



Pratique de l'hétérogénéité en peinture : Les contiguïtés de la représentation

Mémoire

Patrick Sternon

Maîtrise en arts visuels - avec mémoire
Maître ès arts (M.A.)

Québec, Canada

Résumé

Cette recherche s'inscrit dans la continuité d'une pratique établie de l'hétérogénéité en peinture. Elle réinvente, renouvelle, mais surtout met en examen une attitude créatrice, au même titre que les procédés et les stratégies déterminant mon parcours de production. Ainsi, un classement iconographique issu de la constitution d'une banque d'images pervertira ma démarche et ses mobiles initiaux. Au reste, mon usage de disparité de signes picturaux se circonscrira dans une dislocation des mécanismes de la représentation. Ces préoccupations participeront à l'édification d'une grille d'analyse spécifique appliquée sur le corpus résultant. Je procède là à une discrimination des opérations de restitution et de désignation selon une taxonomie personnelle inventoriant divers modes d'interventions picturales.

Table des matières

Résumé	ii
Table des matières	III
Liste des figures	V
Introduction	1
CHAPITRE 1	3
Vers l'hétérogénéité en peinture: les contiguïtés de la représentation	3
1.1 Hétérogénéité iconographique : les intentions initiales	4
1.2 Méthodologie: exacerbation de rapports d'hétérogénéité dans les procédés	7
Fonction de l'atelier	7
Usage de la photographie : appropriations, captations et mises en scène	8
Classement iconographique	9
1.3 : Invention de continuum figural : lieux et contiguïtés évoqués	11
CHAPITRE 2	17
Espaces plastiques : le « réel » accusé	17
2.1 Invention de relations antinomiques	19
La restitution	19
La désignation analytique	21
La désignation exoscopique	23
La désignation antinomique	23
Usage de figurations	25
2.2 Conception des espaces plastiques	27
Les « espaces » constitutifs du cadre pictural	27
Espaces physique, plastique et représenté	28
L'espace formel: zone d'un conflit dialectique entre matière et représentation	29
2.3 Projet d'une fusion provisoire des espaces	32
CHAPITRE 3	35
Le « réel » mis hors-champ: entre représentations, désignation et oblitération	35
3.1 Relations paradoxales avec le « réel » : la voie de Cécile Bart	37

Le « hors champ » absorbé : la stratégie de Bart	37
La frontalité du cadre pictural	39
Le hors champ désigné : chocs hétérogènes et dénonciations binaires	41
3.2 Pratique de l'hétérogénéité en peinture : prégnance des influences initiales	43
Conclusion	49
Bibliographie	51

Liste des figures

Figure 1 : *Sans titre* no 1, acrylique sur toile, 180 cm x 240 cm, 2010, p.16

Figure 2 : *Sans titre* no 2, acrylique sur toile, 180 cm x 240 cm, 2011, p. 17

Figure 3 : *Sans titre* no 3, acrylique sur toile, 180 cm x 240 cm, 2011, p. 18

Figure 4 : *Sans titre* no 4, acrylique sur toile, 180 cm x 240 cm, 2011, p. 21

Figure 5 : *Sans titre* no 5, acrylique sur toile, 140 cm x 140 cm, 2012, p. 23

Figure 6 : *Sans titre* no 6, acrylique sur toile, 150 cm x 210 cm, 2012, p. 25

Figure 7 : *Sans titre* no 7, acrylique sur toile, 180 cm x 240 cm, 2012, p. 26

Figure 8 : Cécile Bart, *A.M.*, vue d'exposition, Couvent des Cordeliers, Paris, 2000, p. 42

Figure 9 : Cécile Bart, *LaRonde*, vue d'exposition, Galerie Blancpain Stepczynski, Genève 2003, p. 43

Introduction

J'examine ici la production d'un corpus conduisant à l'exposition de trois tableaux. *Sans titre no 2, 3 et 4* s'inscrivent au sein d'une pratique de l'hétérogénéité en peinture. Ils procèdent d'une démarche attribuant provisoirement préséance à mon parcours créateur sur son produit.

Ces parcours, antécédemment, s'incarnaient essentiellement à titre de simples directions, maintenues dans le but premier de créer des précédents. Le problème que je soulevais alors, se prévalant d'une pratique de l'hétérogénéité, aurait pu se formuler ainsi: « m'est-il possible d'évacuer le sens de tout signe ou élément iconographique dans le cadre d'une construction picturale? » Ma démarche précédente aura donc gravité autour de ce prétexte et ce, au moyen de diverses stratégies: perte de sens provoquée par une surcharge de signes (notamment par un usage de références iconographiques prélevées dans l'histoire de l'art ou dans la culture populaire); dualités cultivées entre les espaces représentés et l'espace pictural; déconstruction et fragmentation de contextes narratifs et de récits évoqués; parasitage du processus d'assimilation de l'image et de conception de sens par le regardeur.

Ainsi, les rapports iconographiques prennent encore place parmi les principaux mobiles de la présente recherche, mais plutôt, à la manière d'un détour, d'un prétexte. Ils constituent une prémisse au développement d'une conception de l'espace représenté à titre d'intervention iconographique ou de référent. Celle-ci infléchit la production d'un corpus que je sou mets ensuite à une analyse usant d'une approche théorique très personnelle examinant une certaine mécanique de la représentation.

L'objectif initiateur est ici de faire de mes toiles un lieu de « redistribution » des signifiants et des rapports entre les catégories postulées d'un espace plastique. Je perpétue à ce jour l'intention de provoquer des détournements, d'induire des reconstructions, des

déplacements du sens impliqué par les relations entre diverses références visuelles. En définitive, je recherche des occurrences permettant de suspendre un certain « régime spécifique d'identification » pour le remplacer par un système personnel autrement signifiant.

CHAPITRE 1

Vers l'hétérogénéité en peinture: les contiguïtés de la représentation

1.1 Hétérogénéité iconographique : les intentions initiales

Je souhaite décrire ici une conduite initiatrice, une attitude prédisposant à l'acte de création. Celle-ci donnerait corps à une intentionnelle déstabilisation des *modus operandi* d'usage jusqu'alors dans ma pratique créatrice. Elle me conduit, dès l'amorce de ma recherche, à un examen de la notion de l'hétérogénéité en peinture. La direction se révèle inductrice de détours que j'analyse dans cette section pour mettre en lumière le fonctionnement de mes parcours de création.

Une approche s'assurant versatile situe paradoxalement l'assise de cette recherche. Celle-ci m'engage dans une désaffection transitoire du produit, de la trace ou de l'objet. Ce refus provisoire d'une issue matérielle identifiée à l'œuvre s'inscrit au bénéfice d'une valorisation de l'acte et de la démarche. Il est porté par une quête d'indicible, l'objectif idéaliste de produire de l'indescriptible, de l'informulable. Il prend pour fonction d'opérer des dérives, des pertes de contrôle transcendant mes propres limites. Le motif initial est, somme toute, ici d'amorcer des travaux qui surpassent mes propres aptitudes, un parcours qui transcende le travail achevé. Il s'agit ainsi d'entamer un processus compromettant sa propre finalité ou son produit. L'usage pragmatique qui en émerge, supplantant déjà le motif, provoque alors chez moi une ou des pertes de repères provisoires, un simple état d'esprit, une attitude ou un mode de création.

L'objectif qui se précise alors est de concevoir à la fois ordre et rupture, véhiculant conjointement une redistribution de sens. Se profile donc ici une tension entre cohésion de l'ensemble et préservation du caractère indicible des relations entre les interventions. La filiation entre ces dernières se doit d'être ténue, issue d'une autre logique que narrative ou iconographique. Elle se doit d'être sentie plutôt que codifiée ou systématisée. L'ordre créé par la composition devient en soi, à mon regard d'alors, un tiers type d'intervention manifestant l'intention de produire un liant partiel, lui-même disruptif dans son entrée en

relation avec les traces et fragments iconographiques. Étranger aux autres inscriptions ou empreintes, je le voulais somme toute lié paradoxalement à ceux-ci par un rapport de disparité commun, alors uniformisé. L'acte d'hétérogénéisation se trouve, de fait, codifié, intégré à un système proposant un ordre de lecture, distinguant des modes d'intervention aussi bien que des intentions. Il consacre déjà un système de confrontation et d'analogie binaire aux dépens d'une « sensation » indicible. Il y aurait « deux manières de dépasser la figuration (c'est-à-dire à la fois l'illustratif et le narratif) : ou bien vers la forme abstraite, ou bien vers la Figure »¹. Assimilant ce précepte de Deleuze, je me suis permis la tentation de concilier les deux voix qui y sont énoncées en opposition en créant de l'hétérogénéité iconographique, tenant aussi bien du « code formel » pratiqué en abstraction que de la « sensation » prescrite par la « Figure ». « Cette voie de la Figure, Cézanne lui donne un nom simple : la sensation. La Figure, c'est la forme sensible rapportée à la sensation; elle agit immédiatement sur le système nerveux [...] »²

Quand Bacon parle de la sensation, il veut dire deux choses très proches de Cézanne. Négativement, il dit que la forme rapportée à la sensation (Figure), c'est le contraire de la forme rapportée à un objet qu'elle est censée représenter (figuration). Suivant un mot de Valéry, la sensation, c'est ce qui se transmet directement, en évitant le détour ou l'ennui d'une histoire à raconter. Et positivement, Bacon ne cesse pas de dire que la sensation, c'est ce qui passe d'un « ordre » à un autre, d'un « niveau » à un autre, d'un « domaine » à un autre. C'est pourquoi la sensation est maîtresse de déformations, agent de déformation du corps. Et à cet égard, on peut faire le même reproche à la peinture figurative et à la peinture abstraite : elles passent par le cerveau, elles n'agissent pas directement sur le système nerveux, elles n'accèdent pas à la sensation, elles ne dégagent pas la Figure, et cela parce qu'elles en restent à *un seul et même niveau*. Elles peuvent opérer des déformations de la forme, elles n'atteignent pas à des déformations du corps.³

¹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Éditions du Seuil, Paris, 2002, p. 39

² *Ibid.*, p. 39

³ *Ibid.*, pp. 40-41

Cette conception de la « Figure » inductrice de « sensation » formalise ma quête d'indicible. Elle infléchit mes mobiles de création et détermine, somme toute, mon approche et mes comportements créateurs.

Ainsi, timidement déclaré, le rôle de la composition se veut tenu discrètement. Celle-ci se révèle simplement comme un outil purement signalétique proposant un parcours visuel élémentaire. La fonction de la couleur y est elle-même réduite à ce même usage. Ces considérations primaires, polarisant un simple souci de composition, initient l'organisation d'étapes de création disruptives, aporétiques les unes face aux autres. Au terme de tout ceci, l'hétérogénéisation se voit progressivement régulée par une logique idiosyncrasique et spécifique à chaque œuvre.

