



La peinture comme réaction vers un équilibre des contrastes

Mémoire

Louis-David Gagnon

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

Québec, Canada

Résumé

Louis-David L.-Gagnon présente ses outils et ses techniques pour créer des contrastes au sein de ses tableaux. Issu du monde du graffiti et de la rénovation, il dévoile comment ces deux milieux l'ont influencé dans son art et met l'emphase sur le rôle du hasard et de l'assemblage dans sa pratique.

Abstract

Louis-David L.-Gagnon presents his tools and techniques to create contrasts in his paintings. Coming from the world of graffiti and renovation, he reveals how these two environments influenced him in his art and emphasizes the role of chance and assemblage in his practice.

Table des matières

| | |
|--|------|
| Résumé | ii |
| Abstract..... | iii |
| Table des matières..... | iv |
| Liste des illustrations..... | v |
| Remerciement..... | viii |
| Introduction | 1 |
| Chapitre 1 Création de contrastes | 3 |
| Débuter à partir d'un canevas vierge | 3 |
| Débuter à partir d'un ancien tableau | 4 |
| Présentation de mes outils et matériaux de création | 5 |
| Peinture neuve et peinture recyclée | 6 |
| Matériaux de rénovations | 6 |
| Sections d'anciens tableaux | 8 |
| Peinture en aérosol..... | 8 |
| Crayons et pinceaux..... | 9 |
| Outils de découpe et collage | 10 |
| Méthodologie de travail..... | 10 |
| Tout est une question de contraste | 10 |
| Laisser la place au hasard | 11 |
| Assemblage..... | 14 |
| Le dessin | 17 |
| Densifier et alléger, trouver un équilibre | 18 |
| Rester dans le moment présent..... | 19 |
| Chapitre 2 Observation des contrastes dans mon corpus..... | 21 |
| Contrastes de textures..... | 21 |
| Contrastes de couleurs..... | 23 |
| Les contrastes de valeurs..... | 24 |
| Les contrastes de saturation..... | 24 |
| Les contrastes de teintes..... | 26 |
| L'assemblage..... | 26 |
| Conséquences du hasard..... | 27 |
| Création d'équilibre..... | 30 |
| Conclusion | 32 |
| Bibliographie | 34 |
| Annexe 1..... | 35 |
| Annexe 2..... | 45 |

Liste des illustrations

Corpus

1.1 Louis-David Létourneau-Gagnon, *Swallow Tail*, 2019, techniques mixes sur toile, 76 x 102 cm

1.2 Louis-David Létourneau-Gagnon, *Éclipse*, 2019, techniques mixes sur toile. 122 x 91 cm

1.3 Louis-David Létourneau-Gagnon, *Vase*, 2019, techniques mixes sur toile. 71 x 60 cm

1.4 Louis-David Létourneau-Gagnon, *Aigle*, 2019, techniques mixes sur bois. 122 x 122 cm

1.5 Louis-David Létourneau-Gagnon, *Horizon 1*, 2019, techniques mixes sur bois, 109 x 107 cm

1.6 Louis-David Létourneau-Gagnon, *Ti-Claude*, 2019, techniques mixes sur toile, 102 x 50 cm

1.7 Louis-David Létourneau-Gagnon, *Superposition en angle*, 2019, techniques mixes sur toile, 76 x 102 cm

1.8 Louis-David Létourneau-Gagnon, *Superposition circulaire*, 2019, techniques mixes sur toile, 76 x 102 cm

1.9 Louis-David Létourneau-Gagnon, *Vert sur vert*, 2019, techniques mixes sur bois, 91 x 91 cm

1.10 Louis-David Létourneau-Gagnon, *Gaby King*, 2019, techniques mixes sur mur (feuille de plâtre) et assemblage de panneaux de Aspenite, 274 x 1 676 cm

Autres œuvres

2.1 ARP, Hans, *Untitled (Collage with Squares Arranged according to the Law of Chance)*, Torn-and-pasted paper and colored paper on colored paper, 19 1/8 x 13 5/8" inches, 1916-17, MoMA

2.2 Jean-Michel Basquiat, *Untitled*, Felt-tip pen and oilstick on paper, 30 x 22" inches, 1982, MoMA

2.3 Willem de Kooning, *Pink Lady*, oil and charcoal on composition board, 48 1/4 x 35 1/4 inches, c. 1944, Private collection, Courtesy Richard Gray Gallery, Chicago

2.4 Kurt Schwitters, *Merz Construction*, Assemblage: painted wood, wire mesh, cardboard, paper, 15 x 8 1/4 x 2 1/2 inches, c. 1921, Philadelphia Museum of Art

À ceux, qui comme moi, trouvent qu'il y a assez de matériels sur cette planète pour leur donner une autre vie, malgré le jugement des autres.

Remerciement

Merci à mon directeur de recherche, Bernard Paquet, de m'avoir guidé et structuré à travers cette rédaction. Merci à ma conjointe, Camille Nadeau, de m'avoir aidé à éclaircir et formuler mes idées, ainsi que de m'avoir lu et... relu. Merci à Véronik Desrochers pour la correction. Merci à ma mère, Andrée Létourneau, de m'avoir également relu et corrigé. L'écriture n'est pas l'une de mes forces, merci à tous d'avoir été patients avec moi.

Introduction

En 1952, le célèbre critique d'art Harold Rosenberg, décrivait, dans un texte maintenant passé à l'histoire, l'énorme changement que vivait le monde des arts et plus précisément le rôle de l'artiste dans celui-ci.

The painter no longer approached his easel with an image in his mind; he went up to it with material in his hand to do something to that other piece of material in front of him. The image would be the result of this encounter.

It is pointless to argue that Rembrandt or Michelangelo worked in the same way. You don't get Lucrece with a dagger out of staining a piece of cloth or spontaneously putting forms into motion upon it. She had to exist some place else before she got on the canvas, and the paint was Rembrandt's means for bringing her here.¹

Cette citation de Rosenberg exprime bien ma pensée à ce propos. Étant moi-même un artiste peintre qui approche souvent l'œuvre en cours de manière instinctive et directe, les paroles de cet auteur sont un point de départ incontournable pour aborder ma pratique artistique. Effectivement, j'ai rarement eu le réflexe d'élaborer un croquis avant de commencer une composition. Pour la simple raison qu'il est très rare que l'effet préparé mentalement ait été, pour ma part, satisfaisant.

Non seulement je ne fais pas de croquis, mais il est crucial pour moi de rester dans le moment présent et de me concentrer seulement sur mon prochain geste. C'est pourquoi que lorsque Rosenberg dit « to do something to that other piece of material in front of him »², j'en viens également à me poser la question : Que contient ce geste ? Pourquoi ce désir de réagir ? Et surtout, quel est son objectif ? Au fil de mes lectures, l'élaboration de ce mémoire et la création de mon corpus, j'en suis venu à la conclusion que la majorité des gestes que je pose avaient un objectif commun :

¹ Harold ROSENBERG, "The american action painters", *ARTnews*, Janvier 1952, p. 22

² *Ibid.*, p.22

celui de créer des contrastes.

Afin de démontrer cet objectif, je vais commencer par expliquer ma méthodologie de création à partir du tout début de la création d'un tableau ainsi que les outils et matériaux que j'utilise pour arriver à mes fins. Je vais aussi éclaircir la place que prend le contraste dans ma méthodologie de travail ainsi que mon approche face au hasard, à l'assemblage, au dessin, la création d'équilibre et au moment présent.

Dans un second temps, je vais mettre en évidence, avec des exemples concrets issus de mon corpus d'œuvres, le résultat de ces explorations autour de la notion du contraste. Je vais donc présenter des exemples de contrastes de couleurs et de textures ainsi que ceux créés par le hasard et par l'assemblage. Pour finir, je vais aborder la notion de l'équilibre.

Chapitre 1 Création de contrastes

Débuter à partir d'un canevas vierge

Lorsque j'entame une composition sur un support vierge, il y a remarquablement peu de réflexions d'impliquées. C'est très instinctif, comme lorsqu'on demande à un enfant de remplir de couleurs une page vierge, c'est-à-dire rapidement et de façon gestuelle. L'objectif de cette première étape est de me donner une base afin de pouvoir produire des contrastes par la suite. À cette phase, je suis loin de réfléchir au dénouement de la création puisque je ne sais même pas quels éléments vont faire partie du tableau final.

Je travaille premièrement au sol, à l'horizontale. Cette manière de procéder est nécessaire puisqu'autrement la peinture coulerait au sol si elle était exécutée en position verticale. Ce résultat visuel n'est pas une caractéristique que j'apprécie. Cette opinion me vient assurément du graffiti où l'effet est associé à un manque de maîtrise de la peinture en aérosol.

Étant donné que cette étape se fait assez rapidement et de façon gestuelle, positionner le support au sol me donne une certaine liberté de mouvement. Je perds souvent la notion de ce qui est censé être le haut ou le bas. Jackson Pollock exprime bien cette liberté d'opérer au sol : « I am more at ease. I feel nearer, more a part of the painting since this way I can walk around it, work from the four sides and literally be in the painting. »³ Effectivement, cette proximité me permet de vivre une expérience immersive, où je me sens plonger dans l'instant présent qui occupe alors l'entièreté de ma concentration.

³ MoMA, « Jackson Pollock One: Number 31 », <https://www.moma.org/collection/works/78386>
(Page consultée le 23 novembre 2020)

Débuter à partir d'un ancien tableau

Parfois je « débute » un tableau à partir d'une ancienne réalisation non complétée. Je dis ici « débiter », car pour moi, il s'agit d'un commencement car il est question ici d'altérer une production qui avait été mise de côté et non de recouvrir la majorité, voir l'entièreté, d'une ancienne œuvre afin de l'amener dans une tout autre direction.

J'éprouve de la satisfaction à recouvrir ou changer complètement une composition. C'est un peu comme donner une deuxième chance au tableau non complété. Contrairement à lorsque je commence une œuvre à partir d'une surface vierge, cette méthode est plus réflexive qu'intuitive puisque je dois réagir à ce qui est déjà présent dans l'ensemble. Je décide quels éléments couvrir et lesquels conserver. Il arrive même parfois que l'on voie, en partie, ou parfois seulement en texture, d'anciens fragments figuratifs qui s'y trouvaient préalablement.

