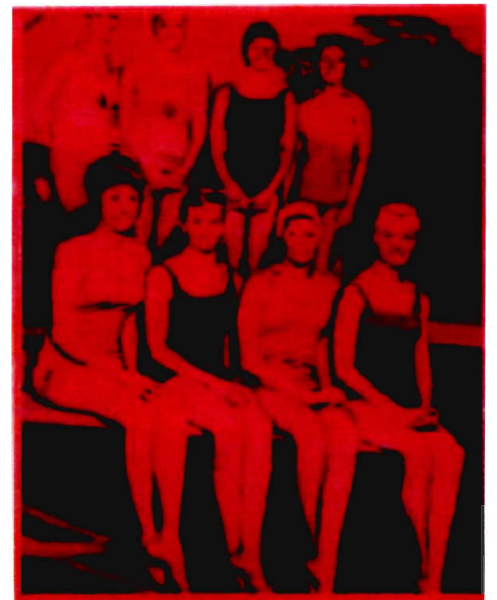


Figure 6 Gerhard Richter, *Swimmers*.

¹ Xavier Domino, *Le photographique chez Sigmar Polke*, Paris, Le point du jour Éditeur, 2007, p. 25.

DEUXIÈME PARTIE

DESCRIPTION DES TABLEAUX

Je présente ici les œuvres créées à partir d'une démarche autobiographique afin d'en expliciter le processus d'élaboration. Il sera donc question de ma démarche et de mon processus à partir d'images de mes tableaux. On pourra ainsi mieux distinguer les deux pratiques photographiques présentes dans mon travail : celle qui se base sur des images issues de mon entourage et celle basée sur des images de moi-même. La trace de l'action dans mon processus d'interprétation est très importante. L'impression de vibration donnée par l'apparence du geste dans mes tableaux enrichit la picturalité de l'image, tout comme l'apparence de taches et de dégoulinures accidentelles accentue la présence de la matière avant l'image. Ce rendu évoque simultanément le processus interprétatif de la reconstruction de la photographie et celui de l'image mentale que j'ai du moment qui est transmis. C'est là une des raisons pour lesquelles mes personnages paraissent être en flottement ou que le fond est rarement bien défini : la vision présente dans l'image mentale prime sur le personnage et l'ambiance plutôt que sur le décor et le lieu. Par exemple, j'associe souvent mes souvenirs à une couleur, une odeur, une position. Je me souviens d'un événement qui a eu une durée réelle assez longue en une image d'une ou deux secondes. Un mouvement, une prise de vue mentale qui résume toute l'ambiance de l'événement.

À l'intérieur de ma pratique se trouve une histoire sous-jacente, un récit personnel. Ce qui me dit que le tableau est devenu œuvre d'art est lorsque je sens que j'ai pu transmettre l'essence du moment et mis en relief le *punctum* de l'image photographique: le pouvoir évocateur que celle-ci n'avait pas à l'origine. Comme elle s'appuie sur le *punctum*, ma peinture englobe la mémoire. Ainsi, le spectateur peut raccorder le tout à sa propre histoire et prendre conscience que chacun de nous est parfois dédoublé, flou.

En peignant mon entourage, l'image qui est mon déclencheur doit représenter une partie de moi, un moment qui évoque un questionnement sur le sujet lui-même et sur ma vision de celui-ci, en plus d'un sentiment de *j'étais là et j'ai vécu tout ce qui a emmené à la prise de cette image*. Les tableaux issus de ce type de photographie impliquent donc toute la mise en contexte de l'événement ayant mené à la prise de vue : mon *punctum* se trouve souvent là. Ainsi, il est difficile de parler d'un tableau sans parler de la personne qui y est représentée. Les tableaux qui représentent ma propre image, tant qu'à eux, sont davantage une étude sur le mouvement et les modes de représentation de celui-ci, par la gestuelle, la transparence ou la couleur. Dans les deux cas, on peut parler de la photographie domestique telle que

décrite par Soulages¹. J'aborderai donc dans les descriptions qui suivent les deux types de narration présents dans mes œuvres : celle du tableau comme présence formelle et celle de son évocation figurative.

¹ « La photographie domestique, à savoir celle que nous pratiquons tous plus ou moins à la *domus* – à la maison, en famille, en vacances, avec des amis, etc. Elle nous permet de nous rappeler notre passé et surtout de nous prouver que nous l'avons vécu de telle ou telle manière, mieux que nous vivons notre présent. Elle garantit un véritable double cogito photographique : d'abord, j'ai été photographié ainsi, donc j'ai existé ainsi ; ensuite, j'ai été photographié, donc j'ai existé. C'est même l'étrange fonction du polaroid qui semble être non seulement un témoin, mais surtout une preuve de notre vie - transcendant ainsi notre vie banale et anonyme en vie qui mérite d'être vécue, donnant de la valeur à ce qui n'en a pas, du sens à de l'absurde, pour la simple « raison » que cette vie devient l'objet d'une représentation « objective ». » (François Soulages, *Esthétique de la photographie*, p. 14)

CHAPITRE 1 :
L'IMAGE DES AUTRES



Figure 7 *Barbara*, 3 x 4 picds, 2008.