Depuis cette prémisse, introduisant un souci spécifique de la composition, prolifèrent des détours qui conduisent à l'élaboration non consciente de « continuums spatiaux ». Résultats bien éloignés des approches initiales, ceux-ci m'induisent à déterminer une lunette, une grille d'analyse usant de conceptions toutes personnelles pour considérer le corpus résultant. Ce filtre s'appuie sur certains mécanismes que j'attribue au fonctionnement de la représentation ainsi que sur une conception primaire de ce que je nomme « espaces plastiques ». J'amorce ainsi une succession de détours, parcours qui prend assise, est structuré, encadré et infléchi par des conditions nouvellement pragmatiques et des modes de fonctionnement plus strict, qui s'élaborent et se rigidifient progressivement. Ces constantes régulant de nouveau ma conduite créatrice procèdent d'un usage primordial et élémentaire de mon environnement physique immédiat. Celui-ci induit la mise à contribution de la photographie et la création d'une banque iconographique.

1.2 Méthodologie: exacerbation de rapports d'hétérogénéité dans les procédés

Fonction de l'atelier

J'attribue à l'atelier deux usages. Celui, évident et primaire, de manufacture, d'espace voué à la production d'objets chargés d'un sens à la fois contraint par un marché de l'art et une tradition de métier séculaire. En second lieu, j'identifierais son ambiance, c'est-à-dire l'influence psychologique ou pragmatique – à titre de contrainte physique – qu'il exerce sur mes choix.

Je présente l'influence du lieu comme, non seulement un potentiel, mais bien comme agent présidant à une fonction. Mon champ visuel quotidien, celui que propose l'atelier, infléchit ou détermine ici plusieurs de mes choix iconographiques. Cette restriction non absolue, imparfaite de ma banque iconographique à mon seul champ de vision immédiat permet, tolère et implique l'application partiellement aléatoire et inconsciente, parfaitement intuitive et exempte d'effort de pure rationalisation, indifférente à tout contrôle calculatoire, à toute intellection et justification de liens iconographiques convenus selon ma culture visuelle. Ce comportement tient lieu d'inhibition de tout acte de justification, d'entrave à la formation d'un ordre, d'une hiérarchie ou d'un système iconographique immédiatement identifiable par le spectateur ou moi-même. Il potentialise surtout des ruptures de sens, des contradictions narratives. Cette collecte d'image à même mon environnement immédiat détermine alors le « quoi peindre » dans sa définition la plus pragmatique.

Celle-ci, au demeurant, impose maintenant un discernement du propos, oblige une distinction entre sujet et figure. Mon intention (convenue maintenant, bien que non verbalisée jusqu'alors) est de mettre en exergue l'acte de représentation, de le présenter: l'un des moyens appliqués pour ce faire réside dans cette constitution d'une banque d'images puisée à même mon environnement visuel immédiat. Il en résulte une sorte d'esthétique du quotidien non contrôlée où s'immiscera la figure humaine.

Tel que susdit, j'ai puisé mes sujets à même mon environnement quotidien. Ils y ont été prélevés et échantillonnés une première fois par captation photographique. Cet exercice s'inscrit dans le cours de « dérives citadines » ou de parcours aléatoires tant dans les rues de mon quartier que dans mon milieu de vie plus intime (appartement et atelier). La captation de figures humaines y est tout autant mise en scène que fortuite. Certains sujets auront pris des poses dirigées, d'autres sont des passants croqués depuis la fenêtre de mon atelier.

Usage de la photographie : appropriations, captations et mises en scène

Certaines manifestations de qualités spécifiques à la photographie se sont inévitablement immiscées dans mes compositions. Au-delà d'une présence, une présentation du médium s'y veut signalée implicitement. L'assimilation d'une imagerie dénoncée formellement à titre de rupture stylistique, mais aussi d'acte de prélèvement et d'échantillonnage a alimenté et perpétué mes intentions d'exacerber une hétérogénéité. Cependant, l'usage de photographies prend d'abord sens à travers une collecte d'images naturellement inductrice d'une disparité purement iconographique.

Une confusion s'établit alors entre le formel et l'iconographique. La représentation d'icônes ou la présentation d'une iconographie désigne, avant les figures elles-mêmes, une intention formelle originelle: celle de montrer des organes figuraux, de démontrer la signifiante formelle d'une organisation iconographique. Le prétexte iconographique, présenté ici comme simulacre d'intentions, se voudrait donc muté en acte formel. En définitive, mon vœu ultime serait de fusionner fond et forme en n'usant que de figuration peinte tirée de photographies. Leur origine de sujet photographique tient lieu ici de liant senti ou implicite, à la fois iconographique et formel. Cette filiation induite, cette unité dans une sorte de catégorie formelle – un classement par identité ou divergence des procédés – suggérerait un ordre ou une cohérence autre, propice à une disparité strictement iconographique.

Classement iconographique

Il m'importe de mettre à mal une conjecturale « subordination », d'uniformiser au mieux l'impact d'absorption, inductif, affectif et psychologique, de toutes les figurations que j'impliquerai. Mon entreprise est ainsi toujours celle d'inscrire chacun de ces signes iconiques dans un rapport d'équivalence selon leur nature première, commune à tous : leur statut primaire d'intervention, de trace, ou, tout au mieux, d'empreinte iconographique. Si, à titre d'exemple, la figure humaine est considérée comme culminante sur une supposée échelle de mesure du magnétisme, la fascination qu'elle exerce devrait être la plus contraignante, la plus ardue à réprimer, à édulcorer. Je préconiserai alors une exacerbation de la tension entre la fascination qu'elle exerce (son potentiel d'absorption) et son statut manifeste d'icône. La stratégie que j'appliquerai pour y parvenir consiste en l'articulation de systèmes impliquant la création de multiples, la prolifération de fragments d'éléments de représentations.

Je recours à deux modes de présentation de la figure humaine tirée de la photographie: prise sur le vif et mise en scène. La première impulse l'exacerbation d'une « esthétique du quotidien » où le potentiel d'absorption de l'icône humaine se trouverait édulcoré. Une neutralité du sujet, non magnifié selon un usage traditionnel, y serait suggérée. La représentation de fragments de paysages, d'éléments d'architecture et d'objets n'échappe alors pas à ce procédé.

L'intention manifeste est ici d'abroger partiellement la « hiérarchie » figurale de sorte à provoquer des détournements iconographiques. Mon mobile pourrait être aussi de l'exacerber, de la dénoncer par une composition tenant lieu de dispositif de confrontation. Celui-ci présenterait les figurations d'objets et de fragment d'architectures, amalgamées, confondus en une catégorie, suggérée alors dans une relation binaire avec la figure humaine. Cette opération inscrit une nouvelle tentative utopique d'identification de deux

éléments présentés comme contraires, de créer une équivalence entre la figure humaine et son objet, ce qui lui serait étranger, par une révélation du statut primaire d'intervention figurative commun à tous deux.

1.3 : Invention de continuum figural : lieux et contiguïtés évoqués



Figure 1

Un continuum figural⁴ incertain s'est instauré progressivement dans mes constructions. Il suggérera une unité spatiale ambivalente entre ce que j'aurais initialement proposé comme de purs hétérogènes. Une figuration équivoque de lieux opère vite une unité iconographique ambiante. Les scissions figurales en sont amorties : une suture imparfaite et incertaine génère l'évocation indirecte d'horizons. Ce signalement sera, par ailleurs, chaque fois contredit par des stratégies diverses : multiplications ou suppressions graduelles de la ligne

⁴ L'emploi du mot « figural » s'affirme ici en opposition avec le mot « figuré » qui désignerait ou impliquerait alors l'intention de figurer ou de représenter. Or, l'élaboration de cet espace « figural » ne procède d'aucune intention de représentation précise (sinon qu'autoréférentielle, à la manière des interventions abstraites).

d'horizon; contradictions entretenues entre matière et représentation classique; usage antinomique de la perspective et permutation des couches de matière. Somme toute, je faisais le constat déterminant qu'une désignation de la planéité du tableau par l'affirmation d'une horizontalité s'inscrivait progressivement en contradiction avec l'évocation d'horizons et d'une perspective classique.



Figure 2

Aussi, dans *sans titre* no 1 et no 2, demeurait perceptible une horizontalité manifeste, affirmée, contribuant à une évacuation progressive de la ligne d'horizon et contredisant la perspective, nous indiquant la planéité de l'image. Dès lors, l'inclusion de la figure

humaine, infléchissant ses contiguïtés, participerait à une unité spatiale dite figurale, camperait autour de celle-ci un espace représenté ambivalent. Elle s'inscrirait aussi, *a contrario*, en rupture avec les autres interventions. Mais davantage que celles-ci, j'observais qu'elle induisait et introduisait une structure narrative potentialisant une filiation iconographique aussi ambivalente que ténue, mais surtout fortuite. Et plus que l'horizontalité, qui s'inscrirait dans un rapport de contradiction avec l'espace figural, c'est la représentation de figures et leur pouvoir de captation du regard qui induit la sensation d'un vague continuum spatial.



Figure 3

À l’opposé, dans *sans titre* no 3, la figure humaine s’est inscrite dans un rapport d’incohérence paysagère en pratiquant une rupture – discrète, partielle, mais observable et conséquente – avec l’espace représenté. Celui-ci, fort affirmé, se voit mis en tension, engage un combat antinomique – qui concourt à la fois (de nouveau) à une harmonisation formelle et à une rupture iconographique – avec le potentiel de captation de la figure. Elle propose donc une scission et des relations d’hétérogénéité toujours imparfaite. L’ordre des couches de matière invalide la succession des interventions affirmée. L’ambivalence, formelle et narrative, repose maintenant sur la relation contradictoire entretenue entre les interventions : ce n’est plus la figure qui lie spatialement, figurativement son environnement, au contraire, il le rend ambivalent par son rapport formel aux autres figurations à titre d’intervention. Ce rapport formel demeure lui-même ambigu. J’ai souhaité que l’application de glacis uniformise chromatiquement et matériellement l’ensemble de la composition, mais pratique aussi une harmonisation formelle partielle. Une scission formelle s’appuie cependant sur la matérialité, ne tient qu’à la permutation des couches selon une logique d’ordination perspectiviste. Cette convention paysagère est ici proposée pour se voir aussitôt transgressée, contredite. J’ai cherché à entretenir une tension entre le pouvoir d’absorption de l’effet perspectiviste, celui de représentation de figures humaines et une sorte de dislocation formelle des espaces figurés, originellement imbriqués, fragmentés formellement, pour être re-imbriqués, suturés formellement. Les éléments de l’espace figural semblent avoir été prélevés arbitrairement, comme participant à processus de classement iconographique, cette fois puisé à même une seule image ou lieu représenté.

