

Visions de peintres

Avant-propos

Un jour que j'admirais une toile d'Henri Matisse exposée au Musée des beaux-arts de Montréal, une femme et son fils de dix ans vinrent se placer près de moi pour en faire autant. À peine furent-ils devant le tableau que j'entendis la femme émettre son opinion au garçon.

Quelques bribes du monologue me convainquirent rapidement que la femme était une historienne, bien intentionnée, mais combien maladroite. En fait, elle parlait de la toile en des termes si intellectuellement raisonnables, si picturalement impersonnels et si éloignés des réalités d'atelier que je ne pouvais m'empêcher de regarder discrètement le pauvre garçon qui, à sa mine même, aurait tellement préféré se trouver devant le dernier tableau de la dernière salle de l'exposition.

Lorsqu'ils se furent éloignés de la toile, j'ai pu réfléchir à ce qu'aurait été ma méthode pédagogique picturale avec le jeune garçon.

Très certainement, j'aurais tu mes opinions! pour simplement lui demander: « Ce tableau, l'aimes-tu? » Dans l'affirmative: « Si c'était toi qui l'avait peint, que pourrais-tu en dire? À quoi aurais-tu pensé pendant tes heures de chevalet? »

J'aurais enseigné au jeune tout comme je me suis enseigné. Dès mes débuts et par nécessité *d'autodidacte-se-foutant-éperdument-de-l'opinion-d'autrui*, j'avais pris pour habitude de me poser systématiquement les mêmes questions chaque fois que je me trouvais devant un tableau, de maître ou de grande qualité, qui me plaisait particulièrement.

Dans cette optique, *Visions de peintres* est un court échantillonnage tiré de mes centaines et bien modestes *si-ce-tableau-avait-été-le-mien*.

Il me semble que...

« Il me semble que la vision du peintre, et la mienne à sa place, aurait pu être... » Ces quelques mots constituent la seule entrée en matière possible quand je souhaite m'approprier temporairement la toile d'un autre. Une mise en garde personnelle qui a le mérite de faire table rase de mes toujours possibles *a priori* de la raison et du tempérament.

En fait, je ne tente jamais d'avoir raison à propos du tableau d'un tiers, préférant toujours me répéter : *il me semble...* car je n'ai pas parlé avec le peintre ni ne l'ai connu, ... *vision...* parce que peindre c'est voir, ... *aurait pu être...* parce que les certitudes sont sans importance.

Tout le plaisir ressenti devant un tableau qui me plaît ne pourra jamais rien changer au fait que, s'il me prend la fantaisie de jouer avec la toile, je ne saurai guère me priver de conjecturer sur des hypothétiques états d'âmes picturaux, d'extrapoler sur des enchaînements techniques, d'aboutir des événements d'atelier...

Des jeux ? Oui, mais... Si imaginatifs ! Si riches en conclusions picturales très personnelles ! Si gorgés d'enseignements de toutes sortes ! Si incontournables !

Toutes choses considérées, il me semble que seules de telles irrévérences ludiques, si elles se portent sur des tableaux de maîtres ou de grande qualité, peuvent amener un peintre à cultiver ses intuitions sur les chemins possibles d'un atelier.

Faut-il rappeler qu'un peintre n'a pas à porter le carcan de l'histoire ni les œillères des consensus. *Justification* n'est pas un terme d'atelier ! Que les peintres le laissent à d'autres... qui d'ailleurs en ont souvent bien besoin.

(En aparté) Parce que Visions de peintres a pour principal objectif de décrire des jeux picturaux et des enseignements personnels et non à m'engager dans une analyse de tableaux en soi, je n'ai pas reproduit les toiles retenues. En revanche, quelques liens internet les concernant vous sont proposés.

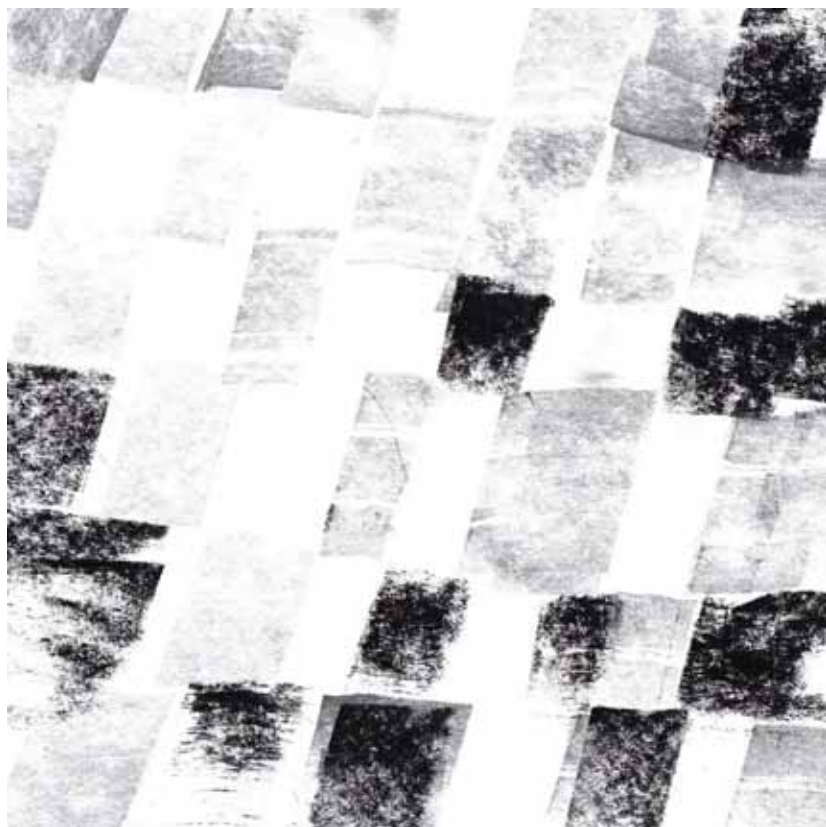
Finalement, refusant de découper visuellement les toiles de quelqu'un d'autre, j'ai plutôt choisi d'employer des diagrammes d'équivalences picturales afin d'illustrer mes propos.

À tout seigneur, tout honneur

Le tableau le plus marquant de ma jeunesse picturale fut sans conteste *Alten Klang* (*Sonorité ancienne, abstraction sur fond noir*) [<http://www.artchive.com> et recherchez ancient sound], une toute petite huile sur carton peinte en 1925 par Paul Klee, alors dans la quarantaine.

Une simple grille couvrant moins de 0,15 m² et comptant environ cent cinquante parallélogrammes presque carrés. Une pièce qui, au premier regard, se résume à l'application d'une couche uniforme noire superposée de petites surfaces multicolores.

L'assemblage me plaisait, et parfois je laissais mon esprit tracer des sentiers colorés sur une reproduction du tableau. « Mais pourquoi faire une telle pièce?... avec un titre inha-



bituel? » Puis, peu à peu, j'ai pu *comprendre-le-peintre*, à ma manière.

Sonorité: harmonie, assonance, qualité, essence. [*Klang*: timbre, son]

Ancienne: originelle, primitive, intrinsèque, naturelle, pure. [*Alten*: vieux, âgé]

Abstraction: sans forme signifiante, sans mouvement.

Fond noir: absence de fond lumineux [blanc] et de couleur en sous-couche.

« Un tableau pour étudier la nature même de la couleur, toute nue, sans les interférences de la forme et du mouvement. Une matrice sur laquelle poser des relations colorées. Une pure expérience picturale. Un espoir d'entr'apercevoir les forces vives de la *matière couleur* à l'œuvre. Une chambre à bulles en chromatisme quantique », m'étais-je imaginé. « Eh voilà ! l'artiste s'était façonné une *toile-étude* à l'image même de ses *désirs-de-voir-de-peintre* ! »

Épinglée sur le mur de mon atelier, une reproduction du tableau m'a tenu compagnie pendant toutes les années de *Kaléidoscopes*. Un rappel indéfectible que la voie sur laquelle je m'étais engagé était la bonne.