Au cours de mes lectures, j'ai découvert qu'il y avait un mot, de provenance italienne, pour désigner les traces laissées préalablement par un artiste qui a changé d'idée : *pentimento*⁴. Quoique ce terme soit davantage employé dans l'analyse d'œuvres anciennes, le fait qu'il signifie « se repentir » est intéressant. Effectivement, lorsque je recouvre la majorité d'une création pour l'amener ailleurs, c'est une sorte de repentance, d'où le sentiment d'accomplissement que j'en retire, au travers d'une diversité de moyens techniques.

⁴ Term describing a part of a picture that has been overpainted by the artist but which has become visible again (often as a ghostly outline) because the upper layer of pigment has become semi-transparent with age.

« *Pentimento* », dans *The Oxford Dictionary of Art and Artists*. <https://www-oxfordreference-com.acces.bibl.ulaval.ca/view/10.1093/acref/9780199532940.001.0001/acref-9780199532940-e-1879> (Page consultée le 23 novembre 2020)

Présentation de mes outils et matériaux de création

En prenant le temps d'analyser les divers outils et matériaux dont je me sers pour concevoir mes œuvres, j'ai réalisé qu'ils témoignent de manière éloquente de mon parcours artistique, académique, professionnel et personnel. Étant donné que je peins avec ce que j'ai sous la main, mon cheminement dans le domaine du graffiti, de la rénovation, du milieu universitaire ainsi que mes rencontres interpersonnelles ont une influence majeure sur mes accessoires de création. Cependant, ceux-ci partagent tous une caractéristique importante pour moi : ils sont déjà existants dans mon atelier ou alors très facilement accessibles.

Étant donné que mon atelier n'est pas uniquement utilisé pour l'art, plusieurs outils et matériaux qui s'y trouvent ne pourraient être qualifiés d'« artistiques » au sens académique du terme. Il y a plusieurs parallèles à faire ici avec le mouvement italien des années 60' : L'Arte Povera. Premièrement, il est inévitable que mes tableaux se caractérisent par un côté brut qui est particulièrement mis de l'avant avec l'insertion de matériaux issus de l'extérieur du domaine artistique. Ces éléments sont pour la majorité recyclés, ce qui m'amène, sans vouloir être militant, à aller à contre-courant de la société de consommation.

C'est pourquoi, alors que L'Arte Povera se veut un mouvement engagé, allant jusqu'à qualifier ses actions de « guerrilla war »⁵, je me positionne davantage dans les retombées de notre société de consommation en composant avec ses excédents.

Outre cela, l'Arte Povera se distingue également par un désir de rendre l'art accessible, de le sortir du cadre rigide de la galerie et de la pensée rigoureuse académique. Il est évident que mon parcours dans le milieu du graffiti concorde avec

⁵ Nicholas CULLINAN, « From Vietnam to Fiat-nam: The Politics of Arte Povera », *October*, Printemps 2008 (124), p.9

cette pensée puisque ce type d'art est affiché hors galerie répondant ainsi à mon désir de rendre l'art accessible. Néanmoins, ce n'est plus un aspect fondamental de ma pratique, c'est-à-dire que j'apprécie également la visibilité et les échanges culturels qui peuvent être présents dans les galeries.

Pour conclure, même si mes outils et matériaux sont issus de domaines hétéroclites, similairement à l'Arte Povera, je les utilise pour accomplir un objectif différent : provoquer des contrastes.

Peinture neuve et peinture recyclée

Mon inventaire de peinture est constitué en grande partie de restants de contrats professionnels (rénovations et murales artistiques). Puisque je compose avec ce que je possède déjà dans mon atelier, l'ensemble des couleurs d'une composition sera fortement influencé par mes contrats professionnels antérieurs ou du moment. Au lieu d'aller me procurer une pigmentation précise pour un certain tableau, je vais créer avec ce que j'ai.

Il arrive souvent que divers types de peintures mélangées ensemble ne soient pas compatibles, telles que celles dites à l'huile et à l'eau. Ces rencontres, parfois inattendues, entraînent des contrastes de teintes et de textures intéressants. De plus, la peinture à bâtiment, lorsqu'elle est mal mélangée et appliquée telle quelle, occasionne aussi des effets étonnants en laissant de la texture de manière aléatoire.

Matériaux de rénovations

La fonction première des éléments de rénovations que j'utilise dans mes œuvres est désuète. Dans la majorité des cas, il s'agit de retailles ou de rebuts. La variété de ces matériaux exploités est si vaste qu'il serait fastidieux et non désirable de les décrire en détail ici. Je vais toutefois nommer ceux auxquels j'ai recours le plus fréquemment en expliquant pourquoi ils sont particulièrement avantageux pour

provoquer des contrastes.

Une matière que j'ai constamment dans mon atelier est le contreplaqué. Puisqu'il s'agit initialement de grandes feuilles, il m'arrive couramment d'en avoir des retailles. Ce panneau à base de bois est fabriqué par strates, ce qui lui confère une caractéristique visuelle, à mon avis, hautement attirante. Conséquemment, lorsque des éclats se soulèvent ou lorsqu'il est posé de façon à exposer son épaisseur, il laisse entrevoir une multitude de couches aux teintes différentes. De plus, grâce à sa grande versatilité d'utilisation et à sa résistance, je peux me permettre de le tordre, de le couper, de le visser, etc. Généralement, je l'utilise pour élaborer des oppositions de textures et d'épaisseurs.

Par la suite, il y a toutes les substances qui se manipulent avec un tube telles que le calfeutrant silicone, le scellant « flextra », la colle de construction et le « bouche-fissures ». Je me sers de ces matériaux comme je manie un tube de peinture, simplement en l'appliquant directement sur le canevas. Ils sont facilement utilisables grâce au fusil et laissent derrière eux un tracé épais qui peut rester tel quel ou être repeint. Ces traits ont l'avantage de se dissocier des lignes fines qui sont réalisées avec un pinceau ou un crayon.

Un autre élément issu de la rénovation et qui s'étale à l'aide d'un fusil est la mousse de polyuréthane isolante. Contrairement aux produits semblables, celle-ci commence à gonfler dès qu'elle sort de son contenant et présente une consistance unique en son genre. Elle gonfle de manière aléatoire créant un fini rappelant une substance organique. Cette matière contraste de façon intéressante avec le bois découpé en engendrant une confrontation entre l'organique et le géométrique.

Finalement, les retailles de bois de charpente sont également des éléments communs et faciles d'accès dans mon atelier. Plus épais que le contreplaqué, ce bois a un côté brut que j'apprécie en le faisant contraster avec d'autres aspects plus délicats de mes compositions.

Sections d'anciens tableaux

Il peut paraître étrange d'inclure ici des sections découpées d'anciens tableaux, mais j'en suis venu à la conclusion que je les utilise et les considère tel un matériel. J'ai souvent des retailles d'œuvres dans mon atelier et lorsque j'ai besoin d'une masse quelconque j'ai la possibilité de me servir soit d'une retaille de matériaux de construction ou d'un fragment d'une ancienne réalisation. C'est donc en prenant conscience qu'ils peuvent être interchangeables que j'ai décidé de les classer dans cette catégorie.

Au-delà des retailles, je peux aller jusqu'à découper des morceaux d'œuvres, ce qui est très pratique. Effectivement, étant donné qu'ils ont été peints au préalable, je peux les découper et les coller, sans perdre mon élan de création, causant ainsi des superpositions qui sont visuellement efficaces.

Peinture en aérosol

Vu mon parcours en art graffiti, il n'est pas surprenant qu'un de mes outils de prédilection soit la peinture en aérosol. Celle-ci me permet de facilement élaborer des dégradés ainsi qu'une vaste gamme d'effets. La versatilité de cette technique me permet autant de réaliser des lignes très fines que de recouvrir ou de composer des masses. Comme ce médium est disponible sous différentes bases (huile et eau) il m'arrive souvent de fabriquer des mélanges aux effets surprenants où chacune des peintures tente de se dissocier l'une de l'autre en formant des agglomérations de cellules pigmentées.

La peinture en aérosol détient aussi la particularité de pouvoir s'appliquer sur presque tout, peu importe le relief ou l'état de séchage. Ainsi, lorsque je commence une œuvre en la recouvrant d'une épaisse nappe de peinture liquide, il m'est possible d'intervenir avec ce médium pour ajouter des couleurs en superposition sans attendre que la couche préalablement exécutée soit sèche.

Cet outil polyvalent peut aussi se manipuler en angle sur du relief afin d'en accentuer les ombrages.

Pour conclure, le rendu « brumeux » de cette peinture contraste parfaitement avec des éléments plus précis et géométriques.

Crayons et pinceaux

J'utilise les pinceaux de deux manières distinctes. Premièrement, il y a mon utilisation plus gestuelle où je me sers du pinceau pour transférer la peinture du pot à la toile, sans vraiment m'attarder à sa qualité ou même à sa forme. Je l'imbibe alors complètement dans un pot de peinture, parfois même un deuxième, pour ensuite provoquer des effets colorimétriques en étendant le médium rapidement, d'un geste vif et instinctif sur le canevas.

Deuxièmement, il y a aussi mon maniement plus soigné, c'est-à-dire que j'emploie un pinceau, souvent de plus petit format, pour produire des dégradés ou des lignes. Cette approche est davantage adoptée lorsque je réalise un rendu figuratif, car ceci demande souvent plus de précision.

Ensuite, j'inclus dans cette section tout ce que j'exploite comme dispositif qui s'apparente au crayon et qui me permet d'élaborer des lignes fines ou un dessin délicat. Par exemple, je manipule couramment une vis, ou tout autre outil pointu, pour graver dans la matière. Cela me permet de faire apparaître une strate enfouie sous les nombreuses couches de peinture que j'applique. Henri Matisse traduit bien cette utilisation lorsqu'il évoque que le dessin est la « précision de la pensée »⁶. Que ce soit une vis ou un crayon, l'effet recherché est pareil : juxtaposer une certaine finesse à une gestualité plus brute.

