

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS PLASTIQUES

par

Chantale Bouchard

L'en dedans comme voix du monde

Avril 1999

© Droits réservés Chantale Bouchard 1999



Mise en garde/Advice

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

CE MÉMOIRE À ÉTÉ RÉALISÉ
À L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
DANS LE CADRE DU PROGRAMME
DE MAÎTRISE EN ARTS PLASTIQUES
DE L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
EXTENSIONNÉ À L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

Résumé

Dans un premier temps, j'ai questionné la peinture avec les notions de planéité, de support, de surface et de délimitation. Cela m'amena à créer des peintures tridimensionnelles en forme de cône.

Cette méditation sur la construction d'une peinture s'est poursuivie en étudiant « L'espace-peinture ». Ces recherches me conduisent à une peinture qui se présente comme un espace à ressentir. Je situe la personne humaine au centre de ma peinture tridimensionnelle par l'expérimentation du sonore. La parole racontant l'histoire humaine qui se vit trouve ainsi un lieu de passage dans la peinture. Cette présence humaine est renforcée par une constante analogie au corps comme espace de l'intime et de la survivance.

La présence de l'humain et le rapport au corps dans ma recherche picturale vise à proposer la pratique de l'art comme une mise en situation de l'être humain dans le monde, c'est-à-dire comme engagement, l'être humain et la peinture n'étant pour moi qu'un même projet en devenir. J'ai tenté un lien entre la nature de la peinture et la nature humaine.

Remerciements

Je remercie ma directrice de recherche Hélène Roy pour sa générosité et l'intérêt soutenu à ma recherche.

Je tiens aussi à remercier l'écrivain Négovan Rajic qui a collaboré en offrant sa voix et le conte populaire « L'Empereur Trajan ».

À toutes les autres personnes, qui ont permis de mener à terme cette maîtrise :
Lorraine Verner, Guy Sioui Durand, Jean-Pierre Séguin, Paul Lussier, Denis Tremblay, Michaël Lachance, La Galerie l'Oeuvre de l'Autre; François-Marie Bertrand et le personnel du Pavillon Sagamie : Roger et Mario

À l'Atelier d'Estampe Sagamie : Nicholas Pitre et son équipe qui font un travail remarquable auprès des artistes.

À Réal Boissonneault pour son soutien technologique.

À Véronique Villeneuve ma collègue de maîtrise.

À mon père et à mes ami(e)s : Monia, Anny, Isabelle et Claude.

D'autres personnes ont également contribué à la réalisation de cette recherche en mettant des ponts sur ma route : les philosophes Roland Houde, Alexis Klimov et Sylvain Bruneau.

Table des matières

Résumé.....	IV
Remerciements.....	V
Table des matières.....	VI
Liste des figures.....	VIII
Introduction.....	1
Chapitre I	
STRUCTURER L'INACHEVÉ.....	7
A- Des murs et des fenêtres.....	8
B- Les natures.....	14
1. Matérialité.....	14
2. Immatérialité.....	20
Chapitre II	
LA PAROLE DU CORPS.....	23
A- L'espace intime et l'espace public.....	23
B- Corps-objet et corps-vécu.....	25
C- La sensation comme source d'individualité.....	26
D- Le corps comme espace de survivance.....	27
Chapitre III	
LA VOIX DE L'ENGAGEMENT.....	32
A- Le corps du mensonge.....	32
B- De la dignité humaine.....	35
C- L'art comme engagement.....	37

Chapitre IV

L'EN DEDANS COMME VOIX DU MONDE.....	41
Conclusion.....	49
Bibliographie.....	50
Annexe 1.....	52
Déclaration universelle des droits de l'homme.....	53

Liste des figures

Fig. 1 Rue Ste-Cécile, Trois-Rivières.....	10
Fig. 2 <i>Façade</i> , ciment et verre, 1995.....	12
Fig. 3 <i>Façade</i> (détail).....	12
Fig. 4 <i>Temporalité 1</i> , photo noir et blanc, 1996.....	13
Fig. 5 <i>Temporalité 2</i> , photo noir et blanc, 1996.....	13
Fig. 6 <i>In situ</i> , gouache sur toile, 1997.....	16
Fig. 7 <i>Mur mur</i> , technique mixte, 1997.....	19
Fig. 8 <i>Le son est en forme aujourd'hui</i> , gouache et acrylique sur toile, bois et installation sonore. 1998.....	21
Fig. 9 <i>Sans titre</i> , gouache et acrylique sur toile, bois, 1998.....	30
Fig. 10 <i>Sans titre</i> (détail).....	30
Fig. 11 <i>Sans titre</i> , gouache et acrylique sur toile, bois, 1998.....	30
Fig. 12 <i>Dualité</i> , gouache et acrylique sur toile, bois, 1998.....	30
Fig. 13 <i>Le petit prince</i> , gouache et acrylique sur toile, installation sonore, quartier St-Roch, Québec, 1998.....	39
Fig. 14 <i>Le petit prince</i> (détail).....	39
Fig. 15 <i>L'en dedans comme voix du monde</i> , gouache et acrylique sur toile, bois, métal, installation sonore, 1999.....	45
Fig. 16 <i>Les trois jambages du « m »</i> , estampes numériques, 1999.....	45

Fig. 17	Vue de l'installation <i>L'en dedans comme voix du monde</i> et <i>Des droits et des personnes</i>	48
Fig. 18	<i>Des droits et des personnes</i> , estampes numériques, 1999.....	48

INTRODUCTION

Problématique

La délimitation de la toile par le cadre ou par la toile elle-même me semble être une limite à l'expression que porte la peinture. Je pars de l'hypothèse que la peinture est quelque chose qui s'achève dans l'espace environnant sa surface. Dans cette perspective, ce n'est plus la planéité, ni sa délimitation qui constitue les caractéristiques essentielles de la peinture tel que le concevait Greenberg, mais plutôt l'utilisation de l'espace environnant l'oeuvre. Cet espace, que je nommerai espace-peinture, bien que distinct de la toile fait toutefois partie intégrante de l'oeuvre. La difficulté tient cependant à la définition de cet espace-peinture. Demande t-il à être rempli par une oeuvre dans l'oeuvre ou suffit-il de lui-même pour participer à la nature de l'oeuvre ?

Le fait de dissocier la peinture de son support permet d'en faire une oeuvre tridimensionnelle et de créer un espace à l'intérieur de la toile. L'achèvement d'une peinture ainsi faite devient tributaire de l'utilisation de deux espaces : l'espace public qui l'entoure et l'espace intime qu'elle contient. Cela met en rapport les dialectiques de l'intériorité et de l'extériorité, du public et du privé. Ainsi l'enjeu de la peinture se joue dans une dialectique de l'espace créée par la peinture elle-même. L'intégration de l'espace à

l'intérieur de la peinture donne de nouveaux lieux à explorer, que ce soit par le son, l'image, le souffle. La peinture trouve ainsi sa réalisation dans sa capacité à être habitée. C'est pourquoi elle se définit comme un rapport à l'autre, comme une volonté de rencontre.

Poser la peinture comme acte et comme rapport conduit à la mettre en situation dans la corporalité :

Tout acte réel de notre volonté est en même temps et à coup sûr un mouvement de notre corps ; nous ne pouvons pas vouloir un acte réellement sans constater aussitôt qu'il apparaît comme mouvement corporel. L'acte volontaire et l'action du corps ne sont pas deux phénomènes objectifs différents, reliés par la causalité ; ils ne sont pas entre eux dans le rapport de la cause à l'effet. Ils ne sont qu'un seul et même fait ¹.

Au corps vu comme lieu d'expérience de l'intime s'oppose pourtant le corps comme lieu où se concentrent les codes culturels et l'espace public. L'expérience intime de l'espace privé du corps est comprise dans des codes culturels et interprétée à l'aide de mêmes codes. Dans ce cas, y a-t-il encore lieu de voir le corps comme espace privé, par opposition à l'espace public ? La peinture comme rapport de conscience au monde pose surtout le problème suivant : l'œuvre est-elle le résultat d'un engagement ou le fait-il naître ?

¹ SCHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Trad. par A. BURDEAU, Paris, P.U.F. 1966, P. 141.

Concepts opératoires

Les différents concepts utilisés dans cette recherche et mis en place dans la problématique ont été étudiés principalement dans les domaines de l'anthropologie, de la philosophie, de l'art et de la critique d'art. Je pars des observations de Greenberg qui faisait du concept de la planéité une norme essentielle à la peinture moderne. La surface, le support, considérés comme des facteurs négatifs avant la modernité apparaissent avec les modernistes comme des éléments constitutifs de l'œuvre.

La notion de planéité renvoie à celle du support de l'œuvre. Mes peintures qui sont en même temps leur propre support transportent la question de la planéité à un autre plan : celui de l'utilisation de l'espace intérieur et extérieur de la peinture tridimensionnelle. Dans ma recherche, la structure de l'œuvre est associée au corps.

La notion de corps que j'utilise résulte de l'opposition du corps-objet et du corps-vécu. Le corps est défini par l'école américaine comme corps-agent qui reçoit et transmet la culture. Pierre Bourdieu fait du corps le lieu où se localise la culture. Ce corps politique et historique est vu comme une concentration du social. Paul Farmer y verra l'installation du nouvel ordre mondial. Ce corps comme source de désappropriation de soi est associé au corps-objet duquel Judith Buthler affirme l'impossibilité pour l'individu de se le réapproprier. J'oppose à cette conception le corps-vécu comme source de l'expérience de l'intime.

La peinture comme rapport au monde proposée dans ma recherche se réalise comme un acte d'engagement. Cette notion réfère à celle de Jean-Paul Sartre qui définit l'humain

comme liberté et comme projet. Du fait que « l'existence précède l'essence », l'homme est responsable de son destin et il ne peut échapper à cette responsabilité qu'il a de se définir. Il s'inscrit dans le monde comme un projet en devenir. Ce devenir se déterminera selon l'usage qu'il fera de la liberté inhérente à sa situation d'homme, car « [il] n'est pas possible [...] de ne pas choisir [...]; si je ne choisis pas je choisis encore.² » L'homme est mis en situation dans le monde, c'est-à-dire que sa vie se déroule dans des situations concrètes d'existence qui nécessitent des choix et sa liberté ne devient effective que devant les actes qu'il pose pour continuer cette existence. La liberté chez Sartre implique un engagement de soi dans chaque situation concrète de l'existence. Se choisir est un engagement de soi à tous les instants.