Au fil de mes études, j'ai régulièrement repensé à Klee pour me l'imaginer travaillant non pas à l'huile mais à l'acrylique. « Quels auraient été ses chemins et ses moyens colorés avec une matière aussi polyvalente que l'acrylique ? » ai-je souvent rêvassé.

Dans le sillon de l'impulsion de *Alten Klang* sont nés une foule de jeux personnels dont certains tissés d'hypothétiques comparaisons entre les moyens picturaux de la *couleur-faite-huile* et ceux de la *couleur-faite-acrylique*. Des jeux pour coloristes, repris aujourd'hui sur d'occasionnels tableaux d'autrui, mais toujours et par instinct dès que j'admire les couleurs d'une toile de l'artiste de toute première force que fut Paul Klee.

Blanc et blanc font gris

En 1918 Kasimir Malevitch peignit son célèbre *Carré blanc sur fond blanc* [<http://fr.wikipedia.org>] qui, pour l'essentiel, est un quelque chose de tout simple : un carré blanc inscrit dans un autre carré, ce dernier couvrant les 78 x 78 cm de la toile.

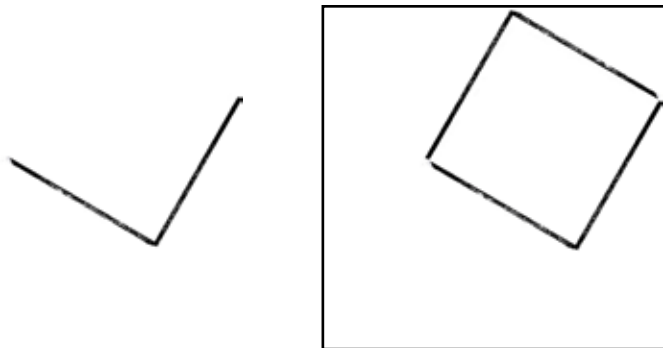
Cela dit, la pièce monochrome ne m'avait jamais vraiment intéressé sur le plan visuel. Tout au plus je savais que la toile théorique avait fait couler beaucoup d'encre. Une encre teintée diversement selon qu'on était peintre, critique ou historien.

(En aparté) Avant de poursuivre je dois mentionner que je n'ai jamais aimé voir un mur nu chez moi. Or à mes débuts, je n'avais que très peu de toiles peintes à ma satisfaction et montrables. C'est dire combien il restait de surfaces vacantes à colmater dans mon appartement. Pour ce faire, j'accrochais des toiles en cours d'exécution et, à défaut d'en avoir, d'autres à peine esquissées ou même vierges.

Il arrive toujours des moments dans une journée d'atelier où la toile au chevalet interdit à mon imagination de s'y poser, la laissant ainsi libre de papillonner comme bon lui semble. C'est à l'occasion d'une telle escapade qu'un jour je me suis attardé rêveusement à l'ombre grise que dessinait une toile vierge sur le mur. Et aussi certain qu'un et un font deux, l'ombre devint peu à peu *Carré blanc sur fond blanc*.

J'ignorais toujours ce qu'on avait pu écrire à propos du tableau de Malevitch (ce qui par ailleurs demeure totalement sans importance). En revanche, je savais ! Je savais désormais comment la toile aurait pu naître, si elle avait été mienne.





C'est ainsi qu'à mes débuts j'ai compris que la moindre petite chose à portée de vue peut être transmutée picturalement, pourvu que l'imagination soit de la partie. Mais surtout, j'avais appris quelque chose sur moi-même et sur mes chemins personnels en atelier.

Aujourd'hui, une toile au chevalet me boude? Inutile de la brusquer, ce n'est qu'une moue passagère, une crise de croissance. Que faire en attendant la réconciliation? Mais tout bonnement laisser mes yeux errer librement hors du giron du chevalet. C'est tellement plus productif ainsi.

Et si, à l'instar de l'ombre sur le mur, tout l'univers visuel qui nous entoure n'était perçu que par l'imagination, une toile au chevalet ne deviendrait-elle pas qu'un simple découpage? Songez-y... personne n'a dit que l'imagination picturale devait se limiter visuellement à l'aire d'un tableau.

Taiji pictural

Dans ses notes didactiques, Wassily Kandinsky a écrit que le blanc est « résistance active, rebondissement, mur sans fin, toutes les possibilités, lumière maximale, sonorité la plus haute (inaudible), naissance... » et que le noir est « résistance passive, manque de résistance, engloutissement, abandon,

trou sans fond, sans issue, obscurité absolue, sonorité la plus profonde (inaudible), la mort... », et finalement que blanc sur noir et noir sur blanc sont des « silences sonores ».

Sur le même sujet, Paul Klee a déjà affirmé que « Tel degré présente une énergie blanche concentrée ou diffuse, tel autre est plus ou moins alourdi de noir. Ces degrés peuvent se peser entre eux. De plus, les noirs s'évaluent relativement à une norme blanche (fond blanc), les blancs relativement à une norme noire (tableau noir), ou bien les uns et les autres relativement à une norme intermédiaire. »

Kandinsky, Klee... On croirait presque lire les énoncés d'un antique précepte taoïste. Un blanc yin, un noir yang et vice versa.

De son côté, Paul-Émile Borduas a réalisé une longue série de toiles peintes de blanc et de noir avec d'occasionnels gris. Une série dont fait partie *L'étoile noire* [www.thecanadianencyclopedia.com], une toile célèbre peinte en 1957 [*diagr.1 en guise de schéma très élagué*].

À l'occasion d'une visite au musée, j'ai pu voir quasi côte à côte quelques toiles de la fameuse série de Borduas. À force de considérer isolément les tableaux et de les comparer entre eux, j'ai compris à quel point le peintre aimait s'amuser à des jeux picturaux. Des amusements que j'ai voulu reprendre à ma manière, pour mon plus grand profit. Voici à titre d'exemple un de mes jeux personnels, toutefois passablement simplifié pour les besoins du texte.

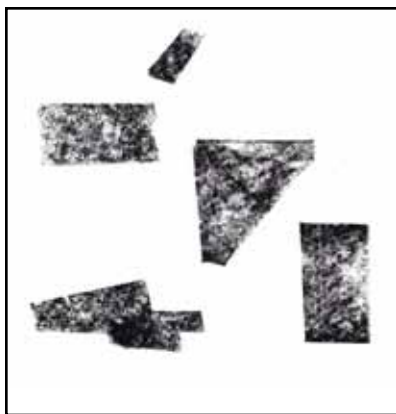


Diagramme 1

Considérons le diagramme 2: les surfaces noires semblent flotter en égale qualité sur le fond blanc. En 3, l'équilibre statique est rompu, les deux surfaces inférieures paraissent yin (passives) parce qu'assises sur le cadre de la toile, rendant