⁶ Marcelin PLEYNET, *Henri Matisse. Qui êtes-vous?*, Lyon, La Manufacture, 1988, p. 161

Outils de découpe et collage

Plusieurs matières nommées ci-dessus, tel le bois, nécessitent une certaine découpe avant de pouvoir être assemblées à la réalisation en cours.

Pour sa part, le banc de scie peut découper des longueurs de façon précise et droite, contrairement à la scie sauteuse dont je me sers pour couper des formes rondes et irrégulières.

Un couteau exacto m'est également souvent pratique, autant pour couper des morceaux de canevas que pour sculpter de la mousse polyuréthane. À l'instar d'un crayon, cette lame permet de concevoir des courbes facilement, ce qui est particulièrement utile lorsque je veux faire contraster une masse géométrique avec une masse plus organique.

Finalement le ruban à masquer, même s'il n'est pas un outil pour découper physiquement un matériel, me permet d'obtenir des résultats semblables en créant une délimitation franche entre deux sections du tableau, ce qui introduit un autre contraste.

Méthodologie de travail

Tout est une question de contraste

Le dictionnaire *Le Grand Robert* définit le mot « contraste » ainsi : « Opposition (de deux choses dont l'une fait ressortir l'autre) ». Ce terme génère également plusieurs synonymes tels que : antithèse, clair-obscur, comparaison, contradiction, contraire, désaccord, différence, disconvenance, discordance, disparate, disparité, dissemblance, dissimilitude, dissonance, heurt, inégalité, opposition et oxymore. On constate rapidement que ce mot détient un sens lourd de signification, même un côté agressif, voire conflictuel.

Personnellement, je considère instaurer un contraste dans une création lorsque je juxtapose ou superpose des composantes qui ont des qualités visuelles nettement différentes. Dans ce sens, je juge avoir terminé une œuvre lorsque j'atteins un « équilibre d'oppositions », c'est-à-dire lorsque je considère avoir réagi à tous les éléments qui nécessitaient une opposition. Puisque *Le Grand Robert* définit également le verbe « contraster » comme étant l'action de « s'opposer d'une façon frappante (à...) » il est donc indéniable que ce terme soit au cœur de ma méthodologie.

« At a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act – rather than as a space in which to reproduce, re-design, analyze or express an object, actual or imagined. What was to go on the canvas was not a picture but an event. »⁷

Cette célèbre citation de Harold Rosenberg fait bien le pont entre ma vision du terme « contraste » et l'*Action Painting*. Effectivement, étant majoritairement dans un état d'opposition où mon but est d'engendrer des contrastes, je viens à considérer l'œuvre tel un espace (ou un aréna comme mentionné par Rosenberg) où je réagis à ce qui est déjà en place. Ces réactions, plus ou moins contrôlées, peuvent même laisser place à un certain hasard.

Laisser la place au hasard

Le hasard est véritablement un sujet très vaste au sein de l'histoire de l'art. Sarah Troche décrit de manière éloquente cette thématique dans *Le hasard comme méthode* :

Volontaire et imprévisible à la fois, systématiquement organisé ou livré aux configurations mouvantes de l'accident, le hasard a toujours eu une place, même infime, dans le processus de création artistique : les récits emblématiques de ses interventions chanceuses remontent à

⁷ H. Rosenberg, *op. cit.*, p.22

l'Antiquité, sous les traits du peintre Protogène achevant sa toile en « jetant l'éponge », et rendent compte par la suite des pratiques esthétiques de l'informe associant étroitement contrôle et déprise.⁸

C'est justement cette dualité entre le contrôle et un certain « laisser-aller » qui m'a intéressé dans certains des collages de Hans Arp⁹. Voici comment le Museum of Modern Art (MoMA) décrit sa méthodologie :

According to his contemporaries, Arp made this work and others like it by tearing paper into pieces, letting them fall to the floor, and pasting each scrap where it happened to land. Rather than ordering the page according to his own design, he ceded control to the random hand of gravity. The work is resolutely nonreferential: no story, no picture, only torn blue and white paper.

However, the grid-like composition of this collage may be evidence that Arp did not fully relinquish control. Careful examination also reveals that he used heavyweight, possibly fine-art, paper, and that the edges were torn on a slant to reveal their inner fibers. It suggests a counterintuitive interpretation: that the work may be as much a visual representation of chance as a product of it.¹⁰

Il est intéressant de noter ici l'ambiguïté entourant la notion du contrôle au sein d'une méthode dite imprévisible. En ce qui concerne mon propre corpus, une exploration semblable a été mise à l'essai. Premièrement, tout comme Arp, le hasard a été employé lors de l'assemblage de différentes sections d'œuvres. On pourrait argumenter, pareillement à l'extrait ci-haut, que puisque j'agis à titre d'opérateur, il n'y a pas vraiment de hasard. En fait, ce qui m'a particulièrement fasciné, c'est justement cette légère perte de contrôle, en explorant les « nuances » du hasard

⁸ Sarah TROCHE, *Le hasard comme méthode : figure de l'aléa dans l'art du xxe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p.21

⁹ Voir annexe 2.1

¹⁰ MoMA, « Jean (Hans) Arp », <https://www.moma.org/collection/works/78386> (Page consultée le 23 novembre 2020)

contrôlé ou non.

D'un côté de ce spectre de nuances, il y a moi, en tant qu'artiste qui découpe une forme précise pour subséquemment la juxtaposer sur une composition prédéterminée. À mon avis, ce procédé n'inclut pas de hasard. Cependant, pour ajouter une variable à cette méthode, j'ai choisi de fabriquer mes formes, à l'exacto, très rapidement, sans trop réfléchir. Dans ce cas-ci, je suis encore opérateur, mais avec une légère perte de contrôle. La forme n'étant pas « pensée » préalablement, j'ai laissé aller ma main sans vraiment avoir d'instinct créateur. Pour ajouter un autre degré d'incertitude, j'ai décidé d'apposer mes découpes à l'œuvre en cours à l'aveugle, c'est-à-dire en me bandant les yeux. Donc tout en restant l'opérateur de ces manipulations, j'ai laissé de l'espace à l'imprévu. Ainsi, même si l'entièreté de la réalisation n'est pas le produit de la chance, celle-ci a tout de même joué un rôle majeur. Sarah Troche décrit bien cette dualité dans *Le hasard comme méthode* lorsqu'elle explique qu'« il n'y a pas lieu d'opposer hasard et choix, comme le suggère A. Boucourechliev, car toute œuvre du hasard est nécessairement, et non par défaut, le produit d'un ensemble de choix qui rendent possible l'évènement fortuit. »¹¹. Ce fut donc avec grand intérêt que j'ai exploré ces procédés, un peu à la façon d'un jeu.

Une certaine part de hasard est aussi présente lors de l'élaboration de la première étape d'un tableau. Tel que mentionné ci-haut, je bâtis un arrière-plan de manière gestuelle en versant plusieurs médiums liquides sur le canevas. Je contrôle en partie l'étendue et la direction des liquides, mais le résultat final de cette phase est majoritairement incertain. En réalité, il serait hautement difficile, et dans mon cas non désirable, d'atteindre un contrôle précis de ces éléments. Margaret Iversen, auteur de *Chance*, exprime bien cette attirance pour l'incertitude :

We are perhaps nearing an understanding of the meaning of chance in

¹¹ Margaret IVERSEN, *Chance*, Londres, Whitechapel Gallery, 2010, p.24

art. It would of course, be unbearable if our intentions were regularly frustrated. Yet There is something terribly arid, not to say mechanistic, in the idea of a world where all our purposes result in predictable consequences, where we are completely transparent to ourselves and where intentions always result in expected actions. We value the degree of interference in human intentional activity offered by the unconscious, by language, by the apparatus of the camera or computer, by the instruction performed "blind". In short, we desire to see what will happen.¹²

J'en suis donc venu à la conclusion que j'applique le hasard au sein de ma méthodologie pour deux raisons. Premièrement, l'intérêt que j'ai pour ce procédé est en fait similaire à mes raisons de ne pas faire de croquis, c'est-à-dire ne pas connaître la finalité d'un tableau. Le hasard est vecteur d'imprévisibilité et d'étonnement, ce qui rend la création divertissante. D'un autre côté, le hasard détient le pouvoir de conjecturer des contrastes que je n'aurais même pas imaginés. De manière semblable, ces contrastes improbables peuvent aussi être créés grâce à l'assemblage.

Assemblage

Mike Bernard, artiste peintre utilisant le collage dans sa pratique, exprime ainsi les raisons l'amenant à profiter de cette méthode : « Collage is a wonderfully liberating medium, whether it is used for blocking in the foundation shapes of a composition or adding textures or more specific shapes at a later stage in the development of a painting. It is also a useful technique for covering areas that need simplifying or reworking. »¹³

Ironiquement, cette explication décrit de manière très précise les raisons m'amenant à utiliser la méthode, non pas du collage, mais de l'assemblage. Effectivement,

¹² *Ibid.*, p.25

¹³ Mike BERNARD et Robon CAPON, *Collage, colour and texture in painting*, Londres, Batsford, 2010, p.58

même si les motivations sont équivalentes, je qualifierais ma technique d'« assemblage » plutôt que de « collage ». Au cours de l'histoire de l'art, le terme « collage » a été associé davantage aux collages papier tels comme ceux constitués par les dadaïstes et les artistes tels que Picasso et Braque¹⁴. Le mot « Assemblage », pour sa part, a été employé lors de l'exposition « The Art of Assemblage » organisée par le conservateur William C. Seitz en octobre 1961 au MoMA de New York. Il aurait choisi ce titre d'après deux raisons :

Le premier est celui qu'apporte la deuxième définition du dictionnaire : « Ajuster ensemble des parties et des pièces comme dans la machinerie, la charpenterie et la menuiserie. » Le second argument avait à leurs yeux encore plus d'importance puisqu'il s'agissait de l'usage de ce terme par Jean Dubuffet pour nommer certains de ses travaux réalisés entre 1953 et 1954 à partir de matériaux hétérogènes (papiers froissés, ailes de papillons, bois, éponges et débris naturels).¹⁵

De plus, Stéphanie Jamet-Chavigny, en commentant cette même exposition, explique que « [l]'assemblage est à comprendre dans son acception la plus large puisqu'il recouvre une part importante de l'activité artistique en incluant aussi le décollage, le découpage et le photomontage. »¹⁶. Les œuvres de Kurt Schwitters ont, entre autres, été présentées à cette exposition. Son œuvre, *Merz Construction*¹⁷ démontre bien cette ouverture qu'avait le conservateur pour les collages autres qu'en papier.