Les ruptures observables dans *sans titre* no 4, plus nettes, participent d’un processus de collage. La fragmentation y demeure cependant, là aussi, imparfaite. Un certain continuum figural subsiste ici, malgré la suppression complète de la ligne d’horizon. Récurant, il serait maintenant suggéré par un répertoire thématique, une sorte de filiation iconographique issue d’un classement : les objets représentés (structures architecturales ou architecturées,

désignant un espace ambiant auquel elles prennent part, duquel elles procèdent) semblent flotter dans un espace incertain, comme indifférent aux lois de la gravité, de la perspective et de la représentation classique. Seule la figuration d'une aire de jeu (ligne de démarcation d'un terrain de basketball vu en plongée) ainsi que la représentation de l'interrupteur nous rapportent à la planéité de la toile. J'ai voulu que la couche de fond (la zone rose) ainsi que les effets de chevauchement agissent comme un liant spatial conventionnel. Le fond se manifeste aussi bien en tant que surface sur laquelle on amalgame des interventions que comme le résultat de la procédure technique convenue selon une logique de figuration perspectiviste où l'ordre des couches détermine la succession des plans. Cette ordination spatiale ambivalente, ne prend effet que dans un fragment imparfaitement balisé de la composition. Elle suggère une certaine continuité figurale, ténue et graduellement mise à mal par les autres portions identifiables du tableau. Elle nourrit un rapport d'hétérogénéité avec un *lieu-image* à titre de dispositif de présentation d'un classement iconographique, plutôt que d'en jeter les balises. Je tente de désigner par *lieu-image* l'accomplissement d'une relation dialectique – à la fois symbiotique et paradoxale – qu'entretiendrait toute entreprise picturale entre l'espace de représentation (et/ou de perception) et le dispositif de présentation. Je m'intéresse à la relation antagonique entre l'appel, l'exhortation ou la faculté d'absorption de la représentation et la présence matérielle de son dispositif corollaire dans le temps et l'espace. Je prends le pari d'une résolution partielle du *dissensus* spatial en exacerbant cette dislocation spatiale, en présentant cette inscription dans l'espace et le temps « réel » à titre de contiguïté réappropriée dans un exercice de représentation par sa propre désignation.



Figure 4

CHAPITRE 2

Espaces plastiques : le « réel » accusé



Figure 5

Dans mes détours, j'en viendrai, paradoxalement, à impliquer le caractère objectal de l'œuvre. J'aurais souhaité l'engager dans un rapport d'hétérogénéité avec son hors champ⁵

⁵ L'emploi du mot « hors champ » s'inscrit ici en rupture avec son usage traditionnel en histoire de l'art. Il n'est pas question ici d'un hors champ de l'image. J'entends plutôt par là un hors champ du tableau à titre d'objet et non à titre de composition. C'est-à-dire un hors champ matériel désigné par le caractère objectal de l'œuvre en opposition au hors champ de l'espace représenté, oblitéré par le cadrage de la composition.

« objectal », soit, le contexte matériel, forcément étranger, dans lequel elle s'inscrit. Cette intention nouvelle m'aura induit diverses stratégies, dont celle de mettre en abîme l'œuvre et, dans un même élan, certains procédés de représentation.

2.1 Invention de relations antinomiques

Je conçois et distingue deux mécanismes élémentaires, inhérents à l'acte de représentation dans ma pratique en peinture : le premier consiste en un acte de restitution et le second, en un acte de désignation. Selon cette épistémè – aussi personnelle que conjecturale –, l'un saurait s'harmoniser à l'autre. Leur emploi pourrait cependant, tout aussi bien les inscrire dans un rapport antagonique. C'est, entre autres, cette possible tension qui est mise en cause dans le présent chapitre.

La restitution

Concept générique fort englobant, elle désigne simplement une certaine intention mimétique dans ma peinture. Elle pourrait se manifester en qualité d'émulation aussi bien que de simple évocation ou allusion. La curiosité que je lui porte réside en premier lieu dans son potentiel de production de multiple, d'équivalences et de fragments.

La génération de simulacres et d'identités imparfaites y induit à l'analogie et permet ou tolère, ce faisant, une sorte de contradiction interne. J'entends ici la causation d'hiatus, mais aussi de disharmonie et de décalages obligés, de divorce entre le concept purement idéal et son effort de transmission objectivé, les ratés ou les limites de sa prégance sur l'idée. La provocation de ruptures lui serait constamment implicite, inhérente. Elle déclenche des mises en confrontations, des hétérogénéités binaires, inductrices d'analogies. Elle serait somme toute, toujours à la fois porteuse et provocatrice de disparités : elle serait,

elle-même en soi, le lieu d'une hétérogénéité. Instigatrice, elle en serait forcément aussi productrice face à toute autre intervention étrangère ou de même nature.



Figure 6

L'effort de restitution se manifesterait, par exemple, aussi bien à travers la figuration d'un personnage (*sans titre* no 1, 2, 3, 5, 6 et 7) que dans celle d'une planche de polystyrène (*sans titre* no 1, 5 et 6). Dans *sans titre* 4, l'exercice y est répété selon un classement iconographique discriminant par la forme trois catégories : la restitution d'un lieu (autobus ou train), celle de rampes et de poteaux de bus et celle encore de figurations (poignée de

soutien et personnages) convenues selon une évocation de leur volume. Au reste, cet effet reproduisant la sensation d'une troisième dimension ferait lui-même l'objet d'une restitution.



Figure 7

La désignation analytique

Comme relaté plus tôt, la représentation serait le siège de deux opérations manifestes. C'en est le mécanisme de la désignation qui m'intéresse plus précisément. J'y discrimine trois sous catégories. Ce sont là de pures conjectures axiomatiques, participant à une épistémè très personnelle de l'hétérogénéité iconographique en peinture. J'attribue le nom de «

désignation analytique » à la première d'entre elles. En second lieu, j'identifie une certaine « désignation *exoscopique*⁶ ». Je nomme enfin « désignation *antinomique* » le tiers type que je discerne. L'exercice de restitution est convenu ici à titre d'action duplicative restreinte indiquant certaines qualités propres au sujet désigné. Elle produit donc une synthèse imparfaite. Elle procéderait surtout à une désignation analytique. Intrinsèque à l'acte de restitution, elle en désignerait le sujet.

Je postule le terme « analytique » pour souligner l'inhérence du lien observable entre restitution et désignation. Par-là, je tente surtout de distinguer un type unique, spécifique à cette relation. La désignation serait « analytique » en ce qu'elle, à titre d'attribut inhérent à la restitution, est contenue dans celle-ci. La désignation *analytique* indiquerait à la fois le sujet de la restitution et la restitution elle-même. Si l'on convient que la désignation est subséquente à la restitution, elle en serait donc le produit. Pourtant, la désignation est consubstantielle à la restitution. Celle-ci implique fatalement l'autre en elle-même. Toute désignation induite par la représentation n'est cependant pas le produit endogène d'une restitution.

Ce qui distingue le mode *analytique* des autres, ce qui l'identifie comme endogène à la restitution, c'est aussi le fait que tous deux partagent le même objet. Mais la désignation opérée est aussi celle des qualités relevées par la synthèse restitutive, et par extension, celle de la synthèse elle-même. Ce caractère extensible de la désignation, son potentiel de déclinaison, m'induit à un parcours déductif où je me permets d'anticiper certains parangons relatifs à la représentation, mais extrinsèques à la restitution.

⁶ Je me suis permis ici l'emploi d'un néologisme, ne trouvant pas de terme plus spécifiquement exact dans mon lexique personnel. J'avais besoin d'un terme précis pour identifier rapidement.

La désignation exoscopique

Seconde contradiction interne de la représentation, la manière *exoscopique* désignerait l'objet de la représentation par opposition à son sujet, tout rapprochement idéal, conjectural ou associatif. Extension de la désignation *analytique*, elle serait la part de la représentation conviant à un examen de tout exogène de la restitution, que la subsomption du spectateur saurait associer de près ou de loin à celle-ci. Je m'intéresse alors à des liens ou associations qui ne sauraient être qu'indirects, implicites et subjectifs. En définitive, celle-ci signifierait alors tout hétérogène lié de façon implicite à la restitution.

L'*exoscopique* de la figure rouge dans *sans titre* no 1 se manifesterait à travers la sensation provoquée par l'évocation, la restitution incertaine d'un vague animal, peut-être chien ou lion. Il se manifesterait tout autrement dans *sans titre* no 4, où apparaît en aplat un amalgame organisé de rampes et de poteaux de bus. J'en déclinerai pour exemple deux ordres d'exogènes : la désignation iconographique, implicite d'un lieu représenté (bus ou contexte architectural) et l'inscription d'une classe formelle ou stylistique (aplat issu d'une couche inférieure, usant du fond coloré).

La désignation antinomique

Le second avantage à identifier un concept aussi général que celui de la restitution dans ma pratique se précise dans le clivage que j'observe entre celui-ci et une figuration dite *antinomique*. Ce dernier provoquerait dans mes constructions une « réharmonisation » des deux précédents modes de désignation par un dédoublement ou sinon un déplacement du sujet de la représentation, alors dissocié de celui de la restitution.

Somme toute, parlant de mode *restitutif*, je nomme une qualité implicite à la figuration pour préciser une autre catégorie, je propose une forme de lemme, une amorce paradigmatique. L'approche *restitutive* saurait participer à une représentation postulée comme *antinomique*.

Je n'entends pas pour autant ce dernier type comme subordonné ou sous-classe du premier. Productrice de relations paradoxales, la manière *antinomique* figurerait par la négative. Elle procéderait en niant l'évidence : elle créerait de la présence en désignant de l'absence, en ferait de l'ostensible. Celle-ci dénoncerait l'apodicticité, lui ferait surenchère en l'occultant momentanément par la désignation de son contraire. Elle présente le sujet en représentant son objet, elle présenterait la représentation.

Un effet contraire à ceux de la simple méthode *restitutive* y serait déployé : contredisant mon mobile initial, j'y cherche des transpositions de ruptures en continuums. Ces derniers pourraient s'inscrire dans la matérialité de l'œuvre, zone d'un conflit dialectique propice entre matière et idéation. C'est précisément à travers le caractère matériel de l'œuvre, son statut objectal, qu'un potentiel de mise en abîme émerge fort simplement. L'objet désigné dans son contexte matériel, son « hors champ objectal », dénonce à son tour son opposé sémantique, l'intervention *restitutive*, le processus de transmission objectivé, déployé dans la matérialité du tableau, etc.