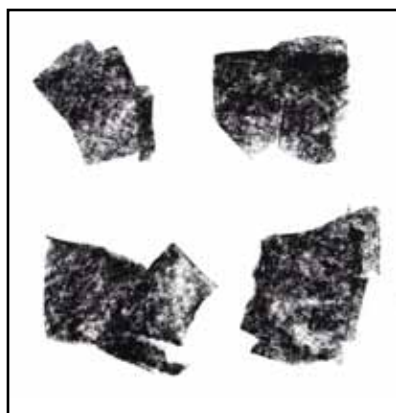


Diagramme 2

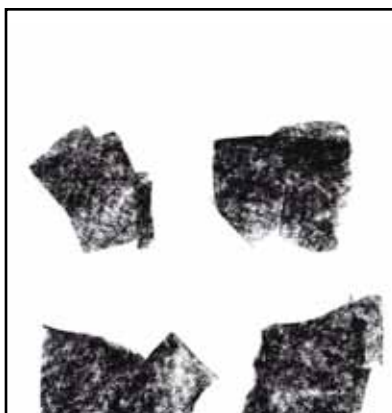


Diagramme 3

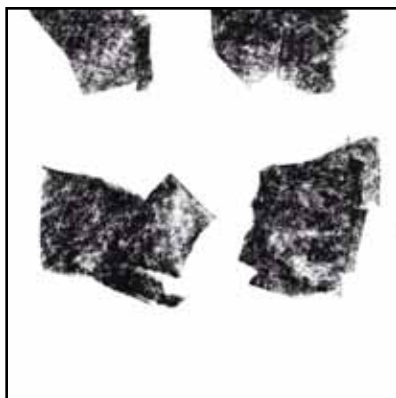


Diagramme 4

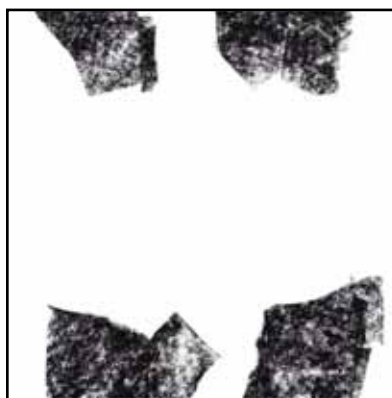


Diagramme 5

ainsi les deux autres plus yang (actives). En 4, c'est l'inverse, les deux surfaces supérieures sont accrochées (passives), les deux autres sont en chute libre (actives). Et finalement en 5, tout est fixe, une autre forme d'équilibre statique. Au surplus, on pourrait ajouter aussi que dans 2 tout le noir est actif

et tout le blanc, passif. Alors que dans 5 c'est l'inverse qui se produit.

Les notes de Kandinsky, le texte de Klee, des jeux personnels inspirés des tableaux ludiques de Borduas... la synergie m'amena par extension à entrevoir combien pouvait être vaste l'étendue des taijis picturaux possibles [taiji: symbole cosmogonique d'union entre le yin et le yang, représenté par un cercle composé de deux surfaces, une blanche et une noire, en équilibre dynamique].

Le blanc et le noir, le brillant et le mat, l'éthéré et le dense, le transparent et l'opaque, le chromatiquement fort et le faible, l'uni et le strié, le mouvementé et l'immobile, le droit et le courbé, l'harmonieux et le dissonant... tous susceptibles de se montrer tantôt yin, tantôt yang.

De là, pour l'imagination d'un peintre, il ne reste qu'un dernier pas à franchir. « Qu'en serait-il si un tableau, loin d'être un ensemble plus ou moins monolithique, pouvait être envisagé comme une concomitance visuelle de différentes sortes de taijis picturaux? »

Des taijis de taijis, des taijis imbriqués, des taijis posés les uns sur les autres... tant de possibilités picturales...

Mais bref, des taijis peints tantôt objet principal d'une toile, tantôt acteur de soutien, tantôt syntagme. Mais aussi, et de toute première importance pour moi, des taijis non peints, tout intérieurement perçus, à être utilisés comme instruments picturaux. Des instruments personnels forgés en partie grâce à l'impulsion initiale des tableaux de Borduas.

Le métier à portée de cœur

En décembre 2005, j'ai eu l'occasion d'admirer longuement *Paysage aux gerbes de blé au lever de la lune* [<http://www>.

kmm.nl et de rechercher *Landscape-with-wheat-sheaves-and-rising-moon*] qu'a peint Vincent van Gogh un an avant sa mort. La toile représente, de bas en haut, un champ de blé en chaume et en meules, un plan d'eau, des collines, la lune et le ciel [*diagr.1*].



Diagramme 1

À mi-hauteur du tableau, on trouve à gauche le bout d'une clôture et, à droite, une petite cabane avec ce qui peut sembler être un quai. « Or pourquoi ajouter ces éléments accessoires qu'on remarque à peine? Pourquoi ne pas les enlever et ne peindre que comme dans l'exemple [*diagr.2*]? » Pour un peintre chevronné, la réponse est une quasi évidence; pour un novice, un précieux enseignement.

(En aparté) Comparons les groupes de lignes [diagr.3] et [diagr.4]. Grâce aux accessoires placés là où ils sont, le plan d'eau est souligné de façon active, ce qui renforce visuellement son rôle d'horizon (remarquez la perspective de la clôture). De plus, parce qu'ils sont relégués aux bords du cadre, ni la clôture ni la cabane ne nuisent à l'effet central de profondeur de la toile.

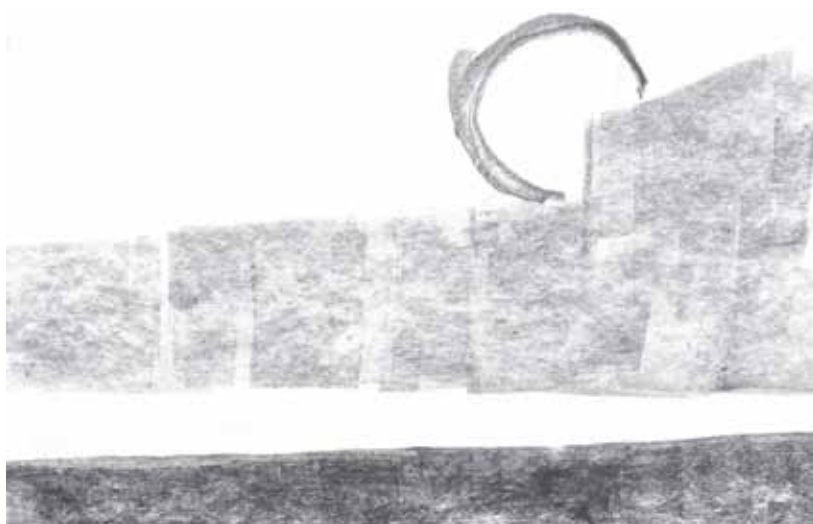
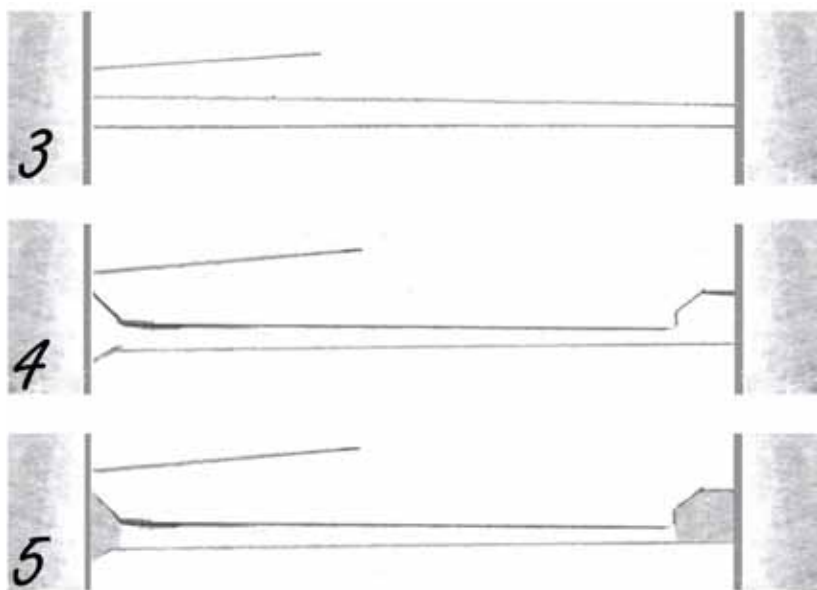


Diagramme 2



Diagrammes 3, 4 et 5

Or ce n'est pas tout ! Les accessoires sont peints avec des couleurs voisines de celles du plan d'eau. Prenons [diagr.4] et [diagr.5]. Le peintre a choisi de fondre ses accessoires dans le décor horizontal. S'il avait employé des couleurs plus contrastantes [diagr.5], il aurait détourné l'attention du spectateur vers les bords de la toile.