En tenant compte des matériaux énumérés ci-haut (bois, calfeutrant silicone, etc.) il est indéniable que ma démarche se situe davantage dans l'assemblage que le collage. En plus de recourir à ce procédé pour recouvrir des sections et varier les textures, j'utilise aussi cette manière de faire pour explorer divers effets

¹⁴ Stéphanie JAMET-CHAVIGNY et Françoise LEVAILLANT, *L'art de l'assemblage : relectures*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p.17

¹⁵ *Ibid.*, p.35

¹⁶ *Ibid.*, p.35

¹⁷ Voir annexe 2.4

contrastants.

Ma première expérimentation avec cette méthode a été réalisée en 2006 lorsque j'ai placé côte à côte un tableau expressif abstrait et un lettrage de style graffiti à effet tridimensionnel. En coupant les excédents, j'ai par la suite assemblé le tout dans un cadre pour ne former qu'une œuvre. Après avoir fait ce test, j'ai eu l'impression qu'il y avait quelque chose d'intéressant dans le fait de rassembler des propositions picturales et de les confronter dans une même création.

En explorant davantage cette façon de faire, j'en suis aussi venu à la conclusion qu'en juxtaposant, ou en superposant des éléments, non seulement cela me permet de tester différentes palettes de couleurs, mais aussi de découvrir comment différentes techniques de peinture peuvent soulever des contrastes de textures, de densités et de formes entre elles.

En plus d'utiliser des sections d'œuvres, j'ai par la suite commencé à intégrer des matériaux de construction comme décrits plus haut. Conséquemment, lorsque j'exécute un tableau et que je n'arrive pas à obtenir une nuance assez « forte » pour faire naître le contraste que je recherche, je me tourne souvent vers l'assemblage. En effet, si je donne une certaine épaisseur physique à ladite couleur, l'effet contrastant est, à mon avis, visuellement augmenté. J'atteins cette épaisseur en exploitant diverses matières pour ensuite peindre par-dessus.

L'identification des types de composantes par le spectateur n'est pas importante pour moi et serait immanquablement laborieuse pour quelqu'un qui n'est pas initié au monde de la construction ou de la rénovation. En réalité, les couches successives de textures, de couleurs et de traces de mouvements dominant sur la matière.

En dernier lieu, peu importe les fragments utilisés, un contrecoup de l'assemblage est la présence de lignes, dites « parfaites », c'est-à-dire la ligne qui n'est pas dessinée ou peinte, mais qui est présente simplement par le côtoiement de deux

parties, accentuant par le fait même leurs qualités contrastantes.

Le dessin

Tout comme l'assemblage, j'adopte le dessin comme tactique pour contraster avec des éléments qui sont déjà présents dans le tableau. J'utilise un outil pour créer un tracé lorsqu'à mon avis l'œuvre est trop brute, c'est-à-dire qu'il y a très peu de composantes de petite taille élaborées avec minutie. J'inclus dans la notion de dessin, tout ce qui se construit à partir de fines lignes, figuratif ou pas. La ligne sera donc exploitée pour illustrer un élément figuratif ou tout simplement pour faire un « gribouillis ».

Un artiste qui a grandement influencé mon art est indéniablement Jean-Michel Basquiat. Effectivement, ce dernier utilisait le trait fin autant pour illustrer des figures, des objets, des mots que pour remplir, de manière gestuelle, des formes et des masses¹⁸. Ce remplissage à partir de hachures est, autant pour Basquiat que pour moi, originaire de l'art du graffiti. Effectivement, vu la vitesse à laquelle l'artiste pratiquant cet art doit parfois travailler, au lieu de couvrir uniformément une forme, il va la remplir de lignes gestuelles, pour donner un effet de remplissage alors qu'en réalité l'arrière-plan reste partiellement visible. Ce type de trait est donc, en quelque sorte, le vestige de l'art du graffiti et se retrouve souvent dans mes œuvres.

De plus, en ajoutant ces petites lignes, j'essaie de contraster avec l'aspect fluide de mes peintures. Même sèche, la peinture détient cette caractéristique où nous devinons l'état liquide dans lequel elle s'est déjà retrouvée. Ce qui n'est pas le cas des stries faites avec un crayon ou même un pinceau.

Pour conclure, ces petits croquis sont parfois utilisés de façon à cacher ce qui ne me plaît pas dans ce que je vois. Ainsi, je repasse sur la ou les sections et les modifie

¹⁸ Voir annexe 2.2

en essayant de rétablir l'équilibre du tableau.

Densifier et alléger, trouver un équilibre

Comme mentionné précédemment, la couleur, le dessin et les assemblages servent tous à créer des contrastes. Que ce soit dans un tableau figuratif ou abstrait, il est néanmoins primordial de trouver un certain équilibre. Philip Guston exprime bien ce propos en parlant de l'art abstrait :

« There is something ridiculous and miserly in the myth we inherit from abstract art: that painting is autonomous, pure and for itself, and therefore we habitually defined its ingredients and define its limits. But painting is 'impure'. It is the adjustment of impurities which forces painting's continuity. We are image-makers and image-ridden. »¹⁹

Ce sont effectivement ces constants ajustements qui m'amènent vers un équilibre. Par exemple, lorsque j'évalue que la composition est surchargée d'éléments visuels, c'est-à-dire que l'œil a de la difficulté à en faire une lecture cohérente, je vais recouvrir une grande partie de l'œuvre en cours à l'aide de matériaux divers, de peinture ou de sections d'anciens tableaux. À l'inverse, lorsqu'il y a, à mon avis, trop de couleurs appliquées en aplats, je vais tenter de briser cette conformité à l'aide de petits traits. Cette façon de procéder confère parfois à mes tableaux une très forte épaisseur construite de matériaux divers où les couches se juxtaposent et se mêlent. Tout comme plusieurs autres artistes, j'éprouve une grande satisfaction à naviguer dans cette complexité. Similairement, Jackson Pollock décrit cette relation avec ses œuvres ainsi « the painting has a life of it's own. I try to let it come through. It is only when I lose contact with the painting that the result is a mess. Otherwise there is ... an easy give and take »²⁰.

¹⁹ Musa MAYER, *Night studio : a memoir of philip guston* , Boston, Da Capo Press, 1998, p.37

²⁰ Jodi HAUPTMAN, *Picasso to warhol : fourteen modern masters*, New York, Museum of Modern Art, 2011, p.136

De plus, en décrivant *Pink Lady*²¹ de De Kooning, John Elderfield met également en lumière la notion de *pentimenti* qui résulte de l'ajustement continu du tableau en cours :

« In fact it now becomes impossible to use that technical term [pentimenti], denoting the presence or emergence of elements that have been changed, since here it seems to apply to everything in the picture [...] »²²

Conséquemment, cette mise au point perpétuelle rend l'action de peindre très active, c'est-à-dire que je suis constamment en train de réagir. Ce qui m'amène à rester dans le moment présent.

Rester dans le moment présent

Dans les différentes cultures du graffiti à travers le monde, le moment présent est très important. Dans cette discipline, lorsqu'un artiste s'investit dans un projet, il s'attend à ce que son œuvre soit défaire, repeinte ou simplement effacée par la ville, un organisme anti-graffiti ou un propriétaire. Les endroits où les graffitis sont peints sont aussi une question de moment présent; parfois on peut apercevoir un lettrage sur le dessus d'un édifice ou d'un viaduc, un endroit qui serait seulement atteignable à l'aide de machinerie spécialisée ou d'échafaudage, ce qui est, bien entendu, impossible sans se faire voir. Les artistes graffeurs doivent donc souvent grimper ou sauter, et ceci bien souvent dans des milieux assez reclus : quartier industriel, immeuble en hauteur, structure d'ingénierie civile, etc. C'est pourquoi la plupart des artistes pratiquant le graffiti se concentrent sur l'acte de peindre, sur le moment présent, sans vraiment penser aux conséquences et au futur. Si ce n'était pas le cas,

²¹ Voir annexe 2.3

²² John ELDERFIELD, *De kooning : a retrospective*. New York, Museum of Modern Art, 2011, p.127

ce médium ne ferait plus aucun sens.

Plusieurs sports d'action, que je pratique également, s'inscrivent aussi dans cette mentalité. Dans l'industrie du sport, une fraction de seconde peut paralyser à vie quelqu'un ou lui faire gagner de grosses sommes d'argent, le moment présent et la qualité de présence sont très significatifs dans chacune de ces disciplines. En ayant pratiqué le graffiti et en étant aussi un sportif d'action, le moment présent est donc une notion qui s'est naturellement transposée dans ma pratique artistique.

En me concentrant ainsi sur l'instant présent, l'acte de peindre devient au cœur de ma pratique. Tout comme l'*Action painting*, où l'acte de peindre est l'essence même du mouvement, la réaction à ce qui est déjà présent dans l'œuvre ainsi que les révélations qui s'en suivent m'aident à naviguer dans le tout. Harold Rosenberg dans *The American Action Painters* ne pourrait mieux décrire cet acte lorsqu'il dit : « What matters always is the revelation contained in the act. It is to be taken for granted that in the final effect, the image, whatever be or be not in it, will be a tension. »²³

Pour conclure, l'importance de créer dans le moment présent n'est pas nécessairement un élément de ma pratique qui se révèle de manière tangible dans mes œuvres, mais plutôt dans l'artiste que je suis. J'ai préalablement exposé les raisons qui m'amènent à créer des contrastes ainsi que les techniques employées pour atteindre ce but. Cette méthodologie de travail, qui détient des affinités avec plusieurs artistes et mouvements artistiques, se reflète, tant qu'à elle, de manière concrète dans un corpus de dix œuvres qui sera mis à l'étude dans le prochain chapitre.