BARBARA

Typique des œuvres issues de l'*image des autres*, la photographie de base de *Barbara* n'avait pas été préméditée et la pose n'était pas préparée. Le sujet représente non seulement une amie mais aussi un moment de ma vie, celui pendant lequel j'ai pris cette photographie. Il représente aussi tous les moments qui ont existé depuis que je connais Barbara et qui ont mené à cet instant. C'est l'historique de l'image et ce qu'elle signifie pour moi qui prend de l'importance dans la perception que j'ai de mes photographies : le *punctum*. Aussi, la temporalité de l'artiste qui pense au passé est ici très présente, puisque la photographie seule paraît banale. Toutes les actions faites dans l'évolution des deux images fixes contribuent à faire transparaître l'essence de temps présente dans l'image. Il y a entre autre l'événement, l'histoire personnelle, le moment de la prise de vue et les manipulations faites à l'image, jusqu'à la réalisation du tableau. Chaque étape déteint sur la suivante, du vécu au tableau, en passant par la photographie. Je tente de faire transparaître cette essence de temps dans mes œuvres. Comme une superposition d'espaces-temps.

J'ai rencontré Barbara à l'âge de 16 ans, lors d'un échange d'une durée d'un an à Cordoba, en Argentine. Je ne parlais pas encore l'espagnol, elle ne parlait ni le français ni l'anglais. C'était pourtant la seule personne qui comprenait toujours tout ce que je voulais dire. Il y a peu de gens avec qui l'on peut avoir une telle complicité, une telle compréhension l'une de l'autre. C'était le cas pour Barbara et moi, sans même pouvoir se comprendre verbalement. Nous avons été très proche le temps de mon séjour et nous sommes perdues de vue par la suite. Par contre je crois, et je crois qu'elle le croit aussi, que correspondre par écrit aurait en quelque sorte gâché ce que notre relation avait de particulier. Nous ne nous étions même pas dit aurevoir avant mon départ. J'ai la conviction que tout ce temps et encore aujourd'hui, nous avons été liées d'une autre façon, par un lien étrange. Je n'ai jamais revécu ce sentiment d'amitié ensuite. Sept ans plus tard, je reçois une invitation à son mariage. Elle est déménagée à Paris et elle se marie avec Alexis, le garçon en arrière-plan sur la photographie.

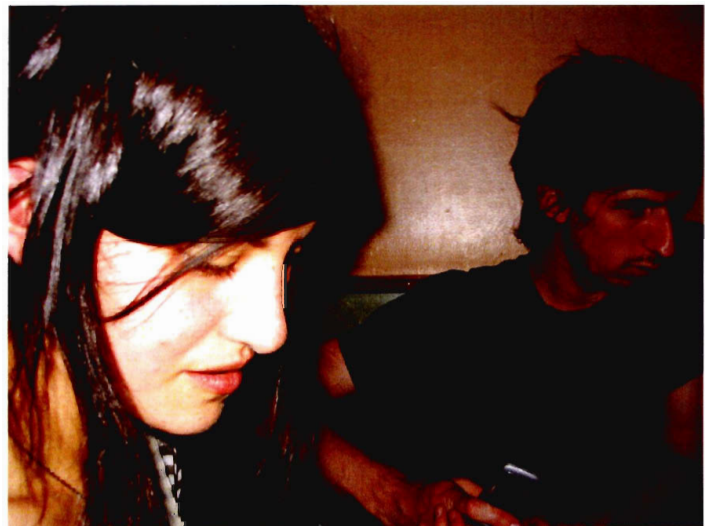


Figure 8

Cette photographie a été prise deux semaines avant son mariage, dans un bistro de la Bastille, à Paris. C'était la journée de nos retrouvailles et la journée où j'ai rencontré Alexis pour la première fois. Après coup, le punctum de l'image m'a frappé et j'ai tout de suite eu envie d'en faire un tableau : on voit Barbara en premier plan, le regard penché, et Alexis en arrière-plan, un téléphone à la main. On peut voir par la position du bras d'Alexis qu'une certaine distance physique les sépare, Barbara est beaucoup plus près de l'appareil que de lui. En transposant l'image en peinture, je l'ai recadré pour mettre davantage le focus sur Barbara. La forme de représentation que j'ai utilisée pour cette image est très précise et fixe, sans dédoublement. En effet, la sorte de rigidité qui émerge du tableau par sa netteté évoque probablement mon sentiment face à cette situation, qui a émergé avec le recul que j'avais par rapport à ce moment.