Autoréférentielle, la désignation *antinomique* signale et dénonce, elle aussi, l'acte de représentation auquel elle prend part. J'en ferais usage dans une quête de fusion du fond et de la forme. Une synchronie de la restitution et des formes de désignation permettrait à un « espace de perception » (intervention abstraite, s'autodésignant selon système de référence codé à la manière formaliste) d'être assimilé par l'espace de représentation. Il s'agirait donc d'une seconde façon, un second mode d'intervention autoréférentielle, apparenté, mais cependant distinct de l'approche abstraite. Celle-ci, au demeurant, si on l'analysait selon cette lunette, si on la supposait représentation, présenterait une fusion complète de la désignation et de la restitution où le *restitué-désigné* serait l'intention formelle.

La figuration *antinomique* apparaîtrait dans mon corpus de deux façons. Elle se manifesterait toujours à la fois *exoscopiquement* et *analytiquement*, procédant ainsi à

réunion paradoxale de deux contraires. Elle serait *analytique* en ce qu'elle comporte forcément de la restitution et *exoscopique* parce qu'elle désigne un sujet externe au processus de cette restitution. Par exemple, dans *sans titre* no 1, 5 et 6, l'usage du logo *Styrofoam* (combiné à ceux d'autres signes illustratifs, soit la couleur rose et planéité du subjectile) restitue et désigne *analytiquement* le matériau isolant. En contrepartie, cette figuration productrice d'un trompe-l'œil désigne aussi, *exoscopiquement*, l'objet de la restitution – par opposition à son sujet – soit son exogène : la toile elle-même, à travers la perversion de sa planéité.

L'occurrence est répétée plus subtilement dans *sans titre* no 3 où l'approche formelle mobilisée pour la restitution de rampes et poteaux de bus, désigne iconographiquement la couche de fond coloré mentionnée plus tôt. Cette désignation *exoscopique* assimile le support dans un *espace iconographique* spécifique à une restitution purement figurative par une opération strictement formelle. Cette intervention procède à deux actions contradictoires : elle met en exergue *exoscopiquement* le fond de la toile – et, implicitement, le subjectile – pour figurer *analytiquement* une structure architecturale (rampes et poteaux). C'est là que j'entends que l'*analytique* et l'*exoscopique* concourent tous deux à leur opposé en produisant de l'*antinomique*. Cet *antinomique* réside dans l'opposition, ce choc hétérogène au sein d'un même exercice de représentation, entre l'iconographique et le formel. Tous deux concourent à une tierce désignation - iconographique : la matérialité du dispositif de présentation (le support).

Usage de figurations

Il s'agit pour moi de constituer un système de confrontations binaires auquel concourent les modes de désignation *analytique*, *exoscopique* et *antinomique*. Tous deux se révéleraient dans un second niveau d'organisation hétérogène où je décèle et catégorise un ordre d'intervention. J'entends que des figurations *restitutives* d'objets ou de matériaux y seraient mises en lien d'équivalence avec les caractères objectal et matériel de la toile par une

opération de représentation *antinomique* dénonçant la planéité du tableau. Ce subterfuge aurait pour but de permettre à un désormais tiers acteur – du moins, je le souhaiterais –, la figure humaine, d’être dans un premier temps isolée davantage pour en second lieu se voir assimilée à un système de présentation où sont désignés en une confrontation uniformisante, représentations purement *restitues* (figure humaine et figuration d’objet) et représentation à la manière strictement *antinomique* (dénonciation de la matérialité du dispositif de présentation perverti en représentation – permutation du sujet et de l’objet).

2.2 Conception des espaces plastiques

Les « espaces » constitutifs du cadre pictural

Subséquentement, j'ai cru bon de modeler un modeste parangon de ma conception d'un *espace plastique*, une petite *cosmogonie* personnelle d'un réel malléable. Ce que j'entends, par *espace plastique*, c'est ma conception, d'une catégorie inventoriant des champs potentiels d'interventions en peinture, des territoires malléables et sièges de mutations, ou, somme toute, des scènes propices à la manipulation de signes. Cet ensemble discrimine un *espace iconographique*, d'un *espace formel* et d'un *espace narratif*.

Ces champs d'interventions d'une réalité altérable ou élastique se muent dans l'oeuvre en espaces intelligibles, discernables et interprétables, produit ou trace composant la proposition et infléchissant la lecture de celle-ci. Ces composantes, conjecturales et conjoncturelles, issues de processus créateurs, s'inscrivent dans une temporalité. Elles agissent à titre de phases, d'étapes — enchevêtrées — concourant synchroniquement à la production en cheminement et, dans un deuxième temps, au parcours analytique du regardeur. Ces cycles concomitants s'inscrivent ainsi dans un tracé de lecture, définissent et composent un espace pictural ou plastique.

L'*espace narratif* se manifeste dans mon travail sous la forme d'une succession d'événements, de traces ou d'interventions, mais aussi à travers la temporalité inhérente à l'expérience du spectateur, son interprétation, la récitation qu'il fait dans le temps des signes, icônes, renvois, associations... La narration constitue elle aussi une forme de représentation du réel ou de fictions. Elle consiste en une organisation et mise en ordre de phénomènes, occurrences ou de construction de l'esprit dans le temps. Il s'agit d'un procédé descriptif — et souvent expressif — énumérant les composantes d'une séquence ordonnée dans un rythme.

L'*espace formel* préside à la direction et à la structuration esthétique et expressive de l'*espace plastique* et, ce faisant, nous renvoie au concept-clef d'espace. Ce dernier se définit par un concept d'étendue s'appliquant à la matière aussi bien qu'à la pensée. La notion de territoire, intimement liée, implique l'idée de frontière, de limite, permettant d'ordonner, de classer et de discriminer les concepts, les approches, les modes d'appréhension. Elle me permet l'attribution, la confrontation, l'association et la manipulation d'idées.

J'ouvre donc cet univers des possibles pour le circonscrire en trois champs d'intérêt déterminés, participant tous, distinctement, mais de façon symbiotique, directement ou indirectement, à un « spectacle de la représentation » (et, plus largement, à la définition d'un espace plastique). C'est, notamment, une mise en question, ou du moins, une démonstration, un examen de la notion de représentation, et précisément de ce que j'appelle le « spectacle de la représentation » — la représentation à titre d'aspect d'un *espace plastique* — qui m'intéresse ici. Il résulte de cette organisation primaire de ma pensée, un désir d'élaborer un dialogue entre le contexte — *espaces physiques* — et un *espace plastique*. Le mobile ultime est la création de dialogue (et non de classer, de discriminer et d'organiser des concepts). La nature de cette construction mentale est destinée, dans la pratique, à être transgressée, contredite : ceci s'inscrit donc plutôt dans la recherche d'une direction que d'ordre ou de conventions.

Espaces physique, plastique et représenté

Mon usage de relations *antinomiques* s'inscrit dans un projet utopique d'assimiler un certain *réel objectal*⁷. Ce hors champ matériel ou « objectal » s'appréhenderait alors comme

⁷ J'entends « objectal » au sens de matériel : aussi bien tactile que visuel, le réel objectal désignerait simplement l'espace physique dans lequel s'inscrit le tableau.

catégorie de *l'espace plastique*, comme champ d'intervention du *cadre pictural*[2]⁸. Son implication s'opérerait à travers son caractère exogène au *cadre pictural*. Ce dernier subirait un déplacement de ses limites, un élargissement de sa contenance apparenté à la potentielle déclinaison des désignations. L'assimilation *exoscopique* du « réel » désigné s'appuierait sur une forme de distanciation *antinomique*. L'intégration de l'objet au champ du désigné, selon mes aspirations, l'aurait été par déclinaison, par fusion de sa représentation à celle du cadre pictural et celles dans le cadre pictural par l'usage d'une désignation *antinomique*.

L'espace formel: zone d'un conflit dialectique entre matière et représentation

Sans titre no 3 présente un horizon oblitéré, absent de la composition, mais clairement désigné par des points de fuite. Mon intention première était de contredire un fort effet de perspective par des indications formelles. Cette discordance devait s'opérer par une inversion de la succession des couches, une permutation du fond coloré et des ajouts de matière. J'attribuais à ceci la fonction de pratiquer un brouillage ou un malaise dans l'ordre de perception proposé au spectateur. Je tablais sur la mise en exergue d'un élément figuratif, iconographiquement banal: les structures architecturales (décrites en rose par la circonscription de zones de la couche de fond), ainsi isolées, sont mises en conflit iconographique au sein d'une hiérarchie narrative par son rapport formel aux autres éléments figuratifs. Par exemple, comme susdit, la figure humaine devait concéder de son pouvoir de captation du regard à titre d'icône dans un conflit initié par son rapport formel avec la restitution des poteaux du bus.

⁸ Cette relation antagonique qu'entretient l'œuvre avec son « hors champ objectal » nous serait inexorablement dénoncée par la tenue de ce que je nommerais le cadre pictural. J'identifie le cadre pictural, non pas aux seules limites physiques de l'image, mais aussi à son contenu aussi bien rétinien que conceptuel. Matériellement et pragmatiquement, il inclut à la fois la circonscription visuelle de l'image et son contenu; il n'exclut, d'usage, que son hors champ « désigné ». J'entends par « hors champ désigné », celui qui est évoqué, c'est-à-dire à la fois signalé et oblitéré par l'espace figuré dans l'image. Conceptuellement, la picturalité – produit du cadre pictural – saurait aisément s'échapper au-delà des limites matérielles du tableau, intégrer son hors champ. Le cadre saurait l'assimiler autrement encore, par une désignation purement idéelle de son contraire et, par extension, de sa représentation. Il devient alors plus qu'un contenu pictural incluant ses limites, il signale dès lors une zone idéelle limitrophe entre l'effet de prégnance rétinienne, conceptuelle et affective de l'image et sa présence physique dans un contexte de présentation – qui saurait, au demeurant, s'affirmer en soit comme paradigme nouveau, un potentiel d'élargissement du cadre pictural.

