

Du symbolisme à l'imaginaire

Du même auteur :

Romans Heroic-Fantasy : Akimbo

1. Akimbo : Le Talisman de Kadok
2. Akimbo : La Reine Hiale
3. Akimbo : Le Pacte de Béliat

Livre d'art :

Francis Lagneau – Du Symbolisme à l'Imaginaire

Du symbolisme à l'imaginaire

Francis Lagneau

Du symbolisme à l'imaginaire

Seconde édition - 2008

© 2008 – Francis Lagneau SABAM - Bruxelles

Art. I.335.2. Toute édition d'écrits, de composition musicale, de dessin, de peinture ou de toute autre production imprimée ou gravée en entier ou en partie, au mépris de la loi et de règlements relatifs à la propriété des auteurs, est une contrefaçon et toute contrefaçon est un délit. La contrefaçon en France d'ouvrages publiés en France ou à l'étranger est passible de trois ans d'emprisonnement et de 300.000 € d'amende.

Seront punis des mêmes peines le débit, l'exportation et l'importation des ouvrages contrefaits.

Art. I.335.3. Est également un délit de contrefaçon toute reproduction, représentation ou diffusion, par quelque moyen que ce soit, d'une œuvre de l'esprit en violation des droits d'auteur, tels qu'ils sont définis et réglementés par la loi.

Table des matières

INTRODUCTION.....	9
Prologue.....	11
Biographie par Francis Goidts	13
Du symbolisme	15
LES DEBUTS Surréalistes et Primitifs Flamands	19
Origines	21
Pax Romana.....	22
La Vertu des Banques.....	24
LA FEMME Symboles et Perturbations	27
Représentation de la femme	29
Objet sexuel	30
Ichtus	33
La cellule de base : conformisme et hypocrisie	36
MATURATION Archétype et nouvelles voies.....	39
The Fall of Jericho	41
Neuropolis	43
Migration	44
Libération	47
SYMBOLIQUE DE LA COULEUR Paysages	49
Influence de Goethe	51
Recherche de « la » et « ma » nature.....	52
MES TECHNIQUES.....	55
L'huile et le glacis	57
Le fusil	58
Les Gris	61
De la couleur.....	63
Avant-propos : de la science et de la tautologie.	63
Comment j'aborde la peinture.....	64
Perception de la lumière dans le noir.	65
Les couleurs-éclat.....	65
Le jaune.....	65
Le bleu.....	67

Le rouge.....	69
Les couleurs-symbole (ou couleurs-image)	70
Le vert.....	70
La couleur « fleur de pêcher »	71
Les terres.....	71
Du blanc et du noir	73
Les vernis et les liants.....	74
Planches.....	77
Catalogue	127
Table des illustrations	155



Figure 1. La grande magicienne

Du symbolisme à l'imaginaire

INTRODUCTION

Prologue

C'est un exercice délicat pour un peintre que de parler de sa peinture. Il est difficile d'être à la fois le regard et l'image que l'on est, hormis dans un délire hallucinatoire. Comme dit la tradition bouddhiste : « une main ne peut se saisir, un œil ne peut se voir ». Malgré tout, je me suis décidé de me lancer dans l'aventure.

Il est évident que la vision du « moi-même que je perçois » sera on ne peut plus subjective ; mais qui mieux que moi peut mieux que moi connaître la raison de la naissance de telle ou telle toile ? Ce livre sera bien évidemment une prospection de mon *être-peintre*, entre autre, je ne dirai pas une psychanalyse car je déteste cette pure scolastique qu'aucun élément méthodique ne vient étayer, étant moi-même un indéfectible rationaliste. La psychiatrie que je reconnais plus volontiers ne me sera pas plus utile car je ne me crois pas fou.

Ce rejet de la psychanalyse en tant qu'instrument de mesure de l'art, négation que j'éprouve depuis toujours, peut sembler étrange émanant d'un peintre qui se dit symboliste, le symbole étant la substance de la théorie psychanalytique : je vis sans problème avec cette contradiction et n'empêcherai personne d'analyser mon œuvre sous cette lumière, mais je n'y porterai pas foi.

Pour ma part, une toile est avant tout une image, colorée si possible, qui flatte l'œil du spectateur, voire son esprit, et qui provoque une émotion, aussi courte soit elle. Ce sera lui qui restera libre d'en penser ce qu'il voudra, l'accepter ou la rejeter, la retenir ou l'oublier ; passé le moment d'étonnement, il lui trouvera le sens qu'il voudra si elle lui en inspire un : le peintre ne propose rien d'autre.

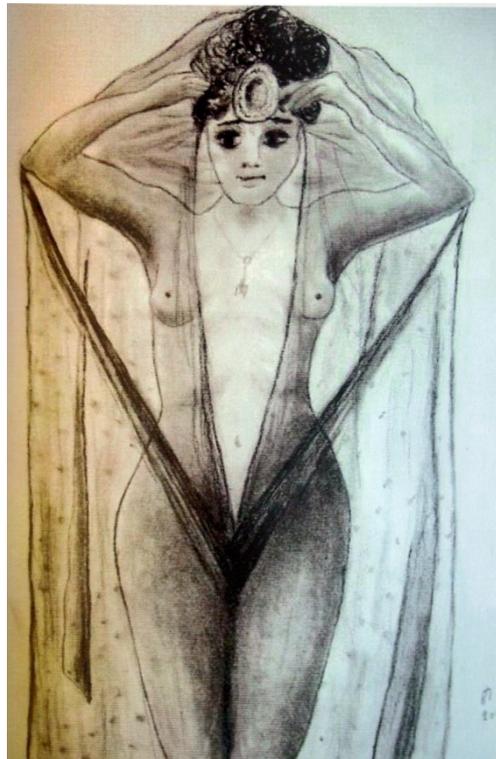


Figure 2 : Croquis de veuve pour Mon Enterrement

J'ai fait dans mon œuvre peu de concession, n'ai cédé à aucune mode ni impératif commercial, n'ayant pas besoin d'en vivre, et je peux compter sur les dix doigts les êtres

rencontrés qui y ont été réellement sensibles. Mis à part les quelques paysages que j'ai peints, beaucoup m'ont dit « c'est extraordinaire mais je ne mettrai pas ça dans mon salon ! »

Je suis peu susceptible et assez sûr de moi mais je me suis souvent demandé ce qui pouvait autant les choquer dans ma peinture au point d'en provoquer un tel rejet alors qu'à notre époque on frise souvent plus le pire que le beau. Est-ce la façon dont j'introduis la femme dans mes toiles, la façon dont je la mets en scène ou quelque chose que j'ignore ? Je passerai probablement outre-tombe avant de le savoir mais c'est un sujet sur lequel je vais revenir.

Il est et il a été pour moi aussi naturel de peindre que de manger : je commence toujours une toile avec la même fébrilité qu'un bon repas, le plaisir précoce d'une éventuelle ripaille. Tout est concentré sur la technique d'exécution, sur la mise en forme et en couleur de l'image qui me hante à ce moment-là, sur le sens que je veux y alpaguer. Quand la toile est finie, en général je la déteste et il me faut de longs mois pour commencer à l'aimer.

Je peins sans complexe, sans freins, comme a été ma vie, ne supportant aucune contrainte ni la moindre directive. C'est un état second où on se sent moins matériel, plus spirituel, plus près de son enfance.

Je terminerai ce prologue par la biographie que Francis Goidts¹ a écrite sur mon œuvre ; Francis est un homme difficile à vivre mais d'une intelligence et d'une sensibilité exacerbées, et de toute manière, c'est la seule personne qui s'y soit essayée : je pense qu'il est proche de la vérité, du moins en partie.



Figure 3 : Mon atelier

¹ Ecrivain belge.

Biographie par Francis Goidts

Francis Lagneau, né à Andenne (Belgique), le 14 mai 1953

Artiste autodidacte polyvalent, Francis Lagneau s'est d'abord distingué dans la musique rock pour ensuite se consacrer au dessin et à la peinture.

Récidiviste impénitent dans le domaine musical, il fonde le groupe Telegraph à Liège, le groupe Moon in June à Namur, le groupe Climat puis le groupe Marketing Zo à Liège également.

Jusqu'en 1990, ce dernier donnera de nombreux concerts en Belgique, en France et au Québec.

Un LP, divers singles et un CD seront édités durant cette période féconde en compositions colorées.

Mais c'est dès 1975 que Francis Lagneau, tisseur de liens spatio-temporels dérangement, trouvera son mode d'expression le plus accompli : la peinture.

En effet, dès cette année, l'art pictural prendra progressivement le pas sur la musique. Explorateur ne souffrant ni tabou ni frontière, il parcourt les musées d'Europe pour s'initier à l'art des Maîtres Anciens, particulièrement ceux des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles, excellent dans l'art fantastique et symbolique, Jérôme Bosch en tête.

Suivant ses propres dires, Francis Lagneau tâche d'élargir le champ de vision des Anciens tout en s'ingéniant à réinventer leur virtuosité technique.

Comme ceux-ci, le peintre s'exprime souvent sur des panneaux de bois qu'il peuple d'un monde étrange où des êtres hybrides, mi-hommes mi-bêtes, mi-anges mi-démons, se livrent dans une nature luxuriante et parfois hostile à des cérémonials déconcertants, parfois obscènes.

L'indifférence feinte des humanoïdes présents reflète sans doute celle de l'artiste : ses tableaux aux couleurs vives constituent autant de dénonciations tout azimut du comportement des mortels en proie aux passions, aux mythes, aux angoisses métaphysiques, à l'incertitude, à la folie.

Les capiteux effluves d'un cocktail de religion, de sexe et d'argent alourdissent les toiles de Francis Lagneau.

Sous des ciels souvent tourmentés se déploient des constructions apparemment conçues par une armée d'architectes venus de différentes époques et contrées. Dans une ambiance de douce cruauté, des idoles plus ou moins animées hantent les lieux, des inscriptions blasphématoires se déchiffrent çà et là, tandis que des Eves nues s'y livrent ou y sont livrées à quelques sacrifices propiatoires ou expiatoires.

Dans la majorité de ses œuvres, le peintre s'amuse à introduire un petit personnage au long nez conique qui fourre tout naturellement son appendice pointu partout là où les convenances l'interdisent. Tout porte à croire que l'artiste n'apprécie guère celles-ci.

Par la multiplicité des références à des êtres polymorphes évoluant dans des espaces et des époques différentes, souvent dans un même tableau, Francis Lagneau réussit à rendre son œuvre aussi universelle qu'intemporelle.

Et l'objectif principal de celle-ci semble donc bien une dénonciation à large spectre des mille et une contorsions d'êtres dangereusement livrés à l'existence.

Francis Goidts (1998)



Figure 4 : Marketing Zo - 1989

Du symbolisme

Le symbolisme est un mouvement artistique et littéraire qui est né en France vers 1880 et qui s'est exprimé en Europe jusqu'à la Russie puis sur tout le continent américain jusqu'en 1900. Il est apparu en réaction aux Naturalistes, réalisme et impressionnisme.

La peinture symboliste est influencée alors par le langage lyrique des romantiques et par la mélancolie des préraphaélites, mais contrairement à ces derniers, les symbolistes ne s'inspirent pas de la nature directement, leur but étant avant tout d'atteindre les vérités cachées, celles au-delà des apparences. Toute réalité qui en évoque une autre, absente ou abstraite, à l'aide d'une correspondance implicite.

Le critique Georges-Albert Aurier décrit le symbolisme dans un article concernant Paul Gauguin, diffusé dans *Mercur de France* en 1891 : « L'œuvre d'art devra être : premièrement idéiste puisque son idéal unique sera l'expression de l'idée ; deuxièmement symboliste puisqu'elle exprimera cette idée en formes ; troisièmement synthétique puisqu'elle écrira ses formes et ses signes selon un mode de compréhension général ; quatrièmement subjective puisque l'objet n'y sera jamais considéré en tant qu'objet mais en tant que signe perçu par le sujet ; cinquièmement, l'œuvre d'art devra être décorative.

Le symbolisme en effet offre à l'art des moyens d'expression autres que ceux de la simple représentation réaliste. Il s'adresse à l'esprit, à l'imagination et non au regard. Il vise un idéalisme au travers le symbole qui suggère une idée profonde et personnelle par similitude. Il cherche à donner la sensation plutôt que la représentation des choses. Au-delà des apparences, il évoque un monde idéal et privilégie l'expression des états d'âme, le rêve, le mystère, décrit le monde réel en utilisant des représentations métaphoriques. Les peintres s'inspirent de mythes antiques de la mythologie grecque (Orphée, Œdipe, Prométhée), de la mythologie germanique, celtique et scandinave, des légendes des contes de fées et de la bible.

Parmi les nombreuses peintures inspirées de la mythologie grecque :

- Léda de Gustave Moreau (Musée Gustave Moreau, Paris)
- Orphée de Gustave Moreau, 1865 (Musée d'Orsay, Paris)
- Galatée de Gustave Moreau, 1880-81 (Musée d'Orsay, Paris)
- Sphinx ou les Caresses de Fernand Khnopff, 1896 (Musées Royaux des Beaux-arts, Bruxelles)

Ils s'interrogent sur la nature spirituelle de l'homme, sur les sciences occultes et même sur le spiritisme auquel ils s'adonnent. Ils interprètent tout ce qui se cache derrière les apparences : l'ésotérisme, l'étrange, la magie, l'au-delà, le mysticisme, la solitude, la mort, le fantastique, l'imaginaire ou encore la névrose, le sadisme et la luxure, l'antagonisme du vice et de la vertu. Les animaux se métamorphosent, les fleurs symbolisent le bien et le mal, le paysage nous mène dans des contrées surnaturelles. La plupart en marge de la société laissent souvent leur imagination parler sous l'emprise de l'alcool et des drogues.

Parmi les nombreuses autres peintures :

- L'île des Morts d'Arnold Böcklin, 1883 (Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin)
- Hésiode et les Muses de Gustave Moreau (Musée Gustave Moreau, Paris)

- La Fleur Mystique de Gustave Moreau (Musée Gustave Moreau, Paris)
- Le Poète Voyageur de Gustave Moreau, 1891 (Musée Gustave Moreau, Paris)
- Les Licornes de Gustave Moreau (Musée Gustave Moreau, Paris)
- La Vie de l'Humanité de Gustave Moreau (Musée Gustave Moreau, Paris)
- L'Angoisse de Edward Munch, 1894 (Musée Munch, Oslo)
- La Rosée d'Adria Gual-Queral, 1897 (Museo d'Arte Moderno, Barcelone)
- L'Enchantement de Merlin de Sir Edward Burne-Jones, 1878 (Tate Gallery, Londres)

La femme pour les symbolistes est une grande source d'inspiration. Elle est représentée tantôt comme une ensorceleuse, enjôleuse, à la beauté fatale, entraînant l'homme à la mort ou en belle captivante, angélique, pure, sacrée, vertueuse et idéalisée.

Parmi les peintures de femmes légendaires :

- Salomé Dansant Devant Hérode de Gustave Moreau (Musée Gustave Moreau, Paris)
- Hélène et le Sphinx ; la Fille de Léda et le Monstre à Corps de Lion Ailé et Tête de Femme
- Sainte Eulalia de John William Waterhouse, 1885 (Tate, London)
- The Lady of the Shalott de John William Waterhouse, 1888 (Tate, London)

Le symbolisme a trouvé ses premières expressions en littérature contemporaine à travers les œuvres de Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Lautréamont et Mallarmé qui écrit : « Peindre non la chose mais l'effet qu'elle produit ». On remarque bien cet aspect dans le poème *Élévation* de Charles Baudelaire. En communion d'idée, poètes et peintres se sont évadés dans le rêve et la mélancolie, en rejetant le matérialisme.

Le symbolisme correspond à une réaction contre le matérialisme scientifique dont la forme triomphante au XIX^{ème} siècle est le naturalisme : celui-ci est accusé de ne proposer qu'une version mécaniste de l'homme et de l'univers, enclose dans une description objective. C'est au contraire à la suggestion que s'attacheront ces jeunes poètes qui partagent encore du Romantisme le pessimisme désabusé : Charles Cros, René Ghil, Jules Laforgue s'appelleront d'abord Décadent, pour saluer en Verlaine qui affectionnait ce mot, leur figure de proue, puis accepteront d'être fédérés sous la bannière du Symbolisme. Le mot est proposé par Jean Moréas qui utilise ici l'étymologie du mot symboliste (jeter ensemble) pour désigner l'analogie que cette poésie souhaite établir entre l'idée abstraite et l'image chargée de l'exprimer. Pour les symbolistes, le monde ne saurait se limiter à une apparence concrète réductible à la connaissance rationnelle. Il est un mystère à déchiffrer dans les correspondances qui frappent d'inanité le cloisonnement des sens : sons, couleurs, visions participent d'une même illusion qui fait du Poète une sorte de mage. Le symbolisme oscille ainsi entre des formes capables à la fois d'évoquer une réalité supérieure et d'inviter le lecteur à un véritable déchiffrement : d'abord voué à créer des impressions, — notamment par l'harmonie musicale —, un souci de rigueur l'infléchira bientôt vers la recherche d'un langage inédit. L'influence de Mallarmé est ici considérable, qui entraîne la poésie vers l'hermétisme.



Figure 5 : Gustave Moreau : Salomé dansant devant Hérode



Figure 6 : peignant "QQ a empoisonné le Poison"

LES DEBUTS
Surréalistes et Primitifs Flamands

Origines

Il m'est impossible de parler de ma peinture sans parler de mon histoire car nous sommes tous le reflet de notre enfance, et même si notre carcasse vieillit, notre âme en reste imprégnée, durablement marqué par son empreinte. Je pousserais même le bouchon jusqu'à dire que l'âme, c'est-à-dire cette étincelle ou cette enveloppe interne ou externe qui donne du spirituel à nos vies, ne vieillit pas en notre esprit, elle peut se salir mais reste estampillée de son éternelle jeunesse. Cet état nous trompe, nous fait croire plus jeune que ce que notre enveloppe n'affiche, avantage ou inconvénient qui nous nimbe dans une sorte d'anesthésie cérébrale qui nous prépare peut-être à la mort.

Je suis né à Andennelle, un hameau d'Andenne, dans une famille relativement pauvre. Ma mère vient de la campagne, avec ses implications d'avant-guerre, et n'a pas reçu beaucoup d'instruction. C'est une mère au cœur d'or, toujours prête à se sacrifier pour ses proches, d'une hospitalité proverbiale. Ces traits de caractère marqueront durablement ma personnalité. Mon grand-père paternel était ouvrier, vie dure avant-guerre, mais n'a jamais été dans le besoin. Mon père était également ouvrier, d'une instruction correcte et avide de littérature, passion qu'il me transmettra. Je connais mal la genèse du couple de mes parents : mon père a été déporté durant la seconde guerre mondiale et a connu les camps de concentration puis le travail forcé, il s'en est évadé pour être caché par la résistance dont il a été membre. Je n'étais bien sûr pas né mais il ne m'est pas trop difficile d'imaginer que leurs débuts furent ardues, d'imaginer également qu'après ces terribles années, ils avaient envie de se changer les idées, bref de s'amuser. Et puis, on ne juge pas ceux qui vous ont donné la vie, sauf s'ils en veulent à la vôtre.

Je suis donc né entre ces deux êtres dont j'ai subi l'influence, le mode de vie. Ce n'étaient pas de bien bons gestionnaires, tare dont j'hériterai également. Ils ont eu neuf enfants dont je suis le troisième et dont l'un est mort peu après sa naissance. Avec une telle progéniture et le maigre salaire de mon père (mais qui n'a jamais manqué), nous étions bien loin de rouler sur l'or et les fins de mois s'avéraient continuellement difficiles, d'autant que je m'en souviens. Il est facile d'imaginer ce qu'est la vie dans une cité sociale ouvrière dans les années soixante. Il faut aussi se mettre dans la tête d'un enfant : vivre dans le manque constant marque durablement.



