

Spirale

Trames coïncidentes / *Les caprices cristallins* de Numa, Galerie Clark, Montréal, 3 avril 2002

Michaël La Chance

Les médiatiques
Numéro 183, mars-avril 2002

URI : id.erudit.org/iderudit/17703ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN 0225-9044 (imprimé)
1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

La Chance, M. (2002). Trames coïncidentes / *Les caprices cristallins* de Numa, Galerie Clark, Montréal, 3 avril 2002. *Spirale*, (183), 45-45.

Tous droits réservés © Spirale magazine culturel inc., 2002

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

TRAMES COÏNCIDENTES

LES CAPRICES CRISTALLINS de Numa

Galerie Clark, Montréal, 3 avril 2002.

LYA, dans les toiles de Numa, un procédé d'« abyme » avec lequel nous sommes familiers mais qui se révèle d'une étonnante efficacité, lorsqu'il suffit d'introduire une représentation dans une représentation pour que cette dernière cesse de paraître telle et nous semble le réel même. Ainsi, en superposant une trame peinte sur une scène figurative en peinture, on ne voit plus que la première scène; c'est de la peinture, cela nous semble de la photographie, sinon le réel même transformé en une curieuse mosaïque, la réalité révélée comme un puzzle parfaitement assemblé, comme un savant collage de détails. Ici, la trame est méticuleuse, mais l'effet est le même lorsque cette superposition n'est qu'une « giclée » de pigments : la superposition ou l'enchâssement d'une deuxième scène renvoie la « première scène » à un nouveau statut de reflet appauvri du réel; on ne voit pas que c'est richement travaillé, que cela reste de la peinture. Rappelons, par ailleurs, que c'est une caractéristique de la « scène primitive » en psychanalyse d'être une construction imaginaire. L'imagination de l'origine, par toutes les images subséquentes qu'elle soutient, s'en trouve « réalisée ».

Ceci se vérifie particulièrement dans le travail pictural de Numa : la trame, en fait, n'est pas superposée, ce n'est pas une grille projetée sur une image, mais l'image même qui est peinte selon une convention maniaque qui oblige le peintre à modifier les tracés et les couleurs dans l'image de départ pour que le résultat fini laisse l'impression, avec un peu de recul, qu'une deuxième couche a été appliquée. C'est long, fastidieux, impitoyable : lorsque le processus est commencé, il n'y a pas de raccourcis possibles, ce sont des heures d'atelier, c'est un esclavage consenti. On se demande quel état d'esprit peut provoquer l'exécution de cette tâche, quel rapport à soi il instaure : Numa dit que peindre c'est tisser. Il y a certes des philosophies du monde, depuis les voiles de Pénélope, qui sont nées devant les métiers à tisser. En cette époque où l'effort est si âprement monnayé, on se demande si un résultat si discret (une trame très fine superposée à une représentation réaliste) mérite tant d'efforts.

L'apparence du monde

En fait, la trame, avec ses motifs géométriques, ses symétries et ses répétitions, est « dans » l'image. Il y a une inversion : la trame 2d, qui

semble en premier lieu superposée au relief d'une représentation 3d, serait en fait dans la « fabrique » de l'apparence du monde. Ainsi, la trame du tapis doit rester invisible, quand c'est la trame qui tient ensemble les motifs du tapis; c'est sur cette trame que chaque brin de laine vient se nouer. Si on voit la trame, c'est que le tapis est à l'envers. Si on voit une trame dans une scène peinte par Numa, c'est peut-être parce qu'il y a une inversion : on voit les choses depuis ce qui les tient ensemble, ce qui donne cohésion au visible mais — ordinairement — ne se laisse pas voir. On voit la satisfaction que le peintre retire de faire coïncider le motif de la trame et les éléments figurés. Numa dira des objets ainsi représentés : « *Compressés et détendus à la fois, ils n'obéissent pas à leur fonction ini-*



Hide Hand (détail) de Numa

PGM

tielle mais se régénèrent plutôt par les nouveaux rapports que ce caprice pictural leur dicte. » Tout cela pour montrer, semble-t-il, que ces éléments figurés s'agencent par avance selon une espèce de perfection. Que toute chose dans notre monde d'apparences est habitée par une perfection, qui est le jaillissement de l'apparence même. C'est peut-être un aperçu de ce que ce labeur contemplatif ouvre devant nous.

Nous vivons une période de changement de paradigme quand l'arborescence est remplacée par la réticulation : à l'arbre succède le réseau. Numa donne l'illusion que la trame est superposée, qu'elle épouse le réel sans l'attaquer. Nous avons déjà l'illusion que nos langages et nos représentations se superposaient au monde. En fait, notre langage et nos représentations ont pour effet de nous configurer un monde. C'est la trame symbolique qui ordonne par avance nos perceptions et nos expériences, notre saisie et aussi notre dessaisie :

accrocs et déchirures, torsions et dévoilements. On peut s'étonner qu'il y ait de la perfection, des coïncidences, des associations magiques..., en ce monde — ce sont les conditions de l'apparaître d'un monde. La trame quasi invisible que Numa peint « dans » le réel, c'est une synchronicité d'événements et d'individus (quoiqu'il peigne essentiellement des choses) qui n'invite pas à la fuite dans la mystique, mais s'affirme dans l'évidence d'une quincaillerie, d'une salle de jeux, etc. Le frémissement poétique se réconcilie avec l'énumération prosaïque du détail. Je pense ici à une expression de Saint-Simon à la mort du Grand Dauphin : « *on ne peut le faire connaître que par des détails. On serait infini de les rapporter tous.* » Voilà qui signale une autre façon d'« être » infini.

Le chaos réticulé

L'esthétique classique supposait un ordre sous-jacent à la nature, la beauté comme perception de cet ordre. Des recherches récentes nous proposent une reformulation de cette idée, lorsque la dynamique du chaos à l'œuvre dans la nature produit une répétition de motifs complexes que l'on appelle des fractals. Des recherches récentes, avec le développement d'une géométrie des fractals, nous permettraient de mieux comprendre la logique de la perception : il y a un seuil de la complexité des motifs visuels (disons une dimension fractale $D = 1,8$, dans une échelle de 0 à 3) qui nous ferait basculer dans l'inconfort. La trame 2d, avec ses motifs répétés (disons $D = 1,2$), superposée à une scène réaliste 3d (qui afficherait $D = 2,1$), a pour effet de diminuer la dimension fractale (et l'inconfort) du champ visuel. Ainsi *Blue Poles*, 1952, de Pollock, de dimension fractale $D = 1,72$ (voir une étude dans *Nature*, vol. 399), nous sollicite au seuil de notre capacité de supporter la complexité. Cependant il nous sollicite d'emblée par sa répétition de motifs complexes, il nous sollicite dans la reconnaissance d'une dynamique du monde naturel. À l'extrême opposé d'un Pollock, par sa figuration et son exécution, un tableau de Numa, dans ses *Caprices cristallins*, travaille pourtant selon une même problématique : une répétition esthétisante, mais aussi la proposition audacieuse qu'en deçà du réticulé délicat de la perception tout retourne à la puissance séminale du chaos.

MICHAËL LA CHANCE