Figure 9 *Mauro*, 3 x 4 pieds, 2007.

MAURO

Ce tableau est plutôt construit par un amas de taches, de matière et de couleurs. La relation fond forme est différente de celle présence dans *Barbara* puisque ici le personnage émerge du fond par, justement, un traitement plus tachiste et moins linéaire. Comme cette image ne témoigne pas d'un moment auquel j'ai assisté réellement mais d'un moment duquel je peux très bien m'imaginer l'ambiance, sa présence picturale émerge plutôt d'une sorte de brouillard que d'un dédoublement. Le rouge orangé qui sert de dominante évoque pour moi sa personnalité, c'est une couleur à laquelle je l'associe de manière instinctive et qui, de manière hasardeuse, était aussi la dominante de l'image photographique. Ce n'est pas moi qui ai pris la photographie qui m'a servie à faire ce tableau. Elle m'a été envoyée par Mauro. Il s'est lui-même photographié, couché sur le plancher de son minuscule appartement. Lui seul pouvait capter un tel autoportrait : le fait qu'il se soit photographié dans cette position tout en gardant son sérieux, seul, en posant l'appareil sur le plancher. À vrai dire cette photographie me rappelle ce qu'il était à 17 ans, lorsque je l'ai connu, dégageant une sorte de sérieux théâtral et vrai à la fois, qui laisse transparaître une grande sensibilité. Quand j'ai peint cette image, j'avais en tête le Mauro que j'ai connu à l'époque et cela transparaît dans le tableau. Inconsciemment, je lui ai donné un air plus naïf en le peignant, comme si je m'étais servie à la fois de l'image photographique et de ma mémoire comme références. Cette photo me touche particulièrement car elle évoque pour moi une affirmation de soi venant de la part de Mauro. Comme s'il tentait de dire « *Je suis là, je suis ici et je vais bien.* ».

J'ai rencontré Mauro pour la première fois à l'aéroport de Cordoba en Argentine. Lui et sa famille étaient venus m'y chercher, ils étaient alors de purs inconnus. Je n'avais pas encore 17 ans et j'allais vivre avec eux pendant toute une année. Là-bas, Mauro et

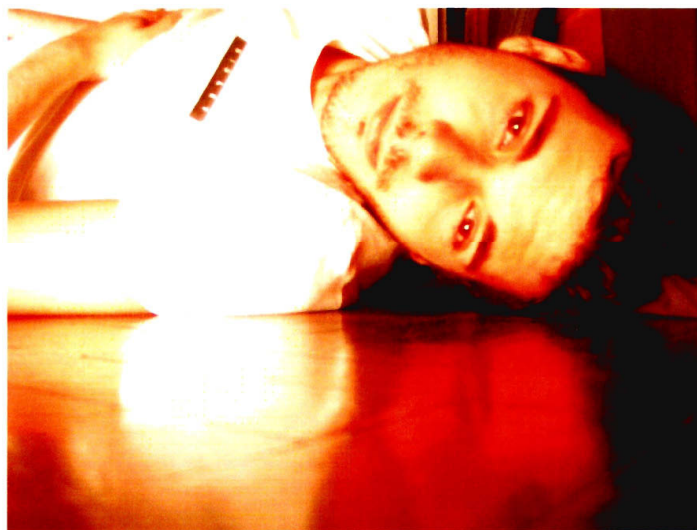


Figure 10

moi allions à la même école, mais ne nous parlions pas vraiment. Tranquillement, nous avons tissé des liens, avons appris à nous connaître et à nous apprécier mutuellement, sans ressentir l'obligation de liens créés par le fait que nous vivions dans la même maison. Avec le temps, nous sommes devenus comme de véritables frères et sœurs. Mauro s'étant avoué à lui-même son homosexualité au cours de cette année, j'ai tenté de l'aider à s'accepter et à comprendre

qu'il avait le droit d'être ainsi, chose qui est très controversée dans un pays conservateur et machiste comme l'Argentine. Ses parents, plutôt conformistes, ont mis la faute de son comportement « étrange » sur ses fréquentations ainsi que sur un problème de consommation inexistant. Dès le lendemain de mon départ, ses parents lui ont fait suivre une thérapie qui lui a interdit de me parler ou d'être seul avec moi pour une période de trois ans.

Deux ans plus tard, lors d'un voyage en Amérique du sud, je me suis arrêté une semaine à Cordoba. Mauro venait me visiter tous les jours à l'insu de sa famille dans le petit appartement que j'avais loué pour la semaine. Ces retrouvailles furent très intenses émotionnellement car notre relation et notre proximité étaient restées intactes. Mauro vit aujourd'hui à Buenos Aires et il a dévoilé son orientation sexuelle à sa famille. Nous sommes toujours en contact. C'est cet historique qui est représenté par l'image et qui en émerge à quelque part.