Une désignation, que je détermine comme *exoscopique*, de la structure architecturale (lieu – Autobus – mais surtout catégorie iconographique indicible et donc présentation d’un classement, d’une ordination non dite) y supplante la désignation *analytique*. J’ai tenté une dislocation et une fragmentation de l’espace représenté. Son produit eu été une sensation de dislocation et de fragmentation du temps. Le temps, lui, serait désigné seulement formellement et narrativement par la succession des couches, donc par désignations *exoscopiques* et *antinomiques*. La dislocation de l’espace représenté aurait été générée par un aplatissement de la structure architecturale restituée, qui, elle, porte et intègre *analytiquement*, mais désigne *exoscopiquement* l’ensemble des plans ainsi que la restitution d’une perspective. D’une désignation *antinomique* de la planéité du support et de l’espace représenté aurait résulté la sensation d’une rencontre du premier et du dernier plan. En un même temps, en une même intervention, l’espace représenté eut été disloqué pour être suturé par la sensation restitutive d’une compression. La figure humaine, prise à parti, aurait été impliquée dans l’acte de dislocation des espaces par l’oblitération contradictoire du visage de la figure centrale. Ceci isolerait les interventions pour créer une dislocation de l’espace formel en même temps que celle des plans (espace iconographique).

Mon mobile aura donc été celui de signaler la matérialité par une tension exercée entre fond et forme. La direction initiale s’appuyait sur la simple génération d’hétérogénéités, induisant une distinction des interventions, exacerbée par des contrastes formels. Mais l’hétérogénéité n’y est plus binaire : elle y est engagée dans un rapport d’ambivalence. L’objectif de produire de l’abstraction avec de la figuration, j’entends l’usage d’un traitement des icônes comme actes autoréférentiels, c’est-à-dire se désignant soi-même *antinomiquement* à titre d’acte de figuration équivalent à un acte purement formel, n’est que partiellement abrogé. « Les images – les choses visuelles – sont toujours déjà des lieux : elles n’apparaissent que comme des paradoxes en acte où les coordonnées spatiales se déchirent, *s’ouvrent* à nous et finissent par s’ouvrir en nous, pour nous ouvrir et en cela

même nous incorporer.⁹ » Didi-Huberman, désigne ici plus l'aura, la singulière étrangeté, que la relation à la matière. Je parle plutôt de dislocation spatiale et de mise en exergue de l'exergue, de son assimilation subséquente au contenu, de réinvention et d'appropriation de contiguïtés. J'ai aspiré à l'absorption par désignation de la contiguïté pour sublimer la discontinuité, pour magnifier le combat entre quête d'aura et réel pragmatique, l'y assimiler. À cet effet, j'identifie un échec de *sans titre* no 4. Celui-ci s'initie dans le choix d'un continuum d'origine homogène à la désignation *analytique*. Il se concrétise à travers ma désaffection de la stratégie de désignation du support par le truchement de la restitution d'un hétérogène participant de celui-ci. Par exemple, dans *sans titre* no 1 un trompe-l'œil évoque la matérialité du polystyrène. Je lui ai préféré, dans *sans titre* no 4, un usage de principes de composition – donc procédant du *cadre pictural*, homogène à celui-ci – pour indiquer le support et en signaler les limites. J'entends là, par exemple, la division de la composition en deux parties égales par la représentation d'un interrupteur, cette figuration d'une entité dont les proportions opèrent un renvoi direct à celles du support. La continuité figurale et la désignation *analytique* sont, dès lors, désamorçées au sein du *cadre pictural*, dans l'exercice même de représentation, mais ne sont jamais réellement maintenues en tension avec la matérialité du tableau. La représentation y est dénoncée de l'intérieur, y est indiquée, mais selon des principes internes, homogènes et harmonieux aux principes de restitution et de désignation *analytique*. Elle n'opère aucune rupture ou discontinuité discriminant des mécanismes endogènes (restitution, désignation *analytique*, désignation *antinomique*). La part de désignations antinomiques s'y distinguerait en cadres iconographique et formel, pour demeurer enfermées chacune dans leur juridiction, se présentant l'une à l'autre comme exogènes, hétéronomes, comme des contiguïtés internes à la représentation, dialoguant timidement, pour en émerger sans s'assimiler, elles-mêmes, mutuellement, ainsi que le « hors champ objectal ».

⁹ Didi-Huberman, Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, Les Éditions de Minuit, Paris, 1992, p. 194

2.3 Projet d'une fusion provisoire des espaces

J'ai souhaité absolue la suppression de la ligne d'horizon dans *sans titre* no 5. La pièce présente, à l'instar de *sans titre* no 1 et no 6, un continuum figural harmonisé à une désignation *antinomique* de la planéité du subjectile (restitution d'une portion de polystyrène). Cette évocation d'une cohésion spatiale intègre toujours des relations de contradictions iconographiques. Je me dirigeais alors vers la création d'un amalgame d'interventions où les actes de représentation s'imbriquent par des liens relevant de ce mode que je nomme maintenant *antinomique*, créent un tissu iconographique, narratif et formel en se désignant les uns les autres et se dénonçant soi-même. Le continuum figural procède de l'assemblage de restitutions figuratives désignant corollairement des lieux précis et/ou des univers matériels¹⁰. Tous semblent à la fois souscrire à une même logique de représentation spatiale, voire être représentés dans un même espace tout en lui étant « figuralemment » étranger. Tous, de même, désignent leur espace originaire propre¹¹ et, de fait, des ambiances ou lieux non restitués, absents de l'image. C'est là où la désignation *exoscopique* participerait du mode *antinomique* : chaque intervention signale une absence, une omission, suppression ou oblitération, s'unit l'une à l'autre, proposant ainsi un continuum iconographique composé d'exogènes *corrélatifs*, qui lui assimile et dénonce à la fois l'opération similaire qui discrimine et rassemble la restitution du polystyrène et la désignation du subjectile. Elles s'identifient aux autres, tout en affirmant leur caractère exogène, unies par la seule identité de leurs relations respectives au continuum figural, lui-même tributaire des rapports d'hétérogénéité entre les interventions figuratives. L'idéal poursuivi aurait été alors de lier iconographiquement, *exoscopiquement* et *antinomiquement* un certain continuum figural avec son hors champ.

¹⁰ J'évoque ici, à titre d'exemple, la représentation de cochons d'Inde, de structures architecturales – se désignant autant soi-même que le lieu qu'elles occupent –, de planches de polystyrène, de figures humaines ambivalentes – identifiables au demeurant à des espaces abstraits.

¹¹ La prégnance sur le spectateur de ces espaces originaires s'appuie par ailleurs sur l'origine manifestement photographique des figurations. Bien que ce ne soit pas la question dont je traite, le fait qu'elles sont captées et interprétées d'un réel a un impact non négligeable sur leur considération à titre d'organe étranger.

J'ai, d'autre part, recouru à certaines constantes formelles pour ordonner le tissu figural. Formellement, certaines restitutions s'opèrent en respect d'une même contrainte. Une simple et même déformation de celles-ci (un étirement vertical des proportions) les identifie formellement tout en indiquant une logique de représentation spatiale : l'évocation d'une sensation de mouvement, d'un rythme dans un espace représenté imparfaitement commun. Ce système stylistique est aussitôt compromis par leur autoréférentialité, la désignation d'elles-mêmes à titre de représentations étrangères les unes aux autres, autant en leur qualité d'opération iconographique (ce qu'ils restituent) que dans la nature propre de leur statut de représentation (ce qu'ils désignent, selon le mode *antinomique* ou *exoscopique*). Au reste, la déformation du logo *Styrofoam* intègre formellement dans un système iconographique, mais aussi figural (sensation de mouvement dans un continuum spatial incertain), l'acte de restitution d'un morceau de polystyrène et donc sans pour autant abolir la désignation du support. Seule la restitution d'un cochon d'Inde y déroge – ne présentant aucune déformation – y participant par l'acte de le dénoncer – donc à titre de « délateur » hétérogène. L'intervention désigne alors le système aussi bien qu'elle-même, s'y affirmant comme acteur présentant certains caractères du mode *antinomique*, à la fois nécessaire et parasite, en concourant à son inscription dans une « communauté disruptive¹² », mais aussi à sa subversion, sa compromission partielle: sa validation à titre d'hétérogène au même titre que le support ou la restitution d'un cochon d'Inde. Ces interventions répondaient à un idéal, non verbalisés alors : concevoir une filiation figurale entre la restitution du cochon et le support (que j'aurais ainsi souhaité voir agir comme figure).

Dans *sans titre* no 6, l'horizontalité du parcours des motifs (la répétition de la figure humaine) inscrit dans un rapport d'opposition la verticalité du tableau. La ligne d'horizon, elle, y est évoquée deux fois, évocation répétée elle-même comme un motif, sans y être clairement affirmée comme l'élément structurant d'un paysage et assise première d'une composition qui se serait voulu classique. Cette absence de cohérence classique dans la

¹² Je me suis permis ici un petit emprunt de formule à Jacques Rancière.

représentation de la ligne d'horizon signale, elle, la planéité du tableau. Le caractère objectal de la toile est donc mis en exergue autant par la composition (l'inclusion de motifs horizontaux) que par le rejet d'un usage conventionnel de la ligne d'horizon.

Ce refus d'un usage classique de la ligne d'horizon devait permettre la production d'un amalgame pictural où les interventions iconographiques, narratives et formelles, seraient premièrement présentées dans un rapport de disparité les unes face aux autres et donc en rupture avec leur nature propre, sinon leur fonction usuelle. Cette hétérogénéité binaire est aussi tôt abrogée par leur harmonisation commune au contexte pictural. Les espaces représentés se cumulent sans se juxtaposer, en se fusionnant partiellement dans l'espace pictural.

Le continuum spatial y est formel. Il est surtout désigné, sans y être restitué. Il y est désigné par la restitution d'une approche formelle rassemblant dans une même catégorie des hétérogènes iconographiques et formels par une narration diégétique des interventions. L'affirmation de la matérialité par celle d'une disparité des médiums induit une analogie de celle-ci avec l'hétérogénéité iconographique. Cette filiation directe avec la matérialité se voulait initialement une restitution formelle (à la manière d'un certain « code formaliste¹³ ») d'une déclinaison des désignations, de l'*analytique* à l'*antinomique* par une dislocation et une hétérogénéisation des espaces plastiques.

¹³ Je fais écho ici à une certaine conception de Deleuze concernant la peinture abstraite. Celui-ci, au reste, attribue à un courant abstrait de la période moderne certains effets dont j'aurais voulu faire usage à travers l'affirmation d'une diégèse formelle : « Mais l'Action Painting fait tout autre chose : elle renverse la subordination classique, elle subordonne l'œil à la main, elle impose la main à l'œil, elle remplace l'horizon par un sol. » (Gilles Deleuze, Francis Bacon : Logique de la sensation, Éditions du Seuil, Paris, 2002, p. 100).

