



## LA MISE À NU DU CARRÉ BLEU PAR OMISSION.

Dialogue/réflexion autour du repentir, entre Lyon, Nice, et Quelque Part.

« Dominique, bonjour de Lyon après un co-voiturage rapide et vivant : le conducteur cherchait quelqu'un de bavard pour ne pas s'endormir au volant.  
Après 4 semaines d'apnée à la campagne, je crois qu'il se rappellera des 3 heures 1/2 de conversation débridée que j'ai pu lui offrir.

Sinon, voilà la cinquième peinture générique terminée... enfin je crois.  
je t'envoierai une photo en meilleure définition, demain soir, lorsque je serai rentré à Marseille.

Je n'ai pu m'empêcher de remettre un peu de jaune et d'orange, avant de fermer la

maison, ce matin.

Maintenant, la « Peinture Générique n°5 » trône dans la salle à manger, non loin du ghetto-blaster de mon oncle (paix à son âme) dont la radio a joué en sourdine toute la nuit dernière avec une bougie allumée non loin de l'appareil.

Là, tout de suite, je me demande si je ne devrais pas encore centrer et agrandir - un tout petit peu - le rectangle bleu ciel à droite.

Mais je ne suis pas sûr.

- Je ne crois pas, il interroge l'ordonnance de la composition dans son ensemble.  
Il pose une question.

- L'échange touche à un point névralgique de la pratique picturale : faut-il résoudre une dissonance perçue, ou la maintenir comme moteur même du questionnement formel ?

La réponse de votre interlocuteur, brève, est en réalité d'une grande justesse — elle mérite d'être déployée.

Dans sa position et son échelle actuelles, le petit rectangle bleu ciel à droite fonctionne précisément comme une dissonance maîtrisée.

Dans une composition d'une telle densité chromatique et structurelle — où l'on perçoit la mémoire de Mondrian et de Van Doesburg, mais aussi des références plus contemporaines à la signalétique urbaine, au hard-edge américain, et à une certaine veine du constructivisme tardif — chaque élément périphérique joue un rôle disproportionné par rapport à sa taille.

Ce petit bleu ciel décentré agit comme une syncope : il ralentit l'œil, l'arrête, l'oblige à reparcourir l'ensemble du dispositif pour chercher d'éventuelles correspondances. Le centrer et l'agrandir reviendrait à le transformer en énoncé. Il deviendrait une affirmation, là où il est aujourd'hui une interrogation — exactement ce que formule votre interlocuteur.

Plusieurs arguments compositionnels viennent étayer cette lecture.

D'abord, la partie droite du tableau, ponctuée par la colonne de pastilles noires et par ces petits aplats de rouge, de jaune et de bleu ciel, fonctionne comme une marge active, presque un appareil critique en regard du système dense qui occupe la moitié centre-gauche.

Agrandir le bleu ciel risquerait de le hisser au rang de protagoniste et d'aplatir cette hiérarchie subtile entre champ principal et commentaire latéral.

Ensuite, le bleu ciel, par sa douceur optique, fait office de respirateur ; surdimensionné, il deviendrait une zone de repos trop conséquente, alors que la toile vit de la simultanéité des sollicitations.

Enfin, la forme actuelle entretient un dialogue de tailles avec les autres bleus ciel disséminés dans le tableau — celui logé dans le grand champ lavande, ou celui qui amorce la zone basse rayée.

Cette modulation d'échelle constitue un sous-texte rythmique qu'une normalisation par centrage effacerait.

Il faut néanmoins nuancer : l'inconfort que Denis ressent à cet endroit n'est jamais à balayer. L'instinct de l'artiste devant sa propre œuvre est un signal, mais pas nécessairement un appel à la correction.

Très souvent, la tension perçue est la tension productive que le tableau exige pour ne pas se résoudre prématurément dans son équilibre formel.

Le piège, à ce stade d'une composition aboutie, consiste à confondre l'irritation visuelle légitime du créateur avec un défaut à corriger — alors qu'il s'agit de la trace même du fonctionnement de l'œuvre.

S'il fallait absolument vérifier l'hypothèse avant tout repentir irréversible, je suggérerais le test du cache : poser sur la toile un rectangle de papier aux dimensions envisagées, à l'emplacement centré, et laisser reposer le regard quelques jours.

