

Interview avec Alexandre Delay

Didier Arnaudet

Volume 31, numéro 125, décembre–hiver 1986

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/59086ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Arnaudet, D. (1986). Interview avec Alexandre Delay. *Vie des Arts*, 31(125), 56–56.



1. Alexandre DELAY
La Peinture obscène, 1984.
Acrylique et photographie sur bois; 250 cm x 306.
2. *Étude de nu (Le Repos de la femme bleue)*, 1985.
Acrylique sur carton; 120 cm x 80.

Interview avec ALEXANDRE DELAY



Dans ses travaux sur contre-plaqué où peinture et photographie se partagent les points de vue sur le peintre, la peinture et son dispositif, comme dans ses travaux sur carton où la femme permet d'avoir plus de profondeur de champ sur la peinture elle-même, Alexandre Delay a toujours la même préoccupation: rentrer dans la peinture pour mieux connaître ce qui s'y passe.

Didier Arnaudet – Pouvez-vous d'abord préciser le rapport entre la peinture et la photographie dans votre travail?

Alexandre Delay – Pour moi, la peinture, ce n'est pas une image, contrairement à la photographie. Si j'utilise de concert la peinture et la photographie, c'est pour me donner la possibilité de faire une œuvre en associant quelque chose qui n'est pas une image mais qui aimerait bien en être une, à quelque chose qui est bien une image mais qui, dans mon travail, aimerait bien être de la peinture.

D.A. – La photographie n'est-elle pas une façon de montrer la peinture en gros plan, sans ambages?

A.D. – Bien sûr, car la photographie jette sur la peinture un regard sans complaisance. Mais l'on ne peut pas parler du regard sans parler de la lumière. C'est la lumière qui permet au regard (quel qu'il soit) de se poser sur les choses. Le regard est à l'intérieur de la peinture tandis que

la lumière est à l'intérieur du tube de peinture. Dans la photographie, le regard est à l'extérieur de l'appareil tout comme la lumière. Avec la peinture, il faut faire un trou pour que la lumière sorte. Avec la photographie, il faut faire un trou pour que la lumière entre. Il y a donc un regard à l'intérieur de l'objet et un regard à l'extérieur de l'objet. Ce qui m'intéresse, c'est la rencontre de ces regards mais aussi de ces lumières, de ces désirs qui révèlent la peinture.

D.A. – Vous avez utilisé le papier pour que se superposent et se juxtaposent le dessin, la photographie et l'écriture, puis le contre-plaqué pour que s'opposent et se complètent la peinture et la photographie et, enfin, le carton pour vous en tenir à la peinture. Pouvez-vous préciser l'influence du support sur votre travail?

A.D. – Il y a des dimensions qui appartiennent au tableau, d'autres qui appartiennent à la peinture, et je souhaite travailler à la fois avec les unes et avec les autres. Il faut donc qu'une connivence s'établisse entre le support, ses dimensions spécifiques mais aussi morales, et la peinture qui ne représente qu'elle-même. Le support ne peut donc pas être neutre. Entre mes travaux sur contre-plaqué et ceux sur carton, c'est la même différence qu'entre musique symphonique et musique de chambre. La structure est différente, et cela entraîne d'autres règles du jeu. Sur contre-plaqué, la peinture et la photographie se distribuent la surface du tableau, et je fais jouer des points de vue différents, des regards éblouis, d'autres aveugles, des lieux, des personnes mais aussi le travail lui-même. Sur carton, la peinture devient une histoire beaucoup plus intime et n'a plus besoin de jouer sur plusieurs niveaux de réalité.

D.A. – Après avoir centré vos préoccupations sur le peintre, sur le modèle, puis sur la peinture et son dispositif, pourquoi ce désir de faire le point sur la femme dans vos récents travaux sur carton?

A.D. – Ce que je tiens d'abord à préciser, c'est que l'atelier n'est pas le lieu où se fait la peinture mais le lieu où la peinture est présente. Le peintre est en fait là pour faire que cette peinture se dépose sur le tableau. Autrefois, la peinture existait sur les corps mais aussi dans le décor. Maintenant, mon tableau se dissocie de plus en plus de la peinture, et c'est seulement le corps de la femme qui fait irruption. Pourquoi la femme? Jacques Henric m'écrivait récemment: «D'ailleurs y a-t-il une autre image possible que celle de la femme?». Ma peinture actuelle, c'est pour moi une façon de dire que je fais le point sur la femme et non plus ailleurs.

D.A. – Mais pourquoi parler d'une «saturation de peinture» à propos de ces femmes qui envahissent votre travail?

A.D. – Ces femmes sont très noires, très foncées, sans que pour cela elles soient des négresses, ni vues à contre-jour, ni même des ombres chinoises. La peinture n'est finie qu'au moment où la femme devient noire, qu'au moment où il n'y a plus aucune possibilité de rajouter de la couleur. Ce qui m'intéresse, c'est de saturer cette femme de peinture pour qu'elle devienne un volume compris dans l'épaisseur d'un dessin, sans tenir compte du jeu des ombres et des lumières.

D.A. – Qu'est-ce que cela veut dire pour vous «décoller la peinture du tableau»?

A.D. – J'aimerais que la peinture se décolle du tableau comme le Gilles de Watteau ou l'Olympia de Manet. Toute la technique de la profondeur de champ de Watteau ne sert pas à faire un trou dans l'image mais sert à pousser en avant la figure. Ce qui rend l'Olympia scandaleuse, c'est la projection de sa tache blanche vers le spectateur. J'aimerais que les femmes que je peins soient tellement réelles, tellement présentes, qu'elles sortent du tableau, qu'elles décollent la peinture du tableau. J'aimerais qu'elles touchent le spectateur et que, pour cela, elles soient scandaleuses¹.

¹ Expositions récentes: Musée des Beaux-Arts de Lausanne, du 11 février au 16 mars 1986; Galerie Stadler, de Paris, du 24 avril au 26 mai 1986.

Didier ARNAUDET

Didier Arnaudet est critique d'art à Bordeaux.