Figure 7 : mon père, moi et ma mère

Ces dispositions ont sans doute fait une partie de ce que je suis. Il est périlleux pour un enfant de se rendre compte à neuf ans qu'il est plus intelligent que ses deux parents réunis : un certain piédestal tombe et il a l'impression que c'est à lui de tout prouver. Je me sens très vite l'âme d'un chef dont j'userai toute ma vie. Le fait de vivre démuné fera que très tôt je trouverai le monde injuste, grotesque et irrationnel, façade de sa réalité ; cette situation me rendra rebelle à toute autorité, à un ordre trop établi et me situera politiquement très à gauche : une grande partie de cet état se reflète dans mes toiles car j'ai toujours aimé qu'il y ait quelques zones d'ombre dans *le* et *mon* monde, même si je n'ai que peu dérogé aux lois de notre surréaliste royaume. Le monde des puristes doit être ennuyeux, la pureté est ennuyeuse et je la considère même comme dangereuse. On confond souvent pureté et innocence, l'innocence évoluant dans un monde légèrement chaotique, celui de la Nature, alors que la pureté, dogme des religions et de l'extrême-droite, est une injure à la Vie, diverse dans son essence, qui mène généralement à la rancœur et aux guerres. C'est également un des motifs de mon athéisme car Dieu est symbole de pureté, de perfection, et la seule pureté que je connaisse, c'est le néant.

Mon père était accordéoniste à ses heures perdues et animait bals et troquets. Il jouait bien et j'aimais l'écouter. Très tôt, les notes entrèrent dans ma tête et j'en comprendrai vite le phrasé ; j'ignore si c'est lui qui m'a transmis son *oreille* ou si l'entendre souvent m'a permis d'accéder à la compréhension de la musique, il n'empêche que très tôt, je serai capable d'inventer ou de retenir des morceaux. Je n'ai pas eu une enfance malheureuse, loin de là : j'aime mes parents et ils m'ont aimé. Mon père est mort lorsque j'avais quinze ans et ce fut un choc que je peine encore à cicatiser et qui a accentué mon éloignement des *autres*, je commencerai à ne plus comprendre mon prochain, planerai dans d'autres sphères et me réfugierai dans l'art et la littérature, seuls domaines où je me retrouve. Petit à petit, je vais devenir l'homme de la famille, il faudra bien. Après des études primaires très moyennes où je peine à prendre place dans la réalité qu'on m'impose, je brillerai dans les études secondaires, sans plus travailler, où toutes les matières vont me passionner : je serai avide d'apprendre et aurai de grandes facilités à le faire. Dès cette période, je vais me prendre de passion pour la littérature, dévorerais tout ce que je trouve, désir de lire et lire encore qui ne m'a pas quitté. Il y a un piano chez nous et j'y apprendrai mes premiers accords.

Pax Romana

En gardant à l'esprit que j'ai évolué dans une famille culturellement pauvre, ma découverte de la peinture est cocasse : en échange de points Historia, je recevrai des chronos de peintres comme Van Eyck, Bruegel et Modigliani. Les « Anges Musiciens », panneau du polyptique de l'Agneau Mystique va particulièrement m'émouvoir ; c'est cette reproduction sur papier glacé, d'une beauté séraphique, qui va me décider à peindre car j'y vois là un moyen de *m'élever*. Mais je devrai attendre car je n'ai pas le moyen de m'acheter le matériel nécessaire dont de toute manière j'ignore encore tout. Mais cette partie du polyptique reste, à mes yeux, magique ; la technique, la limpidité des formes, la profondeur des couleurs, le rendu de la matière relèvent pour moi d'une prouesse quasi divine et instantanément, j'éprouve le désir d'en faire autant ; j'y vois aussi un moyen de sortir de ma condition.

Le désir d'être artiste n'est jamais dénué d'arrière-pensée : il fut pour moi, entre d'autres choses, un moteur pour m'extirper d'un milieu social pauvre en culture, milieu d'ignorance et de perte d'intérêt. Les blessures de l'enfance, celles d'un marmot qui ne comprend pas pourquoi certains sont riches, qui ne supporte pas leur — *sans en avoir l'air* — suffisance bourgeoise, je tenterai de les venger en brillant dans les arts et c'est par la musique que je débiterai. Cette

Du symbolisme à l'imaginaire

réaction est humaine et je ne suis qu'un homme. En créant des groupes, sans moyens, bravant les cercles vicieux, des « *comment voulez-vous ... ?* » qui n'en finissent pas, compulsant les bonnes volontés ou surfant sur les orgueils pour mettre les choses en mouvement, l'argent introuvable qu'on finit par trouver, je tenterai sans cesse l'impossible mais c'est une autre histoire.

En attendant, je dessine, au crayon, à la plume et à l'encre. Puis j'achète quelques pinceaux, quelques tubes d'huile de mauvaise qualité, trouve des panneaux de bois et j'entame l'exécution de mes premiers tableaux : ils seront exécrables et sont heureusement perdus. A dix-huit ans, je rencontre Denis avec qui j'entamerai une profonde et courte amitié. C'est un jeune homosexuel, fier de l'être, assez beau, doté d'une grande culture artistique et doué pour le dessin. Il m'en apprendra beaucoup. Je n'ai jamais été attiré par les hommes mais je me sentirai très proche de son amour de l'art. Avec lui naitront le moteur et le carburant nécessaires à mon travail et je passerai des nuits à apprendre.

Le premier tableau digne de ce nom que j'estime avoir correctement exécuté est « Pax Romana », une huile sur bois que ma famille possède encore. A cette époque, j'étais très influencé par Delvaux et Magritte et ce tableau est empreint de la profondeur des couleurs et du débordement du rêve propre à leur surréalisme typiquement belge. Je suis encore, à ce jour, étonné de la prouesse technique dont j'ai fait preuve compte tenu du matériel exécutable que j'utilisais : pinceaux de mauvaise qualité et d'un gabarit inadapté, huile visqueuse achetée dans une droguerie, absence de produits pour nettoyer mon matériel, pas de chevalet.



Figure 8 : Pax Romana, huile sur bois

Il y a dans « Pax Romana » un curieux mélange de surréalisme et de l'art fantastique des Primitifs Flamands dont je serai dorénavant imprégné. Il va se renforcer au fur et à mesure des toiles suivantes, comme par exemple dans « La tentation de Saint Antoine – remix ». J'aime peindre des ciels tourmentés que je trouve aussi irrésistibles qu'une jolie fille, sur lesquels je colle des paysages moyenâgeux, des constructions mythiques, des personnages hors de propos, des végétations luxuriantes et des objets contemporains, laissant ainsi mon esprit enfin débridé se concentrer puis se répandre dans mes scènes.

Toutes mes toiles sont iconoclastes, c'est leur fonction, et j'y érafle avec grand plaisir tout ce qui me dérange, ce qui me révolte, et cela va commencer avec « La Vertu des Banques ».



Figure 9 : La Tentation de Saint Antoine - remix, huile sur bois.

La Vertu des Banques

Cette œuvre fait partie d'une série de deux panneaux dont l'autre est perdu. L'empreinte de la technique des primitifs flamands y est fortement marquée ; je m'y accomplis tant en qualité d'exécution que dans la mise en scène et même si le dessin souffre encore de quelques défauts, j' trouve mes couleurs, le moyen de les obtenir, ainsi qu'une voie pour le rendu de la matière. J'y apprend le glacis qui restera ma technique de prédilection.

La scène comporte deux plans : le fond arbore une bâtisse de maître dotée d'un mur de clôture qui clos un ciel presque serein ; la maison suite l'aisance et est repliée sur elle-même : c'est la banque et ses secrets. L'avant-plan est divisé en deux parties asymétriques : un public avide dont une part cède à la débauche, — les clients potentiels —, et un podium où une Eve nue et d'allure vénale écarte les cuisses pour appâter le client : c'est le guichet. Cette allégorie peut paraître simpliste, cependant, elle ne saute pas aux yeux lorsqu'on regarde le tableau.

Je n'aime pas les banques ni le grand casino qu'est devenue la finance mondiale, source de misère des masses au profit de quelques uns. Il est difficile de les aimer quand l'argent a toujours été un problème, quand les échéances de crédit s'ajoutaient aux fins de mois

Du symbolisme à l'imaginaire

périlleuses de ma famille. Il est indéniable que je fais un peu d'animisme¹ quand j'évoque les banques : ce ne sont après tout que des entités sociétaires dont l'unique but est de gagner de l'argent, mais elles sont gérées par des hommes qui ont perdu toute forme d'altruisme, qui font un but d'une monnaie qui devrait rester un outil, qui se déshumanisent forcément et qui peuvent être d'une terrible froideur face à la détresse. L'argent s'apparente à la formule $x^2+1=0$, il peut servir d'outil mais n'a aucun sens en soi. Ce sont donc tous ces ressentiments que j'ai voulu mettre dans ce tableau.



Figure 10 : L'Invention de la réalité

Après ces deux tableaux, j'entamerai une série de tableaux peints sur bois ou sur panneau. « L'Invention de la Réalité » est une suite naturelle de « Pax Romana », il arbore la même technique et le même type de composition. Pendant quelques années, je peindrai dans ce style, en me référant aux Primitifs Flamands, dans une éternelle délectation de la redécouverte de leur technique.

¹ Attitude, croyance, religion selon laquelle les animaux, les objets et les phénomènes naturels ont une âme.



Figure 11 : La Vertu des Banques

LA FEMME
Symboles et Perturbations

Représentation de la femme

L'image de la femme est omniprésente dans mon œuvre : il m'est difficile de ne pas l'introduire dans une composition, tout comme il m'est difficile de la peindre sans son sexe que je prends un malin plaisir à détailler. Je la malmène, la torture, l'affuble de formes invraisemblables, la situe dans des environnements hostiles ou hors de propos. On pourrait en déduire que je ne l'aime pas, il n'en est rien. Bien au contraire, j'ai aimé la femme toute ma vie, pour ce qu'elle représente, pour ce qu'elle donne.

Tout comme le personnage au long nez conique qui hante mes toiles, elle constitue un leitmotiv plus que récurrent qui sert à la fois de témoin et de révélateur à ma mise en scène. Elle est là où elle ne devrait pas être, perturbant l'environnement par ce qu'elle représente : un vaste réservoir de l'objet de nos désirs. Le monde ne tourne-t-il pas pour elle, pour les caresses qu'on espère en obtenir, pour ses rondeurs qui nous obsèdent ?

Certains m'affubleront peut-être de l'étiquette d'obsédé sexuel ; cette expression ne signifie rien pour moi et je citerai Marcel Mariën¹ :

« Quoi de plus normal si je suis un obsédé sexuel, ayant grandi dans le ventre d'une femme et étant né de son sexe »

L'image de la femme nous hante notre vie durant ; elle est un potentiel d'attraction dont elle n'a qu'une faible conscience, elle est l'objet de nos combats, la source de certaines de nos terreurs (ce qui en fait la victime des divers obscurantismes), l'espoir d'un refuge, la meilleure comme la pire des choses. C'est pourquoi je l'ai choisie comme révélateur et même de drapeau dans « Salut au Drapeau », idée que j'ai empruntée au peintre Clovis Trouille².

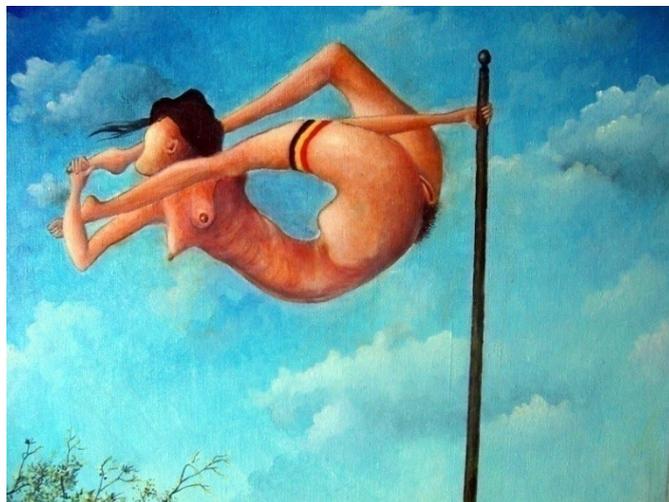


Figure 12 : Le salut au Drapeau - détail

Cette toile, qui représente une caserne aux murs tagués et par laquelle je me libère peu à peu des Primitifs Flamands, j'y éraille l'armée et le nationalisme. La femme-fanion flotte aux vents en s'agrippant, dans des contorsions invraisemblables, au poteau normalement réservé à l'étendard. Les murs sont tachés de tags divers dont l'un, à gauche, salue dans une pose aussi rigide que militaire, tag qu'on suppose peint par un protestataire. Cette dérision, je n'aurais

¹ Peintre et poète surréaliste belge, ami de Paul Delvaux.

² Peintre français proche des surréalistes.

pas pu en obtenir l'effet sans cette présence féminine, femme/bannière qui se paie le luxe de porter une jarretière aux couleurs du drapeau belge. Le sens final de cette toile est un pied-de-nez au fascisme et à l'identification meurtrière, et si j'y suis parvenu, ce n'est qu'en remplaçant les couleurs d'un pays, symbole sacré, par une Eve qui n'avait rien à faire là.

Si le personnage qui salue évoque un officier nazi, il ne faudrait pas réduire la portée de ce que j'ai voulu exprimer à ce seul type de fascisme. Pour mon esprit, toute forme d'identification à un groupe en est un à de divers degrés : les français raillent les belges, les américains méprisent les français qui haïssent les boches, les supporters d'un club de football ne rêvent que d'étripper ceux d'une équipe adverse, les catholiques considèrent les témoins de Jéhovah comme une secte, comme si toute religion n'en était pas une ! Le football, venons-y justement, tant il gagne nos médias. Je hais ce sport, non pour le jeu car il peut se révéler amusant, mais pour ce qu'il finit par représenter. Car s'il y a un esprit de clocher, c'est bien celui-là. Ses supporters lui vouent un amour immodéré au point de s'étripper. Pour la beauté du sport ? Laissez-moi rire. Aucun supporter au monde ne s'y intéresserait si ce sport n'était pas un sommet de nationalisme. Imaginons qu'on rende ce sport réellement anonyme, c'est-à-dire qu'on ne dirait plus de quel pays ou de quelle ville est issue telle ou telle équipe ; les joueurs seraient cagoulés et on ne les nommerait plus que par un numéro : cela donnerait équipe ZRD212 contre l'équipe BF45 qui a le joueur 45784 aux buts. Croyez-vous que ça intéresserait encore quelqu'un ? Pourtant, la beauté du sport serait révélée, on jouerait pour jouer, il n'y aurait plus d'idole. Comme de nombreuses choses, le football sert de réceptacle à l'expression de nos médiocrités et aux haines qu'elles engendrent et j'ai voulu, dans la dérision du « Salut au Drapeau », englober tout cela.

Objet sexuel

Il n'est pas interdit de penser que je ne représente la femme qu'en tant qu'objet sexuel. Cette impression est naturelle vu les poses et les détails dont je l'affuble ; ce n'est pas entièrement faux et le but de cette représentation est de créer un choc pour accentuer les contrastes, rehausser les oppositions, remuer les esprits. Ce ne sont qu'apparences et ne reflète pas entièrement le fond de ma pensée.

Beaucoup ont attiré mon attention sur les toisons luxuriantes dont je dote les femmes que je peins et j'en ai cherché dans mes souvenirs la raison profonde. Je n'aime pas beaucoup m'analyser mais je me suis prêté à l'exercice et la seule chose que j'ai trouvée est d'avoir, vers cinq à sept ans, surpris ma mère qui se changeait et me souviens lui avoir demandé, en désignant sa toison pubienne, ce que c'était. J'ignore ce qu'elle m'a répondu mais il n'empêche que cette image est restée gravée dans mes souvenirs et pourrait être le moteur déclencheur de la profusion de poils que je peins, associant le pubis à la femme mature, ainsi qu'à la Nature, comme des feuillages foisonnant, point sur lequel je reviendrai. La peinture sert également d'exutoire, bien que je ne sois pas plus sûr que ça de mon analyse et même le fait de le savoir n'y change rien : mon désir de peindre de cette manière ne me quittera pas. C'est là encore où je suis en désaccord avec la psychanalyse : en quoi connaître la source d'un problème résout-il ce problème ?

Il y a un peut-être un lien à faire avec les tableaux de Paul Delvaux, peintre également hanté par la femme et qui m'a beaucoup fasciné.

Dans « Peintre et sa Muse », un tel effet y est considérablement exacerbé. Le carton que j'ai peint alors que j'étais déjà malade met en opposition une dame très légèrement vêtue avec un homme atteint d'une maladie dégénérative (personnages qui reviennent dans « Neuropolis »), un peintre, donc ma personne. Pour moi, la toison fortement exagérée de la

Du symbolisme à l'imaginaire

vestale renforce l'effet de contraste avec le corps du malade, contient un potentiel de secrets interdits, donc pour lui, l'impossibilité de l'atteindre. La dame, plus que mature, est un amas de chairs moelleuses et aguichantes ; la toison, une forêt qui camoufle un trésor connu et pourtant mal connu, éternellement recherché. La scène est dramatique, pleine d'un potentiel de déception, de non-aboutissement, de rancœur, de désir.



Figure 13 : peintre et sa muse

Ces constantes oppositions habitent la plupart de mes toiles : les femmes y posent en s'offrant et en se refusant tout à la fois et il faut y voir les difficultés qu'éprouvent les couples tels que je les ai observés et éprouvés, également l'hypocrisie qui règne dans cette cellule de base qu'est le couple. Ce n'est nullement exhaustif : dans « Ichthus », je place la femme en opposition avec la religion et sa sensualité opère contre le dogmatique.

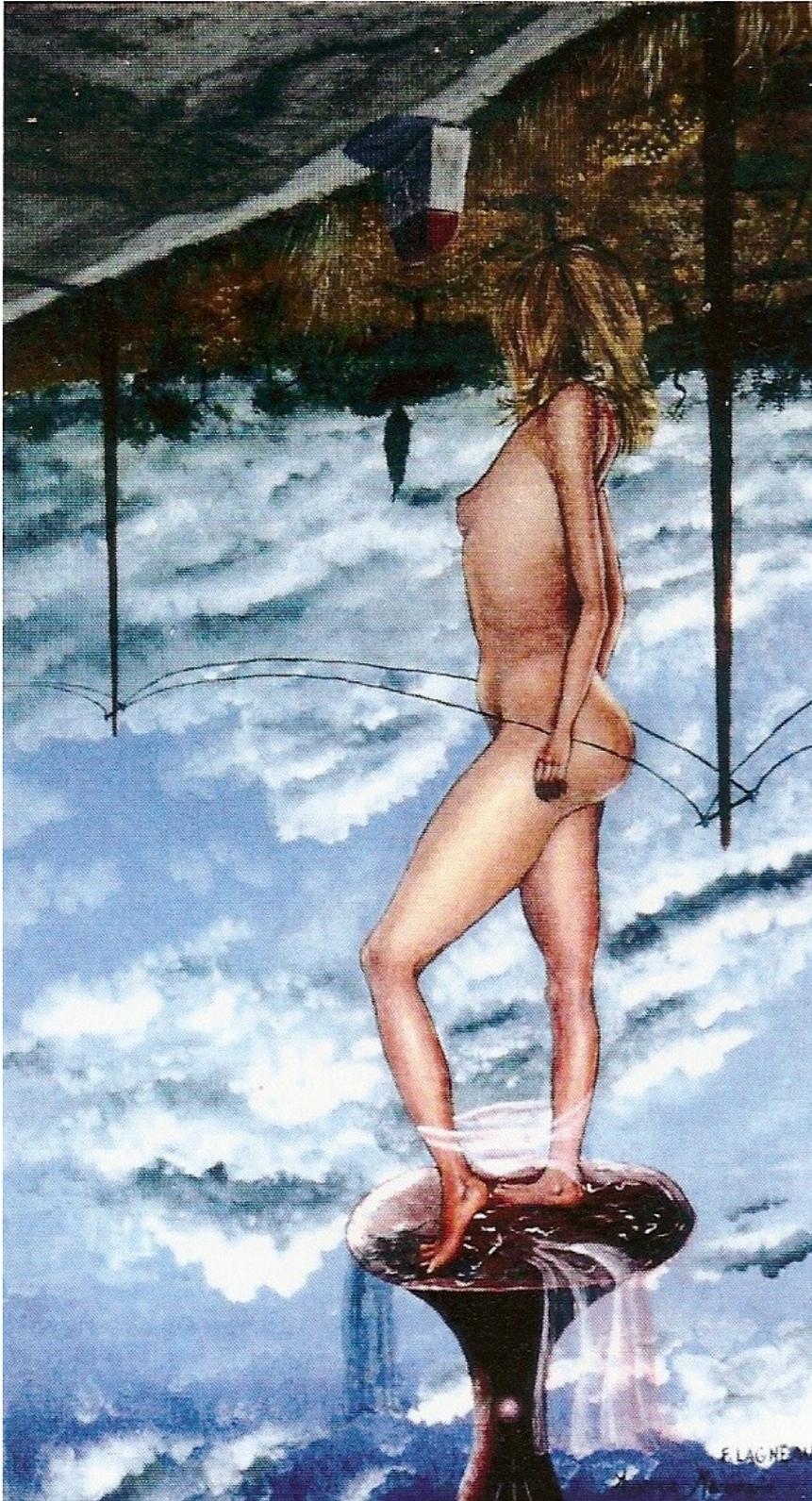


Figure 14 : Agence mannequin

Ichthus

Ichthus est l'une de mes toiles symbolistes la plus représentative ; j'y érafle ici la religion chrétienne, qui idolâtre un gibet, et la représentativité de la femme qu'elle fait, suite à l'influence de Paul de Tarse dans cette communauté. J'y ai collé des symboles à la manière de l'écriture automatique chère aux poètes surréaliste, laissant mon esprit vagabonder, le fond de ma personnalité agissant en lieu et place de ma raison.