Figure 11 *Lawrence*, 3,4 x 3,4 peds, 2008.

LAWRENCE

Je travaille dans un petit bar de la ville de Québec et ce qui m'y garde est une fascination que j'ai pour la vie sociale qu'il entretient. Un bar est une microsociété en soi et les relations qu'on y développe sont aussi intimes que superficielles. Ce travail qu'on peut qualifier de double vie nourrit et confronte ma création, qui est directement liée à mon entourage. Cela m'emmène à me poser des questions telles que: qui sont tous ces gens que j'ai autour de moi, que m'apportent-ils et qu'est-ce qui les amène, eux, à être là? Chacun a son histoire, ses peurs et ses idées et pourtant toutes ces personnes se retrouvent au même endroit, au même moment, à faire la même chose. Ainsi, l'idée que l'on se fait de la proximité et de l'intimité est portée à changer avec le temps, au travers des relations que l'on développe dans ce milieu. On se doit de faire la différence entre un client, un habitué et un ami. Évidemment, les relations interpersonnelles sont autrement entre collègues de travail. Le principal lien qui nous unit est que nous soyons tous spectateurs de cette vie nocturne. Ainsi, avec certains collègues, on peut devenir très proche sans même vraiment les connaître. C'était le cas dans ma relation avec Lawrence. Nous avons été collègues pendant quelques mois et bien que nous n'ayons jamais eu la chance de nous connaître davantage, nous avons toujours eu cette complicité. En mai 2008,



Figure 12



Figure 13

lors d'une soirée organisée pour les employés, j'ai apporté mon appareil photo et pris des clichés tout au long de la soirée. J'avais comme but de faire une série de tableaux sur mon entourage, sur ce milieu et sur le type de relations qu'il engendre, en passant toujours par ma propre vision des choses et sans pour autant en faire un travail documentarisé. C'est la

dernière série de photographies que j'ai prise pour créer des tableaux dans le cadre de ce mémoire.

Les photographies que j'ai prises étaient sans flash avec une durée d'exposition de 1 à 2 secondes. Après quelques retouches de contrastes et un nouveau cadrage, j'ai imprimé l'image sur acétate et je l'ai projetée pour la peindre. Afin de mettre vraiment l'accent sur le glissement fait par la photographie prise à basse vitesse avec un éclairage de nuit, les tableaux issus de cette série sont tous en teintes quasi monochromes, juxtaposant aplats de couleur et fond blanc de la toile.

Étrangement sur le tableau, Lawrence n'a pas de visage. À la limite de l'abstraction, elle est faite de taches qui sous-entendent un corps. C'est l'essentiel qui se dégage de la photographie : la proximité versus l'impersonnalité, à la limite de la superficialité, en faisant parfois du fond la forme et d'autres fois de la forme le fond. Ainsi en émerge une sorte de présence-absence et l'image peinte résume bien l'essence de la photographie sans avoir besoin davantage de détails pour exister. Elle perd en réalisme et gagne en émotions et en picturalité.