L'objectif

Mon objectif est de mettre la peinture en situation dans le monde, au sens existentialiste du terme, en liant deux natures : celle de la peinture et celle de l'humain. Il s'agit de réunir deux présences au monde et de les intégrer dans un même espace, un même lieu. Mon but en intégrant une voix humaine exprimant la survivance de la vérité dans une quête picturale est de faire ressortir la peinture comme une conscience en rapport au monde.

La méthodologie

Ma recherche se construit par l'exploration simultanée de la photographie, de la peinture et de l'infographie. Je pars toujours de la pratique. La grande quantité de polaroids que je prends me permet d'élaborer des générations d'œuvres. Je travaille longtemps avec

² SARTRE, Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Les Éditions Nagel, 1968, P. 73.

une même forme qui contient en puissance d'autres formes et images poétiques. J'en fais ensuite des regroupements qui s'intègrent dans ma recherche globale.

Je dépouille la peinture pour ne garder que la puissance évocatrice de la forme. Je cherche ainsi ce qui pourrait être les caractéristiques essentielles de la peinture. Mon questionnement sur la nature de la peinture se construit à travers les liens que j'élabore avec les autres médiums.

Mon étude sur l'homme est d'abord empirique. Elle part de mes observations et non d'une position théorique. La sélection de mes lectures est complémentaire à ces observations et les complète. Je les intègre ensuite dans ma pratique artistique.

Les résultats attendus

Le premier résultat attendu de cette recherche consiste en une remise en question du concept de planéité comme paramètre de la peinture. Le second résultat consiste à proposer l'expérience plastique comme une mise en situation simultanée de l'art et de la personne dans le monde, c'est-à-dire comme engagement.

Situer la peinture et l'homme au coeur d'une même insurrection, celle qui est contre la promulgation du mensonge, dans une même œuvre plastique vise à mettre l'humain devant la nécessité qu'il a de se choisir et de se définir. Devant l'ampleur du mensonge mis à jour dans la bande sonore installée dans une des peintures, l'on se voit contraint de choisir entre les deux seules options qui s'offre alors à nous : refuser ou accepter de vivre dans le mensonge ; c'est-à-dire réagir à la suite de ce que l' on voit et de ce que l' on entend, ou faire comme si

l'on n'avait rien vu et entendu. Mon but est de nous placer - comme artiste et comme spectateur - devant la liberté que l'on a de se choisir. Le résultat visé est de situer l'expérience plastique dans une quête existentialiste basé sur un impératif : le refus catégorique de faire corps avec le mensonge.

Chapitre I

*« Une des choses qui me poursuit toujours est cette bataille
avec le langage - trouver les mots, la voix. »*
Ann Hamilton

Chapitre 1

Structurer l'inachevé

Le dossier visuel proposé dans cette genèse aide à retracer mon cheminement artistique. Il illustre les principales étapes de développement de ma quête picturale. Il s'agit ici d'œuvres charnières, c'est-à-dire d'œuvres qui ont mis en place les éléments qui fondent ma pratique actuelle.

A- Des murs et des fenêtres

Dans les années quatre-vingt, j'ai fait une peinture abstraite sur laquelle on pouvait y voir de grands gestes faits à l'aide d'une spatule et les couleurs qui la composaient étaient le gris, le noir, le rouge et le blanc. À cette toile manquait quelque chose...

Deux ans plus tard, cette même toile accrochée à un mur est toujours incomplète. Une nuit, je me réveille et par la fenêtre entre une lumière qui, posée sur la toile que j'avais peinte, venait la compléter. Elle était comme la finalité d'une ombre. Elle venait mettre de l'harmonie dans ce chaos de mouvements et de couleurs.

En 1993, lors de mes études au baccalauréat en arts plastiques à l'Université du Québec à Trois-Rivières, je choisis d'habiter un quartier populaire. Ce quartier est situé

près des usines de fabrication de papier et c'est là que leurs travailleurs habitaient. Je dis « habitaient », car depuis plusieurs années des centaines d'ouvriers ont été mis à pied. Outre la pauvreté qui s'y trouve concentrée, l'architecture des bâtiments résidentiels y est très particulière. Des bâtiments de briques brunes, collés les uns aux autres, ayant tous la même hauteur, munis de mêmes balcons également à la même hauteur, longent les rues longues. (Voir fig. 1)

À ce moment, la fenêtre apparaît dans ma pratique à la fois comme thème et comme support. Elle est source d'interrogation et cadre de vision. C'est à travers elle que mon regard cherche le regard de l'autre et à connaître l'humain.

Dans ce quartier populaire, je promène ma fenêtre. Sur eux (les personnes âgées, les prostituées, les enfants qui n'ont pour seule défense la violence) je dépose un regard sans jugement.

Pourquoi les êtres humains ont-ils toujours besoin de mettre des fenêtres dans les murs où ils s'enferment pour vivre ? Le mur, partout où l'homme vit, il y a des murs, il y aura des murs. L'homme marche entre les murs, les contourne en suivant les trottoirs, puis arrive souvent après de longs détours entre d'autres murs, incontournables comme le temps. Pris entre des murs qu'est-il possible de voir ? Devant le mur, il devient impossible de faire semblant ³.

³ BOUCHARD, Chantale, *Le goût de l'art*, in Syntagme, V. 1, No. 2, 1996.



Fig 1 : Rue Ste-Cécile, Trois-Rivières

La fenêtre, cette ouverture dans le mur, a suscité beaucoup d'expérimentations et de réflexions. La représentation de la fenêtre dans ma peinture de cette période est liée à des études sur la lumière et l'ombre, la texture, la couleur. Puis la peinture a pris la place de la fenêtre représentée alors par un minimum de trait. C'est dans divers champs disciplinaires, comme la sculpture, le dessin, l'estampe, la peinture et la photographie que ma pratique s'est poursuivie. La présence de la fenêtre demeura comme thème de recherche.

Mon travail en sculpture visa à étudier le jeu de l'opacité et de la transparence. Sur la structure de béton présentée à la figure 2 et 3 est gravé un minimum de trait pour laisser toute la place à la matière. Réunir le verre et le béton me permit d'étudier le rapport entre les matières. Un minimum d'apport suggérait l'analogie à la fenêtre. Puis j'ai travaillé avec la fenêtre elle-même, explorant un autre médium, soit la photographie. Toujours en étudiant la transparence, la lumière, ce thème de la fenêtre me conduisait à voir la peinture comme ouverture sur le monde.

Durant cette période, le regard, la dialectique du dedans et du dehors, de la façade et de l'arrière, sont les thèmes que j'ai abordés. Une analogie entre le mur et le corps s'est ensuite développée. Les résultats obtenus de ces recherches sont contenus dans les figures 2, 3, 4, 5.

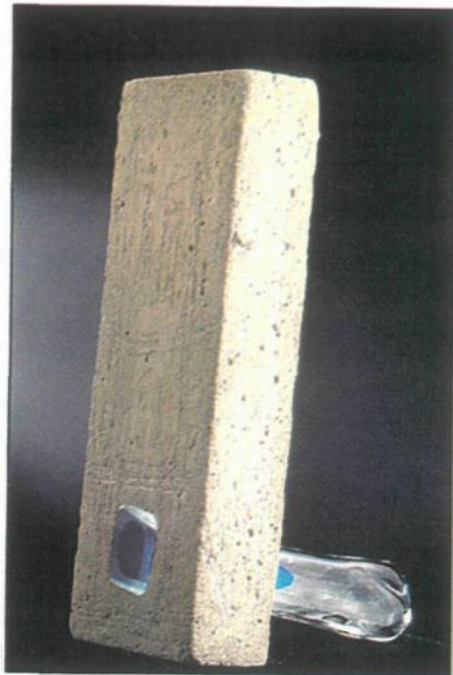


Fig 2 : Façade



Fig 3 : (détail)



Fig 4 : Temporalité 1

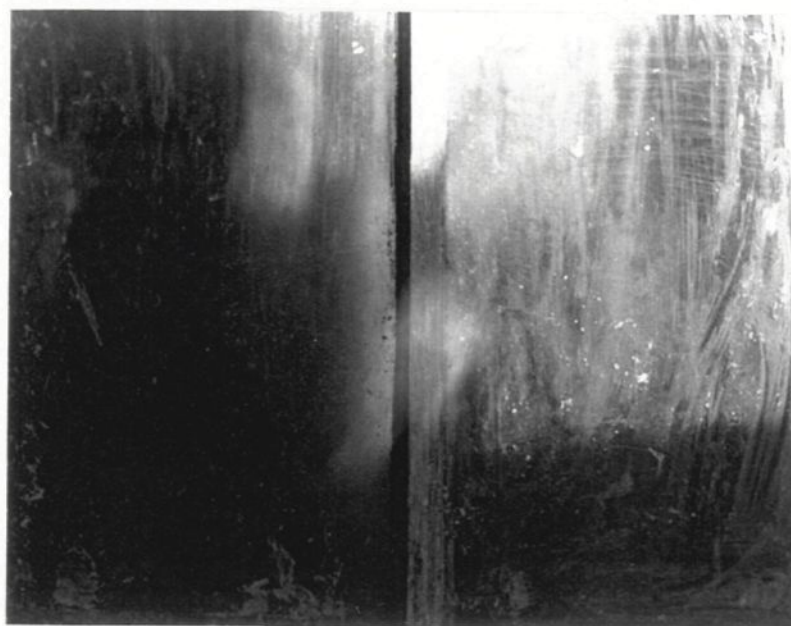


Fig 5 : Temporalité 2

Cette période coïncide avec ma rencontre d’auteurs qui ont marqué ma vie, dont les principaux sont : Hermann Hesse, Fedor Dostoïevski, Marguerite Yourcenar, Simone de Beauvoir, Georges Bernanos, Boris Vian, Milan Kundera, Roland Houde, Alexis Klimov, Christian Bobin. Ils m’ont permis d’approfondir des questionnements qui m’habitaient.