Autre chose à noter, les accessoires ont été peints avec des lignes-touches verticales, alors que leurs abords ne sont réalisés qu'avec des lignes-touches horizontales. Un subtil contraste de plus !

Les toiles de Vincent van Gogh sont si empreintes de franchise picturale et exécutées avec une si forte facture personnelle qu'un spectateur ne s'attarde que rarement au métier du peintre. Et pourtant ! Un métier si bien compris par l'artiste que, sous cet unique aspect, on peut très bien passer des heures devant un seul de ses tableaux, pour y puiser les meilleures leçons de peinture qui soient !

La vue en 2005 de *Paysage aux gerbes de blé au lever de la lune* m'a remémoré tout le temps consacré à tenter d'apprendre le métier par l'entremise des toiles de Van Gogh.

Aujourd'hui, une reproduction épinglée me rappelle que peu importe où un tableau nous entraîne, peu importe l'intensité des tempêtes ou la densité du brouillard qui masque le chemin, un métier bien en main demeure toujours quelque part dans l'esprit d'un peintre, ne serait-ce qu'en filigrane. Même dans ses toiles les plus tourmentées, Van Gogh n'a jamais oublié son métier, toujours resté fidèlement à portée de cœur !

Un constat que l'émotion seule ne suffit pas. Mais surtout, l'assurance pour un peintre qu'il lui sera toujours possible de repousser les limites de ses aventures et de ses libertés pic-

turales, certain que même en terrain inconnu son métier demeurera toujours à ses côtés, quoi qu'il arrive.

À coups de ciseaux

Dans *Les demoiselles d'Avignon* [<http://en.wikipedia.org>], Pablo Picasso met en scène cinq femmes, trois avec des physionomies humaines, deux avec des visages mythologiques qui me rappellent ceux des divinités de l'ancienne Égypte. Le tableau est si connu qu'on peut sans crainte affirmer que tout historien en propose une explication. Pour les uns, la pièce est une toile charnière amorçant le cubisme ; pour d'autres, des figures s'unifiant par le style, une opposition entre humanité et animalité, un tandem freudien ange et démon... La liste des qu'en-dira-t-on est passablement longue.

« Je ne cherche pas, je trouve » a déjà lancé Picasso. En reprenant la formule au premier degré, j'aurais aimé demander au peintre sur un ton mi-sérieux, mi-cabotin : « Pourquoi un spectateur n'en ferait-il pas autant ? Cela ne lui éviterait-il pas de perdre son temps à chercher *ce-qui-ne-saurait-être-cherché* ? »

(En aparté) Il m'arrive de découper visuellement le tableau d'un tiers à l'aide d'une cache ou de la main. Les parcelles de toile ainsi créées (qu'elles soient considérées isolément ou mentalement comparées, déplacées et réarrangées) m'offrent plusieurs indices, comme toujours bien personnels, sur des possibilités picturales qui auraient pu se présenter au peintre dans le cours de l'exécution du tableau. Au chevalet j'emploie régulièrement de tels jeux de ciseaux, les sachant capables d'ouvrir de nouveaux sentiers à l'imagination.

Si je m'amuse à diviser la toile de Picasso, j'obtiens deux pièces très différentes à considérer [*diagr.1*]. L'une aux couleurs chaleureuses regroupant sur la gauche les trois figures

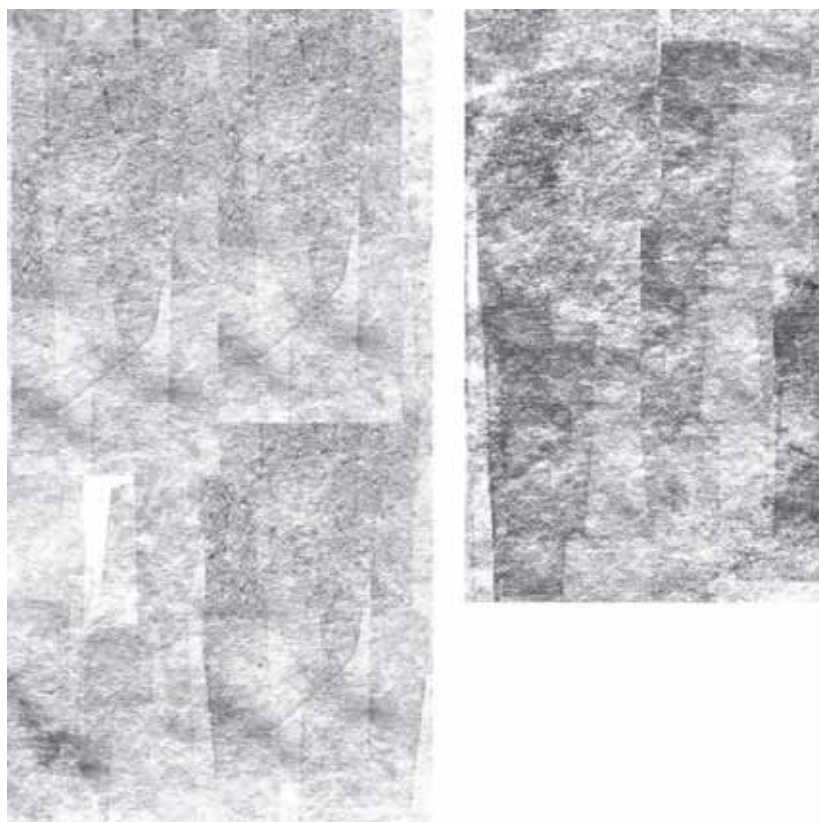


Diagramme 1

humaines ; l'autre, peinte sur un arrière-plan bleu glacial. La première : habituelle, confortable et harmonieuse. La seconde : inhabituelle, dérangement et dissonance. Dans chacune des pièces un seul des personnages regarde vers l'intérieur de la toile [les flèches au *diagr.2*], les autres toisent le spectateur.

Un jeu banal consiste à déplacer les pièces [*diagr.3*]. Les regards, maintenant pointés vers l'extérieur de la toile, tendent à faire éclater la composition. Mais rien de surprenant à cela. « Peut-être qu'après tout la toile avait été élaborée de manière classique et que les deux visages mythologiques