Beaucoup de symboles relatifs à la chrétienté m'ont servi à son exécution. Un croquis exécuté par distraction m'avait permis de prendre conscience, par une inversion des symétries, de la ressemblance entre la forme du poisson et des hanches de la femme, formes qui s'imbriquent naturellement. Le poisson étant le symbole des chrétiens (Ere du Poisson) et les religieux en général diabolisant la femme en l'identifiant au mal et à la tentation, il ne m'en fallait pas plus pour démarrer la toile. J'ai donc mis un malin plaisir à mettre en scène les objets en opposition : femme crucifiée ceinte par le symbole qui voudrait la juguler, ciel de fin des temps en fond d'une construction moderne aux murs tagués dans une toile d'allure moyenâgeuse avec au loin, des usines, noires et apocalyptiques : il règne dans cette toile une ambiance de fin du monde et d'une insouciance en même temps. Le personnage à l'avant-plan regarde la scène en arborant un air d'étonnement, donnant l'impression qu'il n'est pas concerné, relevant la dose d'irresponsabilité de ceux qui observent les faits sans réagir.

Je m'en prends ici à la chrétienté car c'est la religion que je connais le mieux, mais je considère toutes les religions comme nocives et il est évident que la toile s'adresse aussi à toutes les autres, l'Islam en particulier.

Je suis athée depuis l'enfance, conviction forte qui ne m'a jamais quittée et je ne crois donc en rien si ce n'est à l'intelligence de la Vie prise dans son sens gnostique, tout en me gardant de sombrer dans l'animisme si commun aux hommes. Rien n'est plus ardu pour l'homme que d'intégrer la notion de hasard ; il cherchera une cause, un effet, un fil à suivre et peut-être un jugement divin à tout ce qui lui advient. Rien ne lui est plus pénible que de penser qu'il n'y a pas de cause telle que sa psyché l'entend ; que ce soit la maladie, un gain inopiné, un malheur, il en cherchera la cause, la responsabilité, la faute qui lui incombe forcément : comme s'il était possible de gérer tous les événements d'une vie !

Et pourtant, quand on aborde la vie sous un regard critique, si on ne peut lui dénier une volonté et une intelligence, on remarque qu'elle surtout organisation au milieu du chaos, que nombre de faits hasardeux la font dévier de sa route et l'oblige à faire des choix, que rien n'est établi à l'avance si ce n'est sa propre volition ; tout semble bien orchestré par un créateur, ce n'est qu'illusion.

Toute réalité est fonction du jugement, je ne le répéterai jamais assez, et une réalité cardinale, une réalité référence, quand on cède à l'honnêteté intellectuelle et philosophique, est impossible à établir : nous avons chacun notre propre manière de l'aborder.

L'homme, par sa tendance à la causalité, a tendance à « croire » et s'enfonce souvent, comme Nietzsche le souligne dans sa « Généalogie de la Morale », dans une morale des humbles.

La Vie est en elle-même un miracle permanent et il n'est nul besoin des féeries d'un créateur barbu. Dont acte.



Figure 15 : Ichthus



Figure 16 : le péché original

La cellule de base : conformisme et hypocrisie

Une autre raison de la récurrence de la femme dans mes toiles est une tentative de dénonciation de l'hypocrisie qui caractérise les relations conjugales ou sexuelles, l'élévation factice de « l'esprit dans l'Amour » côtoyant le terrorisme sexuel. Dites à une femme qu'elle ne vous intéresse que pour son corps, ce qui est souvent vrai, elle vous prendra généralement pour un extraterrestre, à peine un animal, attitude hypocrite de sa part car pour aguicher l'homme, elle n'hésite pas à mettre ses attributs sexuels en avant, sachant son effet, dévoilant juste ce qu'il convient de son corps, juste ce qu'il faut pour attirer l'attention ; la toute puissance de la mode en étant un des écueils. Cette attitude me ramène à la « Vertu des Banques », un guichet affriolant attire le badaud mais le contrat, en final, est strict.



Figure 17 : le jugement de Pâris

Les poètes ont beau avoir eu le loisir d'élever le « Sentiment d'Amour » vers des sphères éthérées, la relation homme/femme n'en reste pas moins, dans la généralité des cas, un

chantage sexuel. La femme, comme l'homme, exige d'être aimé(e) pour soi, pour l'esprit et non pour le corps, certaines femmes déclarant même que la sexualité est secondaire dans le couple ou annonçant des « orgasmes psychologiques ». On peut l'admettre dans l'absolu, mais si l'autre faute, s'il partage ce ridicule bout de chair avec un autre partenaire, celui ou celle qui était objet d'adoration, auquel on trouvait tant de qualité d'esprit, dont l'entité était élevée au panthéon devient l'être exécration, le traître, l'infâme, le moins que rien, la bête, l'être à haïr et à éradiquer. Entendons-nous : aime-t-on l'esprit ou désirons-nous seulement l'exclusivité sur le sexe de l'autre ? J'ai beau avoir couru le monde, tous les folklores, toute les traditions que j'ai rencontrés ne me disent que ceci « chacun sa femme et les vaches seront bien gardées ! » Car c'est bien là l'hypocrisie que je souligne, le non-sens quasi schizophrénique de l'attitude exigée et cette contradiction m'a titillé dès mon adolescence, ce qui m'a valu une vie sentimentale plus que mouvementée. Il reste un puissant esprit tribal dans la relation conjugale.

J'ai tenté de révéler cette attitude dans la dérision, comme dans toutes mes toiles, estimant que l'humour est la meilleure arme contre le mal et la mélancolie. L'œuvre la plus représentative de cette dénonciation est le « Jugement de Pâris », scène mythologique que je revisite, dans laquelle Pâris, un jeune berger, doit choisir entre trois déesses et désigner la plus belle ; la scène, je la peins au moment de la désignation, où Pâris choisit Aphrodite en lui offrant une fleur, mais cette fleur, il la présente à sa toison pubienne, révélant ainsi le réel objet de son désir. Dans l'histoire, il perdra la vie, exécuté par les autres déesses jalouses de son choix.

On peut penser ce qu'on veut de moi, et je n'affirme pas que de vrais couples ne puissent pas exister, mais je déteste les contradictions, l'absence d'honnêteté intellectuelle, les faux-semblants.

Car il faudra bien l'admettre, les pulsions profondes des deux sexes sont de manière atavique radicalement différentes : un homme dit d'emblée « je t'aime » pour je te désire, la femme « je te désire » pour je t'aime. Une femme veut l'homme, l'homme, à priori, les désire toute et doit sans cesse réfréner ses pulsions, canalisées en définitive par son désir de sociabilité et sa tendance à posséder. La femme se donne à la sexualité là où elle ne désire qu'attention, protection ou tendresse, tandis que l'homme qui veut avant tout assouvir ses pulsions, prendra toutes les attitudes faussées, cèdera à tous les mensonges, pour forcé, s'accorder aux désiratas de sa partenaire ; la sexualité de l'homme est brutale, puissante et rapide, celle de la femme lente et floue, et là encore, l'homme est forcé de jouer un jeu qui bride sa libido. C'est bien là toute la scénique du couple et les hommes qui voudront me contredire savent au fond d'eux-mêmes, même s'ils ne le diront jamais, que j'ai raison.

Je ne suis ni contre, ni pour le couple, je décris simplement les fils artistiques et philosophiques qui m'ont amené à peindre les contradictions de la cellule basique, les perceptions tronquées de l'image de l'homme et de la femme qui, s'ils appartiennent à la même espèce, sont radicalement différents et dont il résulte une sempiternelle incompréhension.

Je n'en tire aucune morale, nous sommes ainsi faits, pour le pire et le meilleur, la femme semblant se « réveiller », se « libérer » de ces contraintes, ce qui rendra peut-être ma peinture obsolète. Qui vivra verra.

MATURATION
Archétype et nouvelles voies

The Fall of Jericho

The Fall of Jericho est à mes yeux ma toile majeure, celle où j'ai le mieux mélangé tradition et modernisme. Peinte entre mai et décembre 1998, elle rassemble tous les thèmes et les formes qui m'étaient chers ; l'influence de Jérôme Bosch y est flagrante et je lui ai même emprunté certains détails, voulant ainsi lui rendre plus qu'un hommage.

La scène, celle de la prise de Jericho par les Israélites, comprime une violence latente, celle des peuples et de leur idéologie.

Bien décrite dans l'ancien testament, à une époque où les Israélites reconquerraient la « Terre Sainte », les actes décrits dans la bible (massacre de population, des femmes, des enfants et même des animaux domestiques) m'avaient choqué et sensibilisé, avec bien entendu tout le recul nécessaire dû à cette période, les autres peuples ayant eu les mêmes mœurs.

J'évoque ainsi, par cette toile, la situation au Proche-Orient et j'aime à rappeler, en évoquant la Shoa en sous-latence, que les peuples qui étaient les victimes d'hier peuvent devenir les bourreaux de demain, qu'il y a en chacun de nous, comme en chaque nationalisme, un dictateur, un bourreau en puissance, surtout s'il se croit pur, s'il ne doute jamais, s'il est possédé par l'altruisme du Bien ; il n'y a pas de peuple bon ou mauvais, il n'y a qu'un rapport de force.



Figure 18 : The fall of Jericho - détail: l'Arche

Et il y a là toute l'ironie qu'il y a dans l'Histoire : si Hitler ne s'en était pas pris au peuple juif, l'état d'Israël n'aurait sans doute jamais vu le jour ; il a produit le contraire de ce qu'il escomptait. L'Histoire ne sert de leçon que si on parvient à douter de soi et d'Elle.

Le tableau, construit uniquement sur deux couleurs, le jaune et le bleu, possède par cette opposition des complémentaires un potentiel de puissance dramatique, celle à mes yeux de la violence due à la cupidité ; je ne suis ni dans un camp ni dans l'autre, considérant tous les peuples égaux tant en mal qu'en bien, j'ai simplement retranscrit et symbolisé ce que je ressens et vois : il n'y a pas de prédisposition raciale au pire et à l'horreur.

Par cette toile, où je m'accomplis, je me libère peu à peu des errements du début et après son exécution qui m'a été ardue, le fil des primitifs flamands ne me sera plus nécessaire ; j'introduis des tags dans mes toiles dont certaines vont friser l'abstrait ; pour d'autres, je peindrai moins à la pointe du pinceau et me laisserai envahir par l'impressionnisme français et l'expressionnisme allemand, surtout dans les paysages.

Je m'attacherai cependant encore à certaines scènes bibliques (Ichthus, The Visitation, Focalisation récurrente sur la fuite en Egypte, ...) éprouvant indéfiniment le besoin de faire une

mise au point avec tous les obscurantismes de notre monde. Une toile encore fera suite à la majesté de celle-ci, la dénommée Neuropolis.



Figure 19 : The fall of Jericho

Neuropolis

Neuropolis est une mise au point particulièrement personnelle avec la maladie qui m'affecte : la sclérose latérale primitive. Je me suis complu à rassembler dans celle-là différents personnages atteints de maladies neurologiques et dégénératives, dans une unique scène intemporelle avec, en toile de fond, une ville fantasmagorique relevant de l'hallucinatoire. Ici encore, la présence d'une femme légèrement vêtue et physiquement saine est en opposition avec le reste du décor.

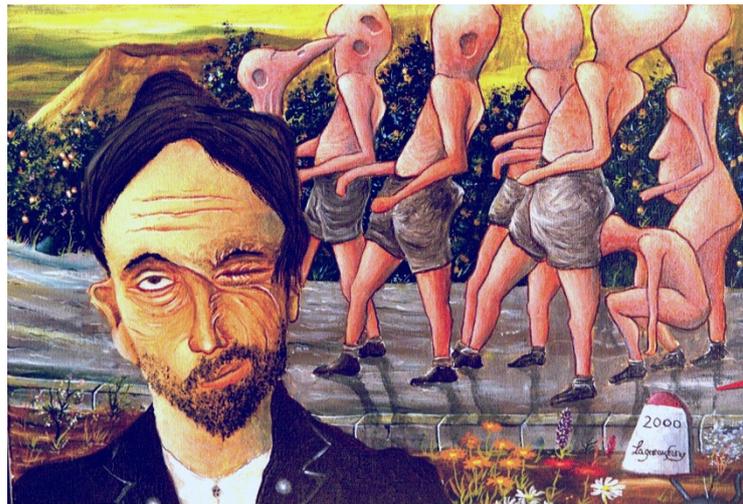


Figure 20 : Neuropolis - détail 1

J'y reprends le thème de « Peintre et sa Muse » dont l'exécution avait été faite en prélude à ce tableau. Il règne dans l'image une ambiance de folie dégénérative, une dure décadence des corps, des esprits et des bâtisses. La toile m'a servi de défouloir et il n'y a nulle morale en elle ; il y a simplement une certaine expression de détresse canalisée d'un être face à la lente dégradation de sa personne.



Figure 21 : Neuropolis - détail 2

Et s'il y en a une, elle pourrait contredire l'expression politiquement correcte et généralement admise que « les handicapés sont des êtres comme les autres ». Rien n'est plus faux ! Croyez-moi, dès qu'on se sait atteint d'un handicap ou d'une maladie incurable, le soleil change de couleur ; que ce soit de son fait ou de celui des autres, on est forcément amputé du monde valide et actif, donc de la volition, même si je conviens qu'on peut y retrouver une certaine place. Le handicap est une étoile jaune, qui dès qu'elle est visible, rebute le plus altruiste des valides.

Mais il ne faut pas sombrer dans la rancœur et il vaut mieux prendre le malheur sur soi ; une expression lue un jour m'avait frappé : « la maladie tue la vertu, l'impotence mène à la folie ». J'y pense chaque matin.



Figure 22 : Neuropolis

Migration

Migration a une histoire particulière dans ma création. J'avais à l'origine élaboré un fusoil (voir « mes techniques ») suite à une vision nocturne (enfumée de cannabis) qui évoquait la migration d'un peuple traversant un bourg antique.

Alors que je m'apprêtais à peindre la scène sur toile survient l'attaque des tours jumelles à New York. Non que cette agression m'ait particulièrement ému, — les américains en ont fait d'autres —, mais les images qui passent en boucle sur toutes les chaînes m'interpellent : c'est la poussière, cette poussière infinie d'un gris accablant, qui s'est infiltrée partout et qui est devenue l'unique couleur des lieux, qui frappe mon esprit, ainsi que la carcasse des tours,

Du symbolisme à l'imaginaire

hallucinants squelettes d'acier, relique d'une apocalypse évocatrice. La synthèse se fera rapidement et j'intégrerai l'évènement dans mon projet final.



Figure 23 : étude pour migration - fusoil

Il y avait longtemps que je voulais peindre du gris, grand admirateur du peintre Corot qui en avait décliné tout un éventail dans ses magnifiques paysages, et je venais d'en trouver la composition, un mélange qui me permettait d'infinies nuances.

Je pense que Migration est mon œuvre la plus aboutie, la plus équilibrée, celle dont j'ai le mieux contrôlé l'exécution : elle est dramatique, hallucinante et suggère ce qui pourrait aussi nous advenir.



Figure 24 : Migration - détail

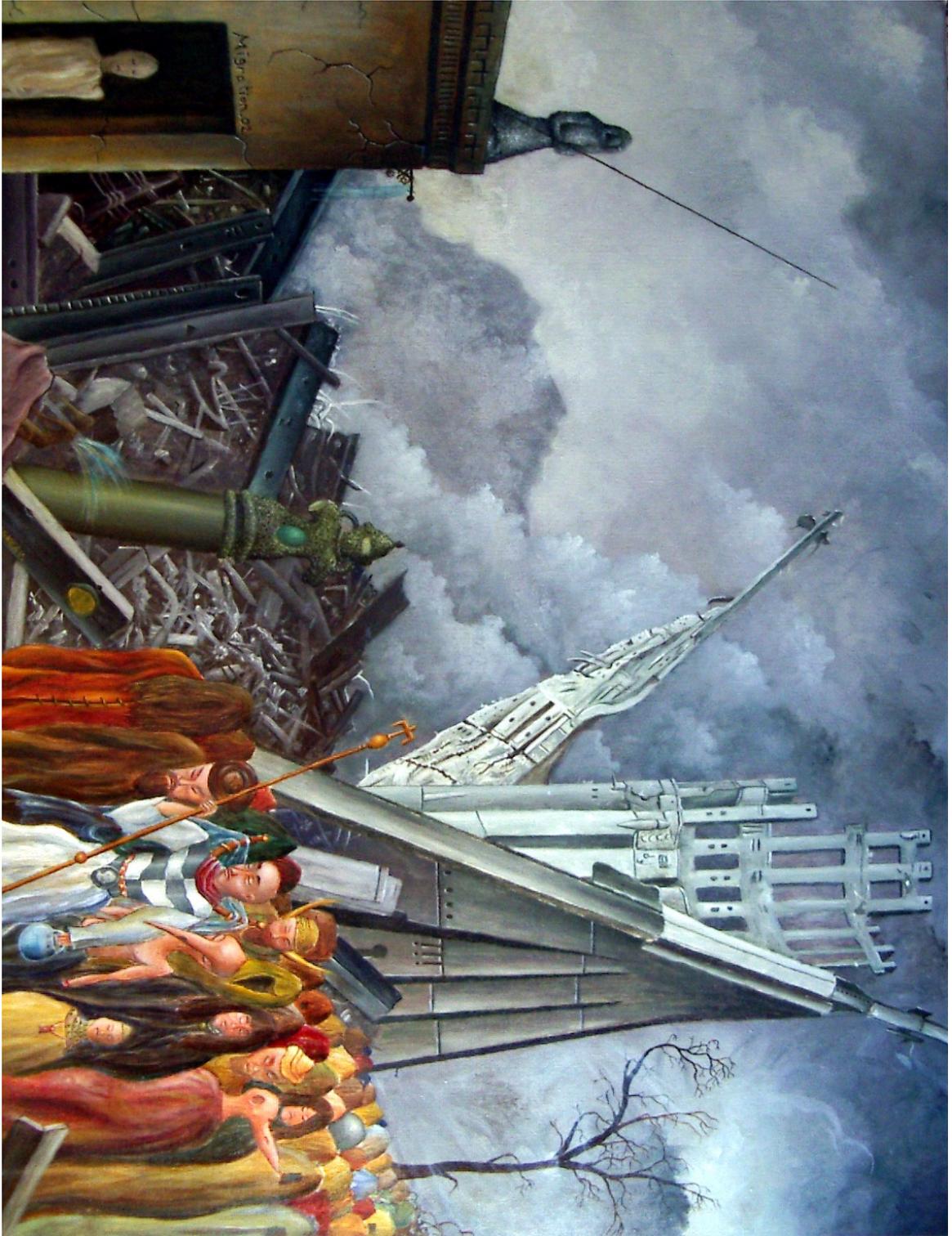


Figure 25 : Migration

Libération

L'archétype au long nez conique qui traverse mes toiles, je ne pourrai jamais m'en défaire ; il m'est devenu trop familier et comme la femme, il renforce le support de mes constructions mentales. Je tente bien de l'assassiner dans « Mort d'un Archétype », mais il reviendra comme les pluies achalantes du mois de mars. Je cherche pourtant à sortir de mes répétitions.