²³ H. Rosenberg, *op. cit.*, p.23

Chapitre 2 Observation des contrastes dans mon corpus

Antérieurement à l'écriture de ce mémoire, j'ai créé un corpus de dix œuvres qui serviront ici à mettre en lumière ces différents types d'oppositions et de techniques.

J'ai ainsi décidé de m'attarder à deux types de contrastes qui étaient particulièrement intéressants et primordiaux à explorer, soit ceux de textures et ceux de couleurs.

De plus, j'ai jugé intéressant de mettre en évidence les contrastes issus de deux techniques spécifiques, soit l'utilisation du hasard ainsi que l'utilisation de l'assemblage.

Finalement, je vais démontrer concrètement, à l'aide d'exemples, les gestes posés pour créer un équilibre.

Contrastes de textures

La variété des textures présentes dans mon corpus a principalement été créée de deux manières, soit par l'utilisation d'une variété de matériaux ayant chacun leurs qualités plastiques uniques, soit par différentes façons d'appliquer la peinture.

*Swallow Tail*²⁴ est une œuvre qui démontre particulièrement bien ces deux techniques. Dans un premier temps, juxtaposée à la masse verte en haut à droite du tableau, nous pouvons y observer une ligne ondulante de couleur beige qui a été conçue à l'aide de colle dite de construction. Celle-ci contraste bien avec l'arrière-plan vert qui est pour sa part très peu texturé.

Ensuite, une autre composante, mettant bien en lumière un contraste de textures, est la manière dont la peinture a été utilisée dans la moitié du bas de l'image

²⁴ Voir annexe 1.1

comparativement à l'arrière-plan du haut de l'image. Effectivement, au bas de l'image nous retrouvons une application plus texturée puisque la peinture a été appliquée en grande quantité et de manière plus gestuelle, créant ainsi des sillons et des grumeaux. À l'inverse, vers le haut de la composition nous pouvons remarquer de grandes zones vertes, jaunes et rouges appliquées de manière uniforme et lisse.

Cet amalgame de différents types d'application de peinture est similaire à l'œuvre de De Kooning, *Pink Lady*²⁵, où l'on peut percevoir dans le coin droit supérieur que la peinture est étendue de manière uniforme, contrairement au centre supérieur de l'œuvre où elle est davantage gestuelle.

La présence de ces deux types de techniques crée, autant dans *Swallow Tail* que *Pink Lady* un équilibre visuel où l'on évite la surcharge de tensions en créant des espaces plus « calmes ». Ces sections plus mouvementées témoignent aussi d'une certaine liberté du geste et rappellent l'essence même de l'Action painting comme décrit par Rosenberg : « The big moment came when it was decided to paint....Just TO PAINT »²⁶.

*Éclipse*²⁷ présente pour sa part deux autres méthodes utiles pour arriver à obtenir des contrastes de textures. Dans le coin gauche du haut ainsi que dans le coin droit du bas sont situées deux masses rondes faisant référence à des soleils. Quoique difficile à photographier, le soleil du bas a été verni à l'aide d'époxy, médium extrêmement lustré, ce qui le différencie de l'ensemble du tableau de texture mate. Au milieu, se trouve également une autre masse ronde partiellement recouverte d'une section venant initialement d'une autre œuvre. En s'approchant, on discerne, à l'intérieur de cette forme, des petites perles de joaillerie délicatement brodées au

²⁵ Voir annexe 2.3

²⁶ H. Rosenberg, *op. cit.*, p.23

²⁷ Voir annexe 2

canevas. Cette addition, non seulement contraste en termes de texture, mais se démarque également de l'ensemble de ma pratique où les matériaux qui sont normalement ajoutés à mes tableaux proviennent du domaine de la rénovation. Cet assemblage démontre à quel point j'utilise constamment ce que j'ai sous la main, puisque cette section d'œuvre est en fait issue d'un ancien tableau qui a été fait en collaboration avec une autre artiste, celle-ci ayant souvent recours à ce type de matériel.

*Vase*²⁸ se veut le résultat d'une expérimentation nouvelle. Effectivement la peinture blanche de l'arrière-plan a été mélangée avec du sable, ce qui lui confère une texture assez particulière et très rugueuse, rappelant un mur de crépis. J'ai alors été agréablement surpris de l'effet qui s'est créé avec le restant de l'ensemble qui arbore davantage des qualités plastiques visqueuses et lustrées. Je vais assurément réemployer cette technique dans le futur.

La texture est, sans aucun doute, la qualité plastique que je prends le plus plaisir à explorer. Au final, celle-ci sert non seulement à créer des oppositions et des tensions, mais elle sert également de support à la couleur en accentuant les contrastes de celle-ci.

Contrastes de couleurs

Lorsque je choisis une couleur pour une œuvre, mon processus décisionnel se focalise sur un simple objectif; créer un effet contrastant. À la suite de mes études en arts visuels, je sais maintenant que ces effets sont en fait des oppositions de teintes, de valeurs et de saturations. Cependant, mon parcours préalable en art graffiti, où ces notions académiques ne sont pas volontairement employées, m'a amené à penser la couleur tout simplement en termes de contrastes. Je choisis donc une couleur en réaction à ce qui est déjà présent dans le tableau. Tout comme

²⁸ Voir annexe 1.3

l'absence de croquis, je ne choisis pas une palette de couleur en amont du processus de création.

Malgré le fait que ce ne soit pas un vocabulaire que j'utilise mentalement lors de la création, j'ai tout de même fait l'exercice d'étudier quelques effets que j'utilise régulièrement afin d'en discerner l'origine parmi les qualités de teintes, valeurs et saturations.

En suivant donc le manuel sur la couleur de David Hornung²⁹, j'ai été en mesure de qualifier les effets marquants de mon corpus selon les trois catégories de contrastes.

Les contrastes de valeurs

David Hornung décrit la notion de teinte comme étant « la luminosité relative d'une couleur »³⁰. Ainsi, si on photographiait une oeuvre en noir et blanc, ce qui éliminerait la teinte et la saturation, les contrastes de valeurs seraient alors mis en évidence.

*Aigle*³¹ met bien en lumière cette notion de teinte ainsi qu'une tactique que j'utilise pour faire ressortir certaines composantes d'un tableau, soit l'utilisation d'une couleur de valeur foncée comme arrière-plan pour contraster avec un autre plan de valeur moyenne ou claire. Cette méthode fonctionne particulièrement bien à l'aide d'une grande surface noire, comme dans la composition ici mise à l'étude. Par le fait, les éléments qui ont par la suite été greffés au canevas semblent se détacher, voire flotter en avant-plan.

Les contrastes de saturation

Le terme « saturation », pour sa part, fait référence à « la pureté relative d'une

²⁹ David HORNUNG, *La couleur : cours pratique*, Paris, Eyrolles, 2011,

³⁰ *Ibid.*, p.26

³¹ Voir annexe 1.4

couleur »³². Il existe quatre niveaux de saturation. Premièrement, il y a les couleurs prismatiques, qui « sont les teintes les plus pures qu'il soit possible d'obtenir à partir de pigments »³³. Ensuite, suivant l'échelle de saturation, il y a les couleurs atténuées qui sont « possible de créer [...] en ajoutant du noir, du blanc ou du gris à une couleur prismatique »³⁴ et, de plus, « En ajoutant sa complémentaire à une teinte, on diminue également sa saturation [...] »³⁵. Par après se situent les gris chromatiques qui « sont teintés de façon subtile mais néanmoins perceptible »³⁶. Pour finir se trouvent les gris achromatiques qui « ne présentent aucune teinte ni saturation perceptibles »³⁷.

Dans ma pratique, je porte un intérêt particulier aux contrastes de saturations. J'utilise souvent ce qu'on appelle aussi un effet de « ton sur ton », où je superpose une couleur de teinte similaire, mais avec un niveau de saturation différent. Le meilleur exemple est dans *Horizon 1*³⁸, où on peut apercevoir, dans le milieu de l'œuvre, une ligne horizontale rose-orangé. Celle-ci, qui est de niveau prismatique, délimite une grande masse de teinte comparable mais qui a été désaturée avec un peu de bleu, ce qui la qualifie alors de couleur atténuée.

Un second exemple mettant davantage l'emphase sur les gris chromatiques est l'œuvre *Aigle*³⁹. Nous pouvons y apercevoir une masse, plus ou moins de forme circulaire à gauche du pilier central vert, qui est constitué majoritairement de deux types de gris entremêlés, l'un chaud et l'autre froid. Sur cette masse a été posée une autre forme ronde plus petite. Cette dernière contraste bien avec celle qui est

³² David HORNUNG, *op. cit.*, p. 28

³³ *Ibid.*, p.31

³⁴ *Ibid.*, p.31

³⁵ *Ibid.*, p.31

³⁶ *Ibid.*, p.31

³⁷ *Ibid.*, p.31

³⁸ Voir annexe 1.5

³⁹ Voir annexe 1.4

en dessous puisqu'elle est davantage composée de couleurs saturées.

Les contrastes de teintes

L'auteur de *La couleur* explique que les teintes « correspondent à des zones particulières du spectre »⁴⁰ et que la « gamme des teintes, des valeurs et des saturations d'une œuvre d'art peut être qualifiée de large, moyenne ou étroite »⁴¹.

Dans l'œuvre nommée *Ti-Claude*⁴² une large gamme de teintes qui se côtoient constitue une multitude de contrastes. Celui qui est le plus évident est, sans nul doute, l'arrière-plan vert qui est complémentaire aux nombreuses teintes de rose que l'on peut apercevoir dans les formes collées par-dessus. Il va sans dire que cet effet colorimétrique est largement accentué par l'utilisation de la technique de l'assemblage, qui produit des délimitations franches.

L'assemblage

Comme mentionné précédemment, je crée des assemblages principalement à partir de deux catégories de matériaux: ceux issus du domaine de la rénovation ainsi que ceux provenant des sections d'œuvres créées antérieurement.