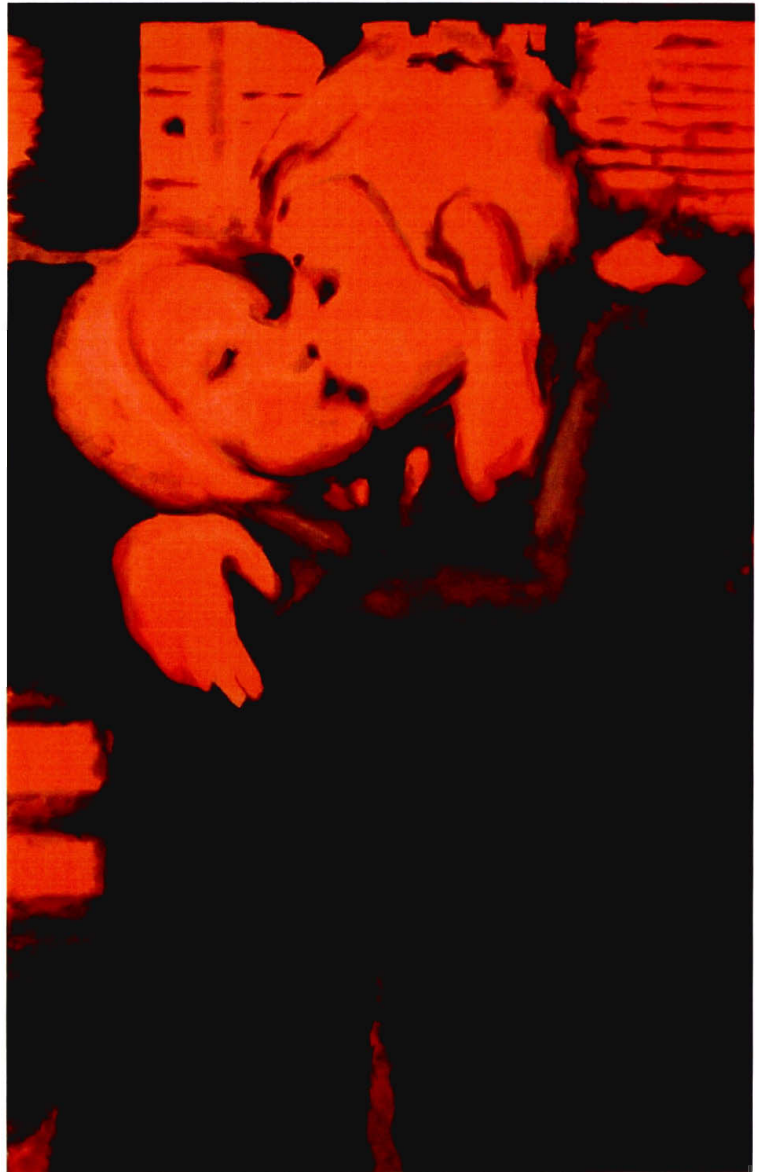


Figure 14 *Le baiser*; 5 x 7 pieds, 2008.

LE BAISER

Ayant été conçu à la suite de *Lawrence*, le tableau *Le Baiser* est aussi issu de ma série photographique la plus récente. Il représente deux amies, l'une de laquelle je suis très proche puisque je la connais depuis plusieurs années en dehors du contexte de mon milieu de travail, et l'autre que j'ai rencontré il y a peu de temps par l'entremise de Lawrence. Le punctum dans cette image vient du fait que même si Stéphanie et Claudine qui y sont représentées ne sont sans plus que deux amies s'embrassant sur la bouche, l'allure androgyne de Claudine porte à confusion à savoir si elle est un homme ou une femme. J'ai trouvé qu'un romantisme très fort et à la fois étrange se dégageait de cette photo.

En utilisant pour ce tableau encore des tons monochromes, j'ai d'abord couvert le fond de la toile d'un rose-orangé avant de projeter l'image sur celle-ci. Les autres interventions que j'y ai fait étaient quasiment toutes faites avec la même teinte de bleu-noir. Ce que j'ai voulu mettre en relief dans l'interprétation de ce moment était

la gestualité de l'image pour la rendre plus imprécise, mais tout en conservant une certaine facture photographique avec de fortes zones d'ombre et de lumière, que j'avais préalablement accentués par ordinateur sur l'image photographique, surtout au niveau des visages. Ainsi, comme *Lawrence*, elle perd en réalisme pour gagner en richesse picturale.

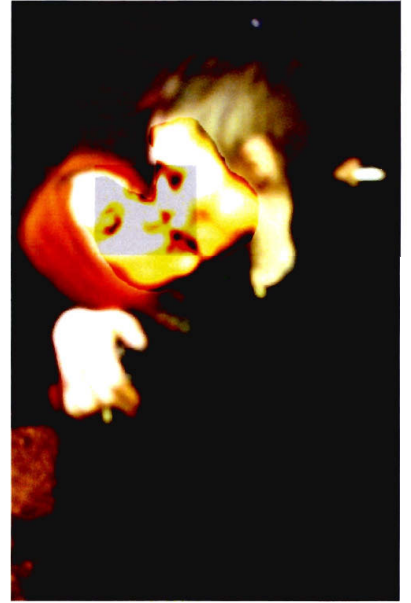


Figure 15

CHAPITRE 2 :
L'IMAGE DE MOI-MÊME



Figure 16 *Autoportrait devant la fenêtre*, 3,4 x 3,4 pieds, 2007.

AUTO PORTRAIT DEVANT LA FENÊTRE

Contrairement aux photographies qui représentent mon entourage, celles me représentant ne relatent aucun fait vécu et ne témoignent d'aucun moment autobiographique, sinon du simple fait du « *ça a été* ». Ces images sont engendrées directement par le désir de les utiliser pour peindre. On pourrait même les qualifier davantage comme des études, quoique je n'exclue pas l'hypothèse qu'elles puissent représenter quelque chose d'un état d'être inconscient, d'un état d'esprit qui m'habite au moment de la prise de vue au quotidien durant cette période de ma vie ou encore globalement dans ma manière de me percevoir. J'ignore ce que ces autoreprésentations peuvent refléter de mon inconscient et l'importance n'est pas là pour moi, mais quelque chose y est certainement.