Alors, dans certaines toiles, je vais user du mode hallucinatoire, frisant l'abstrait comme dans « le discobole », « 'scuse me while i kiss the sky » ou « quelqu'un a empoisonné le poison ». J'y peins moins à la pointe du pinceau, j'y lèche moins la toile, des formes à peine ébauchées servent de fond ou de décor ; je me complais à mélanger des styles relevant de l'art du tag à ma technique de la renaissance.

Il n'est pas interdit de penser que ces toiles reflètent une période de grand trouble dans l'histoire de ma vie : la maladie m'atteint, mon esprit de révolte s'assagit, je vis une séparation de plus et je passe la quarantaine. Je trouverai cependant des périodes d'apaisement et à ma sensibilité se révèle enfin l'œuvre des impressionnistes que je connais pourtant depuis longtemps : je synthétiserai leur technique pour l'introduirai dans la mienne, l'esprit plus en repos, pour parfois, dans des paysages, exprimer le symbolisme par la couleur. Cela donnera une série de toiles où la lumière prendra la place première et où la couleur remplacera la forme.



Figure 26 : Quelqu'un a empoisonné le poison

SYMBOLIQUE DE LA COULEUR
Paysages

Influence de Goethe

Avec la redécouverte des impressionnistes, les écrits de Goethe vont me conforter dans une vision symboliste de la couleur ; par elle, je tente de créer un choc psychosensitif qui prendra peu à peu lieu et place aux scènes allégoriques, en principal dans mes paysages où je ne m'y exprime que par elle, même si j'y incruste encore quelque uns de mes éléments récurrents, sorte de signature ; j'y laisse la forme faire place à la lumière.

Certains, comme Post-Economica, mettent encore en scène décors et personnages, cependant la couleur y prime bien plus que le dessin dont je me libère peu à peu. L'ambiance devient primordiale, la relation psychique avec la couleur indispensable et mes paysages constituent une aire de repos où je n'ai plus besoin de penser, laissant pinceaux et surtout la palette prendre le dessus sur la computation.



Figure 27 : Post-Economica

Je développe ma vision symboliste de la couleur dans le chapitre suivant : « Mes techniques ».

Recherche de « la » et « ma » nature

Ma relation avec la nature est profonde, je m'y identifie constamment, ne m'en sépare jamais. Ayant couru les bois dans mon enfance, j'ai eu tout le loisir d'en contempler la beauté, d'admirer les formes d'un arbre. Les arbres dans mes toiles sont toujours exécutés avec une grande attention : ils sont à mes yeux la beauté personnifiée, la volonté farouche de la Vie de se donner forme.

Ils me donnent un plaisir tactile et visuel dont je me repais sans cesse, je prends le même soin à peindre leur feuillage qu'à peindre les poils pubiens et ne peux m'empêcher que ces deux foisons soient dans mon esprit intimement liées. Que ce soit au pastel ou à l'huile, je prends grand plaisir à reproduire la nature, tachant d'en faire ressortir le « beau », le « tangible », l'infinie présence », « l'implacable volition ».



Figure 28 : 24 heures avant l'ouverture de la chasse

Tout paysage est pour moi beauté et drame : c'est la Vie et sa lutte constante contre le chaos, Vie qui m'anime aussi et dont je cherche le sens. Il y a-t-il une morale à en tirer ? Pourquoi le peintre devrait-il en tirer une ? Un peintre n'est qu'un homme avec autant de qualités et autant de défauts que n'importe quel autre, il n'est pas au-dessus, ni au-dessous, il n'a pas à être plus moral ni plus angélique que n'importe qui. Il peut sembler délicat à certains de dissocier la vie du peintre de son œuvre, elles sont pourtant deux choses différentes. L'acte de peindre est un moment particulier, séparé de la vie courante par la symbiose que le peintre noue temporairement avec le spirituel, comme il en est également de la musique ou de la sculpture, mais ce n'est pas nécessairement toute sa vie au risque de sombrer dans une psychose.

Du symbolisme à l'imaginaire

Van Gogh était peut-être fou et invivable, mais la nature et la lumière de ses toiles nous cornaque vers des sphères élevées, une fenêtre sur une vue différente du tangible et il aurait été un raisonnable notaire que son œuvre n'en serait pas moins puissante.

L'œuvre est plus importante que le peintre qui l'a produite, elle est un témoignage d'une certaine vue de l'esprit, de la multiplicité de nos points de vue. Quelle importance de savoir que Shakespeare ait été tel ou tel homme, qu'il ait existé ou non, de savoir qu'en définitive il s'appelait Wilson : son œuvre est là et enrichit notre patrimoine.



Figure 29 : Les Ventures

Du symbolisme à l'imaginaire

MES TECHNIQUES

L'huile et le glacis

Comme je l'ai signalé au début de ce livre, ce sont les primitifs flamands qui ont été le moteur déclencheur de mon désir de peindre. Je les ai beaucoup admirés et étudiés dans les musées et dans les livres. La technique qu'ils ont inventée, le glacis, permet des œuvres de facture lente et mûrement réfléchies, ce qui correspondait à ma sensibilité car je suis un ruminant psychique. J'ai donc opté, dès le départ, pour cette technique qui autorise une transparence, une profondeur des matières et des couleurs qui lui est propre ; elle demande cependant une profonde réflexion et une organisation minutieuse.

Ce n'est que bien plus tard que je découvrirai la force de certains impressionnistes (Van Gogh, Seurat, Monet, ...) et que j'inclurai leur manière brute et psychosensitive dans mes tableaux : il faut parfois du temps pour parvenir à faire ce qui semble le plus simple.

La technique

Je compose mon liant, moitié huile de lin et moitié térébenthine ; j'y ajoute une dose de siccatif de Courtrai de manière à ce que le durcissement des différentes couches ne prenne pas trop de temps.

Il est important de comprendre la nature chimique des liants et des couleurs pour aborder la peinture à l'huile et en particulier le glacis. Certaines couleurs sont d'un séchage très rapide (terres, blanc de titane, noir de bougie, terre verte, ...) alors que d'autres sont très lentes à durcir (violets, carmin d'alizarine, laque de garance, la plupart des bleus, ...) ; c'est dû à leur nature chimique et en général, les fabricants indiquent sur le tube la transparence, la résistance à la lumière et le temps de séchage de la couleur ou du moins sa composition chimique. Le liant a encore plus d'importance dans la vie d'un tableau et il faut bien en comprendre son fonctionnement : alors que la térébenthine ou le white-spirit permettent aux couleurs de sécher par le principe de l'évaporation, processus rapide, l'huile, par contre, ne sèche pas mais durcit en se gélifiant et a besoin d'oxygène pour le faire. C'est un processus très lent.

Si on recouvre une couche de pigment dilué dans l'huile par une autre couche diluée dans la térébenthine, on va empêcher la première d'accéder à l'oxygène nécessaire à sa gélification, la seconde ayant déjà séché, on se retrouvera avec une couche molle sous une couche dure, qui durcira comme elle peut avec le peu d'oxygène dont elle dispose : ça peut mettre des années et à terme, le mouvement d'une couche molle sous une couche dure provoquera des craquelures.

Il faut donc constamment garder en mémoire qu'il faut peindre GRAS (plus d'huile) sur MAIGRE (plus de térébenthine ou de white spirit), c'est essentiel pour la conservation de l'œuvre. De toute manière, la pose d'une couche saturée d'huile est très ardue sur une couche grasse ; cela fonctionne par contre sans problème sur une couche maigre.

Je procède comme suit :

- J'élabore le dessin de manière très poussée et je le fixe.
- Je place mes premières couches, opaques, avec peu d'huile et un excédent de térébenthine.
- Couche après couche, je renforce les ombres, les lumières, la texture et les éléments avec des couches constituées de plus en plus d'huile et de moins en

moins de pigments, en tenant compte, bien sûr, que les éléments proches doivent être plus opaques, et les éléments éloignés plus transparents, tendant même vers le bleu car l'air regardé à l'horizontale prend une teinte bleuâtre.

Le glacis permet des teintes et des effets qu'on n'obtient pas avec d'autres techniques. Par exemple, un glacis « blanc de zinc » accentuera le velouté de la peau alors qu'un glacis « jaune indien » lui donnera un teint doré, hâblé, et accentuera la lumière à la manière d'un soleil oriental. Un drapé composé de « rouge de cadmium » et de « bleu indigo » dans les ombres sera étonnamment renforcé par un glacis de « carmin d'alizarine » ou de « laque de garance », couleurs déjà transparentes ; rien n'empêche ensuite de renforcer l'ombre de manière plus générale par un « bleu outremer », très transparent également.

Je termine d'ailleurs toujours par les ombres, selon le tableau et l'ambiance qui lui est propre, par du « bleu de Prusse », « outremer », « indigo » ou « bleu cadmium » dans le blanc. Les possibilités sont multiples et j'en découvre encore.

Gardons à l'esprit que la peinture, comme le monde, est une illusion, que quelle que soit la manière dont on aborde la réalité, nous ne sommes jamais confrontés qu'à notre jugement et à nos idées qui nous reviennent sans cesse en miroir ; ceux qui croient à une autre réalité que la manière dont ils regardent ce monde se vouent à des désillusions. L'expérience m'a prouvé que le monde extérieur est plus petit que celui de mon esprit. Le dessin et la peinture contiennent une grande force d'illusion et ne sont en définitive rien d'autre sinon qu'une façon de nous dire : « cet homme là a vu cette chose de cette manière », ce qui est une façon de dire que si nous sommes enfermés dans notre perception, d'autres existent et ont la leur propre. La peinture est une grande leçon de modestie.

Quand un peintre dessine une sphère, qu'il l'ombre et la texture assez pour qu'elle semble réelle, on a beau savoir que le dessin n'a que deux dimensions, nos yeux (et forcément notre esprit) en voient trois, il n'y a rien à y faire. Ceci montre encore à quel point le monde est illusion (voir les gravures d'Escher à ce sujet), à quel point nos sens nous trompent, à quel point il advient d'être attentif que d'autres pensent et voient d'une manière qui n'est pas forcément la nôtre.

Le glacis est une manière de parvenir à créer l'illusion, l'illusion que les choses ont de la profondeur, l'illusion de la manière dont la lumière frappe cette transparence. Il y en a d'autres : on peut très bien mettre du vert, même beaucoup de vert, dans la peau pour exprimer un état ou une idée. La peinture n'a pas de limite.

Sans conteste, ma technique a évolué avec le temps et tâchant de « mixer » mes glacis avec une certaine spontanéité, je dessine de moins en moins et mes toiles partent de plus en plus souvent de l'informe vers la forme ; j'aime laisser un certain flou et même certains défauts, considérant qu'une toile trop parfaite est aussi froide qu'une photographie. Je me laisse souvent guider par la couleur.

Je reste cependant persuadé qu'il demeure difficile de peindre un tableau d'une seule facture et que toutes les techniques sont bonnes pour arriver à nos fins ; les techniques mixtes sont là pour ça : fusain et pastel, fusain et huile, pastel sec et gras, pastel gras et huile, acrylique et huile, ... tout est quasiment mélangeable.

Le fusoil

J'appelle fusoil une combinaison sur papier d'huile et de fusain (ou de mine de plomb). Je compose le liant d'1/3 d'huile de lin et de 2/3 de térébenthine. Je n'ajoute pas de siccatif

Du symbolisme à l'imaginaire

car le séchage des premières couches est très rapide ; comme pour l'huile, je travaille par couches successives.

Cette technique permet d'obtenir des œuvres situées entre le fusain et la gravure, tendant même vers la « manière noire », avec toutefois une grande précision. Les noirs dans l'huile sont profonds et très contrastés ; il y a une possibilité d'infiniment de gris.

- Je fais un dessin très poussé que je fixe car le liant dissout le crayon.
- J'enduis et nourris copieusement la feuille de liant car au début, l'absorption du papier rend l'exécution ardue.
- Je pose mes premières couches. Les parties qu'on travaille doivent être sans cesse refournies en liant sinon on perdra l'effet de fondu dans l'huile, surtout avec la mine de plomb, plus tenace.
- On peut travailler avec du fusain, du pastel sec ou gras, de la peinture à l'huile ou même de l'acrylique pour certains effets. Selon l'effet recherché, on peut travailler avec un trait dur et appuyé, travailler avec un trait tendre dissout dans l'huile et étendre la matière à l'aide de pinceaux. Pour ma part, j'ajoute de la couleur à la fin, souvent de l'huile.
- Le durcissement complet d'une couche peut prendre une à deux semaines (sauf la première couche), il y a donc un risque de dissoudre le travail précédent à la reprise : ne donc pas oublier de fixer le travail. J'ai déjà poussé un fusil jusqu'à dix couches sans problème.

Certains artistes m'ont signalé qu'à terme, après dix ou vingt ans, il existe un risque que l'huile « mange » le papier, ce-dernier devenant friable et tombant en poussière. Pour ma part, mes œuvres ne sont pas assez anciennes pour me forger un avis. J'ai cependant vu des œuvres similaires de Marcel Delmotte ayant plus de vingt ans d'âge qui n'avaient pas bougé. Il y a une solution pour garantir son travail d'une telle détérioration : c'est de poser au verso, après le séchage complet du fusil, des couches alternées de gesso et de colle de poisson (le gesso a l'avantage de contrer la transparence du papier due à l'huile), ce qui va renforcer la résistance du papier.

Personnellement, j'utilise du papier de qualité et ne prends pas de précautions ; cependant, je colle une feuille vierge au dos de l'œuvre après un mois de séchage.



Figure 30 : Oh ! Fortuna ! - fussoil

Les Gris

L'utilisation des gris en peinture demande une longue expérience et une grande sensibilité ; il faudra donc s'armer de temps et de patience pour assimiler leur composition et leur introduction dans une toile. Comme Corot l'a montré, il n'y a pas de nature sans gris et on peut dire qu'il a été un maître en cette matière.

Le gris n'est pas seulement un mélange de noir et de blanc, au contraire, il se décline dans toutes les teintes. On peut dire qu'il y a création de gris dès que le blanc intervient dans un mélange, avec toutefois deux exceptions : le jaune et le blanc, ces couleurs ayant une affinité particulière (je parle de jaunes purs), ainsi qu'avec certains rouges, le mélange produisant naturellement du rose (mais le « rouge cadmium », rouge de base, donne un rose grisâtre mélangé au blanc, lui préférer le « carmin d'alizarine » pour le rose brillant).

Pour commencer, il faut donc créer un noir orienté, et là l'anticipation a son importance. On peut cependant créer son gris directement : pour ce faire, on mélange du blanc, de la terre d'ombre brûlée et au choix : du bleu, du rouge ou du vert selon l'harmonie qu'on veut obtenir. Ainsi, quand on acquiert un peu d'expérience, on oriente son gris dans la teinte désirée. Il ne faut toutefois pas oublier la théorie de la complémentarité des couleurs pour les ombres.

Les gris sont devenus une passion et si j'ai pu réaliser une toile comme migration, exclusivement composée de gris, c'est grâce à la technique que j'ai acquise en ce domaine.

Pour ma part, je fais mon mélange très foncé sur la palette et je l'éclaircis directement sur la toile. Pour gagner du temps, je me suis créé un nuancier dont je propose une version ci-dessous.

Ce nuancier est réalisé comme suit : les deux bases sont la terre d'ombre brûlée (TOB) et le blanc. Veuillez à ne pas mettre trop de blanc dès le départ : il est plus facile d'éclaircir que de foncer une couleur. Ensuite, un exemple pour chaque couleur que j'ai testée, bleus, mauves et verts.



Figure 31 : Migration - détail

A chaque couleur, j'ai donné trois effets :

- Foncé (premier rectangle).
- Clair (deuxième rectangle).
- En sphère nuancée, tel qu'il rendra sur la toile.



Figure 32 : Nuancier des gris

De la couleur

Avant-propos : de la science et de la tautologie.

Avant d'aborder le chapitre de la couleur et son sens, il est indispensable que j'approche notre raisonnement, notre façon de penser, en particulier la tautologie.

On appelle tautologie une définition dont le résultat est une identité du sujet à définir¹.

On ne se rend pas bien compte à quel point nous pensons de cette manière. Dire : « Il est mort d'un arrêt de cœur » en est un commun exemple, l'arrêt du cœur n'étant rien d'autre que la mort. Le problème d'une expression tautologique, c'est qu'elle énonce, définit, mais ne nous apprend rien ; elle est à elle seule une scolastique.

Les sciences étant principalement fondées sur une identification de l'univers, il faut donc y affronter diverses tautologies et divers pense-bête. Admettre sans discussion que si $a+b=c$ alors $a=c-b$ parce que « *une valeur change de signe en passant de l'autre côté du signe d'égalité* », voilà qui fournit une règle absurde mais commode. La vraie explication, *qu'à deux quantités égales on peut retrancher la même quantité* « b » ($a+b-b=c-b$) serait encombrante ; le *bon* élève choisira donc des milliers de fois ce genre de pense-bête : l'école incite à penser bêtement.

On dira que les corps s'attirent à cause de la gravitation, laquelle dit tout simplement que les corps s'attirent.

On dira aussi qu'un corps qui n'est soumis à aucune force est en mouvement rectiligne uniforme, ce qui signifie qu'un corps qui n'est soumis à aucune force ne change spontanément ni de vitesse ni de direction ... et comme on appelle force ce qui est capable de modifier la vitesse ou la direction d'un corps, la loi dit en fait ceci : un corps qui n'est soumis à aucune force n'est soumis à aucune force !

Loin d'être un piétinement de la pensée, la tautologie constitue à la fois le but et le moyen du savoir humain, la science se voulant une progressive identification de l'univers.

Identification ne veut pas dire explication. On a beau connaître et fouiller la théorie de la gravitation, on ne sait toujours pas pourquoi les corps s'attirent, et la physique quantique n'arrange pas les choses vu que les physiciens ne parviennent pas à trouver le pont entre l'infiniment grand et l'infiniment petit, et que dans l'infiniment petit, des choses étranges se passent, comme si on avait là d'autres lois physiques. Et qu'est que l'instant avant le moment zéro de l'univers, de l'énergie ou de l'information ? Les théoriciens se battent encore à ce sujet, avec des théories aussi délirantes que les cordes ou les théories topologiques des champs dont on attend encore la validation et la moindre application pratique.

On a beau connaître les théories de Newton et toutes celles, quantiques comprises, sur la lumière (dont les photons se comportent quelquefois étrangement), on ne sait toujours pas pourquoi la chlorophylle est verte et le sang rouge. Bien sûr, il y a toujours la possibilité d'une explication par la scission du matériau, mais en final, quand on arrive dans l'atome, on peut toujours se demander pourquoi tel élément adopte telle couleur.