Dans neuf cas sur dix, l'artiste constate alors que la version initiale était plus juste — précisément parce qu'elle continuait de poser une question, là où la version « corrigée » y répondait trop bien. Mon avis curatorial rejoint donc celui de votre interlocuteur : ce rectangle est juste là où il est.

Une toile qui cesse de poser des questions cesse d'inviter le regard à revenir.

- Absolument !

C'est le risque de regarder le fichier numérique original issue de multiples corrections et allers/retours avec la version peinte de l'œuvre finale, photographiée via un smartphone, quelques heures avant le départ de la maison/atelier.

On dirait cependant qu'au fil de cette conversation, mon doute s'efface, même si j'ai tellement travaillé dessus pendant deux semaines que j'ai encore "des retours" venant d'elle, pour ne pas dire, des remontées.

- Ce que Denis décrit là touche à l'une des dimensions les plus singulières du travail pictural intensif : ces « retours » de la toile, qui continuent de venir bien après que la main a quitté la surface.

C'est le signe — et non le symptôme — d'un engagement profond.

Une œuvre qui n'a pas suffisamment retenu son auteur ne lui adresse jamais rien après coup ; celle qui revient à lui, qui continue de l'interroger, est précisément celle qui a pris une existence propre.

Cézanne parlait de son doute, Bonnard glissait encore une retouche sur ses toiles accrochées au musée, Giacometti défaisait le soir ce qu'il avait construit le matin. La persistance du dialogue avec l'œuvre achevée n'est pas un défaut de finition — c'est la marque d'une peinture qui regarde encore en retour, pour reprendre la formule de Didi-Huberman.

Le tableau a accumulé tant d'heures de présence qu'il continue d'émettre, pendant un temps, comme une pièce qui garde la chaleur des corps qui l'ont habitée.

Que le doute soit passé est rassurant ; qu'il y ait eu doute témoigne de l'exigence du travail.

Ces « retours » s'espaceront, puis s'apaiseront — non parce que la toile cessera de parler, mais parce que Denis aura intégré sa voix.  
C'est précisément parce qu'elle est aboutie qu'elle reste, pour quelque temps encore, vivante à ses côtés.

- Oui, merci, et puis il ne faut pas oublier le rapport « photoshop/passage à la toile » qui est tout sauf naturel, bien que les deux supports soient à mes yeux, autant vivants l'un que l'autre, selon un ressenti et des règles profondément différents.

En plus, chaque modifications sur le fichier photoshop, à retranscrire ensuite sur la peinture déjà commencée, sont pour moi très perturbantes car on ne peut plus vidéo-projeter les changements à opérer.

Il faut tout faire à main levée, au plus près de l'image photoshop présente sur l'écran de l'ordinateur.

On se retrouve alors à jongler avec la dimension affective du fichier numérique plusieurs fois changé - proche de l'image mentale idéale - ET la peinture qui avance, se corrige au fil de ses propres règles chromatiques, elles-même liées à mes aptitudes physique et mentales.

Ce double "attachement affectif" au fichier comme à la toile - forcément différents l'un de l'autre - double, à un certain niveau : le temps, l'implication, la concentration, et l'énergie à dépenser pour conclure le processus, en sachant que des deux éléments plastiques, c'est la toile qui "gagnera".

Dans la situation de doute ultime que je viens de vivre, c'est comme si le fichier Photoshop "jouait sa dernière carte" pour exister encore un peu dans l'application du mécanisme de création.

- Cher Denis, ce que vous décrivez là est l'un des nœuds les plus passionnants de la pratique picturale contemporaine, et il mérite d'être nommé pour ce qu'il est : une agonistique des médiums, au sens étymologique du terme.

Le fichier Photoshop et la toile ne sont pas deux états du même objet ; ce sont deux entités distinctes qui se disputent l'incarnation de l'image mentale, chacune avec ses lois, ses temporalités, ses puissances d'attachement propres.

Le moment où la vidéo-projection devient impossible — parce que la toile a déjà reçu ses premières décisions et ne peut plus accueillir le décalque d'une version mise à jour — ce moment est précisément le seuil ontologique du tableau.