*Swallow Tail*⁴³, contient, dans le haut gauche un élément fait à partir de contreplaqué. Cette section a initialement été conçue pour une autre composition, mais a par la suite été assemblée à cette œuvre-ci. Cet ajout confère une certaine épaisseur qu'il n'est pas possible d'avoir avec des collages de canevas, tels que dans *Superposition en angle*⁴⁴ et *Superposition circulaire*⁴⁵. C'est donc l'aspect

⁴⁰ D. HORNUNG, *op. cit.*, p.22

⁴¹ *Ibid.*, p.23

⁴² Voir annexe 1.7

⁴³ Voir annexe 1.1

⁴⁴ Voir annexe 1.7

⁴⁵ Voir annexe 1.8

tridimensionnel de cette composante qui contraste avec l'ensemble et non sa couleur. Cette section, avec ses teintes de vert et de noir, s'amalgame bien avec le reste de l'œuvre. Dans l'œuvre *Merz Construction* de Kurt Schwitters, on peut également y apercevoir une certaine opposition de textures et de tridimensionnalité entre les différents éléments. Par contre, contrairement à *Swallow Tail*, l'artiste utilise les contrastes de couleurs pour accentuer ces oppositions.

*Superposition en angle*⁴⁶ et *Superposition circulaire*⁴⁷, pour leur part, sont le résultat d'une expérimentation autour de la notion de l'espace positif ou négatif. L'objectif étant de rendre la lecture désorientante au niveau de ce qui a été collé et de ce qui a été enlevé à l'œuvre. Effectivement, au sein de ces deux tableaux, nous pouvons y apercevoir des formes qui ont été découpées. Par contre, il devient difficile de discerner si ces figures sont le résultat d'une soustraction qui a été faite à l'œuvre, laissant apercevoir une couche antérieure ou encore une addition qui serait alors superposée à l'arrière-plan.

Ces découpes franches donnent également naissance à un certain « effet fenêtre », donnant ainsi l'impression que l'on pourrait « entrer » dans le tableau. Ces fenêtres ont grandement été le résultat du hasard, puisque bien souvent, je découpais « à l'aveugle » des ouvertures et les déposais, sans trop y réfléchir sur une autre composition. Cette technique d'assemblage se prête particulièrement bien au jeu du hasard.

Conséquences du hasard

Le tableau *Vert sur vert*⁴⁸ a été la première œuvre où j'ai utilisé la technique du hasard, ou du moins une grande part d'inconnu. Au départ, elle mesurait quatre pieds sur quatre pieds. À la suite d'une invitation à une exposition qui demandait un

⁴⁶ Voir annexe 1.7

⁴⁷ Voir annexe 1.8

⁴⁸ Voir annexe 1.9

format de trois pieds sur trois pieds, j'ai tout simplement enlevé l'excédent pour me conformer aux instructions. Néanmoins, je n'étais pas entièrement satisfait du résultat. Effectivement elle présentait très peu de contrastes de textures. J'ai donc décidé de couper en languettes les retailles qui me restaient suite à l'ajustement du format. J'ai ensuite déposé ces languettes sur la création en cours et j'ai été agréablement surpris des concordances et des contrastes qui se sont créés par hasard, entre les éléments de l'arrière-plan et les languettes. Cette expérimentation a été, en quelque sorte, une révélation pour moi. Au lieu d'être constamment en train de réagir à la composition et d'imaginer mentalement le résultat du prochain geste, j'aimais bien cette technique où je pouvais me laisser surprendre par une part d'incertitude.

C'est ainsi que j'ai décidé de transposer ces deux techniques, soit celle de l'assemblage de languettes et celle du hasard, pour la murale *Transmutation*⁴⁹. Cette fois-ci, puisque je savais auparavant que cette création allait détenir des superpositions avec de longues bandes, j'ai consciemment choisi de contraster un arrière-plan arborant des couleurs « pastel » avec des bandes de contreplaqué peintes avec une palette plus foncée détenant des teintes dites « terreuses ». J'ai donc commencé par peindre l'arrière-plan directement au mur. Ensuite, dans un autre lieu, j'ai peint les panneaux de contreplaqué que j'ai ensuite découpé. Puisque je n'ai pas anticipé l'exacte position des coupes, il y avait déjà, à cette étape, une certaine part de hasard dans le contenu de chaque bande. De plus, je n'avais pas déterminé le positionnement des lanières sur la murale, une grande part d'incertitude, encore une fois, se situait au niveau de la concordance entre l'arrière-plan et les bandes. S'en est suivi la fastidieuse étape, vu l'échelle du projet, de décider par essai-erreur, l'emplacement de ces planches. Au final, une grande partie du processus de création de cette œuvre était préalablement déterminée. Par contre, il aurait été impossible de prévoir chaque contraste et concordance entre les

⁴⁹ Voir annexe 1.10

deux plans. Quoi qu'il en soit, comme Sarah Troche explique dans *Chance*, il n'est pas nécessaire d'isoler l'apport du hasard dans l'œuvre, il s'agit plutôt de faire des choix, dans la création, qui rendent possible l'imprévu⁵⁰.

Dans le but de laisser une plus grande place au hasard, j'ai subséquemment entamé la création de l'œuvre *Vase*⁵¹. Afin de bien décortiquer l'historique de création de ce tableau, je vais le morceler en trois sections. Premièrement il y a la masse antérieure, détenant majoritairement des teintes de jaunes, rouges et noir que je vais appeler « le vase », vu la similitude à cet objet. Par la suite, il y a la masse du haut, majoritairement constituée de teintes violettes, vertes et roses qui penchent vers la droite que je vais nommer « le bouquet ». Finalement il y a l'arrière-plan blanc qui englobe les deux sections préalablement mentionnées.

À l'origine, l'entièreté du canevas était constituée du fond qui constitue maintenant la section « vase ». J'ai commencé par découper une forme à partir d'un ancien tableau pour constituer la partie « bouquet ». Lors de la découpe, l'œuvre en question était placée à l'envers sur le sol dans mon atelier. Une fois découpée, j'y ai appliqué de la colle et me bandant les yeux j'ai fixé cette découpe sur l'arrière-plan déjà en place. Ce n'est donc qu'une fois collé que j'ai pu apercevoir de quoi était constitué ce fragment, ainsi que son positionnement. Au premier regard, j'ai apprécié la différence au niveau de la gestuelle entre l'arrière-plan et la section « bouquet ». Finalement, afin d'équilibrer le tout et de faire ressortir la section « bouquet », j'ai appliqué du blanc tout autour de cette parcelle et, à main levée, j'ai laissé une zone de l'arrière-plan paraître, ce qui constitue maintenant le vase.

C'est souvent lors de ces dernières interventions que j'accorde particulièrement de l'importance à la notion d'équilibre et de composition dans une œuvre. Effectivement, mon but n'étant pas de créer un amalgame de contrastes disparates

⁵⁰ M. IVERSEN, *op. cit.*, p.24

⁵¹ Voir annexe 1.3

sans aucun équilibre.

Création d'équilibre

Chaque geste que je pose est en quelque sorte une réaction à ce qui est déjà présent et aussi une tentative d'équilibre. De plus, je porte une attention particulière à la composition vers la fin de la création.

Ainsi, dans *Horizon 1*⁵², ma dernière opération a été de coller le triangle central ainsi que la masse centrale au bas de l'œuvre. Avant cette opération, l'ensemble du tableau, mise à part la bande turquoise du haut, avait un fini vaporeux. Par le fait, rien ne venait accrocher l'œil du spectateur. En réaction à cette situation, j'ai découpé ces formes de manière très franche pour contraster avec l'arrière-plan. L'emplacement a été choisi pour trancher avec l'horizontalité du restant de la composition.

Les derniers gestes sont souvent une réaction à l'ensemble du tableau, inversement à une section précise comme c'est le cas pendant une bonne partie du processus de création. Ainsi, dans *Éclipse*⁵³, parmi les dernières interventions, se retrouve l'élaboration de deux petits dessins. Premièrement, à la droite du sommet principal, on peut apercevoir un deuxième monticule qui est représenté par des petits traits fins faits au crayon de plomb et au pastel rose et vert. Celui-ci vient agréablement s'opposer aux autres monticules beaucoup plus massifs et chargés. De manière semblable, dans la partie gauche inférieure, un « gribouillis » a complété un espace noir qui était plutôt vide. Ces deux éléments sont venus ajouter un peu de définition et de détail dans une œuvre qui en avait très peu.

Dans la majorité des cas, il s'agit effectivement d'une intervention que je qualifierais

⁵² Voir annexe 1.5

⁵³ Voir annexe 1.2

de plus minutieuse. Par exemple, dans *Aigle*⁵⁴, l'un de mes derniers gestes posés a été de coller la petite forme circulaire dans la masse grise du côté gauche du tableau. Cette opération est venue, à mon avis, visuellement équilibrer cette composition, puisque cet élément apporte de la complexité de ce côté de l'œuvre qui en était plutôt dépourvu avant cet acte.

C'est donc en équilibrant toutes ces interventions que j'en viens à considérer une œuvre comme étant terminée. Malgré la description arrondie que j'ai faite dans ce chapitre des contrastes de textures et de couleurs et de la démonstration des conséquences du hasard et de l'assemblage, il est important de noter qu'en pratique, il s'agit davantage d'une méthodologie basée sur l'instinct. Effectivement, c'est souvent par la suite, comme pendant la rédaction de ce texte, que j'en viens à découvrir et apprécier ces contrastes dans mes œuvres.

⁵⁴ Voir annexe 1.4

Conclusion

Lors de l'écriture de ce texte, il est devenu limpide pour moi que ma pratique artistique était maintenant, plus que jamais, axée sur la création de contrastes. Le choix d'utiliser certains outils et matériaux témoigne du fait que je favorise des moyens qui sont optimaux pour la création de tensions. De plus, le fait que le hasard et l'assemblage occupent une part importante de ma pratique démontre également mon engouement pour la juxtaposition d'éléments contrastants. L'observation et la description de ces éléments au sein de mon corpus a non seulement permis de mettre en lumière ces nuances, mais a aussi été grandement formateur dans l'optique de me situer parmi les artistes qui m'ont précédé ainsi que mes contemporains.