La science atteint ses limites quand, pour rendre compte du réel, elle recourt à des formulations valables comme mode d'emploi mais conceptuellement vides. Si je ne peux comprendre un phénomène qu'en admettant un nombre dont le carré est -1 , j'échange une

¹ Caractère redondant d'une proposition dont le prédicat ne dit rien d'autre que le sujet. La proposition « Tous les hommes sont mortels » est une tautologie. Répétition d'une idée sous une autre forme. Proposition qui reste vraie quelle que soit la valeur de vérité de ses composants.

énigme pour un non-sens. Je peux bien connaître l'utilité d'un nombre comme racine carré de -1 et m'en servir comme instrument, il m'est impossible de rien en penser.

La science telle que nous l'avons développée, nous assure une haute technologie mais ne nous rapproche pas ni ne nous explique notre Nature.

Comment j'aborde la peinture

Le but de l'artiste étant de faire transparaître le spirituel à travers le beau (en allemand, l'adjectif « schön » (beau) vient de « scheinen » (paraître)), c'est aussi son devoir de poser le « pourquoi ».

Si on me dit que l'univers vient du big-bang, pourquoi ce big-bang, qui ou quoi l'a initié ?

Qu'est-ce qui a fait de nous des êtres spirituels ? Pourquoi la « morale » est-elle tant ancrée à nos gênes ? Le Bien et le Mal nous gouverne alors que vu du côté de l'univers, il est absent : la mort d'un homme nous est un drame, pour l'espace, la perte d'une étoile représente peu de choses.

Voilà des choses que ni la science, ni la religion, et à peine la philosophie, ne nous explique. Il était important pour moi d'aborder ces choses un peu rébarbatives avant de parler de la couleur.

Entre la théorie de Newton et l'approche de Goethe, mon choix se porte sur ce dernier :

« L'art est la manifestation de choses cachées qui sans lui ne pourraient jamais trouver une expression. (Goethe) »

L'expérience du prisme n'est d'aucune utilité au peintre, même si elle a permis de mieux comprendre la nature de la lumière. Nous vivons, percevons dans la lumière, et vivons en symbiose avec elle. Il peut se révéler pénible de vivre dans une pièce peinte en rouge ou tapissée de mauve, mais le rouge peut très bien convenir à une salle de sport, lieu d'action, et le mauve à un casino ou un mortuaire, lieux de concentration ou de recueillement. L'homme n'a inventé ni la lumière, ni la couleur, sa psyché s'y est adaptée. La question peut se poser, celle de l'œuf ou la poule : lorsque que nous retrouvons en montagne et que nous trouvons le paysage beau et apaisant, est-ce vraiment beau et apaisant ou est notre esprit qui l'invente ? Encore une fois, j'en reviens à la perception de la réalité et à cette achalante redondance de nos pensées : nous ne voyons qu'à travers elles.

Quoi qu'il en soit, le peintre ne dispose que des couleurs pour se mettre en symbiose avec le spirituel puis avec la psyché de ses semblables, il doit donc pouvoir s'en servir pour éveiller chez l'autre une réaction psychosensitive ou émotionnelle. La forme est couleur, la perspective est couleur, le positionnement est dans la couleur, c'est ainsi que la Nature se présente à nous ; le peintre averti saura également qu'une forme sans couleur est une forme sans vie tant qu'elle ne l'habite pas.

Il peut sembler inutile pour un peintre de peindre un arbre, celui qui est dans la nature sera toujours plus beau, plus constant, plus feuillu, plus lumineux, plus réel. Le peintre va tenter de peindre la lumière qui éclaire cet arbre, de comprendre à travers elle le fonctionnement de la nature dont il est un élément pensant et tenter de transmettre sa trouvaille. Si on se prend à peindre un pot sur un bord de fenêtre, on peint surtout la manière dont la lumière arrose ce pot, toute autre manière n'étant qu'imagerie.

Mes propos peuvent sembler défaitistes, il n'en est rien : peindre est une passion dont on ne se défait jamais et ces réflexions se font en tâche de fond, comme dans les processeurs des ordinateurs multitâches, sans qu'on y pense, l'important étant de manier le pinceau.

Du symbolisme à l'imaginaire

Je n'attache pas grande importance entre les couleurs froides et chaudes ; ce classement ne m'a jamais intéressé et ne m'est d'aucune utilité dans mes réalisations.

La théorie de Chevreul sur la complémentarité des couleurs est beaucoup plus importante.

L'ouvrage du chimiste français Chevreul a influencé les écoles artistiques connues comme l'impressionnisme, le Néo-impressionnisme et le Cubisme Orphique. Robert Delaunay a utilisé dans ses travaux des « écrans simultanés ». Bien que l'œuvre de Chevreul soit restée au niveau théorique et n'ait jamais été conduite à son terme, elle a influencé autant les conceptions d'Eugène Delacroix que celles de Georges Seurat sur les couleurs et sur l'art de les traiter.

Chevreul y formule entre autre deux principes :

« Lorsque l'œil perçoit en même temps deux couleurs avoisinantes, elles paraissent aussi dissemblables que possible, tant du point de vue de la composition optique que de leur valeur tonale. »

Et encore :

« Dans l'harmonie des contrastes, la composition complémentaire est supérieure à toutes les autres. »

Je n'aborderai pas cette théorie en profondeur : le sujet est vaste et le comprendre intellectuellement puis affectivement m'a pris beaucoup de temps.

J'aborderai donc les couleurs selon l'approche de Goethe en les classant comme suit : les couleurs-éclat, les couleurs-symbole et les terres.

Perception de la lumière dans le noir.

Lorsqu'on observe la fin de la nuit, au moment où les premiers rayons de soleil apparaissent, on remarque que ceux-ci passent du rouge à l'orange avant que le fluide lumineux n'envahisse l'air. On peut en conclure ceci :

La lumière vue à travers l'obscurité est ROUGE.

Par contre, quand on regarde le ciel en pleine journée, on le voit bleu : nous regardons un ciel noir qui nous apparaît bleu.

On peut donc en conclure que l'obscurité vue à travers la lumière est BLEUE.

Le peintre peut se servir de ces règles pour orienter l'harmonique de ses toiles en fonction du moment de la journée, rouge puis orange à l'aube, jaune citron le matin, jaune cadmium en fin d'après-midi, bleu le soir.

Les couleurs-éclat

Les trois couleurs-éclat sont le jaune, le bleu et le rouge, soit les trois couleurs de base qui permettent d'ailleurs de créer toutes les teintes.

Le jaune

On apparente naturellement le jaune au soleil et à la lumière.

Peignons une surface en jaune, qu'observons-nous ? C'est en fait quelque chose d'antipathique quand on a un sens artistique développé : l'âme ne supporte pas une surface jaune enserrée dans ses limites ; il faut diluer et encore diluer le jaune, bref, il faut avoir un milieu jaune très dense en son centre qui rayonne en s'affaiblissant.

LE JAUNE VEUT RAYONNER

Il y a deux jaunes importants :

- Le Jaune Citron qui s'oriente légèrement vers le vert et qui convient bien aux lumières de début de journée alors que le ciel est bleu.
- Le Jaune Cadmium qui s'oriente vers l'orange, donc une sensibilité de fin de journée quand la lumière décroît et qu'elle s'oriente vers le rouge avant de passer au bleu.

J'attire également l'attention sur trois autres jaunes :

- Le Jaune de Naples qui est à mon sens une continuation chromatique des terres même s'il n'en est pas une. Je l'utilise quelquefois dans la composition de la couleur chair.
- L'Ocre Jaune est une terre et l'une des plus importantes ; il permet la composition de beaux vert-gris.
- Le Jaune Indien qui est à réserver exclusivement aux glacis : il donne une belle lumière dorée mais supporte mal les mélanges.



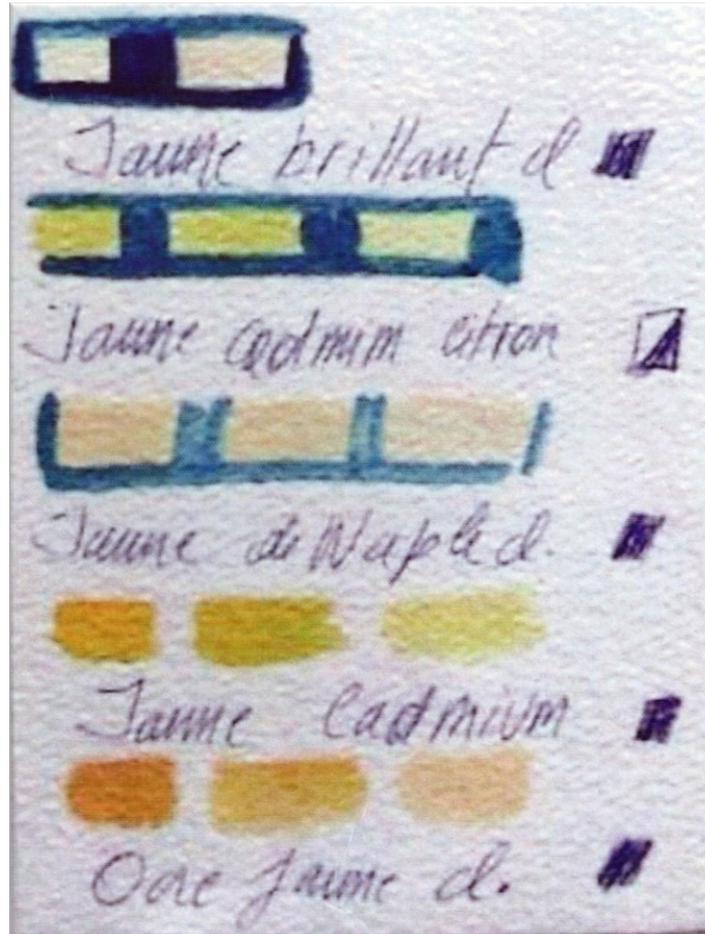


Figure 33 : Nuancier des jaunes

Le bleu

Représentons-nous une surface bleue : il y a là quelque chose qui nous fait quitter le champ de l'humain. De par sa nature interne, le bleu exige exactement le contraire du jaune : il demande en effet de rayonner de sa périphérie vers le centre et doit être plus concentré pour se diluer vers le centre.

Le bleu a tendance à SE CONTRACTER.

Tous les bleus que j'ai rencontrés sont passionnants. Rappelons-nous également que le bleu, c'est l'ombre car toutes les couleurs deviennent bleues avant de disparaître dans le noir.

Je cite les principaux bleus :

- L'Outremer, bleu transparent tendant vers le violet.
- Le Bleu de Prusse, bien qu'assez instable à la lumière, m'est indispensable avec sa tendance fortement verte. Il faut l'utiliser prudemment car base d'un ciel, il a tendance à prendre toute la place chromatique d'un tableau.
- Le Bleu de Cobalt, le bleu de bleu, à mon sens le bleu le plus pur que toute surface blanche contient dans ses ombres.

- Indigo et Bleu Turquoise, aux tendances vertes.
- Le Bleu de Sèvre, bleu lumineux qui convient bien aux chairs.





Figure 34: Nuancier des bleus et des violets

Le rouge

Je dirais que le rouge se situe entre les deux couleurs précédentes.

Lorsqu'on a une surface rouge sur une toile, elle ne veut ni rayonner, ni se contracter ; elle garde un caractère de surface mais s'**AFFIRME**. Prenons maintenant un rouge sur une surface verte : il y a là quelque chose d'incongru, le rouge ne veut pas rester en place, on a l'impression qu'il oscille, qu'il veut fuir.

Le rouge est **MOUVEMENT**, c'est un mouvement venu à l'arrêt.

Il y a deux rouges principaux :

- Le Rouge Cadmium, rouge très opaque, difficile en mélange car virant au brun, excepté avec le blanc et certains bleus.
- Le Carmin d'Alizarine, rouge sanguin profond et transparent, convenant aussi bien en glacis qu'en mélange. La Laque de Garance, sa sœur se révèle très fugace en mélange.
- J'aime beaucoup le Rose Rembrandt, très lumineux, ainsi que l'Orange de Cadmium, aussi indispensable.

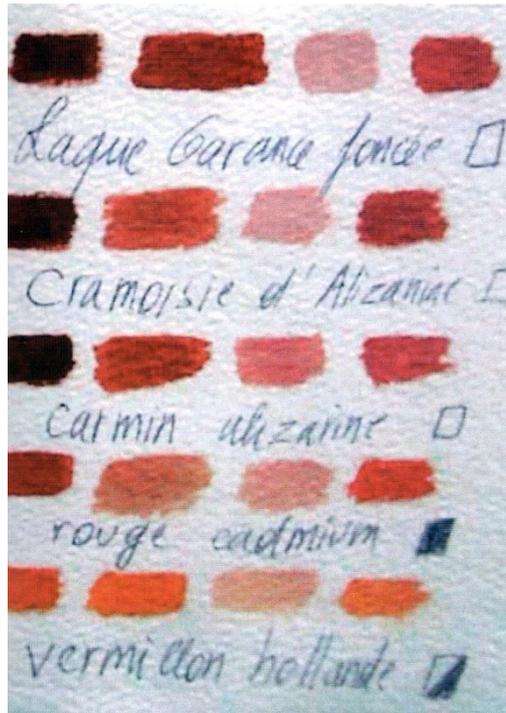


Figure 35 : Nuanciers des rouges

Les couleurs-symbole (ou couleurs-image)

Je m'attacherai ici à deux couleurs-symbole principales : le vert et la couleur fleur-de-pêcher. Au risque d'énoncer une évidence, nous associerons le vert à la végétation et le fleur-de-pêcher à la teinte de l'incarnat humain.

Le vert

Le vert supporte des contours précis et tolère qu'on l'encadre ; c'est une couleur stable, immobile et j'associe naturellement le vert à la plante. La plante est dotée de vie mais jusqu'à preuve du contraire, ne possède pas d'âme, et pourtant, ce vert est la vie de la plante. Si je sépare ce vert de la plante, j'ai une image de la vie de cette plante mais je ne possède pas son essence. J'en conclus donc que le vert est **l'image morte de la vie**, c'est le symbole que j'attribue au vert.

Entrons dans la couleur chair de l'homme et ajoutons-y du rouge, donc du mouvement, on a vite l'impression de dynamisme et de bonne santé. Par contre, si on y met du vert, on va vers l'immobilisme, la maladie, voire la mort. C'est l'évidence même mais il est bon de s'imprégner de ces principes.

Je ne m'éterniserai pas sur les différents verts proposés en tube : c'est une couleur facile à composer et votre mélange sera toujours plus riche que celui qu'on vous propose. J'attire cependant l'attention sur le vert émeraude, un peu bleuté, transparent, qui m'est indispensable.

La couleur « fleur de pêcher »

La couleur « fleur de pêcher » est celle qui s'apparente le plus à l'incarnat et c'est un couleur difficile à composer. S'il existait une méthode pour peindre la chair, cela se saurait ! Cela dépend de la sensibilité et du génie du peintre : représenter une chair vivante est la chose la plus difficile à faire.

Par l'incarnat, l'âme humaine se révèle. Comme je le dis plus haut, un teint rosé ou un teint verdâtre révèle l'état de l'humain. Cet incarnat que nous percevons, c'est l'image de l'âme qui habite cet être. Vers le vert ou le gris, c'est vers la mort ; vers le rose, c'est vers la vie.

L'âme se vit elle-même, se ressent dans l'incarnat qui n'est pas mort comme le vert de la plante.

J'en conclus donc que la couleur « fleur de pêcher » est **l'image vivante de l'âme.**

Pour ma part, je démarre souvent la chair par de la terre de sienne brûlée, couleur transparente à tendance rouge qui se marie magiquement au blanc.

Les terres

Si elles ne sont plus tout à fait des couleurs-éclat ou des couleurs-symbole, les terres sont importantes par la richesse de teintes et de matières qu'elles apportent au peintre.

Elles sont toutes opaques, faciles à mélanger et sèchent rapidement :

- L'Ocre Jaune : c'est une couleur que j'ai déjà évoquée et sa richesse est infinie. Elle se mélange au bleu pour créer de beaux vert-gris, au blanc et aux autres terres.
- La Terre de Sienne Naturelle tire légèrement vers le vert.
- La Terre de Sienne Brûlée vire vers le rouge ; avec l'Ocre de Chair, c'est la base de la couleur chair.
- La Terre d'Ombre Brûlée : beau brun rougeâtre, il entre dans la composition des gris et des noirs.
- Le Sépia Extra remplace avantageusement le noir.

Francis Lagneau



Figure 36 : Nuancier des Terres

Du blanc et du noir et de la matière

J'aborderai très rapidement le blanc et le noir ; si ces teintes ont une forte valeur symbolique, elles sont peu utiles en peinture, si on excepte que le blanc éclaircit les couleurs.

Je compose mon noir et l'utilise peu : un objet noir est difficile à peindre et d'un intérêt artistique faible. Tout objet noir se doit d'être orienté vers le bleu au risque de rester sans vie.

Pareil pour le blanc, comme la neige par exemple qui doit impérativement contenir du bleu pour pouvoir prendre sa place dans l'équilibre chromatique.

Le blanc servira bien sûr à éclaircir les couleurs ainsi qu'à éclairer les gris, mais il faut absolument éviter d'ajouter de la lumière avec du blanc : un tel effet serait fade.

L'exemple type en est le café : si vous rajoutez du blanc (donc du lait), vous obtenez une teinte beige et triste.

Il en va de même en peinture : il est indispensable d'éclairer et d'ombrer un objet par ses couleurs complémentaires. Revoir à ce sujet la théorie de Chevreul dont il faudra s'imprégner.

Si je veux peindre du cuivre, je peux prendre de la terre de sienne brûlée comme teinte base et je l'éclairerai à l'aide de jaune cadmium que j'éclaircirai en son centre par du blanc, avec modération. J'obtiens là quelque chose de chaleureux et de lumineux.



Figure 37 : Effet de cuivre

Je vais l'ombrer par du vert car la terre de sienne est rougeâtre (couleur complémentaire) et là j'obtiens de la matière qui ressemble au cuivre. Notons, fait cocasse, que l'oxydation du cuivre est verte (vert-de-gris), vert qui ressort dans la mort de la matière, comme dans la mort de sa lumière.

Pour les blancs, il y en a deux importants :

- Le Blanc de Zinc : blanc transparent au séchage long, avec des reflets bleu ; il convient en glacis pour éloigner l'horizon comme pour donner un effet velouté à la peau. Il se mélange sans complexe avec toutes les couleurs.
- Le Blanc de Titane : c'est le blanc pur, opaque et d'un séchage rapide : à n'utiliser que dans les mélanges.



Figure 38 : Effet de cuivre - détail de Vision stéréoscopique du décalage horaire

Les vernis et les liants

Je n'aborderai ici que l'essentiel :

- Le Médium : je le compose moi-même : moitié huile de lin et moitié térébenthine auquel j'ajoute une petite dose de siccatif. Le white-spirit peut remplacer la térébenthine, question de sensibilité.
- Le Siccatif de Courtrai : il permet un séchage en profondeur des différentes couches mais utilisé à de trop fortes doses, il peut occasionner des craquelures.
- Le Médium Flamand : il permet la gélification instantanée d'une couche, donnant ainsi la possibilité de gagner du temps pour les glacis, mais contient beaucoup de plomb. C'est un produit difficile à utiliser et j'avoue le manier assez mal.
- Le Vernis à Retoucher : il permet de nourrir la toile et de corriger les embus (parties devenues mates) durant 'exécution. Ce n'est pas un vernis de protection.
- Les Vernis, mats ou brillants : ils protègent le tableau après son achèvement ; il faut être certain que les couches soient bien sèches avant de l'appliquer car ils stoppent l'oxygénation. Pour ma part, je mélange le mat et le brillant, à parts égales,

Du symbolisme à l'imaginaire

pour obtenir un effet satiné. Eviter les vernis polyuréthanes qui condamnent définitivement toutes restaurations futures de l'œuvre.