CHAPITRE 3

**Le « réel » mis hors-champ: entre représentations, désignation et
oblitération**

3.1 Relations paradoxales avec le « réel » : la voie de Cécile Bart



Figure 8

Le « hors champ » absorbé : la stratégie de Bart

Cécile Bart exploiterait une contradictoire désignation de la « frontalité » implicite à l'expérience picturale. Ses propositions déploient dans des espaces architecturés des dispositifs composés de ce qu'elle nomme *peintures/écrans*. Ce faisant, elles procéderaient à un déplacement de la fonction du subjectile – voire de son identité.

Certains travaux de Bart nous soumettent une dispersion d'*écrans* de tergal selon un ordre harmonisé avec le lieu d'exposition et son architecture. Son usage de la transparence de toiles présente, bien sûr, son mobile d'intégrer l'environnement perceptible à une proposition picturale par opposition au processus inverse. À l'avenant de cette production, l'artiste développe une semblable pratique immersive, investissant et créant des environnements en alignant des fils colorés, souvent fixés au plafond, tendus par de menues charges. Il s'agit, toujours là, d'*installations*¹⁴ picturales où l'environnement serait intégré à un *espace plastique*.

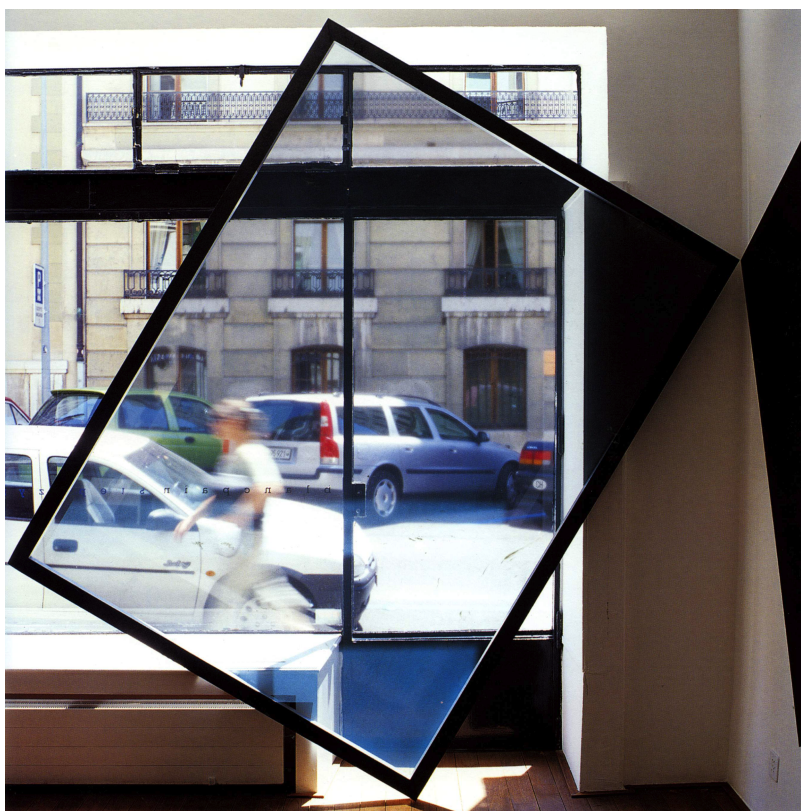


Figure 9

¹⁴ Je doute que l'artiste n'ait jamais utilisé ce mot pour décrire son travail.

Cette rencontre des espaces – soit celui du « réel » et celui du pictural – par le truchement d'une proposition artistique devient un champ d'intérêt que je partage avec l'artiste. L'originalité de sa démarche tient notamment à cette recherche d'un continuum entre ces deux dimensions. Les qualités inhérentes à chacune d'elles sont mises en tension à travers une « inscription paradoxale de l'œuvre dans l'espace¹⁵ ». Le pictural et le réel s'y affirment concurremment, mais conjointement. La « saisie » d'un « arrière-fond » à travers un cadrage, inhérent à la peinture, mais ici indéterminé ou ambigu, entre en conflit avec notre mode d'appréhension naturel d'un « réel » ambiant, mais aussi avec celui de la peinture. Le cadrage, soit un effort de focalisation, d'incise du réel, d'isolation d'une proposition, qu'exerce la peinture - en respect d'une convention séculaire, peut-être – aurait, d'usage, pour fonction de procéder d'une soustraction, d'une occultation partielle et provisoire du réel. Or, on comprend bien que ce principe est ici mis à mal. Mais cette transgression se dénonce elle-même, met en exergue la polarité des modes de perception. Ce système paradoxal présente donc sur une même scène « peinture pure et hors-champ pictural en simultanée¹⁶ ». Une tension y est cultivée entre une distanciation et un « effet d'absorption, simultanément contrarié par le recul du visiteur, nécessaire pour son appréciation du cadrage¹⁷ ». L'unité de l'œuvre et un certain continuum entre les espaces sont ainsi instaurés *par* et reposent essentiellement *sur* un dialogue entre « le peint et le non-peint¹⁸ ».

La frontalité du cadre pictural

Ce rapport antithétique crée un renvoi direct à la nécessaire frontalité¹⁹ de toute expérience picturale²⁰. Cette limite de la peinture contraint l'expérience à la manière de la convention théâtrale du quatrième mur. La finitude matérielle de toute intervention picturale circonscrit

¹⁵ Julien Fonsacq, « Une Planéité picturale paradoxale », Cécile Bart, Plein jour, p. 309

¹⁶ Christian Beson, « Logique du vague. Les peintures/écran de Cécile Bart, 1986-1990 », Aductions. L'Oeuvre et son interprétant, Genève, Mamco

¹⁷ Dominique Païni, « La Trame du Regard », in Cécile Bart, Plein jour, p. 300

¹⁸ « Logique du vague. Les peintures/écran de Cécile Bart, 1986-1990 », Aductions. L'Oeuvre et son interprétant, Genève, Mamco

¹⁹ L'usage du mot est ici un petit emprunt de formule fait à Dominique Païni, « La Trame du Regard », in Cécile Bart, Plein jour, p. 299.

²⁰ Mon approche est bien sûr contraire: je table sur un usage de la représentation peinte et sa frontalité par désignation antinomique de la planéité du subjectile.

et souligne cette frontalité. Il s'y crée forcément un « spectacle du pictural » qui procède ainsi d'une soustraction du réel par le biais des frontières matérielles et virtuelles de l'espace pictural. Le contexte architectural, conventionné et provisoirement obliéré, devient ainsi l'assise de l'expérience et d'un certain *hic et nunc*²¹. Le « cube blanc », mais aussi les limites de l'étendue physique de la peinture exercent donc une nouvelle « mise en cadre²² » de l'espace pictural. Ces dernières pratiquent alors une « indexation²³ » du contexte physique. Le caractère frontal de la proposition combinée à son potentiel d'absorption focal convie naturellement le récepteur à se soustraire mentalement de cet espace « indexé » tout en adoptant un comportement relativement statique. Les propositions de Cécile Bart contredisent ce qui me semblait être un attribut inhérent à la peinture. La mobilité du spectateur y devient, non pas une particularité additionnelle, mais une condition obligée de l'appréciation de son travail.

Faisant du spectateur un acteur mobile, on crée ici un renvoi à sa présence même dans l'œuvre. Celle-ci s'inscrit, de sorte, dans un *espace d'observation*²⁴, premier cadre de l'œuvre, se manifestant concurremment à l'espace pictural et avec ce dernier et au même titre que lui dans un espace physique. Cet *espace d'observation* serait ici désigné *exoscopiquement* tout en demeurant imprécis. Il est intégré à une proposition spatiale concomitamment à la présence du spectateur et à l'espace architectural. Si un « effet d'absorption » et « un recul du visiteur [est] nécessaire²⁵ », ce recul s'opère dans un *espace d'observation* assimilé.

²¹ L'idée est ici empruntée à Christian Beson, reformulée, adaptée : « [...] il s'avère difficile de séparer la proposition picturale de son ici et maintenant, tant la deixis lui est consubstantielle » (extrait de « Logique du vague. Les peintures/écran de Cécile Bart, 1986-1990 », *Adbuctions. L'Œuvre et son interprétant*, Genève, Mamco).

²² Formule empruntée à Pascal Rousseau qui lui-même cite Sergueï Eisenstein, Eisenstein, le mouvement de l'art (textes réunis par François Albera et Naoum Kleiman), Paris, Le Cerf, 1986, p.77.

²³ Emprunt à Christian Beson, « Logique du vague. Les peintures/écran de Cécile Bart, 1986-1990 », *Adbuctions. L'Œuvre et son interprétant*, Genève, Mamco, p. 33.

²⁴ Emprunt à Julien Fronsacq, « Une Planéité picturale paradoxale », Cécile Bart, *Plein jour*, p.308

²⁵ Christian Beson, *Op cit.*

Cette intégration fugitive du « réel » et de l'*espace d'observation* dans l'espace pictural recourt forcément à un « effet optique²⁶ » et à une théâtralisation, à une mise en espace qui devient une mise en scène. Le réel y devient « une scène « mise en tableau », qui rabat l'espace scénique sur celui de la peinture²⁷ ». La dualité entre l'espace pictural et espace physique se trouve là exacerbée par une réciproque perturbation: une sorte d'effet « larsen²⁸ » provoqué par la présence architecturée ambiante, entravant partiellement le spectacle pictural qui tente de l'assimiler, de la supplanter. Un effet de distanciation est ici à la fois provoqué et contredit. La révélation de ce paradoxe, du conflit dialectique, participe également à la création du continuum. Celui-ci devient, lui-même, un renvoi à cette opposition qu'il semble en apparence devoir contredire. C'est de à ce type de relation *antinomique*, mais intégré à un usage de la représentation que j'ai voulu recourir.

