

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

COMMUNICATION ÉCRITE
PRÉSENTÉE À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS PLASTIQUES
(OPTION CRÉATION)

par
Renée Gagnon

«LA MISE EN SCÈNE DU CORPS EN ARTS VISUELS
DANS UNE PERSPECTIVE TRANSDISCIPLINAIRE EN PEINTURE»

Automne 1995



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.

*Dédiée
à la mémoire
et à l'oeuvre de
Madame Gerda Alexander*

Cette communication a été réalisée à Chicoutimi
dans le cadre du programme de maîtrise en arts plastiques,
option création
de l'Université du Québec à Montréal
offert à l'Université du Québec à Chicoutimi
en vertu d'un protocole d'entente.

RÉSUMÉ

Cette communication écrite accompagne l'exposition intitulée: «**LES LIEUX DU CORPS, LE CORPS MATRICE**». Ce travail comprend quatre chapitres en plus de l'introduction et de la conclusion.

Mon sujet de recherche développe **la mise en scène du corps, en arts visuels, dans une perspective transdisciplinaire en peinture**. La performance et le travail en processus (*work in progress*) actualisent ma démarche de création. L'instauration de l'oeuvre devient la proposition même de cette démarche.

Dans le premier chapitre, je présente la genèse de mon travail actuel en trois volets: 1. l'art comme une perspective d'intégration du corps-âme; 2. le corps comme lieu intime de l'activité créatrice; 3. la discipline de l'Eutonie Gerda Alexander comme fondement de mon intérêt pour le corps et comme outil nécessaire dans mon approche de la performance.

Au chapitre suivant, le processus d'instauration de l'oeuvre devient le noeud central de mon travail artistique. C'est par la poïétique, l'oeuvre en train de se faire, que se dévoile le motif de l'oeuvre. La performance comme discipline, y est définie et une description d'une performance-type réalisée complète le tout. Mon processus de création est décrit par les

éléments qui le composent pour nous amener à comprendre son développement.

J'essaie par la suite de situer ma pratique dans le champ de l'art sans faire toutefois un bilan historique de la performance. J'utilise plutôt la performance comme un tremplin vers une poïétique picturale renouvelée. Mes réflexions débouchent sur la compréhension du processus d'individuation et de la notion de corporéité.

Le quatrième chapitre laisse la place à la description des oeuvres exposées et fait comprendre l'installation de l'exposition elle-même.

En conclusion, je réalise que mon hypothèse de départ, c'est-à-dire m'engager corporellement dans mon oeuvre en ayant comme point de vue son instauration, renouvelle et dynamise ma peinture. Je mets ainsi à l'avant-scène une sorte d'art somatique qui révèle la présence du corps agissant et toute l'énergie qui l'habite. Ma recherche m'ouvre de nouvelles perspectives.

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont d'abord à mon directeur de recherche monsieur Paul Lussier pour sa disponibilité et ses compétences qui m'ont permis de mener à bien ces études de maîtrise en arts plastiques.

Je remercie les deux autres membres de mon jury, monsieur Denis Langlois et madame Hélène O'Bomsawin pour leurs judicieux conseils.

Je remercie aussi madame Hélène Roy, directrice du programme de maîtrise pour son professionnalisme et sa générosité ainsi que madame Maude Dumont secrétaire, pour son travail efficace auprès des étudiants.

Plus près de moi, je remercie particulièrement mon conjoint Réjean Vachon pour sa présence et son soutien constant.

Mes remerciements vont aussi vers mes soeurs Céline et France Gagnon pour leurs conseils pertinents à la lecture de ce document.

Enfin, un merci spécial à mes amies Danielle Béland et Micheline Lapointe pour leurs encouragements et leur confiance dans ma démarche de création.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
REMERCIEMENTS.....	vii
TABLE DES MATIÈRES.....	viii
INTRODUCTION.....	10
CHAPITRE I	
LA GENÈSE DE MON TRAVAIL ARTISTIQUE.....	13
L'art, le corps, l'Eutonie.....	13
1.1 L'art, une guérison du corps-âme.....	14
1.2 Le « corps autrement dit ».....	15
1.3 L'Eutonie Gerda Alexander.....	17
CHAPITRE II	
LE PROCESSUS D'INSTAURATION DE L'OEUVRE.....	20
2.1 Le sujet de recherche.....	21
2.2 La performance.....	22
2.2.1 La définition.....	22
2.2.2 La description d'une performance-type réalisée dans cette recherche.....	24
2.3 Le processus et sa description par ses éléments.....	25
2.3.1 Le lieu.....	26
2.3.2 La présence artiste/spectateur.....	27
2.3.3 Le canevas au sol.....	27