Planches



Figure 39 : La Chute d'Icare II - huile sur panneau

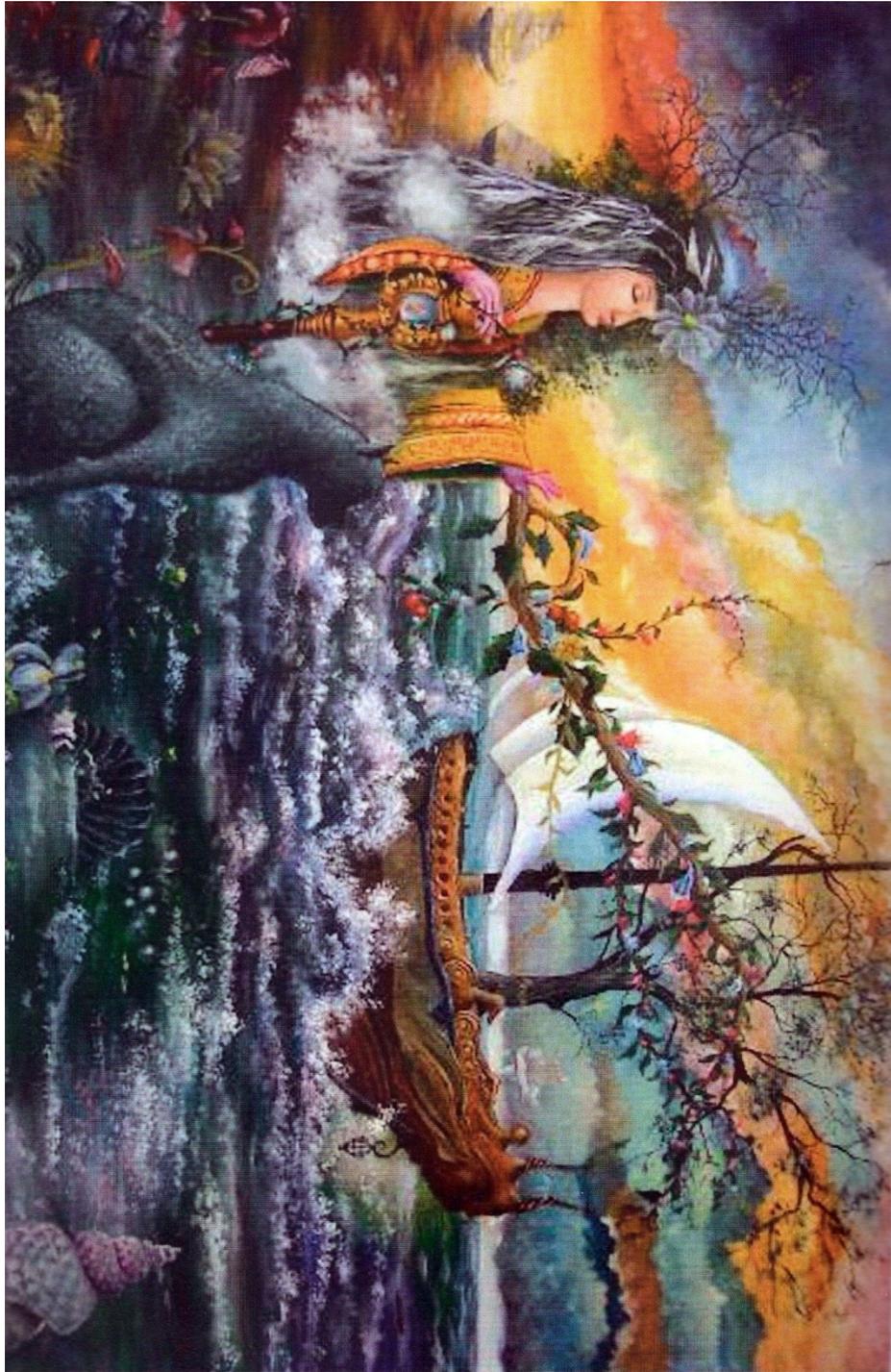


Figure 40 : La Fonction Chlorophyllienne 2 - huile sur toile



Figure 41 : Le Salut au Drapeau - huile sur toile



Figure 42 : Mort d'un Archétype - huile sur toile



Figure 43 : Les Meules - huile sur toile

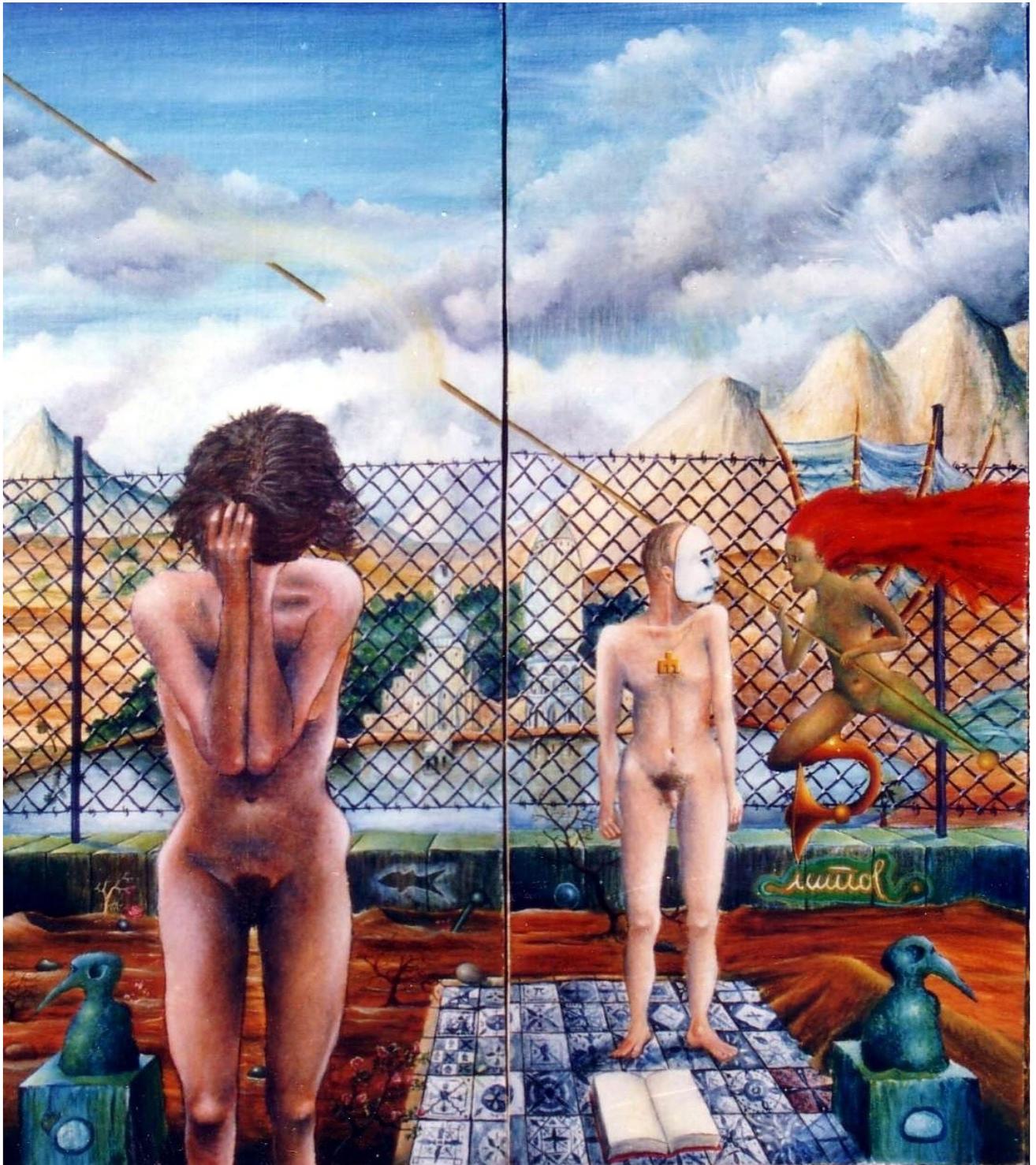


Figure 44 : Adam & Eve Post-Coïtus - diptyque - huiles sur panneau



Figure 45 : Annonciation d'un fils non-crucifiable - huile sur bois

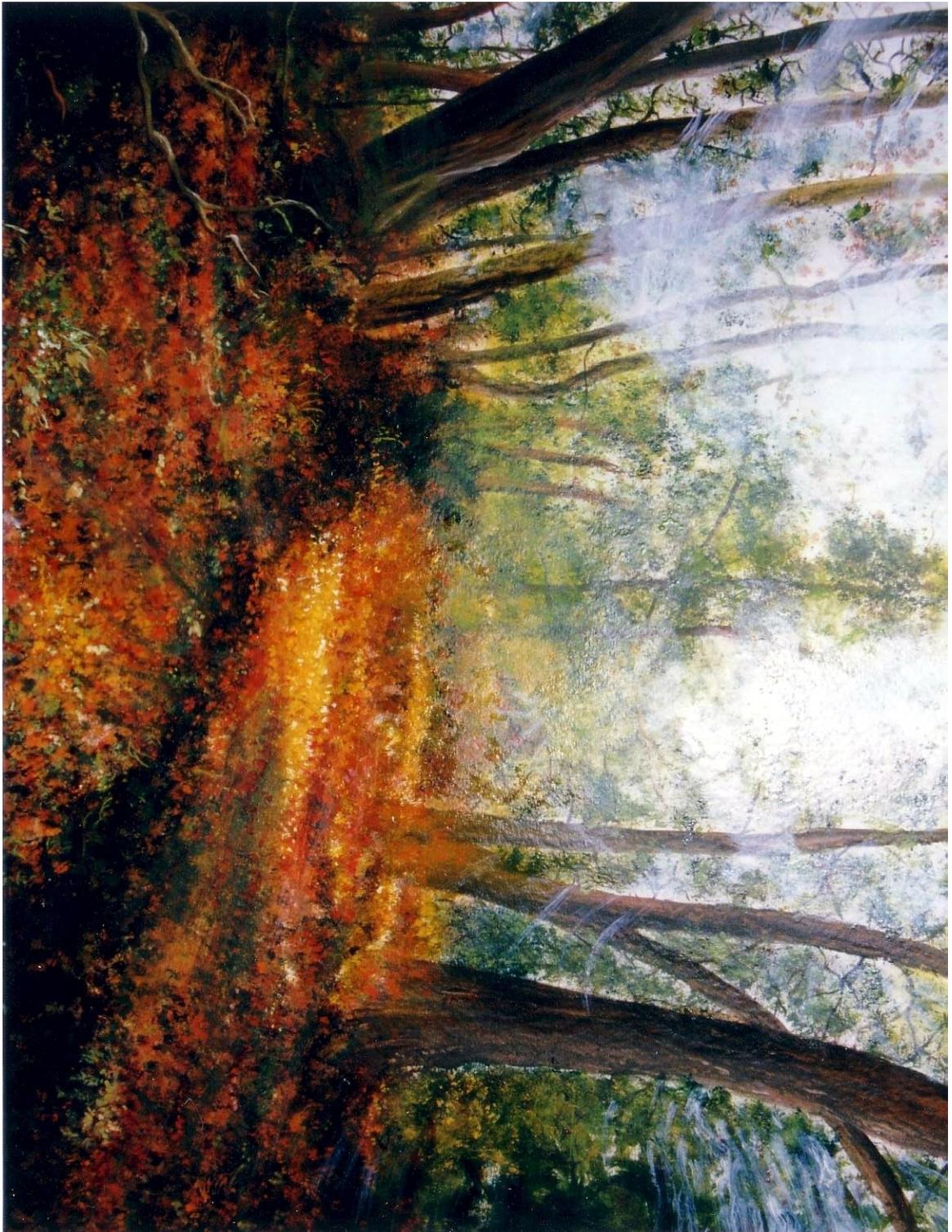


Figure 46 : Après l'Orage - huile sur papier



Figure 47 : Deus Faber éblouissant le dernier des croyants - huile sur bois



Figure 48 : En attendant Bacchus (Neurosapiens opinant sur la non existence du Moi) - huile sur toile