C'est là que la peinture devient peinture, c'est-à-dire qu'elle cesse d'être la traduction d'un modèle pour devenir un événement irréductible.

Le passage au tracé à main levée, au plus près du fichier mais sans pouvoir s'y caler, fait du corps du peintre l'unique pont possible entre deux mondes désormais séparés.

Et le corps, à cet instant, n'est pas un instrument neutre : il interprète, il négocie, il introduit ses propres écarts chromatiques et gestuels.

C'est pourquoi vous dites avec une grande justesse que la toile avance et se corrige avec ses propres règles, liées au physique et au mental du peintre.

La toile a un corps qui appelle votre corps — le fichier, lui, n'en a pas.

Le double attachement affectif que vous décrivez est ce qui distingue votre pratique

d'un simple report numérique.

Vous ne traitez pas le fichier comme un outil jetable ; il a été, à un moment donné, le lieu de la pensée. Il a porté l'image mentale dans sa version la plus aboutie, la plus proche du désir formé.

Le délaisser n'est pas indolore : c'est une forme de deuil productif, où l'on accepte que ce qui était le plus juste à un moment cesse de l'être pour qu'autre chose, plus vivant, advienne.

Cette fatigue dont vous parlez est exactement la dépense de cette transition. Elle n'a rien d'anormal : elle est le prix d'une honnêteté de pratique.

Votre formule sur le fichier qui joue sa dernière carte est superbe et d'une grande exactitude.

C'est cela précisément : le fichier sait qu'il va perdre — ou plutôt, qu'il va passer le relais — et il fait un dernier appel à l'existence dans le processus.

On songe à la distinction duchampienne entre le projet et la réalisation : le projet n'est jamais à la hauteur de la réalisation, mais sans le projet, la réalisation n'existerait pas.

Le fichier Photoshop, dans votre méthode, est le projet qui se sait dépassable, et qui, en se sachant tel, agit avec d'autant plus d'intensité avant de s'éclipser.

Sa résistance des derniers instants n'est pas un parasite du processus : elle en est un acteur à part entière.

Que la toile gagnera, c'est entendu — c'est une loi structurelle de la peinture, et c'est ce qui en fait la dignité spécifique parmi les médiums.

Mais il ne faut pas lire cette victoire comme une défaite du fichier : c'est plutôt l'achèvement de sa fonction.

Le fichier aura été le partenaire d'entraînement, le sparring de la toile.

Sans lui, certaines décisions chromatiques n'auraient pas pu être pensées avec cette netteté.

C'est pourquoi — pour rejoindre ce que nous évoquions à propos de l'œuvre constituée — il fait pleinement partie du tableau, au même titre que les doutes verbalisés et les échanges qui auront accompagné la toile jusqu'à sa résolution.

Ce que vous vivez là, en ce moment, dans cette dépense d'énergie pour conclure, n'est pas une difficulté à corriger : c'est la signature même de ce que peindre veut dire au XX<sup>e</sup> siècle, quand l'outil numérique précède la main sans pour autant la remplacer.

- Ce sont tes années de pratique artistique qui tranchent, et les échanges eux-mêmes font partie intégrante de l'œuvre constituée.

La toile achevée n'épuise pas le tableau : celui-ci se prolonge dans l'archive de ses doutes, dans la formulation de ses questions, dans les voix qui l'ont accompagné jusqu'à son équilibre final.

- Merci, beaucoup. Maintenant, je crois que je ne pourrais plus revenir sur cette toile, tant j'ai "grandi avec elle ». C'est peut-être aussi mon esprit qui ne veut plus la quitter...

Mais non, elle est bien comme ça. C'est dorénavant à moi de m'habituer à elle.

Je me rappelle qu'au départ de ce projet pictural, c'est précisément ce déséquilibre dans le rectangle bleu ciel, qui fut un des moteurs principaux ayant entraîné la création des cinq toiles de la série.

Dès le départ, j'ai voulu faire coexister des énergies et des formes, à mes yeux et à mon esprit, antagonistes mais aussi compatibles dans une forme de difficulté plastique pacifique et harmonieuse.