Le hors champ désigné : chocs hétérogènes et dénonciations binaires

Le lien que j'entends maintenant produire entre le travail de Cécile Bart et mes préoccupations réside précisément dans la tension entre espace physique et espace pictural. Mon appréhension picturale de l'espace table sur une réponse à un réel conventionné, figé/cristallisé dans/par les mécanismes de la représentation. S'inscrivant à l'opposé des préoccupations immersives, mon intention est de rappeler le « réel » au rang de signifiant, l'assimiler dans un système ou un *espace iconographique* structuré, de le présenter et le représenter simultanément. Si l'art de Cécile Bart était celui d'une monstration et d'une présentation, mon intention serait d'en faire un de la représentation. La seule filiation que j'identifie entre nos pratiques respectives réside dans un certain usage de la désignation. À l'instar de Bart, j'aurai eu recours à un effet optique simple, parasitant la perception, provoquant une confusion et un trouble de la conception d'un « réel » présenté. J'entends ici le trompe-l'œil provoqué par ce que je nomme une désignation *antinomique* du subjectile par la figuration d'un morceau de polystyrène observable dans *sans titre* no 1, no

²⁶ Emprunt de formule à Domonique Païni, « La Trame du Regard », in Cécile Bart, Plein jour, p. 303

²⁷ Domonique Païni, « La Trame du Regard », in Cécile Bart, Plein jour, p. 306

²⁸ Emprunt de formule à Julien Fronsacq, « Une Planéité picturale paradoxale » in Cécile Bart, Plein jour, p. 309

5 et no 6. J'y utilise une qualité spécifique au support (sa planéité), participant à la fois du « cadre pictural » et de l'espace physique (« réel objectal »). Contrairement à Bart, mon but est ici d'intégrer un élément – avec ses qualités – prélevé de ce « réel objectal » à un processus de restitution.

Dans les peintures-écrans, la « capture » d'un « arrière-fond » à travers un cadrage procéderait, selon mon modèle, à la désignation *exoscopique* d'un « réel objectal » hors cadre, alors intégré. J'entends cette pratique, telle que susdite, comme celle d'une présentation excluant toute représentation. Somme toute, il s'agit d'un exercice de pure désignation, où l'acte de restitution est évacué, même celle d'un « code formel ». La seule restitution ou représentation qui y demeure, serait celle du cadre (présenté physiquement et représenté idéellement): celle-ci occupe la seule fonction de désigner son exogène : « l'index » assimilé à l'œuvre. Au reste, celle-ci ne figurerait pas simplement qu'un implicite *exoscopique*, mais bien le sujet premier d'une désignation *analytique* (la désignation première du cadre, lui-même intégré à l'œuvre).

3.2 Pratique de l'hétérogénéité en peinture : prégnance des influences initiales

Ma conception de l'espace pictural aura été infléchi par la surcharge ou l'hétérogénéité exploitée ostensiblement dans les travaux de David Salle, Michel Majerus ou Franz Ackermann. Certains y décèleront une suggestion de l'effet de prégnance d'images dans l'esprit et de persistance rétinienne suscitée par la consommation de produits télévisuels, ou encore l'expérience de la vie urbaine, par la figuration d'un montage à caractère onirique ou subjectif. Cette solution conduit ici au postulat d'une évocation de la condition de l'individu face à un univers *surmédiatisé*, incapable de maîtriser sa propre vision du monde. Cette interprétation réduirait le travail de Salle ou de Majerus à un exercice d'illustration de phénomènes nouveaux. Elle permet, au reste, la formulation d'un oxymore facétieux. Celui-ci logerait le paradoxe d'attribuer un sens à une absence de sens iconographique. De la sorte, on saurait affirmer la promotion de cette dernière au titre de signe en soi. Ce, contribuerait alors à justifier et supplanter le malaise laissé par une dérogation à un régime « traditionnel » de lecture iconographique. Il serait dès lors aisé de postuler le fonctionnement de l'hétérogénéité picturale comme tablant, entre autres atouts, sur cette acrobatie : un sens conceptuel attribué à une perte de sens iconographique, tous deux appartenant à un même régime de signification.

Il serait, je crois, quelque peu utopique d'anticiper la dissolution complète ce « régime ». Mon objectif est ici d'étudier les effets de son occultation partielle, d'évaluer aussi les moyens d'en réduire l'opacité pour rediriger les regards vers une lecture axiomatique des signes. Ma pratique a pour visée le développement de méthodes permettant de provoquer une « illisibilité²⁹ » occasionnelle de la charge signifiante des icônes, mais ce par l'exploitation de désignations *antinomiques*. Le mobile est ici d'oblitérer l'exigence d'une unité conventionnelle de la composition iconographique afin de déployer un système de « coappartenance » inédit dans ma production. Il s'agit là d'accorder préséance à la qualité du lien entre les différentes interventions, lien qui ne saurait être que formel,

²⁹ Emprunt de formule à Catherine Millet

iconographique ou narratif. À cet égard, l'objet de ma pratique rejoint la conception de « montage symbolique »³⁰ impliquant une notion de « mystère » proposée par Jacques Rancière: « la machine de mystère est une machine à faire du commun, non plus à opposer des mondes, mais à mettre en scène, par les voies les plus imprévues, une coappartenance.³¹ »

Certains trouveront des échos de ce processus de dissolution du sens iconographique dans la pensée de Baudrillard. En peinture, l'opération qui consiste en l'éviction de la signification première d'une icône par un prélèvement de cette dernière depuis son contexte d'origine et son intégration dans une structure qui lui est proprement étrangère ou incompatible, induit à ce rapprochement. Le procédé saurait fort opportunément illustrer ou métaphoriser la méthode de dissection des relations cultivées entre consommateurs et objets signifiants, approche que l'auteur met en œuvre dans *Le Système des Objets*. Donc, à travers son entreprise de mise en examen d'une autonomisation systématique d'objets du commun, mais aussi en élucidant un détournement de sa signification première – détournement que je postule comme *antinomique* depuis l'angle de vue de ma grille d'analyse personnelle –, Baudrillard met en exergue certains comportements du sujet impliqué dans la société de consommation. La congruence que l'on saurait prêter aux démarches de Salle et de Baudrillard reposerait sur leurs « études » respectives du procédé d'*hétérogénéisation*. Par exemple, l'examen du procédé que propose ici Baudrillard par le truchement d'une scène du *Mépris* de Godard décrypte la fragmentation du corps de la protagoniste dont les différentes parties nous sont alors déclinées. L'auteur nous interprète les effets de cette fragmentation : « Désintégrée en série selon son corps, la femme devenue objet pur, est alors reprise par la série de toutes femmes-objets dont elle n'est qu'un terme parmi d'autres [...] »³². Il précise davantage le détournement comme suit :

³⁰ Jacques Rancière, *Le Destin des images*, La Fabrique, Paris, 2003, p.67

³¹ *Ibid.* p. 68

³² Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, éditions Gallimard, Paris, 1968, p. 121

Cette parcellisation et cette régression supposent une technique, mais une technique autonomisée au niveau de l'objet partiel. Ainsi, la femme résolue en un syntagme de diverses zones érogènes est vouée à la seule fonctionnalité du plaisir, à laquelle répond alors une technique érotique. Technique objectivante, ritualisante, qui voile l'angoisse de la relation personnelle, et qui en même temps sert d'alibi réel (gestuel, efficace) au sein même du système fantasmatique de la perversion. Tout système mental a en effet besoin d'une « créance », d'une « raison » technique, d'un alibi.³³

Si le Godard de Baudrillard perverti l'icône féminine « en fragmentant des continus et en éloignant des termes qui s'appellent »³⁴, l'hétérogénéité iconographique en peinture la détournerait, « à l'inverse, en rapprochant des hétérogènes et en associant des incompatibles »³⁵. Ce, faisant, tous deux provoqueraient « des chocs » auxquels Rancière attribue des qualités « dialectiques ». Se prêtant aussi aux règles d'une lecture iconographique *normée* et *convenue*, le « montage dialectique » provoquerait des confrontations sur un mode binaire, révélatrices, fondatrices d'un sens nouvellement dégagé, sous-jacent. L'emploi de ce modèle ne s'applique qu'imparfaitement à mes objectifs initiaux. Si je souhaite qu'une ostentatoire « rencontre des incompatibles »³⁶ s'y problématise, elle y exclurait toute conception de sens nouveau immédiatement assimilable (et intrinsèque au système iconographique proposé). Cependant, il serait insatisfaisant que la fonction du choc se résume là à l'attribution d'une primauté à l'ambiance, générée par l'accumulation de signes. Simplement accorder à cette dernière une préséance sur la charge et l'apport conventionnel de signification des icônes réduirait l'œuvre à une démonstration, une désignation de l'acte de brouillage (selon ladite assignation d'un sens à la perte de sens). Initialement, j'eus voulu, fort utopiquement, que ma pratique demeure celle d'une peinture figurative de la monstration, de la présentation – alors qu'elle met maintenant en examen un certain usage de la représentation. Elle ne devait pas médiatiser (un message ou une référence). Elle devait marquer la présence d'un visible « innommable »³⁷. Elle

³³ *Ibid.* p.123.

³⁴ Jacques Rancière, *Le Destin des images*, La Fabrique, Paris, 2003, p. 66

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Autre emprunt à Rancière

s'inscrirait dans un geste « antireprésentatif » (au sens où Rancière l'entend) où toute hiérarchie des charges symboliques serait proscrite. Je cherchais à doter les icônes dont je fais usage d'un mode de présence nouveau. J'accuse, du même coup, une certaine utopie de l'« antireprésentation ». L'improbable démonstration d'une dichotomie opposant représentation et son indicible contraire aurait désigné un nouveau mode de présence et de relation des icônes. La hiérarchie des signes s'en serait trouvée perturbée. Elle aurait instauré l'hégémonie occasionnelle d'un nouveau mode d'exposition où le signe se serait dénoncé lui-même *exoscopiquement* ou *antinomiquement*, à la manière d'une autoréférentialité formelle.

Et cet « également représentable » est la ruine du système représentatif. À la scène représentative de visibilité de la parole s'oppose une égalité du visible qui envahit le discours et paralyse l'action. Car ce visible nouveau a des propriétés bien particulières. Il ne fait pas voir, il impose de la présence. Mais cette présence est elle-même singulière. D'un côté, la parole n'est plus identifiée au geste qui la fait voir. Elle manifeste son opacité propre, le caractère sous-déterminé de son pouvoir de « faire voir ». Et cette sous-détermination devient le mode même de la représentation sensible propre à l'art. Mais en même temps la parole est frappée par cette passivité, cette inertie du visible qui vient paralyser l'action et absorber les significations.³⁸

Selon ce système traduit dans mon lexique personnel, « faire voir » signifierait désigner, « imposer de la présence » équivaldrait à « restituer sans représenter », c'est-à-dire sans désigner et restituer à la fois. Si elle fait indirectement le procès de la représentation, c'est-à-dire en propose accidentellement une définition par désignation de sa contrepartie, soit, ici, l'usage et la mise en scène de signes exsangues, le procédé ne se veut pas révélateur d'un sens précis. Au demeurant, y préciser un sens – iconographique, narratif ou conceptuel (au sens de formel) – soit la résumer, l'amenuiserait sévèrement, en réduirait la portée potentielle. D'ailleurs pour prétendre épouser le point de vue de la « méthode

³⁸ Jacques Rancière, *Le Destin des images*, La Fabrique, Paris, 2003, p. 137

symbolique », il nous incomberait de préserver le « mystère » engendré par le caractère indicible de la « qualité du lien » plutôt que sur un signifié global ou échantillonné. En revanche, ce que je puiserais dans la manière « dialectique » c'est le potentiel d'édulcoration ou plutôt de *déhiérarchisation* et d'uniformisation de la charge signifiante individuelle des icônes. Ce procédé ne me dirige pas vers une recherche du degré zéro de la représentation. Il ne s'agit pas là d'abroger le potentiel signifiant des éléments ou de leur ensemble. Il s'agit plutôt de procéder à un « glissement » d'un mode de perception à un autre, nouvellement convenu ou proposé. Cette direction ainsi m'impliquerait dans la quête utopique d'un nouvel ordre d'interventions plastiques, soit la manipulation d'*a priori* culturels, démarche, au demeurant, amorcée déjà par le pop art, la nouvelle figuration ou la transavangarde.