Figure 49 : Focalisation récurrente sur la fuite en Egypte - huile sur panneau



Figure 50 La Petite Magicienne - huile sur toile



Figure 51 : L'Ange de la Perplexité - huile sur toile



Figure 52 : Le Dernier Nuage - huile sur bois



Figure 53 : Le Festin Nu – huile sur carton



Figure 54 : Present Tense - huile sur carton



Figure 55 : Le scénariste - huile sur papier



Figure 56 ; Scène quotidienne de désincarnation - huile sur carton



Figure 57 : Trois arbres - huile sur papier



Figure 58 : Un jour radieux - huile sur toile



Figure 59 : 'scuse me while i kiss the sky - huile sur toile



Figure 60 : Le salut au drapeau - huile sur toile

Du symbolisme à l'imaginaire



Figure 61 : Mommy, where's daddy ? - huile sur carton



Figure 62 : Vision stéréoscopique du décalage horaire - huile sur panneau

Francis Lagneau



Figure 63 : Bruges - huile sur panneau



Figure 64 : Dix Autos - huile sur panneau

Du symbolisme à l'imaginaire



Figure 65 : Les Equations biologiques - huile sur carton

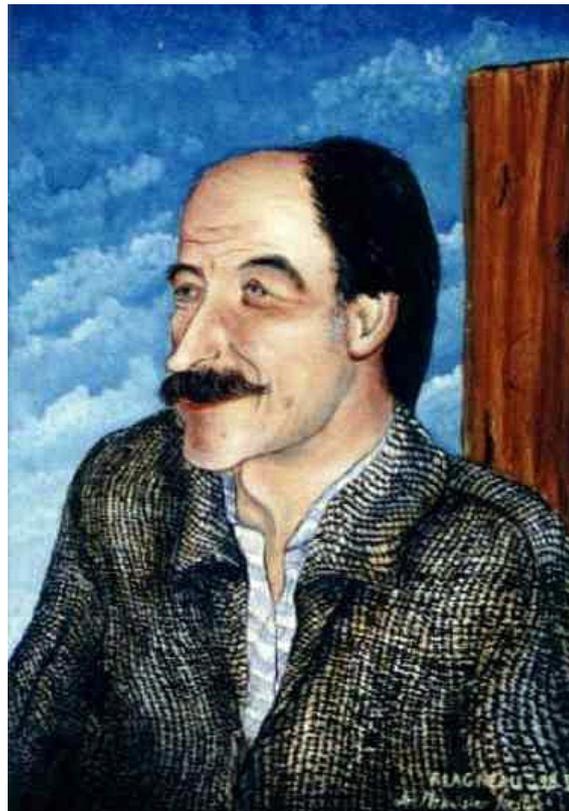


Figure 66 : Portrait du menuisier Nestor Philippot - huile sur panneau

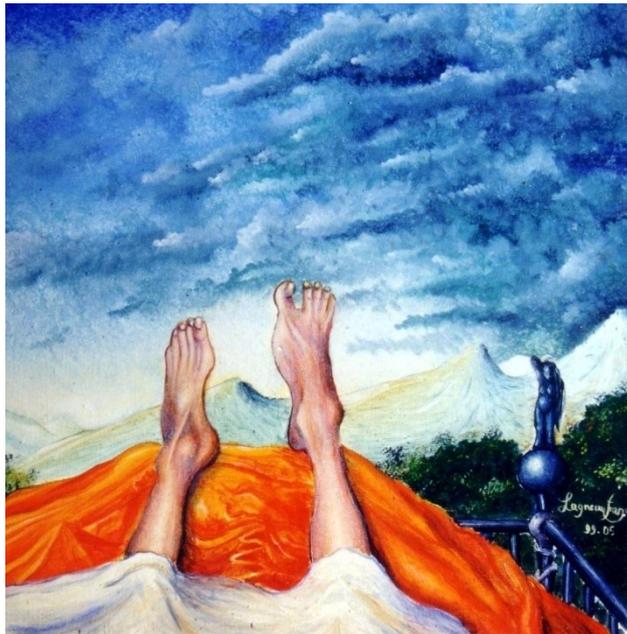


Figure 67 : Instant karmique – huile sur panneau



Figure 68 : La manipulatrice - huile sur papier

Du symbolisme à l'imaginaire



Figure 69 : Discobole - huile sur papier



Figure 70 : New Golgotha - huile sur papier



Figure 71 : Focalisation récurrente sur la fuite en, Egypte - huile sur panneau



Figure 72 : La complicité inadéquate - crayons de couleur



Figure 73 : La pépite - huile sur papier



Figure 74 : Esprit de désir - crayons de couleur



Figure 75 : La pêche miraculeuse - technique mixte

Du symbolisme à l'imaginaire



Figure 76 : La pépite - fusoil et huile



Figure 77 : La pilosité excessive - fusoil



Figure 78 : Le 11eme commandement - fusain et pastel



Figure 79 : 24 heures avant l'ouverture de la chasse II - pastel

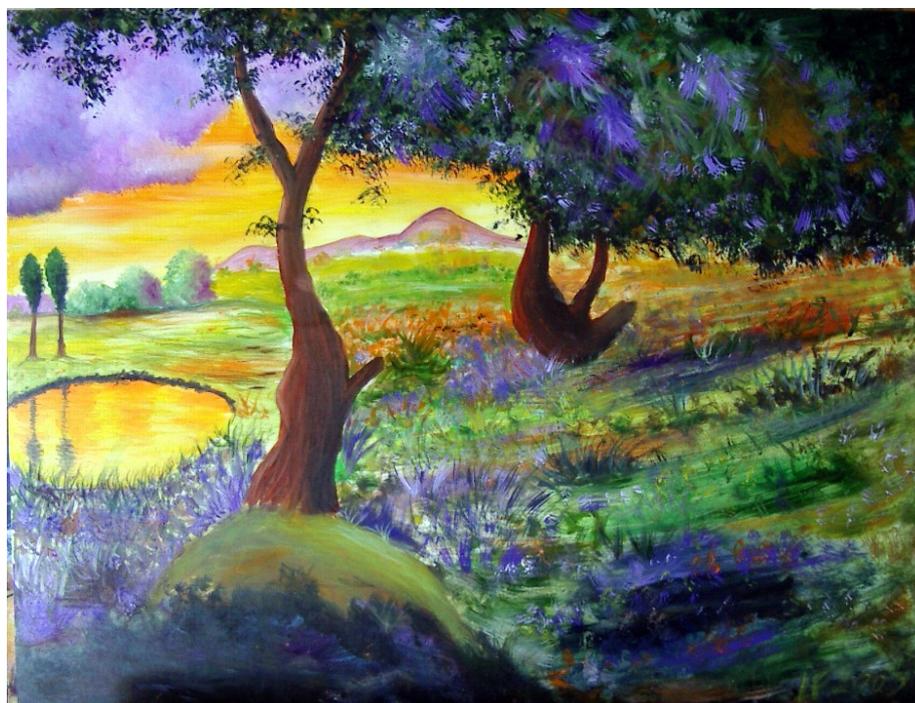


Figure 80 : d'après Guillaumin - pastel

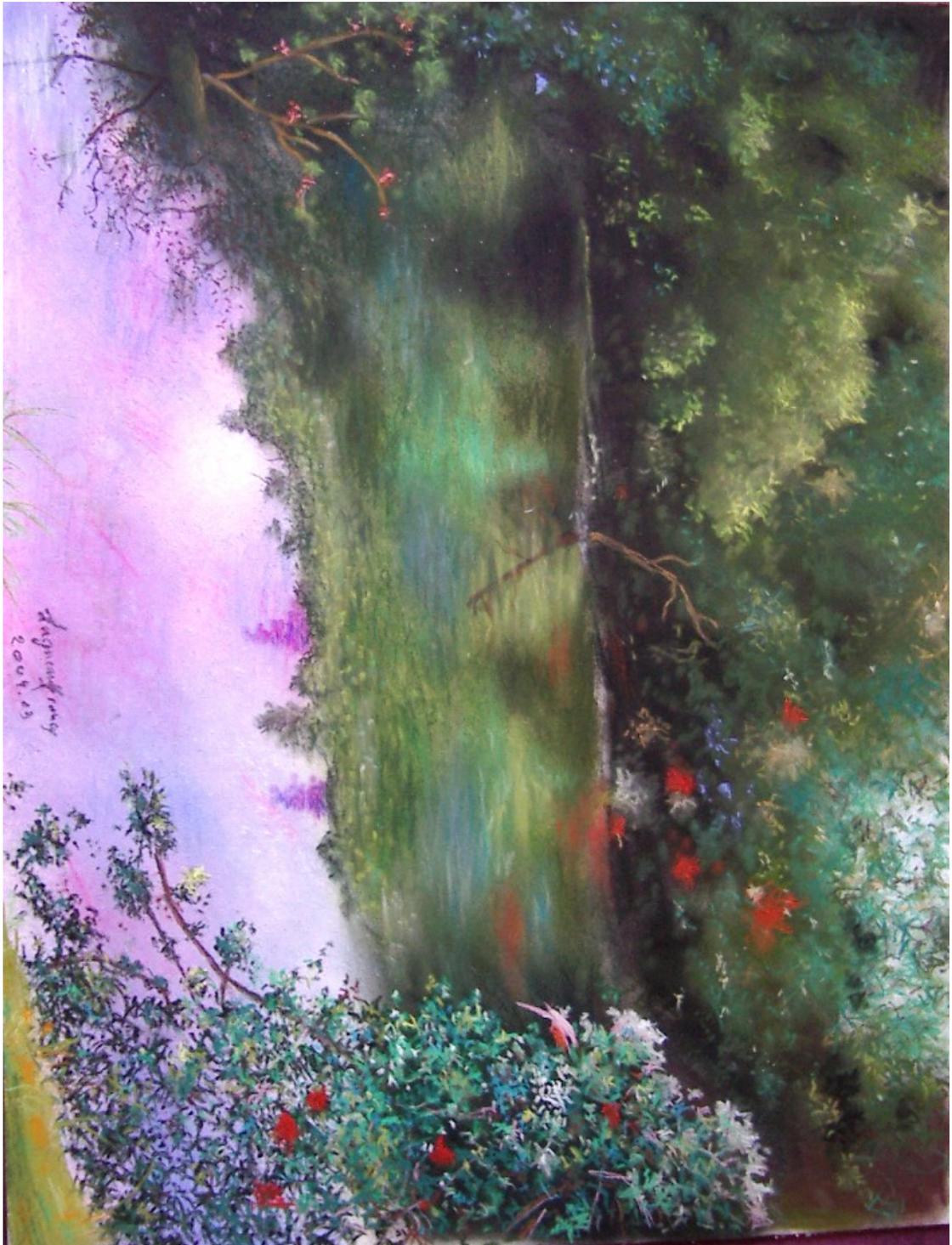


Figure 81 : Etang à Peu d'Eau - pastel

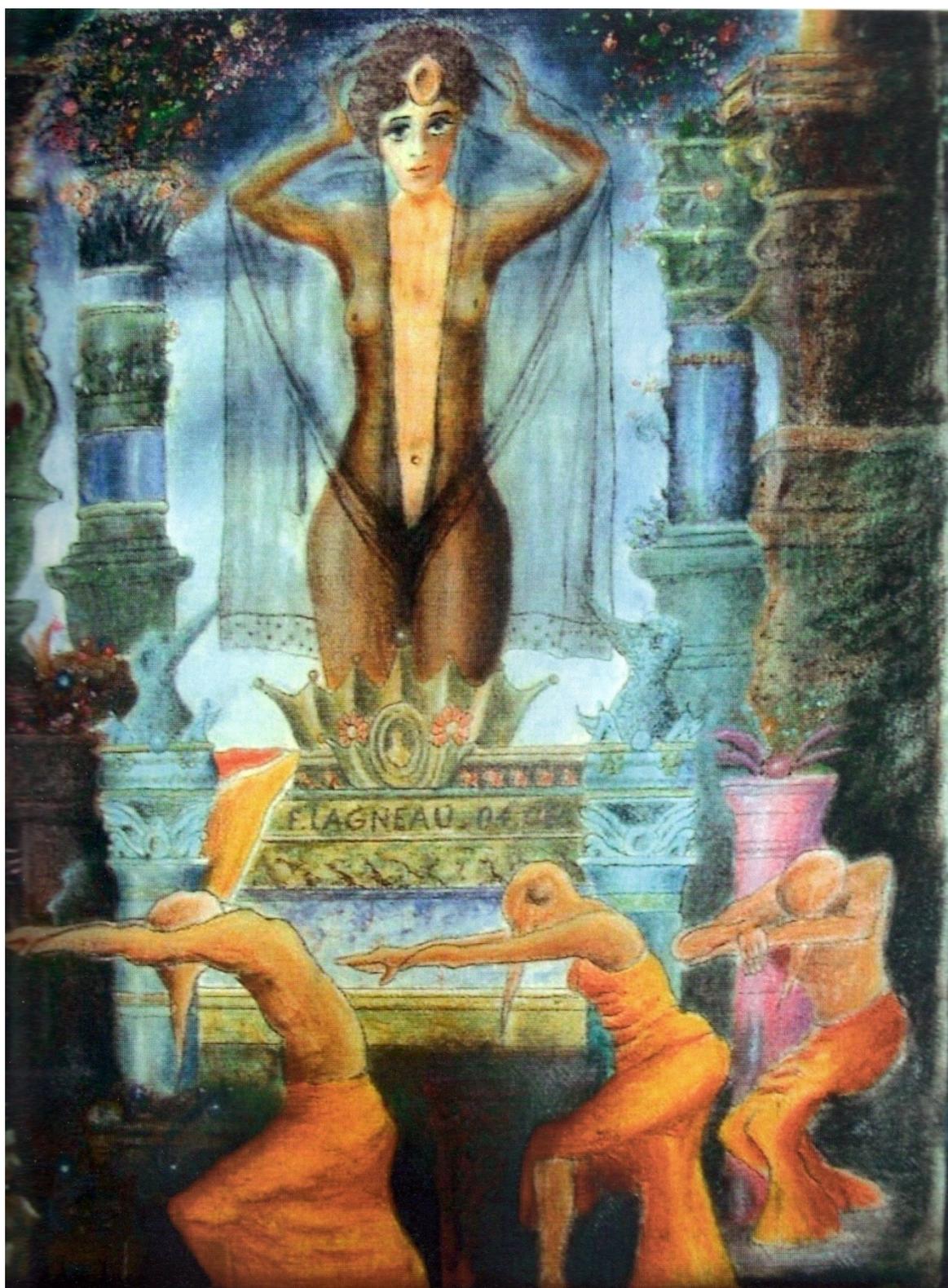


Figure 82 : A mon enterrement - pastel



Figure 83 : Jeune fille insomniaque - pastel



Figure 84 : La cour de récréation - pastel



Figure 85 : Image sans fard - pastel

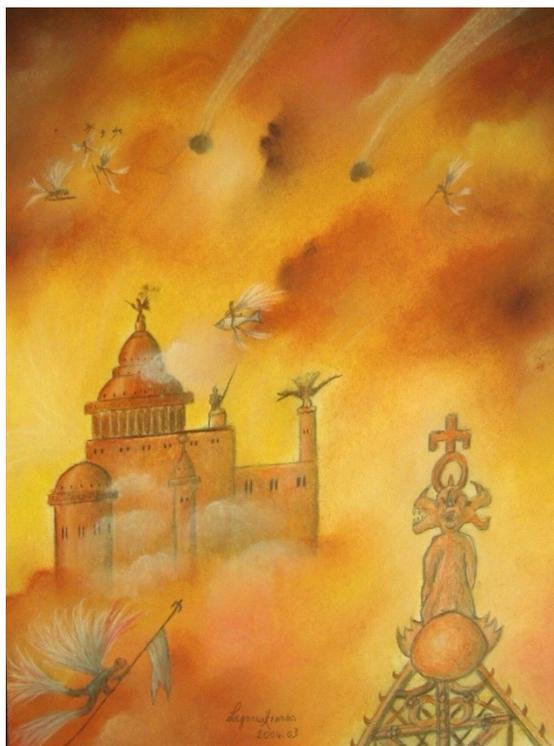


Figure 86 : Gomorrhe - pastel

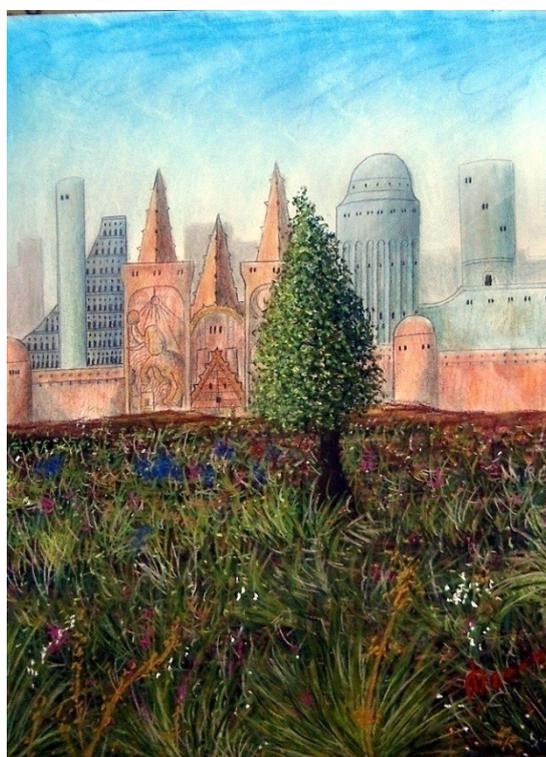


Figure 87 : Le pré devant la ville - pastel



Figure 88 : Le poteau qui traverse la glycine est toujours surmonté par un merle - pastel

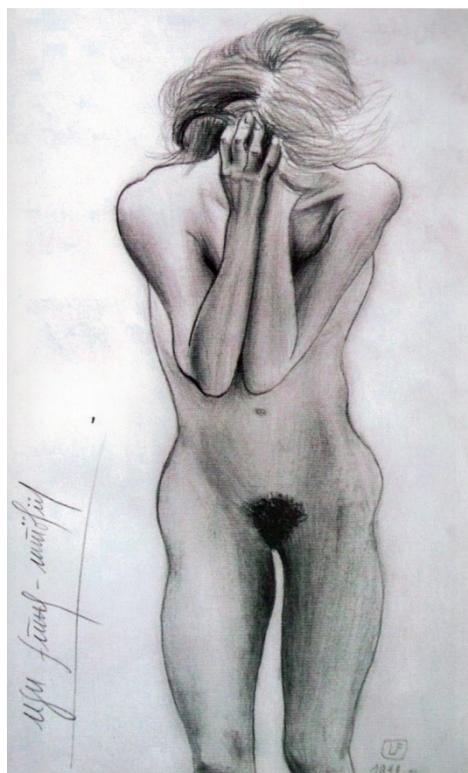
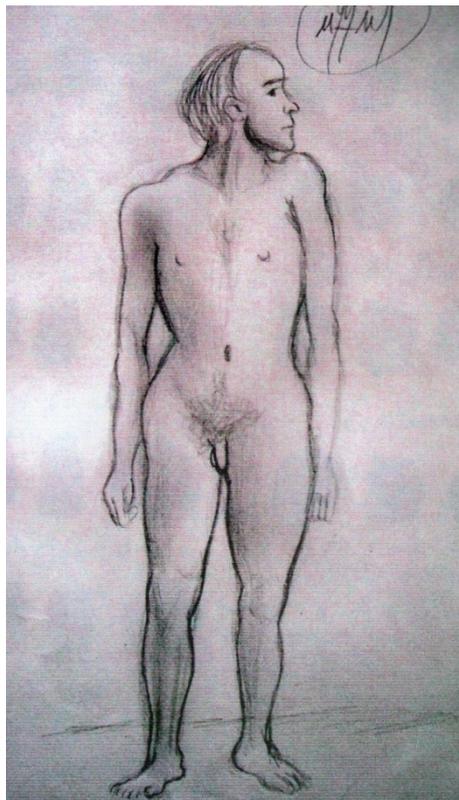