Le fait que cette série photographique soit à prise à contre-jour met l'accent sur la forme, sur le profil et sur la silhouette. J'ai tenté d'exploiter cette ligne contour déjà bien définie dans les interprétations que j'en ai fait : dans *Autoportrait devant la fenêtre* (figure 16) j'ai mis l'accent sur la superposition de deux lignes contour subissant un décalage. En ayant une image en lavis assez claire et détaillée, j'ai retracé une autre ligne par dessus la première ligne contour en y incluant quelques éléments du visage en lavis plus pâle, mais en accentuant la ligne contour, pour vraiment provoquer un effet de flou.

Une matinée de semaine, alors que j'avais besoin de nouveau matériel pour peindre, l'idée de montrer une tête qui bougeait dans tous les sens, un peu comme une girouette, m'avait traversé l'esprit. Ainsi, en superposant ces images en vidéo ou en peinture, on pourrait bien décortiquer un mouvement ou le dédoublement d'un sujet sur une même image. L'importance n'était pas de percevoir les détails de l'image ni les



Figure 17

traits du sujet, la seule chose qui importait était la forme globale d'une tête et d'un visage. Alors j'ai pris mon appareil à bout de bras et fait des photographies de moi-même à contre-jour en bougeant ma tête de tous les côtés. Cet exercice était beaucoup plus près d'une étude de mouvement que d'une prise de photographie artistique. Ce qui apparaît donc dans la photographie est ma propre image, dont l'attention est davantage portée sur le profil que sur

les traits personnels, et une fenêtre à travers laquelle on peut situer un lieu extérieur étant la rue sur laquelle j'habite, derrière un rideau diaphane.

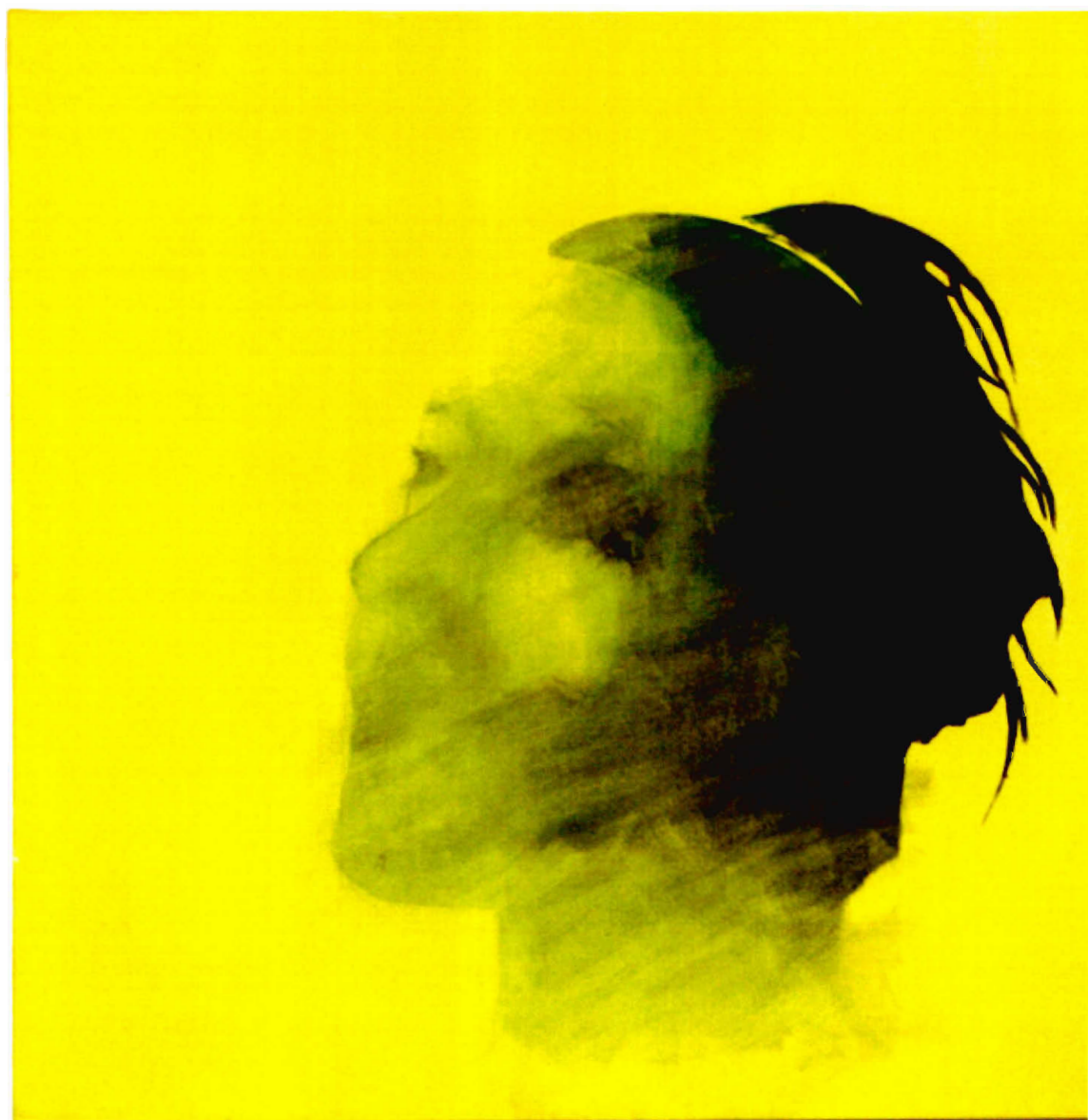


Figure 18 *Sans titre devant la fenêtre 1*, 2 x 2 pieds, 2008.