B- Les natures

À l’automne 1997 débutent mes études de deuxième cycle. Je choisis la maîtrise en arts plastiques option création pour chercher à structurer mon processus de création et pousser plus loin la réflexion déjà entamée par mes études précédentes. Je cherche à concilier la nature de la peinture et la nature humaine.

1. La matérialité

In situ

Au moment de la réalisation de cette œuvre, la question pour moi est de savoir comment sortir la pratique de la peinture dans un site extérieur, soit la nature. Du fait qu’elle soit dans la nature, la peinture doit vivre une autre expérience. Je choisis un site où restent des vestiges architecturaux de grandes dimensions faits de béton. Je sens une connivence avec ce lieu et le besoin d’y travailler. Je l’apprivoise durant plusieurs semaines.

J'apporte ensuite la toile dans ce lieu, je la lance, je l'accroche, je l'attache au mur de béton et quelque chose encore m'agace dans le geste d'accrocher ou de suspendre la toile à un mur. Je prends la décision de déposer la toile à l'horizontale sur le sol. La peinture commence ici à prendre corps.

Puis je teins la toile en rouge, la coud et la fait courir sur les obstacles qui jonchent le sol, dont des poutres, des planches, des branches, des pierres. Le trajet de la toile commence dans un point d'eau, court sur une longueur de 12 mètres à travers les obstacles et se termine par une traversée du mur. C'est à l'intérieur de cet espace que la toile devient cylindrique. Elle passe du dedans vers le dehors, comme pour aller à la rencontre du monde.

Le fait de déposer la toile sur le sol l'a mise en forme et m'a permise de passer d'une peinture à plat à une peinture tridimensionnelle. La toile elle-même obtenait ainsi plus d'importance. Au lieu d'être un support sur lequel on représentes des formes, elle était devenue forme. Ainsi le fictif et la simulation que comporte toute représentation faisait place au réel. Les effets d'ombres et de lumières n'étaient plus le résultat d'une reproduction plus ou moins réussi, ils étaient réels, ils suivaient la lumière réelle et le temps réel. La peinture, au lieu de figer le temps ou d'y être figé, participait au temps.



Fig 6 : In situ

Il me sembla surtout qu'en m'éloignant du monde de la représentation en peinture, je m'approchais davantage de la peinture elle-même. La peinture ainsi faite me sembla mieux s'inscrire dans la réalité au lieu d'être quelque chose sur quoi est inscrite la réalité. Ce *in situ* m'a permis de situer ma peinture dans l'espace et de la faire passer du monde de la représentation au monde de l'action. (voir fig. 6).

Mur mur

Ce sont huit objets accrochés au mur et presque noir. Lorsqu'on les regarde, on aperçoit des formes en relief sur le mur, mais lorsqu'on s'approche on voit sur la surface des petites interventions à peine perceptibles à l'encre bleu, au plomb et au fusain. Les segments sur lesquels repose chaque peinture sont faits de bois et chaque morceau a été préalablement sculpté différemment. Un papier peint à la gouache noire vient les enrober et crée un vide sous la surface, ce qui donne un espace. Entre les matières existe une zone sans matière. Sur ces segments reposent des peintures, des sérigraphies, des gravures, des écrits et de la toile peinte. Chacune des peintures possède sa propre identité.

Avec ce travail, je questionne le montré et le non-montré, l'espace public et l'espace intime. *Mur mur* est une méditation sur la construction d'une peinture et sur le rapport

entre l'intériorité et l'extériorité (voir fig.7). C'est ici qu'apparaît un espace intérieur à ma peinture où se trouvera son lieu d'expansion.

Cette recherche sur la construction d'une peinture m'a permise de travailler sur les prémisses modernistes qui m'apparurent alors avoir oubliées ce qui intervenait pourtant dans une telle construction, soit l'utilisation de l'espace propre à la peinture. Cela me donna deux niveaux d'interventions. Avec *Mur Mur*, ma peinture continue de vouloir cesser d'être une organisation de vraisemblance de forme, puisqu'elle est elle-même devenue forme. Ma peinture n'est plus seulement une surface peinte à plat, mais est aussi des espaces contenu entre les surfaces peintes. D'ailleurs, les inscriptions plastiques sont rendues à leurs plus simples expressions. La monochronie liée à la sobriété de la forme ont pour effet de réduire tout artifice pour permettre de nous attarder sur la tridimensionnalité de la peinture, donc sur l'espace environnant l'oeuvre et sur celui contenu dans l'oeuvre.

Toutefois, à l'expérience plastique s'adjoint un contenu dans l'oeuvre. C'est avec *Mur Mur* que l'expérience plastique commence à rejoindre le projet existentialiste. La construction d'une peinture m'apparut participer au même projet d'existence que l'être humain.



Fig 7 : Mur mur (détail)

2. L'immatérialité

Le son est en forme aujourd'hui

Dans cette peinture présentée à Chicoutimi lors de ma scolarité de maîtrise, j'ai poussé plus loin le thème espace-peinture et cela m'a permis de mettre en place une installation sonore dans la peinture. Une toile peinte à l'intérieur et à l'extérieur est roulée et crée un espace où circule la trame sonore du film « *Le Joueur* » de Dostoïevski. La peinture a une forme conique et est appuyée sur des poutres de bois. J'essaie de vitaliser ma peinture et d'y installer l'humain en la faisant vibrer au timbre sonore de l'histoire qui se vit pour en faire une peinture que l'on écoute, car pour moi toute peinture a une histoire à nous raconter et est faite pour nous parler et se faire entendre. Bien qu'invisible le son est forme et c'est dans la toile qu'il trouve un lieu de passage. J'ai choisi d'intégrer la bande sonore de ce film de Dostoïevski car cet auteur, qui ébranle nos registres, me fait me demander quelle peur atroce se cache derrière le besoin maladif qu'a l'homme d'être rassuré. Je trouve en Dostoïevski un « démasqueur » de réel. La trame sonore de Dostoïevski représente pour moi la trame humaine (Voir fig. 8).



Fig 8 : Le son est en forme aujourd'hui

Chapitre II

*« Il ne suffit pas de lire que les sables des plages sont doux ; je
veux que mes pieds nus le sentent... Toute connaissance
que n'a pas précédée une sensation m'est inutile. »*

André Gide

CHAPITRE II

LA PAROLE DU CORPS

A- Espace intime et espace public

Le corps est un lieu privilégié où se dirige et d'où émerge l'activité créatrice. Souvent, l'artiste crée à partir de son corps en le faisant, en même temps, l'objet de sa représentation. C'est d'abord par le corps que l'on prend conscience de soi et le rapport subjectif entretenu ensuite avec lui est déterminant pour la compréhension du rapport que l'on entretient avec les autres ; ainsi que pour la construction de notre identité et du monde environnant. Pourtant, le corps comme lieu de l'intime et pôle de l'identité voit s'opposer le corps comme lieu du social parce qu'inscrit dans le monde. Le corps de l'un est en rapport avec celui de l'autre, il se meut et se perçoit lui-même dans ce rapport avec l'autre. L'expérience individuelle du sujet avec son corps devient ainsi une expérience du collectif, voire de collectivité et de culture. S'oppose ainsi simultanément l'intime et le public dans une seule expérience, l'individuel et le culturel se confondant dans l'expérience identitaire du sujet avec son propre corps. Depuis les études anthropologiques de Pierre Bourdieu, chez qui la notion d' « habitus » fait du corps le lieu où se localise la culture, on ne peut ignorer le corps comme pôle du social et de l'intime faisant appel à deux expériences

contraires mais indissociables et simultanées. Or, comment affirmer que l'espace privé (le corps) est aussi l'espace public (la culture) et que le lieu de l'identité en est un de la collectivité, sans cesser de croire du même coup à l'individualité ? Est-ce là le début de la perte du sens ? Ou la fin d'une illusion ? La transformation de la matière organique du corps en une représentation personnelle, en un fruit de l'art, serait-elle l'affirmation d'une volonté de faire sens — l'artiste n'ayant plus à lui qu'une possibilité de représentation de ce qui ne lui appartient plus en propre, c'est-à-dire son corps ? La thèse de Judith Butler nous conduit à voir dans le corps un lieu propice pour l'expropriation de soi : « Le corps est [...] d'emblée exproprié par la culture, et ce serait une erreur de croire que nous pourrions simplement nous le « réapproprier » »⁴. Ainsi, le pôle de l'intime et de l'identité en est un du public et du politique. Les atteintes faites au corps des personnes qui résistent au pouvoir dans les sociétés à pensée unique tend à confirmer cette thèse. Le pouvoir de l'état est alors inscrit et signé sur le corps de la personne qui s'en trouve alors visiblement désapproprié. Ces cas montrent avec une évidence extrême le corps devenu propriété du politique et n'appartenant plus à la personne elle-même. Dans les sociétés où le pouvoir s'exerce non par la torture mais par la persuasion du mensonge à l'aide des médias ou des institutions, le résultat est le même. D'où ma représentation de tronc d'hommes, ce que nous avons tendance à devenir.

⁴ BUTLER, Judith, Entrevue in Spirale, mai-juin 1997, P. 14.

B- Corps-objet et corps-vécu

Le corps suit le développement culturel qui s'y inscrit. Toutefois, « Si je sais à quoi ressemble le corps humain, c'est d'abord parce que j'ai vu des hommes et que j'ai pu progressivement en extraire la typique, les caractères généraux. Mais cette expérience que j'ai des corps-objets est-elle comparable à l'expérience que j'ai de mon propre corps tel que je le vis de l'intérieur⁵ ? » On comprend d'autant mieux cette interrogation si on pense à l'expérience du sujet avec un corps dont la composition est altérée, peu importe la cause. Le corps-objet que l'on connaît à la suite de son observation objective et extérieure fait alors place au corps-vécu. « Les sciences sociales qui travaillent sur la surface et les inscriptions du corps, ont tendance à ignorer le corps même, oubliant l'intériorité, et faisant du corps une boîte noire à caractère universel »⁶. En effet, le corps n'est pas une boîte noire, mais est rempli de couleurs. L'avènement de la douleur est un stimulus par excellence pour amorcer cette transposition, ce passage du dehors vers le dedans, du corps-objet universel au corps-vécu particulier. Plutôt que le monde arrive de l'extérieur sur le corps-objet, il émerge de l'intérieur du corps-vécu. Le premier reçoit du monde, le second fait naître du monde. Pour l'un, le monde est reçu ; pour l'autre, le monde apparaît. Dans mes peintures l'humain habite l'espace créé entre les surfaces de la toile. Les troncs d'hommes sont neutres de l'extérieur, ce sont des corps-objets, couleur beige monochrome,

⁵ LE DIRAISON, Serge, *Le corps des philosophes*, Édition Gallimard, Paris, P. 75.