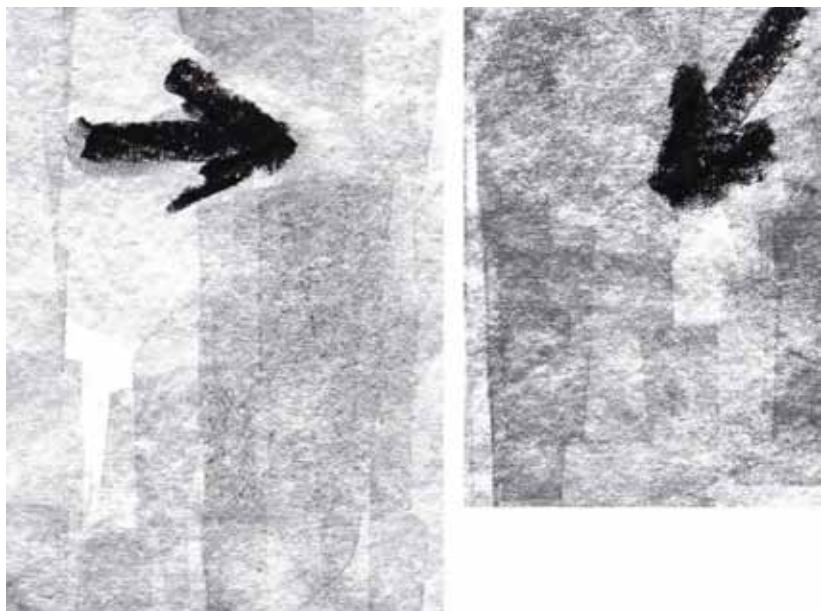


Diagramme 2

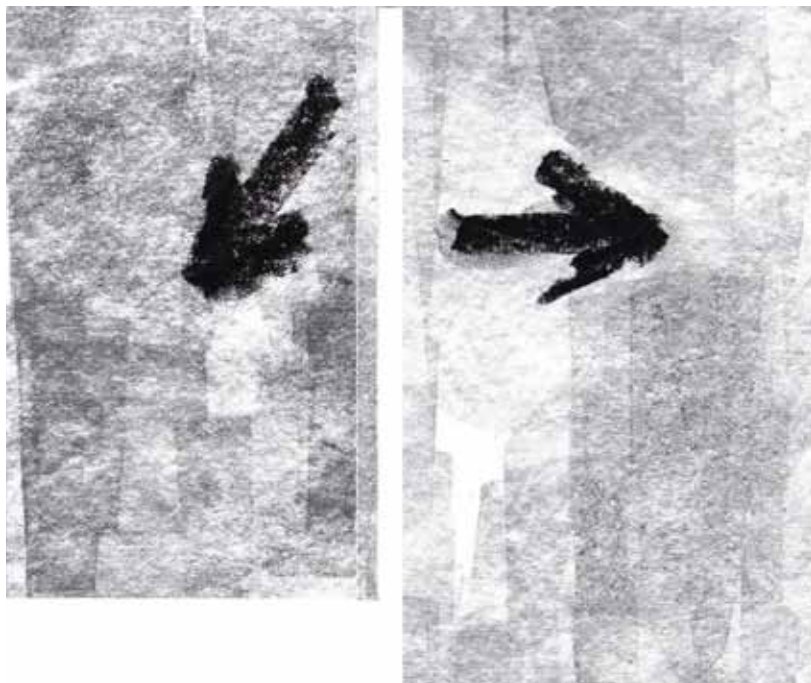


Diagramme 3

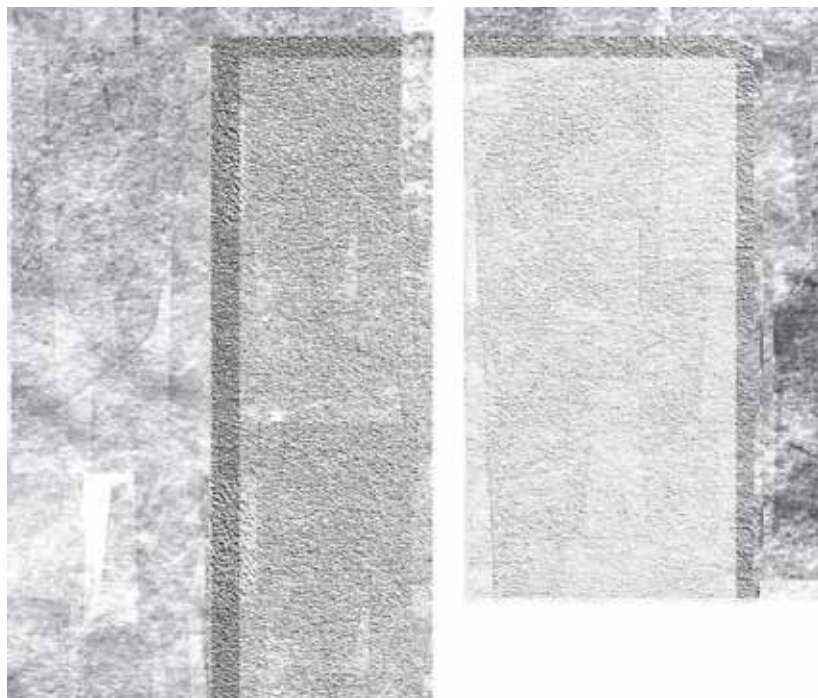


Diagramme 4

n'étaient en fait que des irrutions visuelles et émotives peintes sous l'impulsion du moment ou même par les saccades d'une frustration qu'un peintre peut ressentir quand tout va mal », m'étais-je dit. Le jeu de permutation m'avait amené en terrain connu. Déçu, j'ai voulu regarder ailleurs.

(En aparté) Il faut mentionner que je ne fixe pas d'entrée la composition d'une toile et que mes humeurs changent dans le courant d'une journée d'atelier.

Et j'ai regardé à la dérive, *sans-chercher-pour-trouver*. « Et si l'artiste avait peint deux tableaux sur une même toile ? Un tableau amorcé par la gauche, un deuxième par la droite [diagr.4]. Le peintre passant d'un à l'autre selon ses états d'âme au fil des heures et des jours. La toile de Picasso ne serait-elle pas qu'une simple rencontre d'ambivalences ? Des

ambivalences d'atelier qui n'ont toutefois rien à voir avec le contenu figuratif de la toile. Voilà un *quelque-chose-qui-me-convient!* »

« Une vision loufoque! » me dira-t-on. Pas tant que ça, car...

Des irrptions émotives... des ambivalences d'atelier... grâce en partie aux *Demoiselles*, un des aspects de mon travail d'atelier allait changer.

Sur une toile en cours d'exécution, il m'est très utile de conserver pendant un certain temps des sections qui semblent ratées, plutôt que de tenter de les corriger immédiatement. En temps et lieu, mes pseudo-erreurs seront soit devenues d'elles-mêmes des forces picturales, soit anéanties, soit transmutes sous l'effet d'une énergie qui s'y sera emmagasinée petit à petit, telle la charge électrique d'un cumulo-nimbus.¹ Une énergie qui, libérée au moment propice, me permettra de trouver une solution irrationnelle à la présumée impasse picturale.²

Disons au surplus que la force picturale d'une toile complétée peut être redevable de la présence de certains éléments, au premier abord discordants, qui auront perduré. En somme, il ne faut jamais chercher à parachever un tableau.

Terminer un tableau... C'est savoir le chasser du chevalet, dans la fleur de l'âge, au sommet de sa force picturale!

Cache et cache-cache

Devant une toile d'Henri Rousseau, je ressens presque toujours un coup de cœur. Pour des questions picturales, certes,

¹ Creuset, page 24

² Les yeux de Florence, page 127

mais il y a plus. Je n'ai évidemment pas connu l'homme et pourtant j'aurais bien aimé pouvoir partager une bouteille de vin avec lui, de préférence à tout autre peintre.

(En aparté) Peut-être parce que la vie picturale de Rousseau me rappelle un peu la mienne. Un peintre autodidacte, à vocation tardive, à l'écart des mondes officiels (il fut refusé au Salon officiel de 1885), faisant cavalier seul (il exposa pendant plusieurs années au Salon des Indépendants, la première fois en 1886 grâce notamment à l'absence d'un jury). Un peintre avec des revenus trop modestes pour le faire vivre, qui dut faire autre chose pour boucler son budget et qui continua de peindre malgré tout.

Près d'un siècle après sa réalisation, *La noce* [<http://www.art-vertical.com>] fut exposée au Musée des beaux-arts de Montréal, où j'ai pu l'admirer. Au centre du tableau, une mariée tout en blanc ; au deuxième plan, des invités entièrement vêtus de couleurs sombres ; en arrière, un paysage typique de Rousseau (des feuilles surdimensionnées pour représenter la ramure d'un arbre) et des lignes de perspective sous-entendues [*diagr.1*]. Somme toute, une scène assez banale... mais voilà que la mariée semble flotter...

L'illusion d'optique est causée en partie par la réunion d'un agencement bidimensionnel faits de superpositions [*diagr.2*] et d'une perspective traditionnelle en trois dimensions [*diagr.3*]. Pour rétablir la géométrie de la toile, il suffirait de jouer à cache-cache avec un ou plusieurs éléments de la toile. Par exemple la mariée [*diagr.4*] ou les lignes [*diagr.5*].