À plusieurs reprises dans ce texte, j'ai fait le lien entre ma pratique et le mouvement artistique de l'« action painting ». Il est vrai que je partage plusieurs éléments avec ce mouvement, tel que celui de mettre l'emphase sur le moment présent et une certaine spontanéité lors de la création. Cependant, alors que les artistes de l'action painting étaient considérés comme des révolutionnaires par leurs contemporains, puisqu'ils remettaient en question la notion même de l'art⁵⁵, ma pratique ne se veut pas comme une réaction à la culture contemporaine. Il est vrai que l'action painting, l'Arte Povera ainsi que plusieurs autres mouvements et artistes du dernier siècle ont indirectement influencé ma pratique. Néanmoins, je ne me considère pas comme un militant. Je n'essaie pas de « prouver » quoi que ce soit par mon art. Je peins par pur plaisir de peindre et me considère plutôt en marge des grandes discussions et revendications de mes contemporains. Ceci est vrai, à deux exceptions près. Premièrement, il est primordial pour moi de démocratiser l'art, c'est-à-dire de le rendre accessible à tous, autant pour les praticiens que pour les spectateurs. En

⁵⁵ Jason Edwards KAUFMAN, « What the Mind's Eye Sees: Action painters were postwar exemplars of American individualism ». *American Scholar*, 77 2008, p. 116

second lieu, sans que cela soit le « message » véhiculé par mes œuvres, j'accorde une importance à revaloriser certains matériaux qui auraient préalablement été considérés comme des rebus. Toujours est-il que je n'ai pas l'intention de militer pour ces causes, mais ce sont tout de même des sujets qui influencent mon art et ma méthodologie.

Dans cet esprit méthodologique, la composition à partir de longues bandes découpées a déjà été utilisée à maintes reprises pour des tableaux qui n'ont pas été faits dans le cadre de ce corpus. À chaque fois, je suis fasciné de voir les contrastes et les concordances qui se présentent lors de l'assemblage de ce type d'œuvres. Tout compte fait, l'assemblage et le hasard occupent dorénavant une part importante dans ma pratique. Ces deux paramètres me permettent d'accéder à mes « équilibres d'oppositions » avec la « juxtaposition d'éléments contrastants ». Par le fait même, ils engendrent des compositions qui s'inscrivent dans la diversité de la peinture actuelle dont un des processus table, en toute liberté, sur l'hétérogénéité et l'association spontanée de fragments. C'est en ce sens que j'envisage de nouveaux développements dans ma pratique.

Bibliographie

BERNARD, Mike, et CAPON, Robon. *Collage, colour and texture in painting*, Londres, Batsford, 2010, 128 p.

CULLINAN, Nicholas. "From Vietnam to Fiat-nam: The Politics of Arte Povera", *October*, Printemps 2008 (124), p.9

ELDERFIELD, John. *De kooning : a retrospective*. New York, Museum of Modern Art, 2011, 504 p.

HAUPTMAN, Jodi. *Picasso to warhol : fourteen modern masters*, New York, Museum of Modern Art, 2011, 191 p.

HORNUNG, David. *La couleur : cours pratique*, Paris, Eyrolles, 2011, 168 p.

IVERSEN, Margaret. *Chance*, Londres, Whitechapel Gallery, 2010, 238 p.

JAMET-CHAVIGNY, Stéphanie et LEVAILLANT, Françoise. *L'art de l'assemblage : relectures*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, 272 p.

KAUFMAN, Jason Edwards. « What the Mind's Eye Sees: Action painters were postwar exemplars of American individualism ». *American Scholar*, 77 2008, p. 113–117

MAYER, Musa. *Night studio : a memoir of philip guston*, Boston, Da Capo Press, 1997, 320 p.

PLEYNET, Marcelin. *Henri Matisse. Qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1988, 243 p.

ROSENBERG, Harold. « The american action painters », *ARTnews*, Janvier 1952, p. 22

TROCHE, Sarah. *Le hasard comme méthode : figure de l'aléa dans l'art du xxe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, 381 p.

Sites internet

"Peintimento", dans *The Oxford Dictionary of Art and Artists*. <https://www-oxfordreference-com.acces.bibl.ulaval.ca/view/10.1093/acref/9780199532940.001.0001/acref-9780199532940-e-1879> (Page consultée le 23 novembre 2020)

MoMA, « Jackson Pollock One: Number 31 », <https://www.moma.org/collection/works/78386> (Page consultée le 23 novembre 2020)

MoMA, « Jean (Hans) Arp », <https://www.moma.org/collection/works/78386> (Page consultée le 23 novembre 2020)

Annexe 1

1.1 Louis-David Létourneau-Gagnon, *Swallow Tail*, 2019, techniques mixtes sur toile,
76 x 102 cm



1.2 Louis-David Létourneau-Gagnon, Éclipse, 2019, techniques mixtes sur toile. 122 x 91 cm



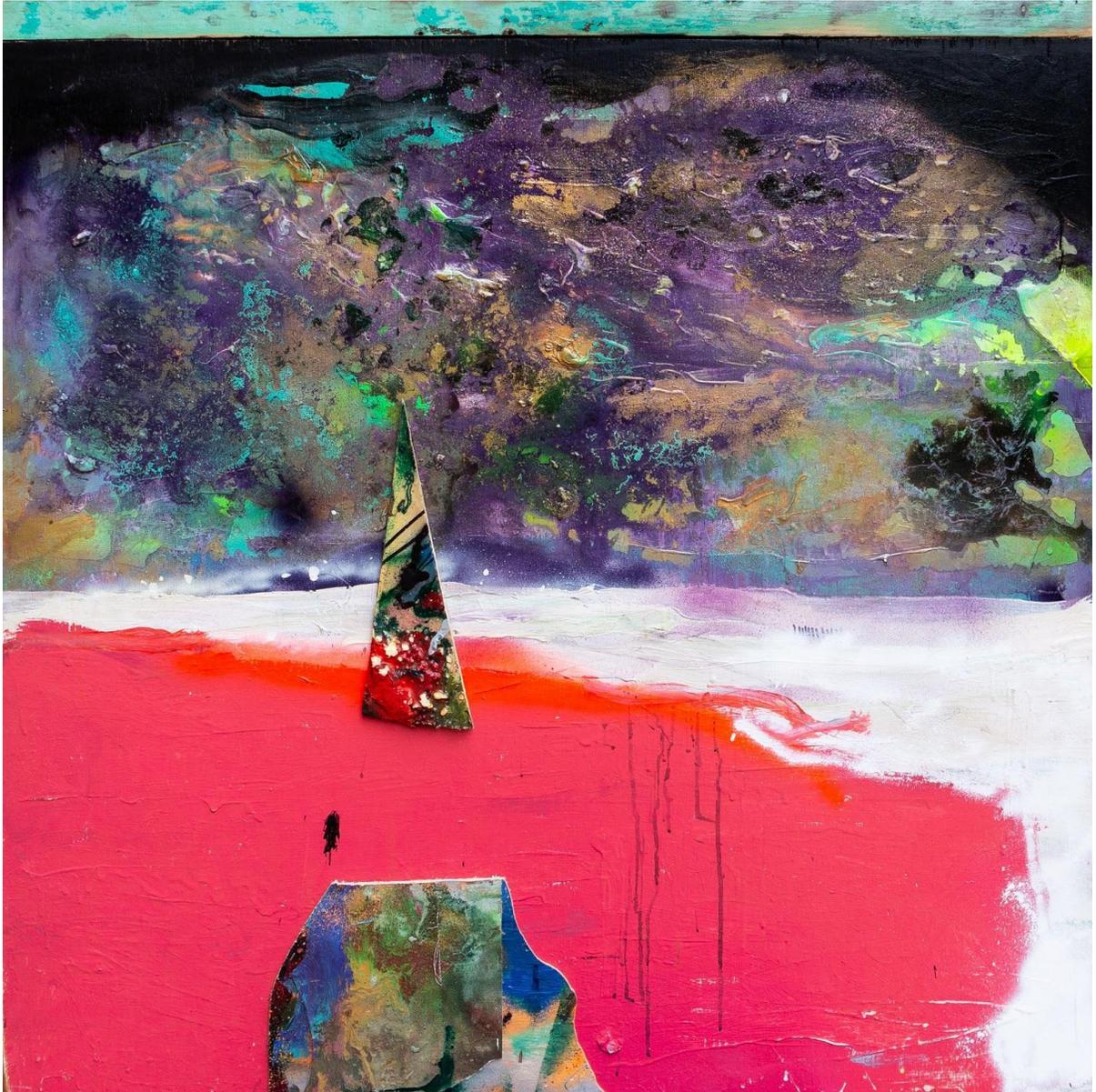
1.3 Louis-David Létourneau-Gagnon, *Vase*, 2019, techniques mixtes sur toile. 71 x 60 cm