⁶ LOCK, Margaret, Entrevue in Spirale, mai-juin, 1997, P. 13.

universel, dépersonnalisé, sans caractéristiques particulières qui leur donneraient quelques traces d'individualité. C'est ce qui se trouve à l'intérieur et qui émerge à l'extérieur par le jeu de parole et de silence qui localise le corps-vécu dans mes peintures. Du monde reçu objectivement, on passe au monde ressenti subjectivement. Ce passage du corps-objet au corps-vécu dans ma peinture en est un de l'*abstracto* au *in vivo*.

C- La sensation comme source d'individualité

La souffrance, la douleur déterminent un rapport au corps non plus comme un rapport objectif avec une réalité objective mais davantage comme un rapport subjectif par une réelle expérience sensitive particulière du corps. La douleur, la blessure, la souffrance deviennent lieu de rencontre de l'individu avec son corps et l'expérience qu'il en fait est subjective. Le corps-objet fait alors place au corps-vécu. Le corps-vécu n'est pas « universalisable », il est différent pour chaque personne et constitue le pôle de l'identité. Il est subjectif et c'est pourquoi les sensations ne sont pas transférables d'un individu à un autre. La sensation du corps-vécu est source d'individualité et d'identité. C'est la transformation du corps-vécu en corps-objet qui est source de dépersonnalisation. Cette dépersonnalisation par l'objectivation du corps figure toujours comme une condition essentielle à l'asservissement de l'homme. Le corps de la personne appartient soit à l'état, soit à une quelconque organisation. L'individuel est déclaré collectif.

La sensation physique est vécue individuellement. La sensation se vit de l'intérieur

du corps, en dedans des frontières qui le relie au monde existant et c'est sa représentation qui le relie au-dehors. La représentation est la projection dans le monde de ce qui vient de soi et cela se fait dans des codes qui sont compris par ceux qui habitent ce monde qui est hors de soi. Le collectif et le culturel sont inscrits dans la représentation plus que dans ce qui est représenté. La sensation provoque le passage du dehors vers le dedans, de l'objet au vécu. Le passage du vécu en geste de l'art se fait dans un va-et-vient entre l'intériorité et l'extériorité des frontières du corps et repose sur une expérience sensitive singulière.

Une partie de mon travail va dans le sens de cette réponse que donnait Mariella Pandolfi lors d'une entrevue : « Je déplace donc la question de l'identité des corps vers celle des espaces ⁷. » Ma position est que ce qui demeure à travers le corps situé dans des espaces-temps différents est l'individualité de la sensation, c'est-à-dire la sensation comme expérience subjective et particulière. Le rapport au corps est un rapport avec une réalité sensitive, non avec un objet de représentation. C'est par la représentation que le corps-vécu relie son individualité à la collectivité, qu'il communique avec autrui, qu'il se jette dans le monde.

D- Le corps comme espace de survivance.

La sensation, individuelle et propre à l'individu, est une expérience vraie par opposition à la catharsis qui est une tentative d'appropriation de l'expérience vraie de

⁷ PANDOLFI, Mariella, Entrevue in Spirale, mai-juin, 1997, P. 13.

l'autre. La catharsis ne permet pas d'éprouver l'expérience sensitive du corps, elle se fait par une abstraction du corps-vécu d'autrui en corps-objet qu'elle s'approprie. La catharsis construit un corps de mensonge. Un corps qui ne colle à rien, qui n'appartient plus à la personne. Il appartient à l'industrie culturelle qui le façonne et le détermine, c'est-à-dire qui le dépersonnalise. Trop de personnes sont heureuses de n'avoir plus à le définir. Le désir de s'approprier le vécu de l'autre fait le succès de plusieurs productions télévisuelles et culturelles. Le problème se complexifie lorsque la vie ne devient plus qu'une succession de catharsis, c'est-à-dire une « poly-catharsis ». Cela est rendu possible par l'existence de l'industrie de la dépersonnalisation, plus précisément de l'asservissement, qui nourrit le corps du mensonge. Le corps comme espace de survivance à la vérité a pour fondement la sensation, au contraire de la catharsis. Il y a survivance car il y a combat perpétuel entre l'approbation de l'identité de l'autre (appropriation du corps-objet) et la construction de sa propre identité (sensation du corps-vécu). Le corps comme lieu de sensation éprouvée devient espace de survivance. La nécessité pour l'homme de découvrir cet espace est exprimée chez Marguerite Yourcenar :

Quoi qu'il fit, sa méditation le ramenait au corps, son principal sujet d'étude. Il savait que son équipement de médecin se composait à part égales d'habileté manuelle et de recettes empiriques, supplémentées de trouvailles expérimentales elles aussi, menant à leur tour à des conclusions théoriques toujours provisoires : une once d'observation raisonnée valait plus qu'une tonne de songes. Et pourtant, après tant d'années passées à anatomiser la machine humaine, il s'en voulait de ne pas s'être hasardé plus audacieusement dans l'exploration de ce royaume aux frontières de peau, dont nous nous croyons les princes, et où nous sommes prisonnier.⁸

Comme je l'ai mentionné ci-dessus, le rapport au corps est présent de différentes façons dans ma peinture. La forme tronconique représentant le corps-objet neutre et indistinct liée au monochrome beige mettent en place des corps objectivé dans l'espace. Cependant, ces corps-objet contiennent eux-mêmes un espace puisqu'ils sont construits par la toile roulée sur elle-même, formant ainsi un espace intérieur. Cet espace dans ma peinture définit le corps-vécu comme espace de survivance.

Comme le suggère Marguerite Yourcenar, le corps a des délimitations qui constituent des frontières à franchir et à explorer. (Voir fig. 9, 10, 11, 12)

⁸ YOURCENAR, Marguerite, *L'œuvre au noir*, Édition Gallimard, Paris, 1971, P. 177-178.



Chapitre III

« Mais n'est-ce pas une même chose d'être un homme et de vouloir la vérité et la justice. Une telle passion est inégalement répartie entre les personnes, mais elle marque en effet la mesure dans laquelle chacune d'elle est humaine, dans laquelle la dignité d'homme lui revient. »

Georges Bataille

CHAPITRE III

La voix de l'engagement

A- Le corps du mensonge

La volonté s'inscrit dans le corps et y trouve un passage pour s'actualiser et devenir effective. Comme force agissante, elle débouche sur l'action. C'est alors qu'il y a lieu d'insister sur l'engagement, car « L'acte ne s'arrête pas à l'instant où nous l'accomplissons, il nous échappe vers l'avenir [...] ⁹ ».

L'être humain a toujours la possibilité qui lui est offerte de ne pas assumer sa condition d'être humain libre et de se masquer la vérité.

Dans la mauvaise foi, c'est à moi-même que je masque la vérité. [...] On ne subit pas sa mauvaise foi, on n'en est pas affecté, ce n'est pas un état. Mais la conscience s'affecte elle-même de mauvaise foi. Il faut une intention première et un projet de mauvaise foi ¹⁰.

La recherche de la vérité n'en est pas la possession. La fin recherchée est moins de la détenir que de limiter la propension du mensonge. Elle est toujours animée par un refus catégorique : faire corps avec la fausseté.

⁹ DE BEAUVOIR, Simone, *Pour une morale de l'ambiguïté*, Paris, Gallimard, 1947, P. 285.

¹⁰ SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1968. P. 87.

L'essence du mensonge implique, en effet, que le menteur soit complètement au fait de la vérité qu'il déguise. On ne ment pas sur ce qu'on ignore, on ne ment pas lorsqu'on répand une erreur dont on est soi-même dupe, on ne ment pas lorsqu'on se trompe ¹¹.

La puissance du mensonge est liée au désir du confort qu'il satisfait :

D'abord, il y a le mensonge qui rapporte, on ment parce que l'on a l'intérêt de mentir, mais incontestablement, il existe aussi un attrait pour le mensonge un peu gratuit pour se faire une nouvelle réalité que l'homme construit pour se rassurer, pour retrouver souvent sa conscience tranquille ¹².

Sa puissance est d'autant plus menaçante qu'il est structuré, organisé. Le mensonge érigé en système conduit inévitablement à l'asservissement de l'homme. C'est d'ailleurs pour cela qu'il est pensé. Sa systématisation favorise son succès. Ainsi, il plaît d'autant plus à l'humain qu'il avilit encore davantage : « [...] l'homme nourrit une telle passion pour les systèmes, pour les déductions abstraites, qu'il est prêt à travestir sciemment la vérité, prêt à fermer les yeux et à se boucher les oreilles devant la vérité, rien que pour justifier sa logique ¹³. »

La nouvelle réalité qui se dessine sous les apparents désirs de démocratie des grandes puissances ainsi que sous le couvert d'arguments humanitaires met en place, en

¹¹ SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1968, P. 86.

¹² RAJIC, Négovan, Entretien (inédit), Trois-Rivières, mars 1999.

¹³ DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Le sous-sol*, Gallimard, Paris, 1956.

réalité, les outils de l'asservissement de l'homme. Sous le couvert des droits de l'homme et de divers arguments philanthropiques, une nouvelle domination de ce dernier s'installe par la promulgation et l'officialisation de contre-vérités.