Rousseau a-t-il commis une erreur ? Eh que non ! Chaque élément du tableau y est placé à bon escient. Pour s'en convaincre, on pourra voir sur la toile originale que l'artiste a peint un chien noir tout au bas pour être en mesure de bien cerner la figure blanche. Le peintre ne pouvant vraisemblablement

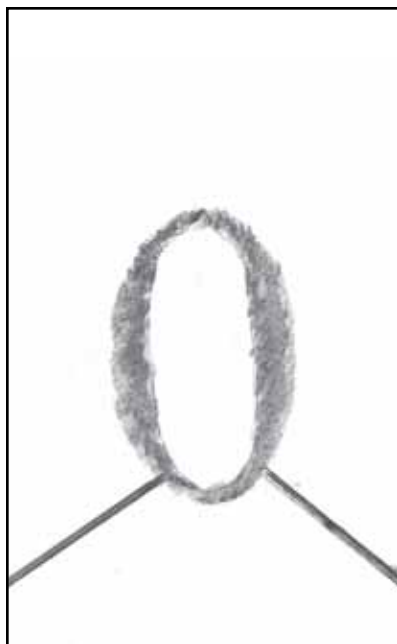


Diagramme 1



Diagramme 2

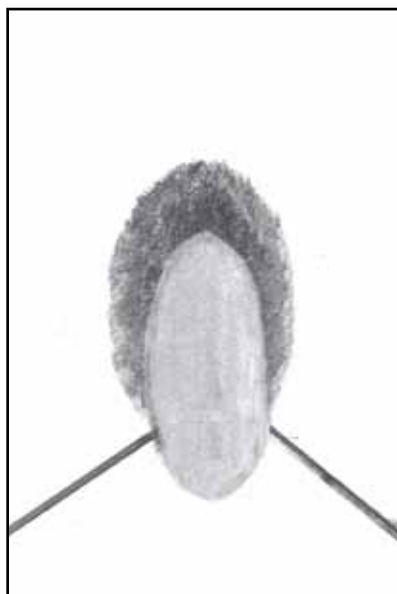


Diagramme 3

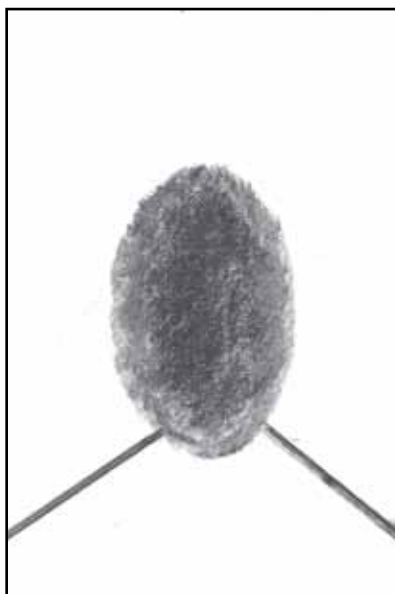


Diagramme 4



Diagramme 5

blement pas situer une autre figure humaine à l'endroit et aux dimensions de l'animal sans nuire au décorum de la scène.

(En aparté) Chacun interprète à sa manière les indices visuels d'une image. Certains favorisent la scène générale; d'autres, les éléments individuels. Un phénomène que les psychologues nomment le style de perception.

Plusieurs peintres surréalistes ont fait un usage abondant des illusions propres à la perception visuelle. Autrefois, les toiles de René Magritte m'avaient enseigné que les cohérences et concordances matérielles des objets pouvaient toujours être subrogés à n'importe quelle autre considération picturale.

De mon point de vue, les surréalistes ont tout bonnement remodelé des éléments figuratifs et de perspective afin de les combiner différemment dans des tableaux où en général les

questions de forme priment largement sur celles de la couleur.

La noce, une simple illusion d'optique? Loin de là! Au musée, plus j'admire le tableau et plus ses qualités colorées et picturales estompent l'illusoire. La toile m'amena non pas à me rapprocher des formes surréalistes, mais de la couleur.

« Sur le plan pictural, la toile de Rousseau est très solide. Est-il possible que les couleurs aient réussi à tout équilibrer, en faisant contrepoids aux questions géométriques ou autrement? » Quant à moi, une seule conclusion allait s'imposer. « La couleur employée avec maîtrise permet à un peintre de tout faire! Qu'importe les incohérences des plans d'un tableau! Si la couleur est au rendez-vous, tout y est! »

La noce a beaucoup contribué à pulvériser les vestiges de mes derniers *a priori* traditionnels en matière de composition. Décidément, je n'aurai jamais le profil d'un *peintre-géomètre*. Aujourd'hui, je préfère de beaucoup laisser la couleur régler à ma place toutes les questions de composition et de formes. Pour moi, autrement dit: « Il n'y a jamais de problèmes de composition. Si problèmes il y a, il ne peut s'agir que de problèmes de couleur. »

(En aparté) Et puisqu'il me prend ici l'envie de spéculer: « Et si, sur une toile, je posais des éléments colorés contradictoires? Exactement comme d'autres ont posé des éléments géométriques contradictoires. Quelles pourraient être les forces en jeu qui rendent ma toile picturalement solide malgré tout?...

Des manifestations colorées inconnues? Des lignes, des formes et des plans inhabituels?... L'abstraction pure (sans se soucier des cohérences ni colorées ni géométriques)?... Possible, mais encore...

Des forces sensibles s'appuyant sur des syntagmes?¹ Peut-être... mais ne vaut-il pas mieux tout bonnement m'en remettre aux générosités du métier.² Combien de tableaux naîtront dans un tel sillage? Je l'ignore. »

À l'antipode

Par tempérament, je ne m'attarde que très rarement aux toiles qui relèguent la couleur en queue du peloton des considérations picturales. Pour moi, règle générale, quasi-monochromie est synonyme de désintérêt. Cependant, *Nu descendant un escalier n° 2* [www.philamuseum.org] fait exception.

La toile, dont Marcel Duchamp dira qu'elle est une chronophotographie, a été peinte à une époque où le cinéma tremblotait encore à l'écran. Pour l'essentiel, le tableau est un entrelacs de *lignes-surfaces* agencées de manière à suggérer un mouvement descendant. Quant au contenu coloré de la toile, il est pour le moins simpliste, quasi monochrome.

Quel intérêt un tel tableau pourrait-il avoir pour un peintre qui ne se soucie que de la couleur? De prime abord, aucun. Néanmoins, la toile m'avait semblé picturalement solide. À force de la regarder, tout en jouant à lui ajouter des couleurs, j'en suis finalement venu à considérer que si Marcel Duchamp avait fait montre de plus de variété colorée, la toile aurait perdu énormément de sa force picturale. Une constatation insolite. Quelle étrange idée pour un amoureux de la couleur que de croire qu'elle puisse être nuisible!

« Ainsi donc, il peut arriver qu'on retrouve sur une toile des couleurs peintes avec pour unique fonction celle de ne pas être vues! Des non-couleurs! non pas dans le sens consacré du terme (c'est-à-dire : le blanc, le gris et le noir), mais bel et

¹ Terra incognita, page 101

² Générosité de l'acrylique, page 138

bien dans celui de fadeur et d'inertie picturale », m'étais-je dit.

Dès lors, j'ai commencé à entrevoir la possibilité de poser sur ma toile des couleurs sciemment dépourvues de tout intérêt pictural immédiat ou prospectif, dans le seul espoir de les voir un jour s'harmoniser de manière inédite ou de contribuer autrement à la réussite du tableau achevé.

