

De la grille dure à la grille molle

Bernard Paquet

Volume 42, Number 173, Winter 1998–1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53163ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Paquet, B. (1998). De la grille dure à la grille molle. *Vie des Arts*, 42(173), 19–20.

De la grille dure À LA GRILLE molle

Bernard Paquet

DANS LE CADRE DU CYCLE *LES MERCREDIS DE LA VEILLE* COMPOSÉ DE HUIT RENCONTRES PORTANT SUR DES RECHERCHES DE POINTE, LE MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL RECEVAIT LE 6 MAI DERNIER L'ARTISTE BERNARD PAQUET QUI PRONONÇAIT UNE CONFÉRENCE INTITULÉE *L'HÉTÉROGÉNÉITÉ ET LA PEINTURE DANS LA CRÉATION CONTEMPORAINE*. VOICI LE SECOND EXTRAIT QUI FAIT SUITE À LA PREMIÈRE PARTIE DE LA CONFÉRENCE PUBLIÉE DANS LE NUMÉRO PRÉCÉDENT. LE TEXTE DE CETTE RETRANSCRIPTION REFLÈTE INÉVITABLEMENT L'ASPECT ORAL DE L'EXPOSÉ.



Bernard Paquet
Solum IIIB, 1997
Acrylique sur toile
130 x 97 cm

...La méthode du peintre américain David Salle se base, à quelques différences près de la mienne, sur un des principaux fils conducteurs de l'acte de peindre qui est: le motif de la grille.

Par un processus de juxtapositions de surfaces rectangulaires alliant changements d'échelles, de techniques et de « genres », David Salle tisse, à la croisée de la matière et de ses désirs, des liens ambivalents qui se forment par des empiètements progressifs entre les parties-fragments de l'œuvre qui se fait.

Mais, contrairement aux apparences, ce processus relève bel et bien de l'acte séculaire du peintre consistant à cadrer ses représentations de la réalité avec l'édification d'une trame qui permet de « composer convenablement » l'œuvre.

DÜRER ET LA GRILLE CONTEMPORAINE

Prenons l'exemple de Dürer utilisant une grille pour parvenir à une « introjection du modèle dans les frontières de l'œuvre homogène ». Selon un point de vue de perspective centrale, ce dernier plaçait sur une table, entre lui et son sujet, une vitre dont le quadrillage régulier était proportionnel à celui qu'il traçait sur un papier posé devant lui. Par là même, il reportait scrupuleusement ce qu'il voyait au travers de la vitre, en rendant, avec la plus grande exactitude, les effets de profondeurs et les raccourcis propres à l'illusion de l'éloignement. Une fois le dessin terminé, Dürer devait, évidemment, effacer de son œuvre ces lignes de repère afin de réunir les formes appartenant aux divers carreaux. Autrement dit, la recherche de l'unité figurative nécessitait la disparition des sutures pour occulter l'organisation derrière le corps de l'œuvre.

Quant à l'artiste contemporain qui, comme Salle, conserve les raccords, il met plutôt en exergue la structure édicatrice de l'œuvre. Créant l'écran de vision qu'est le tableau, il laisse les sutures apparentes. Ainsi, dans mon travail, elles deviennent des cicatrices, c'est-à-dire autant d'indices des sauts, des coupures, bref des inflexions temporelles du procès instaurateur, s'il en est. L'œil de l'artiste qui devait rester immobile dans le procédé de Dürer et dans toute perspective centrale est ici libre d'aller et de venir dans sa quête d'« images ». On pourrait se représenter l'artiste contemporain comme étant un nouveau Dürer, refusant la vision monoculaire, changeant constamment de modèle ou de point de vue et pouvant briser, même en ayant un modèle unique, les liens entre les carreaux.

La fenêtre de Dürer est désormais bouchée pour mieux soutenir l'hétérogénéité en l'absence de règle de complétude. Parce que son espace clôturé est devenu opaque, elle met en jeu la « non-clôture » qui ouvre la surface à l'apparition d'adventices picturales aussi diversifiées qu'imprévisibles et composant, parallèlement à leurs formations, une trame irrégulière qui, contrairement au filet de Dürer captant sa proie, épouse les entrelacs d'un trajet à créer et non pas d'un projet à exécuter.

DE LA GRILLE COMME TRAJET AMBIVALENT

Pour l'artiste contemporain, la toile, c'est à la fois le filet et les proies impliqués tour à tour dans la scission et la suture; un filet qui bourgeonne au fil des diverses formations, des formations qui croissent sur les bases d'une trame qui se développe. Dans cette situation de trajet où l'action sur la matière se double de l'attente d'une apparition qui suggère des avenues, il n'a de cesse de constamment effectuer des allers-retours en ajustant le filet à la nature des proies et vice versa. La grille se tisse comme le filet de l'araignée; elle assure le lien, l'adhérence entre les différentes composantes dans un tout qui fait que l'œuvre est, à ce moment-là et sans reste, le résultat d'exécutions, d'achèvements partiels, d'intentions et de désirs toujours reportés en différé, au fur et à mesure de la formation des rectangles.