Figure 89 : Adam et Eve - fusains

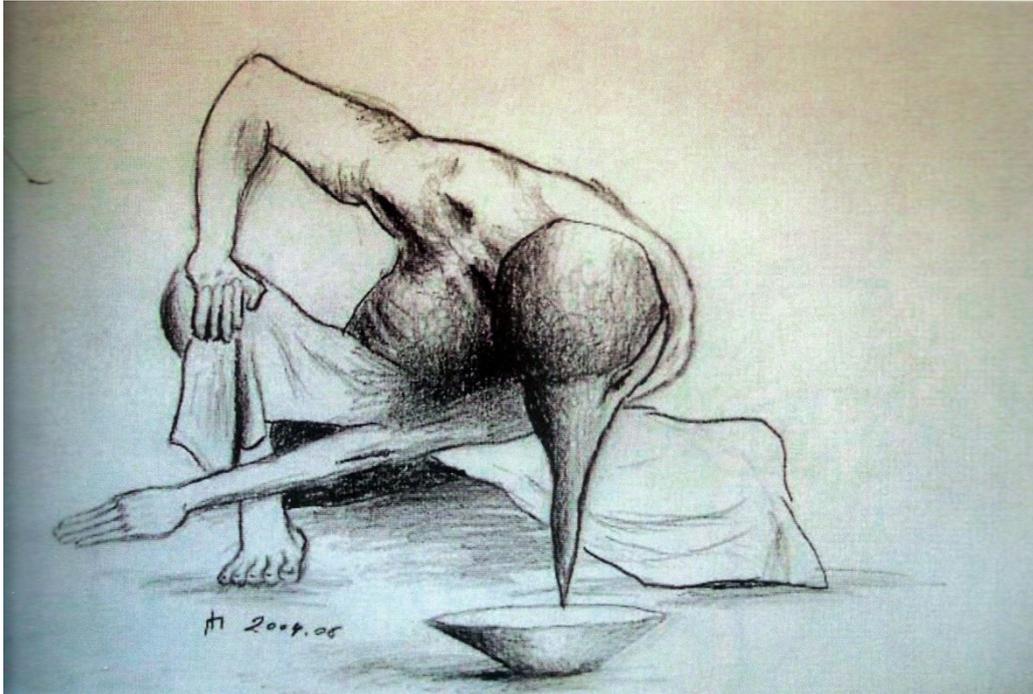


Figure 90 : Le héron - fusain

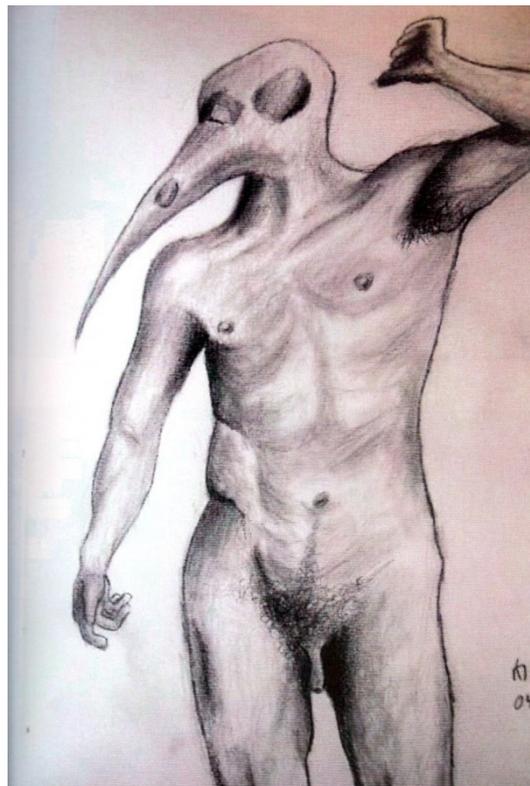


Figure 91 : The egg-man - fusain



Figure 92 : Coucher de soleil - huile sur papier

FRESQUES



Figure 93 : La foire d'empoigne - fresque



Figure 94 : Le retour de l'enfant prodigue - fresque



Figure 95 : Le baigneuses - fresques

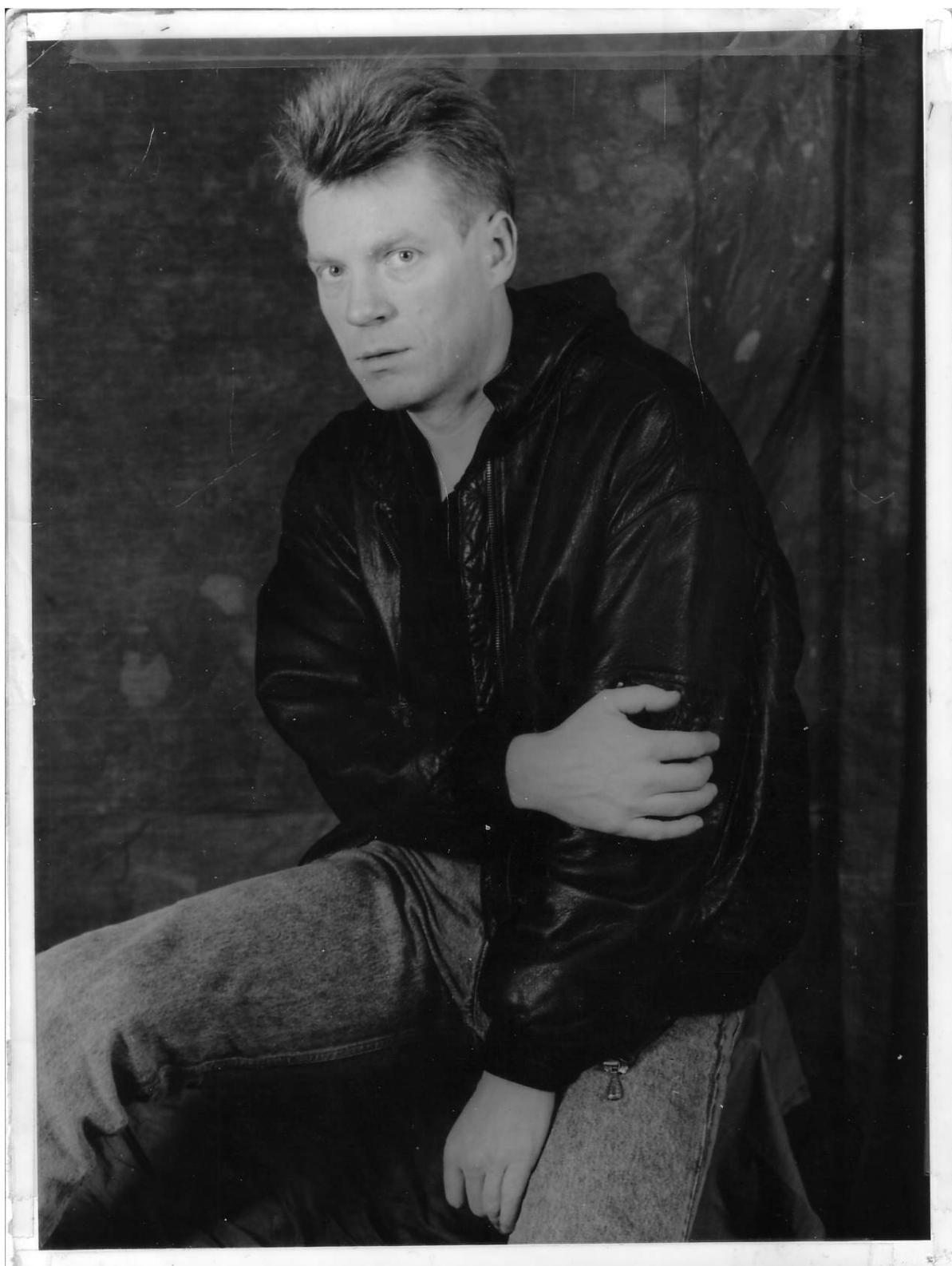


Figure 96 : Francis Lagneau - 1998



Figure 97 : Francis Lagneau - 1996

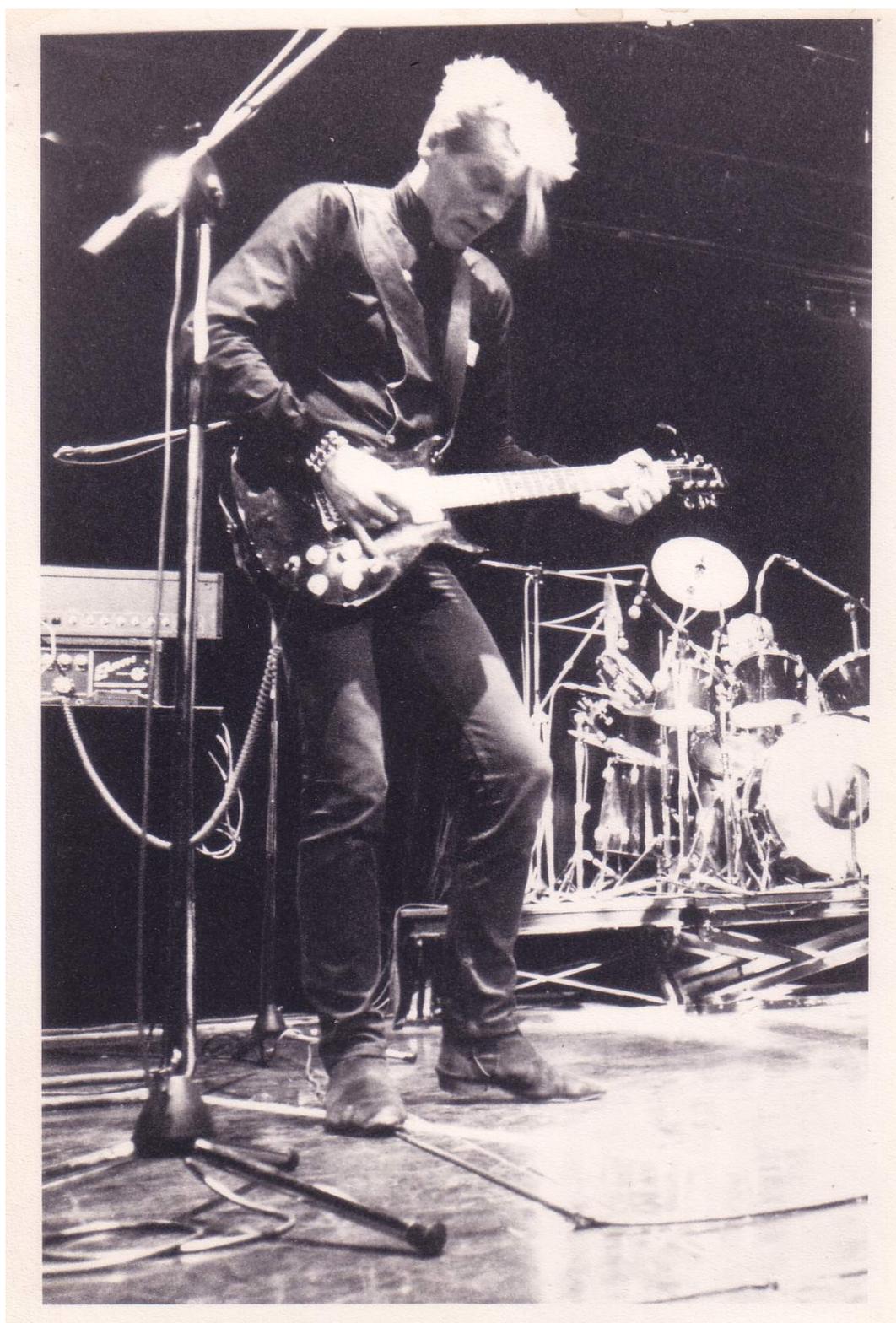


Figure 98 : Francis Lagneau - 1996 - guitare



Figure 99 : Francis Lagneau - 1996 - chant

Catalogue

Pax Romana



1979 - huile sur bois – 42*121 – collection I. Dehoubert

L'invention de la réalité



1990 – huile sur bois – 30*98

La tentation de Saint Antoine – remix



1995 – huile sur bois – 71*60 – collection N. Bourgeois

Annonciation d'un fils non-crucifiable



1996 – huile sur bois – 60*92 – collection J. Nazé

La compassion infinie



1996 – huile sur bois – 60*90

**Esprit de désir
(la compassion infinie II)**



1996 – crayons de couleur sur papier huilé – 42*46

La complicité inadéquate



1996 – crayons de couleur sur carton huilé – 44*59

Paysage flamand



1996 – crayons de couleur sur papier huilé – 25*50 – collection C. Jassogne

**'scuse me while i kiss the sky
(hommage à Jimmy Hendrix)**



1996 – huile sur toile – 55*70

Ichthus



1997 – huile sur toile – 90*70

Le dernier nuage



1997 – huile sur bois – 55*35 – collection privée

Les équations biologiques



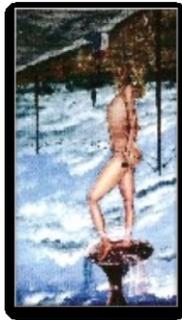
1997 – huile sur carton – 41*51

Scène quotidienne de désincarnation



1997 – huile sur carton – 50*65

Agence mannequin



1998 – huile sur bois – 54*30 – collection privée

Isabelle sur le divan vert



1998 – huile sur carton – 50*65 – collection I. Dehoubert

Jeune fille insomniaque



1998 – pastel – 65*50

La vertu des banques



1998 – huile sur panneau – 74*112 – collection I. Dehoubert

L'ange de la perplexité



1998 – huile sur toile – 80*60

Le jugement de Pâris



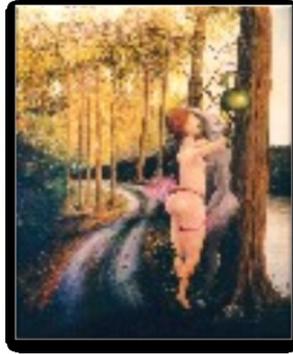
1998 – pastel – 65*50 – collection P. Regnault

Le onzième commandement



1998 – fusain et pastel – 50*65

Le péché original



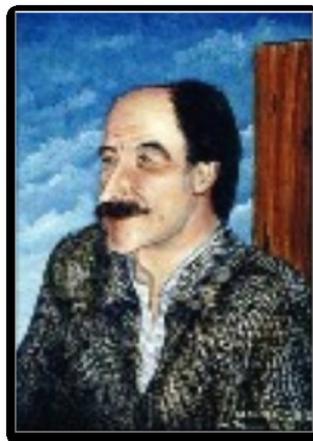
1998 – huile sur toile – 60*50 – collection N. Bourgeois

**Peintre et sa Muse
(étude pour Neuropolis)**



1998 – huile sur carton – 65*50

Portrait du menuisier Nestor Philippot



1998 – huile sur panneau – 42*30

The Fall of Jericho



1998 – huile sur panneau – 90*110 – collection Boris Lagneau

The stone gardians I



1998 – pastel – 50*65 – collection JM Ceulemans

The Visitation



1998 – huile sur bois – 70*50 – collection Daniel Cheval

Un jour radieux



1998 – huile sur toile – 40*60 – collection privée

24 heures avant l'ouverture de la chasse I



1999 – huile sur panneau – 55*65 – collection privée

Adam & Eve Post-coïtus



1999 – diptyque – huile sur panneau – 78*35 x 2

Deus Faber éblouissant le dernier des croyants



1999 – huile sur panneau – 46*72

**Dix Autos
(hommage à Otto Dix)**



1999 – huile sur panneau – 36*36 – collection F. Hermans

**En attendant Bacchus
(Néo-sapiens opinant sur la non-existence du Moi)**



1999 – huile sur toile – 80*100

Focalisation récurrente sur la fuite en Egypte



1999 – huile sur panneau – 35*65 – collection privée

Image sans fard



1999 – pastel – 41*29 – collection privée

La chute d'Icare I



1999 – huile sur carton – 50*60 – collection O Rostenne

La Petite Magicienne



1999 – huile sur toile – 70*50 – collection privée

Le signe de Babinski



1999 – huile sur panneau – 32*30 – collection C Hoquet

Les tribulations de don Quichotte



1999 – huile sur carton – 55*65 – collection J. Franckinioule

Les Ventures



1999 – huile sur panneau – 36*22 – collection D Forthomme

L'incroyable vérité concernant les prévisions météorologiques



1999 – huile sur panneau – 37*38 – collection privée

Post-Economica



1999 – huile sur carton – 65*50

Present Tense II



1999 – huile sur carton – 55*65 – collection I Dehoubert

Retour Post-orgasmique de don Quichotte



1999 – huile sur panneau – collection privée

**Saute-mouton
(autoportrait avec acrobate)**



1999 – huile sur bois – 44*119 – collection L Lagneau

Trois arbres



1999 – huile sur papier – 65*55

Vision stéréoscopique du décalage horaire



1999 – huile sur panneau – 31*29 – collection R Gigny

Après l'orage



2000 – huile sur papier – 55*65 – collection privée

Coucher de soleil



2000 – huile sur papier – 38*28 – collection I Dehoubert

Episode exacerbé des tribulations de don Quichotte



2000 – huile et acrylique sur toile – 80*60

Etude pour Migration



2000 – fusil – 27*36 – collection privée

La chute d'Icare II



2000 – huile sur panneau – 160*120 – collection Lagneau-Frison

La cour de récréation



2000 – pastel – 36*51 – collection privée

Le festin nu



2000 – huile sur carton – 65*50 – collection F Hermans

Le retour de l'enfant prodigue



2000 – fresque – 37*139 – collection Lagneau-Frison

Les baigneuses



2000 – fresque – 37*139 – collection Lagneau-Frison

Les Meules



2000 – huile sur toile – 60*80 – collection V Roquet

L'offre et la demande



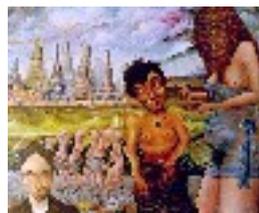
2000 – triptyque : huile sur bois – 40*115 – collection Lagneau-Frison

Mommy, where is daddy ?



2000 – huile sur carton – 55*65

Neuropolis



2000 – huile sur toile – 90*100

New Golgotha



2000 – huile sur papier – 65*55

Quelqu'un a empoisonné le poison



2000 – huile sur carton – 55*65

Charroi Karmique



2001 – fusoil – 50*55

Discobole



2001 – huile sur papier – 29*41 – collection P Dumont

La foire d'empoigne



2001 – fresque – 37*158 – collection Lagneau-Frison

La pilosité excessive



2001 – fusoil – 27*36 – collection privée

Le salut au drapeau



2001 – huile sur toile – 80*90

Oh ! Fortuna !



2001 – fusoil – 36*27

D'après Guillaumin I



2002 – technique mixte sur papier – collection P Petijean

Le scénariste



2002 – huile sur papier – 50*60

Migration



2002 – huile sur toile – 100*80

Etude n°1 pour « Mort d'un Archétype »



2003 – huile sur carton – 65*50

Etude n°2 pour « Mort d'une Archétype »



2003 – huile sur carton – 65*50

La manipulatrice



2003 – huile sur papier – A4

La Pêche Miraculeuse



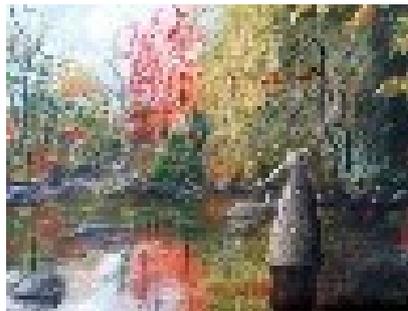
2003 – technique mixte – 73*55

Portrait d'Anouk



2003 – huile sur papier – A4 – collection privée

24 heures avant l'ouverture de la chasse II



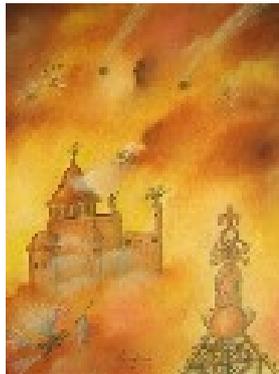
2004 – pastel – 46*61 – œuvre perdue

Etang à Peu d'Eau



2004 – pastel – 31*41 – œuvre perdue

Gomorrhe



2004 – pastel – 41*31 – collection Lagneau-Frison

La grande magicienne



2004 – pastel – 41*31 – collection privée

L'arbre qui ne voulait parler à personne



2004 – fusil – 41*31 – œuvre perdue

Le cinéma muet



2004 – pastel – 31*41 – collection C Mascret

Le poteau qui traverse la glycine se termine toujours par un merle



2004 – pastel – 41*31 – œuvre perdue

Le pré devant la ville



2004 – pastel – 41*31 – œuvre perdue

Mort d'un Archétype



2004 – huile sur toile – 100*90

Nue assise



2004 – pastel – 41*29,5 – œuvre perdue

A mon enterrement



2005 – pastel – 61*46 – œuvre perdue

La Fonction Chlorophyllienne II



2005 – huile sur toile – 65*100 – collection privée

Le papillon et le scaphandrier



2005 – huile sur toile – 30*24 – collection privée

Œuvres perdues ou non répertoriées

Bruges



Huile sur panneau – petit format

Nuages végétaux



Pastel probablement 65*50

Paysage allemand



Pastel – probablement 65*50 - collection Lagneau-Frison

Francis Lagneau

Portrait de Boris Lagneau



Huile sur papier – petit format - collection I Dehoubert

Table des illustrations

Figure 1. La grande magicienne	7
Figure 2 : Croquis de veuve pour Mon Enterrement	11
Figure 3 : Mon atelier	12
Figure 4 : Marketing Zo - 1989	14
Figure 5 : Gustave Moreau : Salomé dansant devant Hérode	17
Figure 6 : peignant "QQ a empoisonné le Poison"	18
Figure 7 : mon père, moi et ma mère	21
Figure 8 : Pax Romana, huile sur bois	23
Figure 9 : La Tentation de Saint Antoine - remix, huile sur bois.	24
Figure 10 : L'Invention de la réalité	25
Figure 11 : La Vertu des Banques	26
Figure 12 : Le salut au Drapeau - détail	29
Figure 13 : peintre et sa muse	31
Figure 14 : Agence mannequin	32
Figure 15 : Ichthus	34
Figure 16 : le péché original	35
Figure 17 : le jugement de Pâris	36
Figure 18 : The fall of Jericho - détail: l'Arche	41
Figure 19 : The fall of Jericho	42
Figure 20 : Neuropolis - détail 1	43
Figure 21 : Neuropolis - détail 2	43
Figure 22 : Neuropolis	44
Figure 23 : étude pour migration - fusoil	45
Figure 24 : Migration - détail	45
Figure 25 : Migration	46
Figure 26 : Quelqu'un a empoisonné le poison	47
Figure 27 : Post-Economica	51
Figure 28 : 24 heures avant l'ouverture de la chasse	52
Figure 29 : Les Ventures	53
Figure 30 : Oh ! Fortuna ! - fusoil	60
Figure 31 : Migration - détail	61
Figure 32 : Nuancier des gris	62
Figure 33 : Nuancier des jaunes	67
Figure 34: Nuancier des bleus et des violets	69
Figure 35 : Nuanciers des rouges	70
Figure 36 : Nuancier des Terres	72
Figure 37 : Effet de cuivre	73
Figure 38 : Effet de cuivre - détail de Vision stéréoscopique du décalage horaire	74
Figure 39 : La Chute d'Icare II - huile sur panneau	79
Figure 40 : La Fonction Chlorophyllienne 2 - huile sur toile	80
Figure 41 : Le Salut au Drapeau - huile sur toile	81
Figure 42 : Mort d'un Archétype - huile sur toile	82
Figure 43 : Les Meules - huile sur toile	83
Figure 44 : Adam & Eve Post-Coïtus - diptyque - huiles sur panneau	84
Figure 45 : Annonciation d'un fils non-crucifiable - huile sur bois	85

Francis Lagneau

<i>Figure 46 : Après l'Orage - huile sur papier</i>	86
<i>Figure 47 : Deus Faber éblouissant le dernier des croyants - huile sur bois</i>	87
<i>Figure 48 : En attendant Bacchus (Neurosapiens opinant sur la non existence du Moi) - huile sur toile</i>	88
<i>Figure 49 : Focalisation récurrente sur la fuite en Egypte - huile sur panneau</i>	89
<i>Figure 50 La Petite Magicienne - huile sur toile</i>	90
<i>Figure 51 : L'Ange de la Perplexité - huile sur toile</i>	91
<i>Figure 52 : Le Dernier Nuage - huile sur bois</i>	92
<i>Figure 53 : Le Festin Nu – huile sur carton</i>	93
<i>Figure 54 : Present Tense - huile sur carton</i>	94
<i>Figure 55 : Le scénariste - huile sur papier</i>	95
<i>Figure 56 ; Scène quotidienne de désincarnation - huile sur carton</i>	96
<i>Figure 57 : Trois arbres - huile sur papier</i>	97
<i>Figure 58 : Un jour radieux - huile sur toile</i>	98
<i>Figure 59 : 'scuse me while i kiss the sky - huile sur toile</i>	99
<i>Figure 60 : Le salut au drapeau - huile sur toile</i>	100
<i>Figure 61 : Mommy, where's daddy ? - huile sur carton</i>	101
<i>Figure 62 : Vision stéréoscopique du décalage horaire - huile sur panneau</i>	101
<i>Figure 63 : Bruges - huile sur panneau</i>	102
<i>Figure 64 : Dix Autos - huile sur panneau</i>	102
<i>Figure 65 : Les Equations biologiques - huile sur carton</i>	103
<i>Figure 66 : Portrait du menuisier Nestor Philippot - huile sur panneau</i>	103
<i>Figure 67 : Instant karmique – huile sur panneau</i>	104
<i>Figure 68 : La manipulatrice - huile sur papier</i>	104
<i>Figure 69 : Discobole - huile sur papier</i>	105
<i>Figure 70 : New Golgotha - huile sur papier</i>	105
<i>Figure 71 : Focalisation récurrente sur la fuite en, Egypte - huile sur panneau</i>	106
<i>Figure 72 : La complicité inadéquate - crayons de couleur</i>	106
<i>Figure 73 : La pépite - huile sur papier</i>	107
<i>Figure 74 : Esprit de désir - crayons de couleur</i>	107
<i>Figure 75 : La pêche miraculeuse - technique mixte</i>	108
<i>Figure 76 : La pépite - fusoil et huile</i>	109
<i>Figure 77 : La pilosité excessive - fusoil</i>	109
<i>Figure 78 : Le 11eme commandement - fusain et pastel</i>	110
<i>Figure 79 : 24 heures avant l'ouverture de la chasse II - pastel</i>	111
<i>Figure 80 : d'après Guillaumin - pastel</i>	111
<i>Figure 81 : Etang à Peu d'Eau - pastel</i>	112
<i>Figure 82 : A mon enterrement - pastel</i>	113
<i>Figure 83 : Jeune fille insomniaque - pastel</i>	114
<i>Figure 84 : La cour de récréation - pastel</i>	115
<i>Figure 85 : Image sans fard - pastel</i>	116
<i>Figure 86 : Gomorrhe - pastel</i>	117
<i>Figure 87 : Le pré devant la ville - pastel</i>	117
<i>Figure 88 : Le poteau qui traverse la glycine est toujours surmonté par un merle - pastel</i>	118
<i>Figure 89 : Adam et Eve - fusains</i>	119
<i>Figure 90 : Le héron - fusain</i>	120
<i>Figure 91 : The egg-man - fusain</i>	120
<i>Figure 92 : Coucher de soleil - huile sur papier</i>	121
<i>Figure 93 : La foire d'empoigne - fresque</i>	122
<i>Figure 94 : Le retour de l'enfant prodigue - fresque</i>	122
<i>Figure 95 : Le baigneuses - fresques</i>	122
<i>Figure 96 : Francis Lagneau - 1998</i>	123
<i>Figure 97 : Francis Lagneau - 1996</i>	124
<i>Figure 98 : Francis Lagneau - 1996 - guitare</i>	125
<i>Figure 99 : Francis Lagneau - 1996 - chant</i>	126