Sous l'impulsion de *Nu descendant un escalier n° 2*, je me suis intéressé de plus près au monde des silences picturaux de la non-couleur. En suivirent quelques jeux, produisant des mélodies, vocalises et harmonies qui ne sauraient être perçues que dans le silence chromatique le plus complet. Pour un coloriste devenu aveugle à la couleur, un processus comparable à celui d'un sourd qui acquerrait une culture musicale rien qu'en sentant de ses mains les vibrations d'un haut-parleur.

Mais j'y pense... pourquoi ne pas m'amuser à peindre des taijis composés de *jeux-de-couleurs* et de *jeux-de-silences*¹ ou, mieux encore, pourquoi ne pas me forger un outil pictural bien personnel, à utiliser au gré de mes fantaisies d'atelier ?

L'effet papillon

« Le battement d'ailes d'un papillon au Brésil peut-il provoquer une tornade au Texas ? », avait lancé en 1972 le météorologue Edward Lorenz, qui s'empessa de préciser le sens non causal de sa métaphore, notamment par « Si le battement d'ailes d'un papillon peut déclencher une tornade, il peut aussi l'empêcher. »

Phénomènes de sensibilité aux conditions initiales, théorie du chaos, fractales... physiciens et mathématiciens s'en donnent à cœur joie. Mais les peintres, eux ?

¹ Taiji pictural, page 145

Sounds in the Grass (Shimmering Substance) [<http://www.bluetravelguide.com>], peinte par Jackson Pollock en 1946, précéda de peu l'apparition du terme *All-over* [littéralement : tout partout]. Sommairement décrite, la toile est une surface faite de superpositions colorées appliquées en arc de cercle. Une pièce dont chaque partie reflète le tout par des détails similaires. En fait, une toile fractale, peinte bien avant le mot, par contre, bien après la nature (par exemple : un flocon de neige).

(En aparté) Escamotant la sensibilité dont fait preuve la toile, j'ai plutôt songé à la comparer visuellement à des mandalas, agencements circulaires visant à réunir le matériel et le spirituel. Je me suis souvenu aussi des nombreux tracés sur papier générés par des équations paramétriques de courbes polaires que je programmais, dans ma jeunesse, sur un ordinateur moderne-début-70. À cette époque rosaces, cardioïdes, cycloïdes et autres -oïdes avaient meublé mon univers esthétique.

« Un battement pictural quelconque peut-il faire naître un tableau artistique? » Plus j'interrogeais la toile de Pollock, quelques mandalas et mes souvenirs, plus me revenait la partie d'une phrase de Lorenz : « Si un seul battement d'ailes d'un papillon peut avoir pour effet le déclenchement d'une tornade, alors, il en va ainsi également de tous les battements précédents et subséquents de ses ailes, comme ceux de millions d'autres papillons... »

« Si un seul battement pictural pouvait faire naître une œuvre d'Art, nous serions tous des artistes. » L'idée toute séduisante de croire qu'il puisse suffire à un peintre d'égrener inlassablement un chapelet de mantras gestuels pour en arriver par magie à une pièce de qualité s'avère insoutenable.

« Si un seul battement pictural pouvait faire naître une œuvre d'Art, il peut aussi l'empêcher. » Une mise en garde sérieuse à l'intention de ceux qui seraient tentés, par paresse, de confondre monomanie et peinture.

Finalement, j'en avais conclu que si *Sounds in the Grass* me plaisait, la technique assez personnelle du peintre n'y était pour rien. La sensibilité picturale de l'artiste y étant pour tout.

(En aparté) Jackson Pollock travailla souvent sur de la toile posée à l'horizontale. À mon sens, l'une des rares méthodes picturales dont le potentiel créatif demeurerait encore peu exploré à l'époque. Du moins pour ceux qui travaillaient avec des médiums fluides ne séchant pas rapidement. De mon point de vue, les tableaux de ce peintre furent annonciateurs de la fin d'une ère. Je n'en dirai pas plus ici, le sujet étant traité dans Temporairement.

Une issue de secours ?

Dans *Nature morte au camaïeu bleu* [<http://artchive.com>], Henri Matisse met en scène trois objets se détachant d'un fond bleu clair parsemé de motifs répétitifs bleu foncé. Dans le côté droit du tableau, on retrouve une forme allongée blanche et jaune. [*diagr.1*]

Lors d'une visite au musée, je m'étais placé confortablement devant le tableau, simple question de l'admirer, sans toutefois chercher à me substituer au peintre. Néanmoins, après qu'une femme et son fils (ceux-là même de l'avant-propos) furent arrivés et repartis du giron de la toile, je me suis attardé plus longuement aux détails de l'œuvre picturale, éperonné sans doute par l'idée de tout ce que j'aurais pu partager avec l'enfant s'il avait été en ma compagnie.

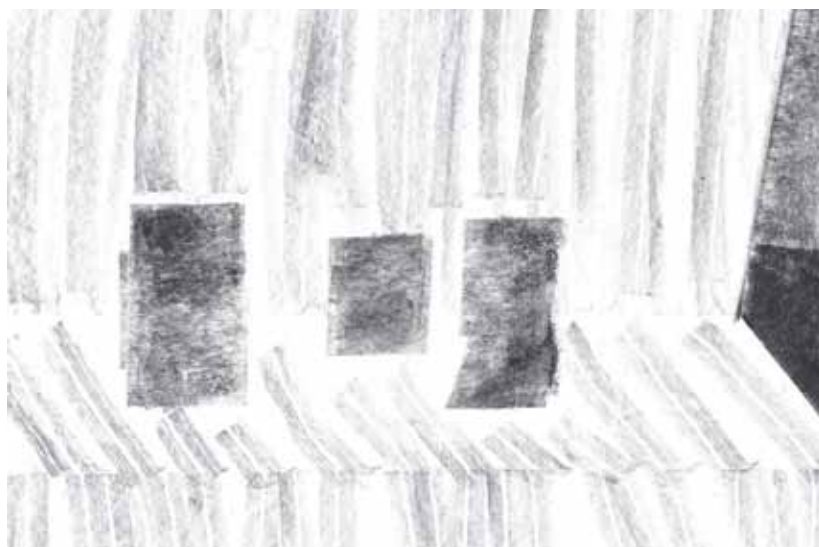


Diagramme 1

À force de considérer la toile, j'en suis venu à la diviser en trois sections [*diagr.2*], choisies en fonction du traite-

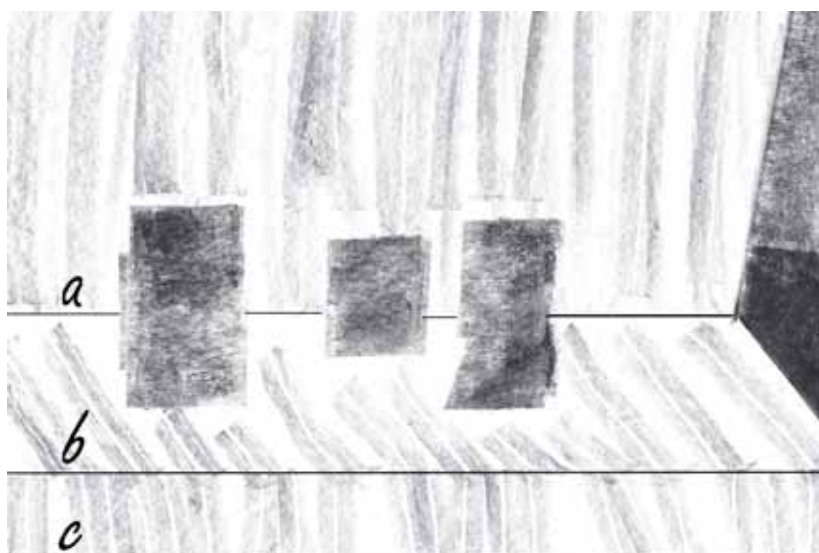


Diagramme 2



Diagramme 3

ment pictural accordé aux motifs eu égard à leurs angles, dimensions et degrés de dureté d'arêtes. En fait, les motifs opèrent des effets similaires à ceux de l'exemple [*diagr.3*], dans lequel le cercle suggère un plan vertical, et l'ovale un cercle en profondeur. Bref, les motifs peints dans les sections 2a, 2b, 2c évoquaient tour à tour un plan vertical, une profondeur et une quasi-verticale s'évasant sur la droite.