Si l'on regarde le rectangle de gauche de ma toile (le premier à avoir été peint), on peut parler de surface étanche et penser aussitôt à la grille de Dürer qui aurait été effacée pour parfaire l'illusion. Mais il est, ne l'oublions pas, un fragment par rapport au tableau lui-même, considéré en tant que surface de vision unique. Le second rectangle, où la grille explicite joue le rôle de motif d'arrière-plan, adhère au premier sous la gouverne, comme je l'ai vu chez Salle, du rapport de modulations. En revanche, le tableau terminé affiche les cicatrices du trajet effectué par ses séparations traçant le profil d'une grille, truchement de l'hétérogénéité.

La grille rectiligne permet donc de jouer sur l'ambivalence entre le fragment et la complétude, entre la transparence et l'opacité. En effet, le rectangle de gauche offre le cadre d'une «fenêtre sur le monde». Mais en fait, dans l'ensemble de l'œuvre, cette supposée illusion, cette supposée profondeur figurative devient une opacité dès lors qu'elle est un fragment qui, en jouant dans l'ambiguïté des points de vue et des changements d'échelles, laisse le sens visuel de la toile incertain. Donc, sur le plan de consistance de la grille, la toile se construit par addition de fragments confrontant tour à tour leurs transparences et leurs opacités. Celles-ci, dans un incessant jeu de bascule, composent une «fenêtre», un écran de vision aussi hétérogène que celui de Dürer est homogène.

N'étant plus pliée aux préceptes de l'illusion de l'éloignement, elle devient une forme libre que je peux manipuler à ma guise. L'éloignement apparent est réduit à un jeu de plans plus ou moins mouvants où les choses du monde s'attribuent pêle-mêle de nouveaux «espaces plats» sans la moindre unité d'échelle d'illusions spatiales.

Cela explique un autre niveau de transparence qui agit, cette fois-ci, sur l'ensemble de l'œuvre: on peut imaginer, par analogie, la vitre de Dürer rabattue sur la table où je dispose horizontalement ma collection de documents visuels qui me servent de ressources véritablement tabulaires. Elles sont semblables à une surface plane et opaque animée par des mouvements d'images qui seraient autant de pulsations de désirs. Il y a donc, ici, une dynamique à double sens, non seulement entre la scission et la suture, mais encore entre la transparence et l'opacité, selon que l'on considère le fragment (l'aspect centrifuge de la fenêtre sur le monde) ou le tout (le résultat centripète de l'œuvre en tant que dévoilement d'une vision unique).

VERS LA GRILLE MOLLE

Jusqu'à maintenant, nous avons vu des œuvres illustrant l'idée de grille rectiligne. Pour clore cet exposé, j'avancerai une hypothèse: la grille en tant que plan de consistance peut mener la peinture vers des voies inusitées grâce au champ des nouvelles technologies.

Voilà quelques années, quand il s'agissait de réaliser des objets par infographie, on devait, sur des mannequins ou même sur des personnes réelles, dessiner un grillage qui permettait d'épouser la surface et le volume pour finalement les transcrire en langage informatique d'algorithmes. Ce grillage n'était pas bi-dimensionnel. Au contraire, il épousait les formes.

Récemment, en voyant une toile de David Blatherwick et une sculpture de François Morelli au moment même où j'exposais ma dernière production qui se démarquait de la grille rectiligne, j'observais cette façon de rendre la grille molle, de la faire fluctuer dans le plan et de ne plus l'étendre parallèlement à la surface du tableau, de la faire changer d'échelle, de la multiplier, de la tordre, et je me disais que tout cela ressemblait aux trames de l'infographie et des technologies virtuelles. Dans mes toiles récentes, elle devient effectivement molle et variable, participe aux



Bernard Paquet
Corps à corps, 1988
Acrylique sur toile
200 x 135 cm



David Blatherwick
Collision machine, 1997
173 x 173 cm

taches, aux tâches, aux couleurs, aux modèles, confondant la figuration et l'abstraction pour trouver son entrelacement sur le terrain même de la matière, sans toutefois copier le filet graphique des nouvelles technologies. Dans les limites de la mollesse, entre autres, cette grille pourra quitter l'adéquation au plan du tableau pour faire partie elle-même de l'illusion de la profondeur, mais non plus cette fois mimétique ou perspective, mais purement organique. Dérivée de la grille rectiligne, elle devient asymétrique et génère elle-même des illusions spatiales.

Ma dernière production exposée au Belgo au mois de mars sous le titre *Solum*¹ répond à ce type mou de trame «cellulaire» qui, à l'opposé de la trame rigide, ne se présente plus comme un plan de rassemblement mais bien comme une floraison de l'illusion volumétrique. Les cicatrices de scission et de suture décrites auparavant empruntent maintenant les chemins et les apparences de la matière même dont le «réalisme» se conçoit sans référent. Cela me permet d'avancer, toujours dans le cadre de l'hétérogénéité, le qualificatif de «réalisme virtuel» qui pourrait s'appliquer à un certain type de peinture à venir. □

¹ Voir l'article de Laurier Lacroix intitulé *Seule la lumière*, dans le numéro de printemps (no. 170) de *Vie des Arts*.