Figure 19 *Sans titre devant la fenêtre 2*, 2 x 1,8 pieds, 2008.

SANS TITRE DEVANT LA FENÊTRE

Sans titre devant la fenêtre 1 et *Sans titre devant la fenêtre 2* sont issus de la même série d'images que *Autoportrait devant la fenêtre*. En continuité avec l'étude sur la représentation du mouvement et sur le brouillage de l'image amorcée avec cette série de tableaux, *Sans titre 1* questionne l'effacement de l'image dans la couleur. C'est vraiment la masse, étant la silhouette du personnage, qui se fond dans la matière jaune et disparaît tranquillement. Dans *Sans titre devant la fenêtre 2*, l'accent est mis sur la transparence et la décortication d'un mouvement par la superposition de deux images. L'image du fond exploite la masse, contrairement à la celle du dessus qui n'est qu'une fine ligne contour qui tente de s'imposer à la masse en s'y effaçant, en y glissant.



Figure 20

L'utilisation des deux mêmes photographies pour les trois tableaux issus de cette série illustre bien l'éventail des possibilités d'interprétation de l'image qui s'offre à moi dans l'ensemble de ma pratique. Observer la série photographique me donne une idée de tous les tableaux possibles en superposant, juxtaposant, en brouillant, ou en utilisant les masses ou les lignes de ces images pour créer, comme le ferait la bande de négatifs pour le photographe.



Figure 21



Figure 22 *Autoportrait*, 3,4 x 3,4 pieds, 2007.

AUTO PORTRAIT

Cette représentation de moi-même est la seule jusqu'à ce jour que je considère comme un réel autoportrait. Étant encore une étude sur le mouvement et sur le flou, ce tableau est issu d'une photographie que j'ai dédoublé et dont j'ai accentué le flou moi-même sur ordinateur et directement sur la toile. Autant je tente parfois que l'image soit imprécise dès la prise de vue originale, autant je crée parfois moi-même l'imprécision comme ce fut le cas ici. L'image de base de ce tableau était nette. La photographie montrée à la figure 8 a donc subi des modifications par ordinateur, où j'ai accentué l'effet de dédoublement. Contrairement à *Autoportrait devant la fenêtre*, j'ai projeté l'image déjà dédoublée une seule fois sur la toile et j'ai recréé les transparences et l'impression de vibration que le dédoublement provoque en une seule étape, ainsi j'ai mis l'accent sur la matière et sur la transparence plutôt que sur le dédoublement de la ligne contour tel qu'il apparaît dans *Autoportrait devant la fenêtre*. Ici encore, le lavis monochrome m'a permis de mettre en relief l'effet de bougé.



Figure 23

CONCLUSION

Le fait que mes tableaux ne soient pas des images nettes et qu'ils fassent émerger soit un flou ou un dédoublement dans la plupart des cas, a un impact sur leur lecture par le spectateur. Les images représentées dans mes tableaux, en se simplifiant dans la peinture, deviennent plus anonymes et ainsi créent une possibilité pour le spectateur de se les approprier. En premier lieu, celui-ci perçoit à la fois la matière et l'image représentée, mais au fur et à mesure qu'il regarde, un des deux éléments prend le dessus sur l'autre et en fait changer l'interprétation. Ainsi, dans mes propres œuvres et dans la presque totalité des œuvres existantes, plus on les regarde, plus le sens se construit. Le créateur ne peut intervenir dans ce processus de réception. Ainsi, selon Klee, la force créatrice échappant à toute dénomination, il est impossible de définir convenablement la zone grise se trouvant entre l'œuvre et sa réception. Cette zone, incontrôlable par l'artiste, du moins en ce qui me concerne, est composée de différents éléments, notamment de l'effet miroir entre l'œuvre et son créateur. Cet effet joue un rôle essentiel dans mon processus: face à moi-même, l'effet miroir se situe autant dans ma démarche créatrice que dans le sujet, ce dernier étant issu d'une image réelle captée par moi. Un lien direct avec mon vécu est ainsi créé. L'œuvre est sa propre histoire et, bien qu'elle ne soit pas narrative de son histoire directement, la meilleure manière de la décrire est de raconter la vie de son créateur. Ceci dit, je crois fermement que les principaux éléments à cibler pour parler d'une œuvre et la comprendre sont d'abord l'idée et ensuite son contenu. Ce qui m'a mené à créer cette image. L'idée est souvent plus forte que le contenu lui-même et c'est elle qui perdurera dans le temps. Je fais donc de la peinture mon moyen de communication, mais l'idée que je véhicule n'est pas la peinture. Il se trouve donc dans l'œuvre une forme de langage qui possède, selon Klee, une plus ou moins grande capacité à décrire et à expliquer. On ne peut jamais, en tant que créateur, contrôler la réception de son œuvre.