Cette « manière dialectique » que propose Rancière s'appliquerait à certains égards à une description de cette direction :

Il s'agit d'organiser un choc, de mettre en scène une étrangeté du familier, pour faire apparaître un autre ordre de mesure qui ne se découvre que par la violence d'un conflit. La puissance de la phrase-image qui joint les hétérogènes est alors celle de l'écart et du heurt qui révèle le secret d'un monde dont la loi s'impose derrière ses apparences anodines ou glorieuses.³⁹

Cette « [mise] en scène [d'] une étrangeté du familier » que je compterais déployer nous impliquerait dans une dérive, une perte d'absolu. L'exploitation de cette déstabilisation nous confronte à un détournement des attentes normatives, à l'exacerbation d'une tension cultivée par la séduction de l'effet de choc et le malaise cultivé par la perte de repères. Le regardeur y répondrait par ce glissement d'un mode de lecture à l'autre duquel la viabilité de l'œuvre, mise en porte-à-faux, deviendrait alors tributaire. Ce nouveau mode de lecture saurait, au-delà de l'attribution – peut-être, au reste, quelque peu limitante – d'un sens

³⁹ Jacques Rancière, *Le Destin des images*, La Fabrique, Paris, 2003, p.67

conceptuel au désordre iconographique, ouvrir enfin l'œuvre sur ce concept déjà mentionné que Rancière postule sous le terme de « mystère ». L'assertion s'évalue moins sur le mode de relation dialectique que sur celui de la « manière symboliste ». Il entend le « mystère » non pas en tant qu'« énigme ou mysticité. Mystère est une catégorie esthétique, élaborée par Mallarmé et explicitement reprise par Godard. Le mystère est une petite machine de théâtre qui fabrique de l'analogie [...] »⁴⁰. La part de mystère créateur d'analogies visée dans ma pratique, si on conforme cette dernière au principe de Rancière, résiderait dans une « coappartenance » occasionnelle des « hétérogènes », de fragments (dont la rencontre, par ailleurs, saurait être fortuite) à un même régime de représentation – régime qui devra alors leur être « naturellement » impropre. L'ambiance, générale, ainsi que les effets de chocs et de *déhiérarchisation* des signes produisent une impersonnalité uniformisante (propre aux travaux de Salle) des différents traitements ne s'inscrirait ici que dans le sillage d'une direction de création ou d'un parcours de lecture. Elle ne figurerait que le pont, la familiarité – singulière et séductrice – disposée à l'attention du spectateur pour le convier à emboîter le pas vers un mode d'intellection autre induit encore ici par ses propres solutions. Il s'agit de créer une œuvre ouverte, partiellement autonome, dont le fonctionnement transcenderait le contrôle et la maîtrise de l'« artiste ». Le but serait alors de susciter chez le spectateur une réponse personnelle à l'effet de choc et de standardisation ou d'uniformisation iconographique appuyée notamment par une mise en relation « contrôlée » (subjectivement) des référents.

⁴⁰ *Ibid.* p. 67

Conclusion

Mes utopies initiatrices n'auront été que partiellement abrogées. Somme toute persistera une intention de générer de l'indicible, concomitante à la production de pures hétérogénéités. S'y seront greffées celles d'inventions de continuums paradoxaux à travers l'examen de contigüités évoquées. Ainsi, l'idéation d'*exoscopes* et de relations *antinomiques* potentialiserait de nouveaux paradigmes au sein ma pratique. Cette dernière se précise maintenant à travers une certaine étude du fonctionnement de la représentation.

De fait, ma pratique de l'hétérogénéité picturale s'est polarisée et même restreinte. Elle procède de relations induites par la spéculation de mécanismes de représentation. Elle se qualifie selon les catégories des « espaces narratif, iconographique et formel » : désignative, elle n'y est plus seulement iconographique, mais entreprend la perversion d'un « réel objectal » en catégorie provisoire de cet « espace plastique » auquel présiderait cette mécanique conjecturale de la représentation. Cet exercice m'aura conduit à la réification du procédé dans la création de continuums paradoxaux. Ces filiations artificielles et singulières se révéleront d'ordres divers : tantôt figurales, tantôt formelles, toujours *exoscopiques* et parfois *antinomiques*

La désignation *antinomique* se serait imposée comme finalité nouvelle et provisoire au sein de mon parcours. Elle en aura, en tous les cas, été un objet d'étude axial ou directeur, constitutif d'une grille d'analyse postérieure au produit. Non formalisée, elle s'instituait cependant déjà en mobile au cours de la création. Ma conception des « espaces plastiques » aura figuré une mise en ordre instigatrice, précédant et infléchissant naturellement un classement iconographique en cours de production. Outil d'analyse et de fabrication d'hétérogénéités ou de continuums, mais surtout d'accidents, elle s'est vite inscrite en prétexte balisé par le mobile, devenu premier, d'une filiation *antinomique* au « réel ».

J'identifie diverses constantes procédant de ma démarche antérieure, se perpétuant dans la présente recherche. Les considérations priorisant une hétérogénéité picturale et un fonctionnement infléchi par des rapports paradoxaux auront persisté. Certains précédents s'intègrent à ces quelques invariants : j'y perçois notamment une astringence du

classement iconographique. Ce dernier demeure intuitif, se révélant pourtant davantage contrôlé. La méthode s'inscrit maintenant en processus conscient dont la fonction et l'usage se précisent toujours. Son examen subsiste à ce jour parmi mes préoccupations. Il conduit surtout à une mise en question détaillée de la notion de représentation impliquant l'inclusion du problème de sa paradoxale dimension objectale, récurrence semblant incontournable dans ma pratique actuelle.

Cette relation antagonique entre représentation et matérialité déploie de potentiels champs d'intérêt. Ceux-ci mettent en perspective la recherche de méthodes et stratégies de perversion du mode de présence du subjectile, de sa présence, voire de sa théâtralisation. À cet effet, me serait-il possible d'inverser l'actuelle proposition en accusant le *cadre pictural* depuis son exogène inclusif, soit le contexte de diffusion, quel qu'il soit? Ce, autrement formulé, la voie de l'installation accusant un processus de représentation picturale se présenterait-elle comme une piste de recherche pertinente ? Autre problème d'un tout autre ordre, la question du fonctionnement de la narration au sein d'un dispositif de représentation demeure à être investiguée.

D'évidence, la constitution de mon corpus de part et d'autre aura été investie de traces formelles et iconographiques productrices de narrations intuitives, voire accidentelles. Ce système de production m'aura induit, somme toute, autant à l'analyse qu'à l'invention de dispositifs de présentation déclinant des procédés de désignation et de restitution. Il en est émergé une « taxonomie » personnelle mettant en lumière certaines récurrences au sein de ma pratique. Aussi, le rapport paradoxal de la représentation avec le « réel » exerce sur moi une fascination qui potentialise une pratique installative incluant des effets narratifs.

Bibliographie

- BAUDRILLARD, Jean. *Le Système des objets*, Paris, éditions Gallimard, 1968.
- BESON, Christian. « Logique du vague. Les peintures/écran de Cécile Bart, 1986-1990 » in *Abductions. L'Oeuvre et son interprétant*, Genève, Mamco, 2006.
- DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.
- GODFREY, Tony. *The New Image: Painting in the 1980s*, New York: McGraw-Hill, 1986.
- GORGONI, Gian Franco. *Beyond the Canvas: Artists of the Seventies and Eighties*, New York: Rizzoli, 1985.
- LIEBMANN, Lisa. *David Salle*, Rizzoli, New York, 1994, 224 p., ill.
- PAÏNI, Dominique. *Cécile Bart, Plein jour*, Dijon, Les presses du réel, 2008.
- POWVER, Kevin et SCHULZ-HOFFMANN, Carla. *David Salle*, Madrid, Fundacion caja de pensiones, 1988, 130 p., ill.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique éditions, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.
- RATCLIFF, Carter. « David Salle and the New York school », in *David Salle*, Museum Boymanns-van Beuningen, 1983.
- ROSENBLUM, Robert. « David Salle's Virtual Realities », in *David Salle*, Waddington Galleries, Londres, 2003.
- SCHJELDAHL, Peter. *Salle*. New York, Vintage Books, 1987, 103 p.
- VO, Marie-France, *Voir en peinture*, La Lettre Voilée, Le Plateau, 2003.

Périodiques :

HEARTNEY, Eleanor. « David Salle: Impersonal Effects », in *Art in America*, vol. 76, no. 6, June 1988, pp. 120-9.

MARSH, Georgia. « David Salle » in *Bomb*, October 1985, pp. 20-25.

CAMERON, Dan. « The Salle Academy », in *Arts Magazine*, November 1985, pp. 74-77.

FEINSTEIN, Roni. « David Salle's art in 1985 : Dead or Alive? », in *Art Magazine*, November 1985, pp. 86-88.

LEVIN, Kim. « The Salle Question. » *Village Voice*, February 3, 1987, pp. 81-82.

OLIVE, Kirstin. « David Salle's Deconstructive Strategy », in *Art Magazine*, November 1985, pp. 82-85.

TAYLOR, Paul. « How David Salle Mixes High Art and Trash », in *New York Times Magazine*, January 11, 1987, pp. 26-28, 39.

PINCUS-WITTEN, Robert. « David Salle : Sightations (From the Theater of the Deaf to the Gericault Paintings) », in *Art Magazine*, October 1986, pp. 40-44.

MILLET, Catherine. « David Salle, la peinture que le regard disperse », in *Art Press*, no 89, 1985, pp. 18-21.

MILLET, Catherine. « David Salle, entre composition et désignation », in *Art Press*, no 129, octobre 1988, pp. 12-17.