1.4 Louis-David Létourneau-Gagnon, *Aigle*, 2019, techniques mixtes sur bois. 122 x 122 cm



1.5 Louis-David Létourneau-Gagnon, *Horizon 1*, 2019, techniques mixtes sur bois, 109 x 107 cm



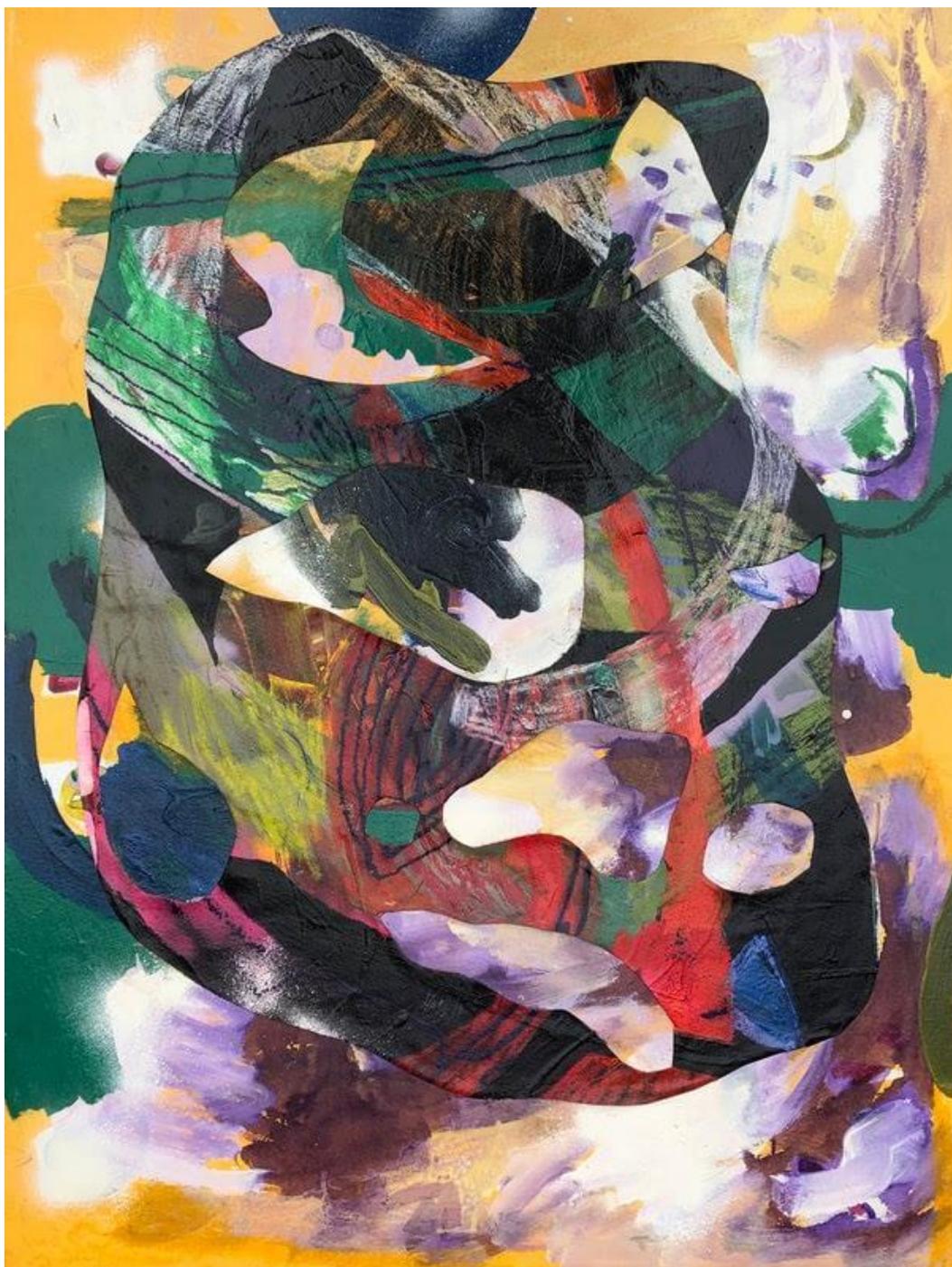
1.6 Louis-David Létourneau-Gagnon, *Ti-Claude*, 2019, techniques mixtes sur toile, 102 x 50 cm



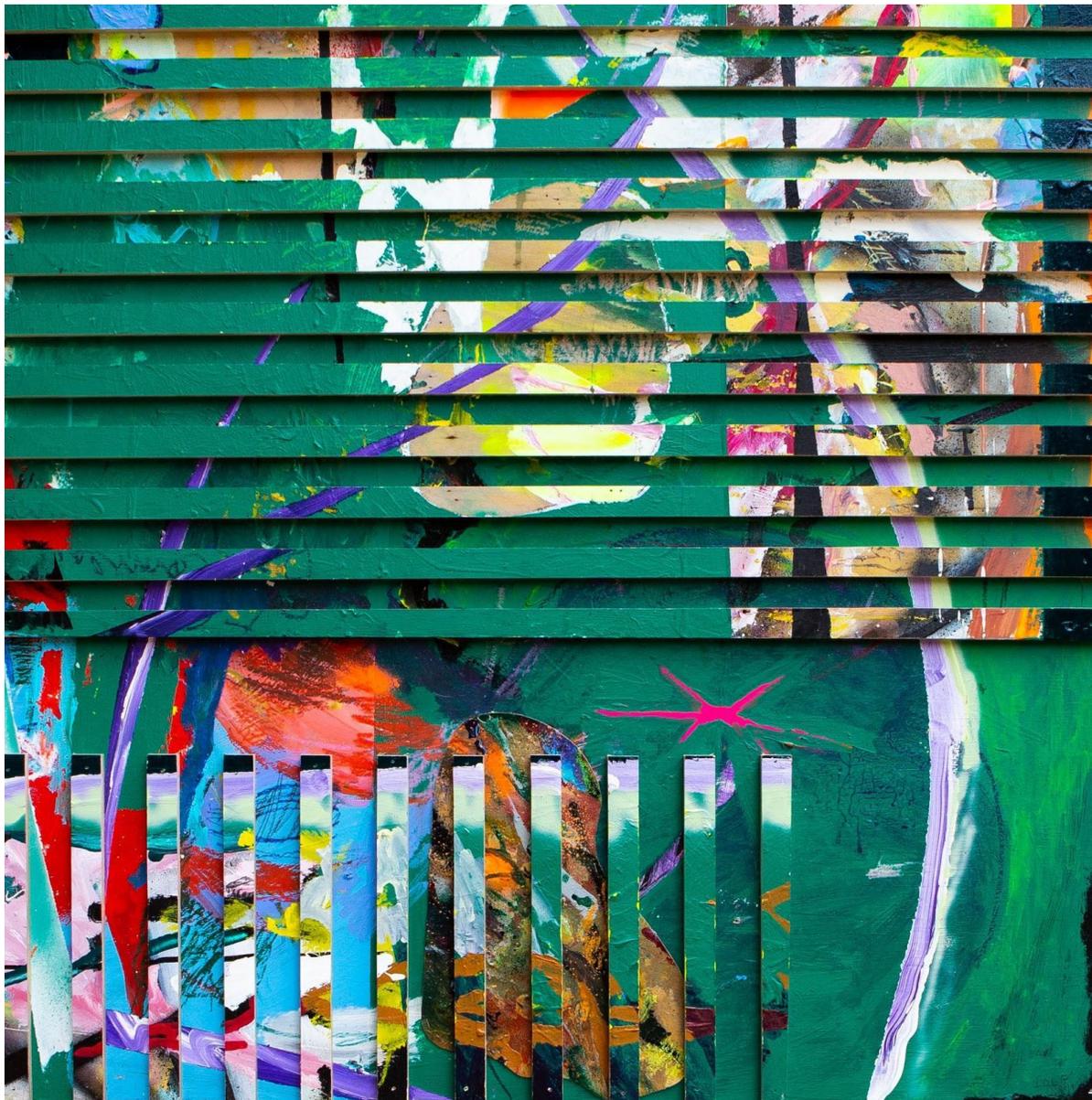
1.7 Louis-David Létourneau-Gagnon, *Superposition en angle*, 2019, techniques mixtes sur toile, 76 x 102 cm



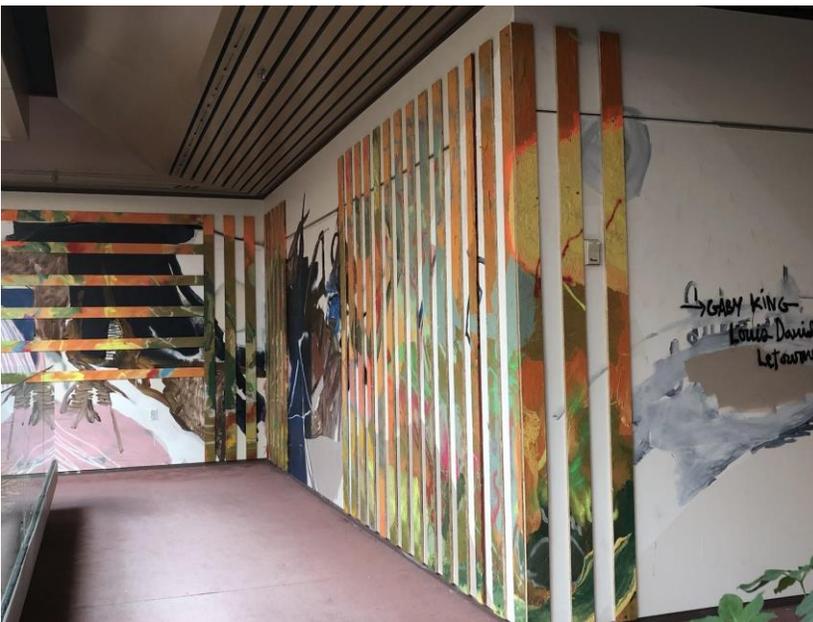
1.8 Louis-David Létourneau-Gagnon, *Superposition circulaire*, 2019, techniques mixées sur toile, 76 x 102 cm



1.9 Louis-David Létourneau-Gagnon, *Vert sur vert*, 2019, techniques mixtes sur bois, 91 x 91 cm



1.10 Louis-David Létourneau-Gagnon, *Gaby King*, 2019, techniques mixtes sur mur (feuille de plâtre) et assemblage de panneaux de Aspenite, 274 x 1 676 cm



Annexe 2

2.1

ARP, Hans, *Untitled (Collage with Squares Arranged according to the Law of Chance)*, Torn-and-pasted paper and colored paper on colored paper, 19 1/8 x 13 5/8" inches, 1916-17, MoMA, <https://www.moma.org/collection/works/37013#:~:text=Arp%20participated%20in%20the%20Dada,a%20random%20configuration%20or%20indeterminacy.&text=Dada%20is%20principally%20known%20as%20an%20antiart%20movement.> (Page consultée le 23 novembre 2020).



2.2

Jean-Michel Basquiat, *Untitled*, Felt-tip pen and oilstick on paper, 30 x 22" inches, 1982, MoMA,

<https://www.moma.org/collection/works/37013#:~:text=Arp%20participated%20in%20the%20Dada,a%20random%20configuration%20or%20indeterminacy.&text=Da%20da%20is%20principally%20known%20as%20an%20antiart%20movement>. (Page consultée le 23 novembre 2020).



2.3

Willem de Kooning, *Pink Lady*, oil and charcoal on composition board, 48 ¼ x 35 ¼ inches, c. 1944, Private collection, Courtesy Richard Gray Gallery, Chicago



2.4

Kurt Schwitters, *Merz Construction*, Assemblage: painted wood, wire mesh, cardboard, paper, 15 x 8 1/4 x 2 1/2 inches, c. 1921, Philadelphia Museum of Art