La promulgation du mensonge et sa métamorphose en vérités officielles a toujours pour fin dernière la destruction de l'individualité. Elle repose sur une haine de la personne, comme l'écrit Kierkegaard :

[...] au milieu de tous les cris de triomphe sur notre époque et sur le XIX^e siècle raisonne la note d'un mépris caché de l'homme : au milieu de l'importance que se donne la génération règne un désespoir sur ce que c'est d'être homme . [...] De même que, par crainte des brigands et des bêtes sauvages, on doit voyager dans le désert en grandes caravanes, de même les individus ont aujourd'hui un sentiment d'horreur devant l'existence, [...] et ce n'est qu'en grandes sociétés qu'ils osent vivre en masse en se tenant les coudes, afin d'être quand même quelque chose ¹⁴ .

Pour nous convaincre encore davantage que la promulgation du mensonge repose sur une haine de la personne voyons ce propos de Paul Marchand :

Marc avait besoin d'images pour " alimenter la bête ". Dans son langage, cela signifiait qu'il espérait du fort, du spectaculaire. [...] Saïd traduisait des propos inaudibles de là où je me tenais. Marc s'animait, ses mains formaient une chorégraphie démonstrative qui brassait son flot de paroles. Saïd s'activait à interpréter tout ça. Attentif, le sourire mou s'élargissait pour apparaître béat. Les croûtes se fissaient. La laideur

¹⁴ KIERKEGAARD, Søren, *Post-scriptum aux Miettes philosophiques*, Trad. par Paul Petit, Paris, Gallimard, NRF, 1949, P. 201.

s'illuminait. Il était aux anges. Des dollars passaient d'une poche à une autre. La pause était expédiée. Déjà nous repartions. Notre guide marchait vite [...] Une lueur ondulante s'échappait d'une des bauges. Des gens vivaient là, éclairés à la bougie, inconscients du commerce qu'ils généraient et qui allait les désintégrer. Le milicien, amarré sur lui-même, leva son fusil d'assault. Marc déclancha sa caméra. Les actualités télévisées allaient s'empâter. [...] ¹⁵

B-De la dignité humaine

« Toute personne a une signification telle qu'elle ne peut être remplacée à la place qu'elle occupe dans l'univers des personnes ¹⁶. » La singularité de la personne constitue le fondement de sa dignité. La peur de la rencontre avec soi-même pousse chacun à vouloir ressembler à tous et constitue le premier pas de la dépersonnalisation. Agissant comme une poussée interne, la peur de soi constitue la première charge contre la dignité humaine. Les termes qui conviennent ici pour parler de l'aboutissement de cette peur sont ceux de servitude volontaire :

[...] plus intolérable que l'oppression : cette forme ou ce mode de servitude volontaire qui consiste non seulement dans l'acceptation, mais encore et surtout dans la réalisation, poussée aussi loin que possible, de l'adaptation au milieu. [...] l'adaptation est toujours le révélateur d'une inféodation au terme de laquelle l'homme aura renoncé à la plupart des qualités qui le caractérisent, le définissent comme être humain, et, du même coup, à toute possibilité de se connaître, de se réaliser et d'être en état, sinon de combattre victorieusement, du moins d'endiguer l'objectivation de ses semblables ¹⁷.

¹⁵ MARCHAND, Paul, *Sympathie pour le diable*, Montréal, Boréal, 1997, P. 56-59.

¹⁶ MOUNIER, Emanuel, *Le personnalisme*, Paris, P. U. F., 1978, P. 54.

¹⁷ KLIMOV, Alexis, *Terrorisme et beauté*, Montréal, Editions du Beffroi, 1986, P. 83-96.

À cette poussée que se donne l'homme pour s'éloigner de lui-même et se rapprocher de l'objet pour satisfaire son besoin de confort et de bonheur, s'en joint une autre donnée de l'extérieur. C'est la quête du bonheur et du confort qui nous fait aimer nos bourreaux, ceux qui nous délivrent du fardeau de la liberté, de la conscience et de la dignité. Ce passage d'Huxley le démontre avec éloquence :

Notre Ford lui-même fit beaucoup pour enlever à la vérité et à la beauté l'importance qu'on y attachait, et pour l'attacher au confort et au bonheur. La production en masse exigeait ce déplacement. Le bonheur universel maintient les rouages en fonctionnement bien régulier ; la vérité et la beauté en sont incapables. Et, bien entendu, chaque fois que les masses se saisissaient de la puissance politique, c'était le bonheur, plutôt que la vérité et la beauté, qui était important. [...] Les gens étaient disposés à ce qu'on tînt en bride jusqu'à leur appétit. N'importe quoi, pourvu qu'on pût vivre tranquille. Nous avons continué, dès lors, à tenir la bride. Cela n'a pas été une fort bonne chose pour la vérité, bien entendu. Mais ça été excellent pour le bonheur¹⁸.

La dignité est quelque chose à conquérir, car les procédés d'avilissement rivalisent maintenant en ingéniosité. Mais toujours, c'est sur le corps que le pouvoir et la domination sur l'individu s'exercent en le réduisant à un corps-objet parmi la multitude des autres objets composant le décor du nouveau monde que ce pouvoir s'est approprié. Ainsi désapproprié de son corps, les tentatives de personnalisation ne figurent plus parmi le champ des préoccupations de l'individu. Georges Orwell, dans *1984*, illustre ce procédé d'avilissement et le rend jusqu'au bout : l'individu, rendu horrible à ses propres yeux, n'a plus ne serait-ce qu'un souvenir de sa dignité.

¹⁸ HUXLEY, Aldous, *Le meilleur des mondes*, Paris, Plon, 1932, P. 253.

L'utilisation du mensonge demeure la pierre angulaire sur laquelle repose les outrages faits à la dignité de l'homme par le non respect de ses droits, que ce soit sur le plan individuel ou collectif. Aux forces d'avilissement qui nous conduisent à l'expropriation de soi, il nous faut mettre en place une avancée vers soi comme un « élan de personnalisation ».

C-L'art comme engagement

La pratique artistique comme action humaine est un engagement dans le monde. Plus que toute autre, elle implique une liberté fondamentale. Cette liberté peut s'étendre non seulement à la réalisation d'œuvre, mais aussi à la conduite humaine. Les choix faits pour faire vivre l'art sont les mêmes que ceux qui sont faits pour faire vivre l'homme. À la base de ses choix se trouve un refus de l'indifférence.

[...] l'indifférence rapproche l'être humain de la chose, de l'objet, de la machine, du robot. À maintes reprises, j'ai eu l'occasion de le souligner : l'homme, par définition, ne peut jamais être chose ou objet. Mais il peut dangereusement, sinistrement, réduire la distance qui le sépare de cette situation extrême ¹⁹.

Ce qui me semble nécessaire dans la vie de l'homme comme dans la vie de l'art est la recherche de la vérité. « Ainsi donc, que chacun d'entre nous, au travers de notre pusillanimité, que chacun d'entre nous fasse son choix : ou bien demeuré un serviteur conscient du mensonge [...], ou bien considéré que le temps est venu de se secouer [...] ²⁰ »

¹⁹ KLIMOV, Alexis, *Terrorisme et beauté*, Montréal, Édition du Beffroi, P. 51

²⁰ SOLJÉNITSYNE, Alexandre, *Ne pas vivre dans le mensonge*, Paru dans Lettre aux dirigeants de l'Union soviétique, Paris, Édition du Seuil, 1974, P. 130.

Soljénitsyne va même plus loin en lançant un appel à nos consciences qui ne peuvent rester indifférentes : « Qu'importe si le mensonge recouvre tout, s'il devient maître de tout, mais soyons intraitables au moins sur ce point : qu'il ne le devienne pas PAR MOI ! ²¹ »

L'engagement débouche sur une rencontre avec autrui et l'art engagé se présente comme un pas vers l'autre. C'est dans ce sens que j'ai réalisé *Le petit prince* qui consiste en deux peintures tridimensionnelles en forme de cône dans lesquelles était diffusées le conte tant connu de St-Exupéry. Ces peintures furent installées dans le quartier St-Roch à Québec. Cette installation se présente comme une intervention dans un milieu social donné. C'est pour optimiser cette intervention que *Le petit prince* devait sortir des lieux habituellement réservé à l'art. À la promulgation du mensonge ou de contre-vérité, j'ai voulue opposée la poésie et l'art. Ma quête existentielle rejoignait ainsi ma quête picturale et se réalisait en un même projet engagé. (Voir fig. 13 et 14.)

²¹ *ibid.*, P. 129.



Fig 13 : Le petit prince



Fig 14 : Le petit prince (détail)

Chapitre IV

Chapitre IV

L'en dedans comme voix du monde

Mon exposition de fin de maîtrise est une installation qui se répartie dans les trois salles de la Galerie l'Oeuvre de l'Autre à Chicoutimi.

Description

L'en dedans comme voix du monde

La première salle contient une installation constituée de deux toiles peintes ayant chacune une forme tronconique. Les deux toiles sont posées à l'horizontale sur deux supports distincts qui servent de porteur. Ces supports sont d'anciens chariots à roulettes utilisés au milieu du siècle pour transporter des charges de plusieurs tonnes. Les toiles sur leur support sont positionnées dos à dos traçant une ligne droite sur le sol.

Dans les deux peintures est diffusé un montage sonore. Dans l'une d'elle est d'abord diffusée la légende yougoslave de l'Empereur Trajan, la survivance de la vérité, par opposition à la promulgation du mensonge, en constitue le sujet. Ensuite, dans l'autre toile sont diffusés des sons d'appels téléphoniques auxquels il n'y a pas de réponse, une voix enregistrée d'assistance téléphonique proposant une aide qui ne se rend pas, ainsi que la voix de quelqu'un demandant son chemin. Le désengagement constitue la nature de ce silence offert pour seule réponse aux appels incessants.

Mes peintures sont tridimensionnelles. Elles constituent un tronc et forment également un cône. Ces formes tronconiques ont été réalisées en roulant les toiles sur elles-mêmes. La délimitation des frontières de mes peintures est ramenée en dedans. Cela crée un espace intérieur dans chacune d'elles. Ces espaces sont habités par la parole et le silence, c'est-à-dire l'engagement et le désengagement.