En donnant une nouvelle vie à des images de mon quotidien je peux mieux me projeter dans celui-ci et cela me permet de remettre en perspective ma vision et mes relations avec les personnes que je peins, qu'elles me représentent moi ou qu'elles représentent mon entourage. Cela m'aide à me situer dans mon quotidien et ainsi, je peux faire une séparation visuelle et temporelle entre le temps qui sépare la photographie de la peinture. Cela contribue aussi à libérer la peinture des clichés de la représentation photographique auxquels elle est souvent associée.

L'intention insérée dans l'œuvre et qui en définit le contenu autobiographique est la narration présente dans l'histoire de l'image, qui elle n'est pas dévoilée au public. Il se développe par

contre chez le spectateur une sorte de réception formelle qui se glisse vers une narration imprécise, ou encore une évocation narrative qui n'a rien à voir avec le récit identitaire. Le regardeur peut alors se poser la question à savoir quelle est l'histoire qui est représentée derrière l'image car il émerge de mes tableaux une présence sous-jacente de la narration : on peut ressentir cet espèce de double état qui témoigne du soi étant englobé par l'état d'âme particulier au moment représenté. Celui qui regarde l'oeuvre a la possibilité d'être sensible à l'évocation narrative sans en connaître l'histoire, mais il peut aussi prendre contact avec sa mémoire personnelle et situer l'image dans son propre récit, amenant un élargissement des significations possibles.

BIBLIOGRAPHIE

- Barthes, Roland. *Éléments de sémiologie*, Paris, Éditions Gauthier, 1970.
- Barthes, Roland. *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Éditions Gallimard, 1980.
- Cantz, Hatje. *Gerhard Richter 100 Pictures*, Allemagne, Éditions Hatje Cantz Verlag, 1996.
- Chklovski, Victor. *L'art comme procédé*, dans *Théories de la littérature*, présenté et traduit par Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, Collection Tel Quel, 1965.
- Didi-Huberman, Georges. *Devant l'image*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- Di Pietrantonio, Giacinto. *Perché? (appartiene al futuro) No.3, Rivista di discussioni periodiche sull'arte a cura di Giacinto Di Pietrantonio*, Rome, Édité par Magazzino d'Arte Moderna, 2002.
- Domino, Xavier. *Le photographique chez Sigmar Polke*, Paris, Le point du jour Éditeur, 2007.
- Durand, Régis. *Le Temps de l'image : Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, Collection « mobile matière », Paris, Éditions La différence, 1995.
- Garcia-Porrero, Juan. *Peinture et modernité, la représentation picturale moderne*, Paris, Éditions L'Harmattan, Collection Ouverture philosophique, 2007.
- Goldin, Nan. *The Ballad of Sexual Dependency*, New York, Éditions Aperture, 1986.
- Goodman, Nelson. *Manières de faire des mondes*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1992.
- Krauss, Rosalind. *Le Photographique*, Paris, Macula, 1990.
- Krauss, Rosalind. *Notes sur l'index. L'art des années 1970 aux Etats-Unis*, Paris, Macula, no. 2, 1980.
- Lancan, Jacques. *Écrit*, Paris, Éditions du Seuil, Collection Le champ Freudien, 1966.
- Moholy-Nagy, László. *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, Paris, Éditions Gallimard, Seconde édition, Collection Folio essais, 2007.
- Perrot, Raymond. *De la narrativité en peinture, Essai sur la Figuration narrative et sur la figure en général*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2005.
- Richter, Gerhard. *Atlas*, Éditions D.A.P./ Distributed Art Publishers, 2006.
- Soulages, François. *Esthétique de la photographie*, Paris, Éditions Nathan (Dictionnaire), 2000.
- Souriau, Étienne. *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Éditions Quadrige / Puf, Seconde édition, Collection Quadrige-Dicos Poche, 1990.
- Tisseron, Serge. *L'intimité surexposée*, Paris, Éditions Ramsay, 2001.
- Site web officiel du Centre Pompidou, <<http://www.centrepompidou.fr>>, consulté le 26 juin 2008.
- Site web officiel de Gerhard Richter, <<http://www.Gerhard-Richter.com>>, consulté le 4 juillet 2008.