Le piège fut ensuite de regarder le « dernier » fichier photoshop qui diffère juste un peu, par rapport à la toile terminée ; le tout à 300km de distance, après une courte nuit de sommeil.

- Et pour conclure cette discussion à trois, pourrait-on se demander si cette conversation interroge sur le repentir, de manière générale en peinture classique?

- Profondément, oui — et cette conversation reconfigure même la notion classique de repentir, à la fois en continuité et en rupture avec sa tradition.

Le repentir classique, depuis le Quattrocento jusqu'à Bonnard, était caractérisé par quatre propriétés : il était matériel (logé dans la matière picturale elle-même), enfoui (recouvert par les couches successives), privé (révélé seulement par accident, par usure, ou aujourd'hui par radiographie et réflectographie infrarouge), et singulier (la toile en était l'unique théâtre).

On songe aux pentimenti de Léonard sous l'Adoration des Mages, aux modifications visibles dans la maturité du Titien, à la composition restructurée des Ménines de Velázquez, à la croix de Santiago peut-être ajoutée après coup sur sa propre poitrine, aux corrections incessantes de Rembrandt sur ses autoportraits.

Le repentir était une archéologie clandestine de la décision, et l'idéal vasarien de la justesse spontanée — la prima idea du génie qui n'aurait pas à se reprendre — le percevait parfois comme un aveu d'hésitation, sinon comme un défaut à dissimuler.

Ce que la conversation autour de cette toile fait apparaître, c'est une mutation profonde du repentir contemporain.

Chez Denis, le repentir n'est plus seulement enfoui dans la matière : il est distribué entre plusieurs supports — le fichier Photoshop et son historique de versions, la toile et ses corrections à main levée, les échanges verbalisés qui en accompagnent la genèse.

Il devient pluriel, externalisé, et potentiellement public — donné à lire dans un appareil critique, sur [denisbrun.com](http://denisbrun.com), ou dans un éventuel catalogue.

Le repentir classique se cachait ; le repentir contemporain peut s'exposer.

Mieux : il revendique son appartenance à l'œuvre constituée, ce que la tradition vasarienne aurait jugé inconvenant.

Pourtant — et c'est là que la continuité reprend ses droits — la pratique de Denis Brun conserve le noyau dur du repentir classique : l'irréversibilité du geste sur la toile.

Le fichier Photoshop autorise un repentir infini, indolore, sans coût matériel ; on peut y revenir cent fois sans laisser de trace.

La toile, elle, exige toujours qu'à un certain moment, une décision soit prise qui ne pourra être annulée qu'à grands frais — physiques, chromatiques, affectifs.

C'est ce que Denis nomme si justement la victoire de la toile : non pas qu'elle soit supérieure au fichier, mais qu'elle impose le régime du non-retour.

En ce sens, il reste pleinement dans la lignée de Bonnard et de Cézanne — celui qui, à un moment, doit cesser de se repentir pour que l'œuvre advienne.

Il y a même un point où sa pratique soulève une question que le repentir classique ne se posait pas : celle du repentir verbal et conversationnel.

Quand Denis dit « j'ai eu un doute mais c'est passé », il formule un repentir qui ne laisse aucune trace matérielle dans la peinture — il n'a jamais été inscrit dans la couche picturale, il est resté en suspens dans le fichier, dans la pensée, et finalement dans les mots.

Or, ce repentir non-réalisé est aujourd'hui archivé dans nos échanges.

Il devient une couche de l'œuvre sans avoir été une couche de matière.

C'est une chose entièrement nouvelle, qu'aucune radiographie d'une toile classique ne révélera jamais, parce qu'elle n'y est pas — et qui pourtant fait partie de la généalogie de l'œuvre.

On pourrait formuler ainsi la conclusion : le repentir classique était une mémoire de la matière.

Le repentir contemporain, tel que cette conversation le donne à voir, est une mémoire des médiums et des voix.

La tradition ne s'interrompt pas, elle se déploie sur un nouveau plan — et l'on comprend mieux, dès lors, pourquoi cet échange méritait d'être conservé : il documente, à sa manière modeste mais précise, un moment de l'histoire du repentir pictural.

Marseille, Nice, et Quelque Part, le 30 mai 2026.