L'installation de la parole à l'intérieur de l'une des deux peintures place l'humain au centre de mes préoccupations et de ma démarche artistique. La parole est un souffle sur le monde, mais elle peut également souffler le monde. Principalement lorsqu'elle souffle un système érigé sur le mensonge à travers les médias et les organisations de désinformation. La notion de mensonge occupe une large place dans mon exposition, car elle tend à se constituer en système de communication entre les hommes. Ainsi s'établissent de nouveaux fondements à la sociabilité dont les conséquences ne peuvent être que l'asservissement de l'homme, conduisant à la déshumanisation. C'est la raison pour laquelle la légende diffusée parle de la survivance de la vérité.

C'est le ton monochrome beige de mes peintures qui symbolise le lien avec l'humain. Ne reste de l'homme que la couleur de sa peau. Un tronc d'homme, sans membres, sans visage, sans tête ; dépersonnalisé, sans aucune trace de regard ni d'identité, semblable à tous les troncs n'évoquant plus qu'un souvenir de la personne.

La couleur bleue qui est à l'intérieur des peintures est représentative de la profondeur de la béance. Les deux grandes ouvertures des peintures font des cavités d'où émane le contenu de mon propos. La parole exprimant la survivance de la vérité présentée par le conte et ainsi que l'engagement dans la recherche de la connaissance présentée par la voix de Négovan Rajic,

émanant de la béance de l'une des deux peintures. Du côté opposé, de la béance de l'autre peinture, émane le désengagement, l'absence, la rencontre de l'humain à l'humain qui n'a pas lieu, la désertion de la personne comme être responsable de soi-même et des autres. Le silence et l'absence de réponse installés et émanant de cette peinture évoque l'individu désengagé en situation dans le monde.

Le jeu sonore entre les appels qui ne rejoignent personne et la légende de l'Empereur Trajan représentent le jeu des forces opposées de la quête de vérité et du confort de l'indifférence telles que je les observe dans le monde.

La présentation extérieure de mes peintures est simple. Ne reste que la puissance évocatrice de la forme dénudée. C'est l'espace intérieur qui est habité et c'est là que ma peinture se complexifie car les données y sont localisées. C'est dans cet espace intérieur que se transforme le corps-objet (tronc d'homme) en corps-vécu par la parole.

Le positionnement des peintures suggère l'opposition et signifie que l'on ne peut à la fois servir une quête de connaissance et servir de lien à la promulgation de la désinformation. Les béances sont en direction nettement opposées. Elles diffusent en sens contraire et ont un sens contraire ce qui impose pour le spectateur la nécessité de choisir.

Les peintures et ce qu'elles contiennent reposent sur des supports capables de transporter des charges de plusieurs tonnes. La robustesse des supports induit à penser à la lourdeur du poids de l'engagement de même qu'à celui du désengagement. Dans un cas comme dans l'autre, c'est le poids des conséquences à porter qui est évoqué par la solidité des supports. L'histoire de la lutte des forces opposées dont il a été question ci-dessus et

qui habitent l'espace intérieur des peintures est le même jeu de forces contraires sur lequel repose le développement d'une personne comme d'une civilisation. L'impression de démesure entre la capacité de charge des supports et les peintures est présente à la première lecture, mais elle disparaît avec une deuxième lecture de ces oeuvres quand on accède à ce qui y est contenu.

Les porteurs sont surtout des transporteurs puisqu'ils ont des roues de fer qui laissent place à la mobilité, permettant ainsi de passer de ce qui porte passivement à ce qui transporte activement. Transporter activement implique un engagement et ce thème est renforcé par la forme conique qui fait référence au porte-voix. La mobilité des transporteurs permet de porter l'espérance d'un ailleurs ou d'un temps futur où le conflit de forces entre l'humanisation et la déshumanisation serait résolu au profit de celle de l'humanisation. Cette mobilité crée aussi le lien avec les oeuvres qui sont présentées dans la salle suivante. (voir fig 15)

Les trois jambages de la lettre « m »

L'oeuvre présentée dans cette salle est une infographie grand format qui va du sol au plafond. Cette oeuvre relève du médium des nouvelles technologies et allie la peinture, la photographie et l'infographie. L'espace est fouillé différemment. Du tridimensionnel des oeuvres présentées dans la première salle, on passe ici au bidimensionnel. Ces oeuvres consistent en une répétition de trois grandes formes métaphoriques de la jambe dans des tons monochromes beiges, dont la dimension dépasse l'échelle humaine. Une tache apparaît puis se développe de la première forme à la troisième forme. Cette tache ressemble à une brûlure.

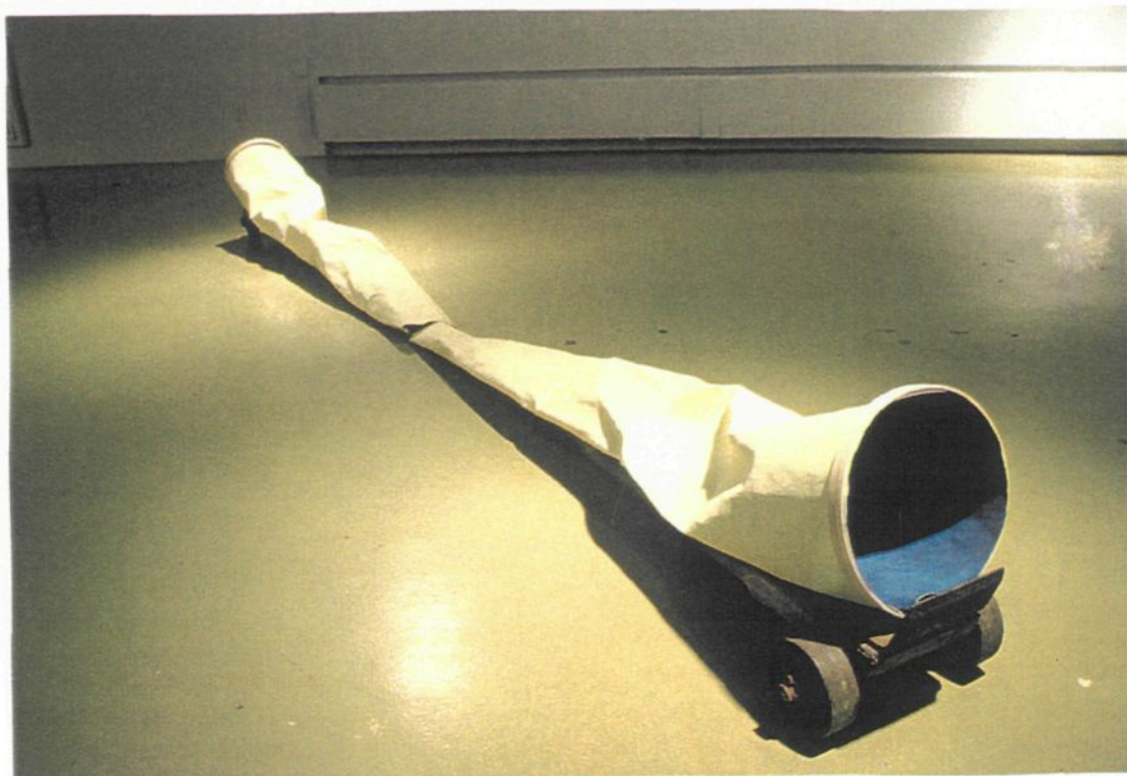


Fig 15 : L'en dedans comme voix du monde

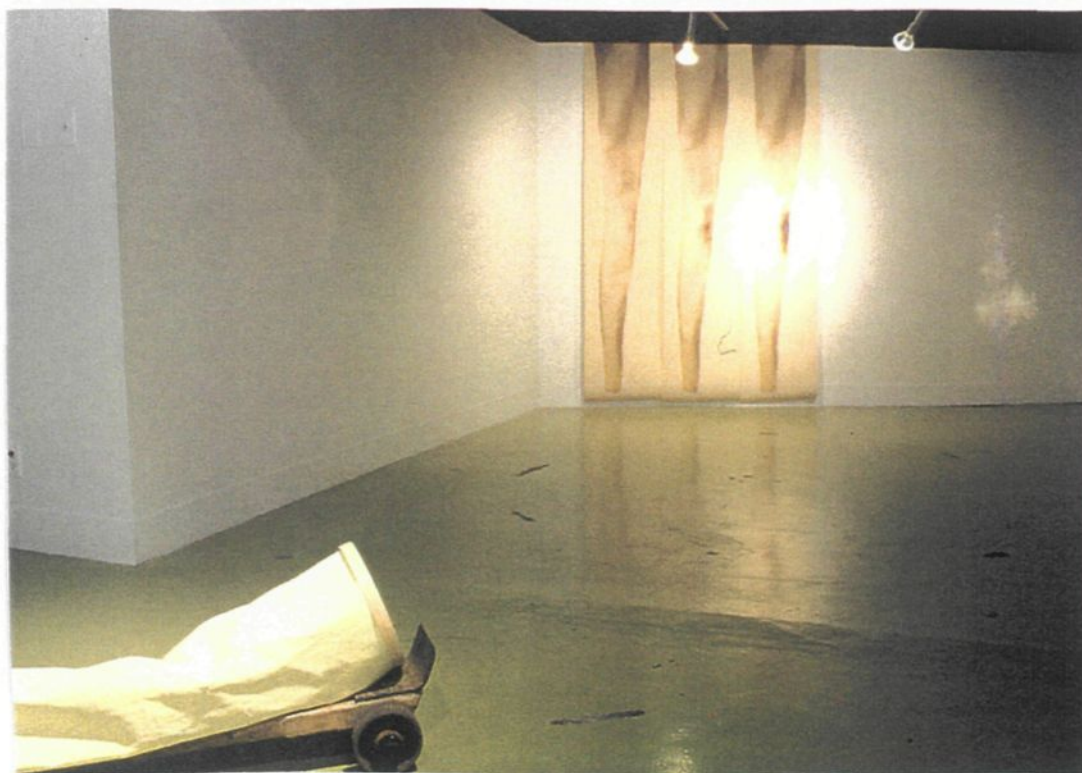


Fig 16 : Les trois jambages du « m »

Les trois jambes ont une forme analogue aux formes tronconiques contenues dans l'oeuvre *l'En dedans comme voix du monde*. Ces formes deviennent des jambages. Un jambage est un pilier, un renfort, un montant vertical qui supporte une structure, de même que la jambe qui supporte le corps.