« Mais quel pouvait bien être le rôle pictural du polygone blanc et jaune? » Tout d'abord, je l'ai simplement retiré de mon champ visuel en écourtant la toile [*diagr.4*]. Peu après, reprenant la toile originale, j'ai cherché à compléter le panorama [*diagr.5*] qui aurait pu être celui de Matisse, tout en songeant que le peintre, possiblement par une journée où son modèle s'était décommandé, avait eu tout bonnement idée d'épingler le bord d'une nappe sur le mur où s'appuyait une table. Et, quelques jeux plus tard...

« Si la toile avait été sur mon chevalet, je l'aurais tout d'abord peinte comme en [4]. Je me serais amusé à créer une ondulation de plans à l'aide des seuls motifs de la nappe [3], sans doute pour le pur plaisir de relever le défi technique.

(En aparté) Nombre de peintres, aiment se forger des défis picturaux personnels; j'en suis. Parce que ce sont à la fois des exercices et des tableaux, il est souvent difficile de dire si le sujet d'une toile est la cause ou la conséquence d'un défi. Une question académique, comme toujours sans importance.

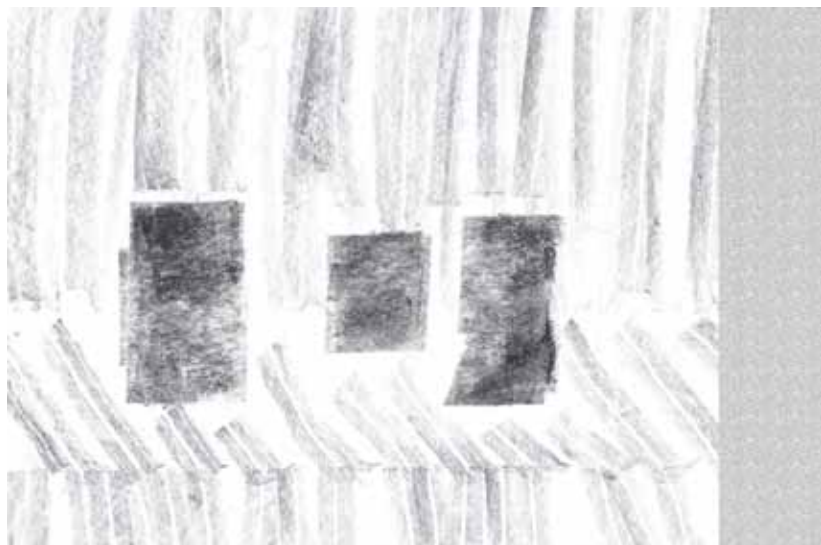


Diagramme 4

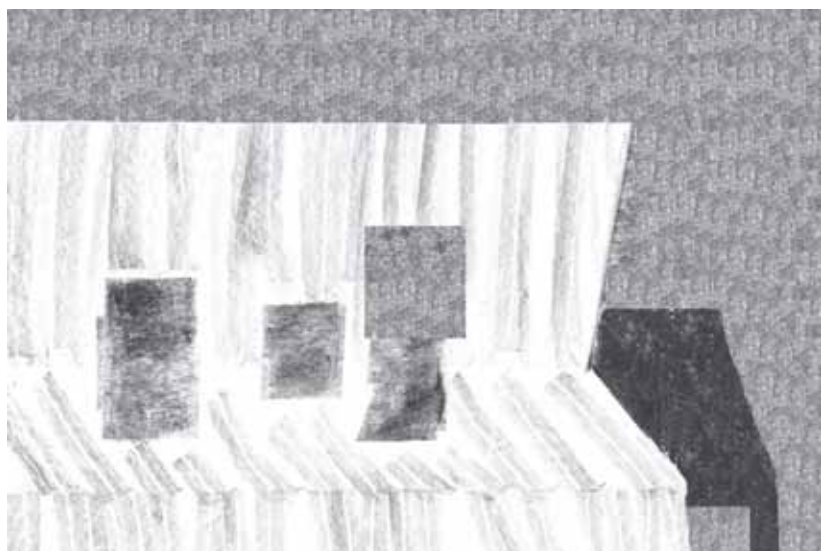


Diagramme 5

La toile terminée, j'aurais trouvé que les motifs distinguaient trop peu les plans, ce qui aurait fait flotter les trois objets centraux. Une solution? Introduire quelques lignes droites qui appuieraient l'effet de perspective, quelques lignes qui au surplus étaient déjà disponibles dans le paysage visuel de mon atelier.

Mais voilà, la toile était achevée, impossible de l'agrandir. Qu'à cela ne tienne, un peu d'essence de térébenthine pour enlever la couleur dans le coin droit, juste assez grand pour me permettre de peindre mon polygone. » [Dans la toile originale, on peut entrevoir les vestiges bleus d'un ancien fond sous la surface du polygone.]

Au musée, en m'éloignant de la toile de Matisse, j'ai songé que même les meilleurs d'entre nous ne sont pas à l'abri des ratés et des échecs. Le tout est de savoir retomber sur ses pieds.

Nature morte au camaïeu bleu m'amena non à la prudence picturale, mais bien à la précaution. Il m'arrive aujourd'hui de me ménager des issues de secours en me réservant des surfaces polyvalentes, surtout si j'anticipe devoir surmonter de sérieux obstacles techniques en cours d'exécution.

Étrangement, en prenant des précautions, je suis devenu beaucoup plus casse-cou que je ne l'étais, souvent grisé comme un trapéziste désireux de tenter d'imaginatives et périlleuses acrobaties, sachant qu'un solide filin de sécurité l'empêche de tomber.

Jeux d'atelier

(En aparté) Je m'en voudrais de clore Visions de peintres sans partager avec vous quelques astuces visuelles, simple question de vous inviter à cultiver votre individualité-de-spectateur. Une manière de voir bien personnelle que je

vous souhaite la plus affranchie possible des qu'en-dira-t-on et des consensus.

En tant que spectateur, de nombreux jeux sur toile sont impossibles à réaliser. Au musée par exemple, on ne peut pas changer l'environnement d'une toile ni la manipuler, ni l'admirer directement (la plupart des tableaux de prix sont munis d'un verre de protection).

En atelier, ou chez soi, il en va autrement. On peut déplacer un tableau, le faire pivoter et le baigner dans une lumière ajustable (grâce à des halogènes orientables munis de rhéostats).

Toujours dans un atelier, mais pour la seule acrylique cette fois, un peintre peut entre autres choses asperger d'eau une surface sèche pour la rendre momentanément luisante (imitant ainsi l'effet de certains médiums) ; esquisser des formes en collant sur la toile de petits morceaux d'un ruban gommé spécialisé et poser, en guise de coffrages et de leviers picturaux, des caches sur la surface peinte et de larges cartons colorés sur le pourtour. (Sur ce dernier point, personne n'a dit qu'on ne pouvait pas poser de la couleur à l'extérieur du cadre !). Et beaucoup plus !

Mais bref, pour un peintre, il existe plusieurs artifices non peints capables de modifier, en tout ou en partie, l'aspect d'une toile au chevalet. Ici encore, un peu d'imagination suffit.

Quoi qu'il en soit, un spectateur peut reprendre à son compte certains jeux de peintre. Par exemple, en tenant à distance de bras un carton blanc pour faire écran (à défaut, on emploie le revers de la main) ou en entrouvrant à peine ses yeux. J'enlève parfois mes lunettes d'astigmatisme, ce qui chez moi estompe les lignes pour ne laisser que des surfaces floues colorées .