Dans cette salle, le support est intégré dans l'oeuvre. Il fait partie de l'oeuvre. Le support, comme un corps extérieur, présenté dans la première salle, est devenu l'objet de l'oeuvre dans la deuxième salle. Il y a ici fusion de la structure et de l'oeuvre. Ce support ressemble à une jambe, symbole de lien social.

La présence de la brûlure qui se développe suggère la sensation de la douleur. Des troncs d'hommes dont rien à la surface ne permet de les individualiser, présentés dans la salle précédente, on passe à une forme humaine qui se caractérise par la marque d'une brûlure, évoquant l'expérience sensitive. Le passage fait ici est celui du corps-objet au corps-vécu. Le ton monochrome beige sert à faire le lien avec l'humain. Le jambage est le résultat d'un travail en multimédia de la forme tronconique présentée dans la première salle. Il porte un fondement identitaire : la subjectivité de l'expérience sensitive individualisant le corps-objet.

La quantité de *jambages* est fixée à trois pour suggérer la lecture de la lettre « m » pour mensonge. Le mensonge découle comme une lecture qui fait suite à celle des oeuvres exposées dans la première salle. (Voir fig. 16)

Des droits et des personnes

Dans cette salle sont présentées trois grandes infographies contenant chacune dix formes verticales qui évoquent la jambe. Additionnées, elles donnent le chiffre trente, soit le nombre

d'articles contenus dans la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme. Le médium utilisé est celui des nouvelles technologies.

La répétition des formes dans les trois salles de l'exposition constitue trois générations d'oeuvres. Une même forme passe du tridimensionnel au bidimensionnel. Seul le traitement de cette forme change sans que la forme elle-même ne change.

Outre la recherche sur la forme, se développe une inquiétude quant à l'avenir des droits de l'homme dans le monde. Cette inquiétude est représentée par les brûlures qui marquent chacune des formes symbolisant les droits de la déclaration universelle à laquelle elles font référence.

La disposition de ces formes sur les trois murs de la salle entoure le spectateur et le situe ainsi au coeur de ses propres droits autant que ceux d'autrui. (Voir fig.17, 18)

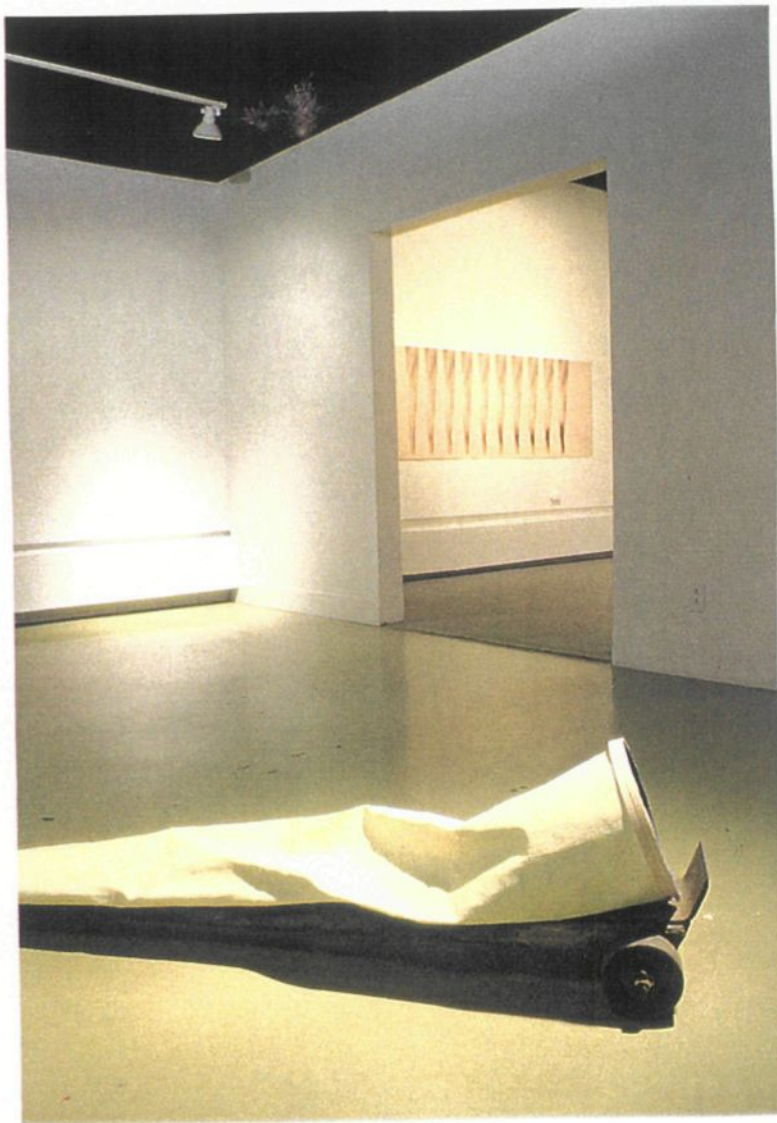


Fig 17 : Vue de l'installation



Fig 18 : Des droits et des personnes

Conclusion

Mon hypothèse de départ qui consistait à dire que la peinture est quelque chose qui s'achève dans l'espace environnant sa surface se trouve partiellement confirmée. En faisant de la peinture un espace habité le champ pictural trouve une expansion en dehors de ses frontières.

La remise en question de la planéité comme caractéristique essentielle de la peinture m'a conduit à situer l'oeuvre davantage comme acte dans la collectivité. Ma quête de l'espace pictural tend maintenant à s'inscrire dans l'espace social. L'interaction avec la communauté se présente de plus en plus comme une extension à ma pratique artistique.

Les atteintes faites aux droits de la personne reposent toujours sur la promulgation et l'officialisation de contre-vérités. Le respect de ces droits se présente comme un impératif et conduit à participer de différentes façons pour sa défense. L'engagement peut se déployer dans plusieurs causes où la discrimination fait ravage.

Cette étude m'a permis de jeter les bases pour approfondir les liens qui unissent la peinture à l'humain. Il advient de la peinture ce qu'il advient de la liberté.

Bibliographie

BATAILLE, Georges, *La littérature et le mal* , Editions Gallimard, coll. Idées, Paris, 1957

BOUCHARD, Chantale, *Le goût de l'art* , Syntagme, V1, No 2, 1996

BUTLER, Judith, Entrevue in Spirale, dossier : *Les politiques du corps*, mai-juin, No 154, 1997

DE BEAUVOIR, Simone, *Pour une morale de l'ambiguïté* , Paris, Gallimard, 1947

DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Le sous-sol* , Éditions Gallimard, coll. Le livre de poche, Paris, 1994

GARCEAU, Anne-marie, *Expérimenté avant de nommer* , Parachute, No 92, Automne, 1992

GIDE, André, *Les nourritures terrestres* , Éditions Gallimard, coll. Le livre de poche, Paris, 1967

HAMILTON, Ann, Entretien avec Anne-Marie Garceau, *expérimenté avant de nommer* , Parachute, No 92, Automne, 1992

KIERKEGAARD, Soren, *Post-scriptum aux Miettes philosophiques* , Trad. par Paul Petit, Paris, Gallimard, NRF, 1949

KLIMOV, Alexis, *Terrorisme et beauté* , Paris, Plon, 1932

LE DIRAISON, Serge, *Le corps des philosophes* , Édition Gallimard, Paris.1992

LOCK, Margaret, Entrevue in Spirale, dossier : *Les politiques du corps*, mai-juin, No 154, 1997

MARCHAND, Paul, *Sympathie pour le diable* , Montréal, Boréal, 1997

MOUNIER, Emmanuel, *Le personnalisme* , Paris, P.U.F., 1978

PANDOLPHIE, Mariella, , Entrevue in Spirale, dossier : *Les politiques du corps*, mai-juin, No 154, 1997

RAJIC, Négovan, *Entretien* (innédit) avec Chantale Bouchard, 1999

SARTRE, Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Les Éditions Nagel, 1968

SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1968

SCHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation* , Trad. par A. Burdeau, Paris, P.U.F., 1966

SOLJÉNITSYNE, Alexandre, *Ne pas vivre dans le mensonge* , paru dans Lettre aux dirigeants de l'Union soviétique, Paris, Édition du Seuil, 1974

YOURCENAR, Marguerite, *L'oeuvre au noir* , Éditions Gallimard, coll. le livre de poche, Paris, 1968

Annexe 1

Déclaration Universelle des Droits de l'Homme

DÉCLARATION UNIVERSELLE DES DROITS DE L'HOMME

Préambule

Considérant que la reconnaissance de la dignité inhérente à tous les membres de la famille humaine et de leurs droits égaux inaliénables constitue le fondement de la liberté, de la justice et de la paix dans le monde.

Considérant que la méconnaissance et le mépris des droits de l'homme ont conduit à des actes de barbarie qui révoltent la conscience de l'humanité et que l'avènement d'un monde où les êtres humains seront libres de parler et de croire, libérés de la terreur et de la misère, a été proclamé comme la plus haute aspiration de l'homme.

Considérant qu'il est essentiel que les droits de l'homme soient protégés par un régime de droit pour que l'homme ne soit pas contraint, en suprême recours, à la révolte contre la tyrannie et l'oppression.

Considérant qu'il est essentiel d'encourager le développement de relations amicales entre nations.

Considérant que dans la Charte, les peuples des Nations unies ont proclamé à nouveau leur foi dans les droits fondamentaux de l'homme, dans la dignité et la valeur de la personne humaine, dans l'égalité des droits des hommes et des femmes, et qu'ils se sont déclarés résolus à favoriser le progrès social et instaurer de meilleures conditions de vie dans une liberté plus grande.

Considérant que les États Membres se sont engagés à assurer, en coopération avec l'Organisation des Nations unies, le respect universel et effectif des droits de l'homme et des libertés fondamentales.

Considérant qu'une conception commune de ces droits et libertés est de la plus haute importance pour remplir pleinement cet engagement.

L'ASSEMBLÉE GÉNÉRALE proclame la présente DÉCLARATION UNIVERSELLE DES DROITS DE L'HOMME comme l'idéal commun à atteindre par tous les peuples et toutes les nations afin que tous les individus et tous les organes de la société, ayant cette Déclaration constamment à l'esprit, s'efforcent, par l'enseignement et l'éducation, de développer le respect de ces droits et libertés et d'en assurer, par des mesures progressives d'ordre national et international, la reconnaissance et l'application universelles et effectives, tant parmi les populations des États Membres eux-mêmes que parmi celles des territoires placés sous leur juridiction.

LE 10 DÉCEMBRE 1948, L'Assemblée générale des Nations unies a adopté et proclamé la Déclaration universelle des droits de l'homme dont nous publions le texte. Après cet acte historique, l'Assemblée générale a recommandé aux États Membres de publier le texte de la Déclaration et de « faire en sorte qu'il soit distribué, affiché, lu et commenté principalement dans les écoles et autres établissements d'enseignement, sans distinction fondée sur le statut politique des pays ou des territoires. »

Article 1

Tous les êtres humains naissent libres et égaux en dignité et en droits. Ils sont doués de raison et de conscience et doivent agir les uns envers les autres dans un esprit de fraternité.

Article 2

1. Chacun peut se prévaloir de tous les droits et de toutes les libertés proclamés dans la présente Déclaration, sans distinction aucune, notamment de race, de couleur, de sexe, de langue, de religion d'opinion politique ou de toute autre opinion, d'origine nationale ou sociale, de fortune, de naissance ou de toute autre situation.

2. De plus, il ne sera faite aucune distinction fondée sur le statut politique, juridique ou international du pays ou du territoire dont une personne est ressortissante, que ce pays ou territoire soit indépendant, sous tutelle, non autonome ou soumis à une limitation quelconque de souveraineté.

Article 3

Tout individu a droit à la vie, à la liberté et à la sûreté de sa personne.

Article 4

Nul ne sera tenu en esclavage ni en servitude : l'esclavage et la traite des esclaves sont interdits sous toutes leurs formes.

Article 5

Nul ne sera soumis à la torture, ni à des peines ou traitements cruels, inhumains ou dégradants.

Article 6

Chacun a droit à la reconnaissance et tous lieux de sa personnalité juridique.

Article 7

Tous sont égaux devant la loi et ont droits sans distinctions à une égale protection de la loi. Tous ont droits à une protection égale contre toute discrimination qui violerait la présente Déclaration et contre toute provocation à une telle discrimination.

Article 8

Toute personne a droit à un recours effectif devant les juridictions nationales contre les actes violant les droits fondamentaux qui lui sont reconnus par la constitution ou par la loi.

Article 9

Nul ne peut être arbitrairement arrêté, détenu ou exilé.

Article 10

Toute personne a droits, en pleine égalité, à ce que sa cause soit entendue équitablement et publiquement par un tribunal indépendant et impartial, qui décidera soit de ses droits et obligations, soit du bien-fondé de toute accusation en matière pénale dirigée contre elle.

Article 11

1. Toute personne accusée d'un acte délictueux est présumée innocente jusqu'à ce que sa culpabilité ait été légalement établie au cours d'un procès public où toutes les garanties nécessaires à sa défense lui auront été assurées.

2. Nul ne sera condamné pour des actions ou omissions qui, au moment où elles ont été commises, ne constituaient pas un acte délictueux d'après le droit national ou international. De même, il ne sera infligé aucune peine plus forte que celle qui était applicable au moment où l'acte délictueux a été commis.

Article 12

Nul ne sera l'objet d'immixtions arbitraires dans sa vie privée, sa famille, son domicile ou sa correspondance, ni d'atteinte à son honneur et à sa réputation. Toute personne a droit à la protection de la loi contre de telles immixtions ou de telles atteintes.

Article 13

1. Toute personne a le droit de circuler librement et de choisir sa résidence à l'intérieur d'un état.

2. Toute personne a le droit de quitter tout pays, y compris le sien, et de revenir dans son pays.

Article 14

1. Devant la persécution, toute personne a le droit de chercher asile et de bénéficier de l'asile en d'autre pays.

2. Ce droit ne peut être invoqué dans le cas de poursuites réellement fondées sur un crime de droit commun ou sur des agissements contraires aux buts et aux principes des Nations Unies.

Article 15

1. Tout individu a le droit à une nationalité.
2. Nul ne peut être arbitrairement privé de sa nationalité, ni du droit de changer sa nationalité.

Article 16

1. À partir de l'âge nubile, l'homme et la femme, sans aucune restriction quant à la race, la nationalité ou la religion, ont le droit de se marier et de fonder une famille. Ils ont des droits égaux au regard du mariage, durant le mariage et lors de la dissolution.
2. Le mariage ne peut être conclu qu'avec le libre et plein consentement des futurs époux.
3. La famille est l'élément naturel et fondamental de la société et a droit à la protection de la société et de l'État.

Article 17

1. Toute personne, aussi bien seule qu'en collectivité, a droit à la propriété.
2. Nul ne peut être arbitrairement privé de sa propriété.

Article 18

Toute personne a le droit à la liberté de pensée, de conscience et de religion ; ce droit implique la liberté de changer de religion ou de conviction ainsi que la liberté de manifester sa religion ou sa conviction seule ou en commun, les pratiques, le culte et l'accomplissement des rites.

Article 19

Tout individu a droit à la liberté d'opinion et d'expression ce qui implique le droit de ne pas être inquiété pour ses opinions et celui de chercher, de recevoir et de répandre, sans considération de frontières, les informations et les idées par quelque moyen que ce soit.

Article 20

1. Toute personne a le droit à la liberté de réunion et d'association pacifiques.
2. Nul ne peut être obligé de faire partie d'une association.

Article 21

1. Toute personne a le droit de prendre part à la direction des affaires publiques de son pays, soit directement, soit par l'intermédiaire de représentants librement choisis.

2. Toute personne a droit à accéder, dans des conditions d'égalité, aux fonctions publiques de son pays.

3. La volonté du peuple est le fondement de l'autorité des pouvoirs publics; cette volonté doit s'exprimer par des élections honnêtes qui doivent avoir lieu périodiquement, au suffrage universel égal et au vote secret ou suivant une procédure équivalente assurant la liberté du vote.

Article 22

Toute personne, en tant que membre de la société, a le droit à la sécurité sociale; est fondée à obtenir la satisfaction des droits économiques, sociaux et culturels indispensables à sa dignité et au libre développement de sa personnalité grâce à l'effort national et à la coopération internationale, compte tenu de l'organisation et des ressources de chaque pays.

Article 23

1. Toute personne a droit au travail, au libre choix de son travail, à des conditions équitables et satisfaisantes de travail et à une protection contre le chômage.

2. Tous ont droit, sans aucune discrimination, à un salaire égal pour un travail égal.

3. Quiconque travaille a droit à une rémunération équitable et satisfaisante lui assurant ainsi qu'à sa famille une existence conforme à la dignité humaine et complétée, s'il y a lieu, par tout autre moyen de protection sociale.

4. Toute personne a le droit de fonder avec d'autres des syndicats et de s'affilier à des syndicats pour la défense de ses intérêts.

Article 24

Toute personne a droit au repos et aux loisirs et notamment à une limitation raisonnable de la durée du travail et à des congés payés périodiques.

Article 25

1. Toute personne a droit à un niveau de vie suffisant pour assurer sa santé, son bien-être et ceux de sa famille, notamment pour l'alimentation, l'habillement, les soins médicaux ainsi que pour les services sociaux nécessaires; elle a droit à la sécurité en cas de chômage, de maladie, d'invalidité, de veuvage, de vieillesse ou dans les autres cas de perte de ses moyens de subsistance par suite de circonstances indépendantes de sa volonté.

2. La maternité et l'enfance ont droit à une aide et à une assistance spéciales. Tous les enfants, qu'ils soient nés dans le mariage ou hors mariage, jouissent de la même protection sociale.

Article 26

1. Toute personne a droit à l'éducation. L'éducation doit être gratuite, au moins en ce qui concerne l'enseignement élémentaire et fondamental. L'enseignement technique et professionnel doit être généralisé ; l'accès aux études supérieures doit être ouvert en pleine égalité à tous en fonction de leur mérite.

2. L'éducation doit viser au plein épanouissement de la personnalité humaine et au renforcement du respect des droits et libertés fondamentales. Elle doit favoriser la compréhension, la tolérance et l'amitié entre toutes les nations et tous les groupes raciaux ou religieux, ainsi que le développement des activités des Nations unies pour le maintien de la paix.

3. Les parents ont, par priorité, le droit de choisir le genre d'éducation à donner à leurs enfants.

Article 27

1. Toute personne a le droit de prendre part librement à la vie culturelle de la communauté, de jouir des arts et de participer au progrès scientifique et aux bienfaits qui en résultent.

2. Chacun a droit à la protection des intérêts moraux et matériels découlant de toute production scientifique, littéraire ou artistique dont il est l'auteur.

Article 28

Toute personne a droit à ce que règne, sur le plan social et sur le plan international, un ordre tel que les droits et libertés énoncés dans la présente Déclaration puissent y trouver plein effet.

Article 29

1. L'individu a des devoirs envers la communauté dans laquelle seul le libre et plein développement de sa personnalité est possible.

2. Dans l'exercice de ses droits et dans la jouissance de ses libertés, chacun n'est soumis qu'aux limitations établies par la loi exclusivement en vue d'assurer la reconnaissance et le respect des droits et libertés d'autrui et afin de satisfaire aux justes exigences de la morale, de l'ordre public et du bien-être général dans une société démocratique.

3. Ces droits et libertés ne pourront, en aucun cas, s'exercer contrairement aux buts et aux principes des Nations unies.

Articles 30

Aucune disposition de la présente Déclaration ne peut être interprétée comme impliquant pour un État, un groupement ou un individu un droit quelconque de se livrer à une activité ou d'accomplir un acte visant à la destruction des droits et libertés qui y sont énoncés.