2.3.4 L'enveloppe-vêtement.....	28
2.3.5 Le thème et la chorégraphie.....	29
2.3.6 La couleur.....	30
2.3.7 La vidéo	31
2.4 Le développement de mon processus.....	32

CHAPITRE III

MON TRAVAIL DE CRÉATION INSCRIT DANS LE CHAMP DE

L'ART.....	33
3.1 Continuité et rupture.	35
3.2 Mes intérêts et mes appartenances	36
3.3 Le processus d'individuation et la notion de corporéité.....	38

CHAPITRE IV

L'EXPOSITION «LES LIEUX DU CORPS, LE CORPS-MATRICE».....	42
4.1 Le titre	42
4.2 Les sept lieux.....	44
4.2.1 «Corps-Peinture».....	44
4.2.2 «Corps-Os», «Et si les os se mettaient à bouger».....	47
4.2.3 «Corps-Muscle», «Et si les muscles me parlaient de leurs angoisses»	49
4.2.4 «Corps-Peau», «Pour le plaisir de toucher et d'être touché».....	51
4.2.5 Le vidéo synthèse.....	52
4.2.6 «A-Corps-Danse».....	52
4.2.7 «Corps à Tout»	54

CONCLUSION	57
------------------	----

BIBLIOGRAPHIE	60
---------------------	----

«Ce qu'il faut, c'est de commencer à apprendre, un peu chaque jour, qu'on est ce corps sur lequel on peut prendre appui¹».

Gerda Alexander

INTRODUCTION

Mon travail de maîtrise a puisé sa dynamique dans mon désir de comprendre la place qu'occupe, dans le monde de l'art contemporain, la relation au corps.

Plus particulièrement, dans ma recherche, je me suis intéressée au corps, à mon corps, comme acteur, comme élément central et sujet de création. C'est par **«une mise en scène du corps en arts visuels, dans une perspective transdisciplinaire en peinture»** que s'est actualisée ma recherche. Ainsi, mon corps a joué le rôle de matière première, d'outil, de support, de matrice, de sujet et de lien de communication avec le spectateur. C'est par la performance que s'est concrétisé mon processus de création. Cela m'a permis d'accorder une place importante à l'environnement du corps, là où s'imprimait la trace de mes actions

1. Gerda Alexander, dans, Marcel Gaumond, L'individuation par la voie du corps, p. 61.

(canevas, tissus, pellicules translucides). La vidéo est aussi un élément important de ma démarche. J'ai choisi d'exposer une organisation installative sous forme de lieux où l'on peut voir des traces de mes performances, un vidéo synthèse des événements, une oeuvre de transition qui introduit une expérience performative réalisée durant la première semaine d'exposition.

Ainsi par l'expérimentation de la performance et par cette communication, je pose l'hypothèse que l'instauration de l'oeuvre d'art peut être la proposition même de l'oeuvre. Je m'appuie pour cela sur une question de Étienne Souriau dans Vocabulaire d'esthétique qui dit: «Ne pourrait-on dire que le dynamisme interne qui accompagne toute instauration est en lui-même une proposition? ²».

Pour ce faire, cette communication introduit donc la *genèse*³ de mon travail dans le premier chapitre. Par la suite, c'est toute l'instauration de mon travail que je tente d'arrimer à partir de la *poïétique*.⁴ En 3ième lieu, j'analyse ma production en relation avec son contexte culturel, ce qui m'ouvre à la compréhension du processus d'individuation et la notion de corporéité (que je définirai plus loin). Enfin, la nature de l'exposition reprend sa place pour mettre en lumière quelques étapes du *vécu* du processus de création. En conclusion, je fais la synthèse de mes recherches

2- Étienne Souriau, Vocabulaire d'esthétique, p. 893.

3- Note: J'utilise le mot *genèse* dans le sens de Étienne Souriau dans Vocabulaire d'esthétique et je cite: " La *genèse* d'une oeuvre artistique,[...] est la phase où elle s'élabore, depuis son premier point d'origine (en y comprenant éventuellement les sources) jusqu'à l'achèvement et l'état définitif. p.785.

4- Note: La *poïétique* a comme spécificité, selon René Passeron, l'étude de la dynamique qui relie l'artiste et l'oeuvre en train de se faire.

dans *cette quête d'unité, d'harmonie en relation avec l'autre* et je tente de cerner des perspectives d'avenir.

CHAPITRE I

LA GENÈSE DE MON TRAVAIL ARTISTIQUE

La genèse de ma production actuelle dans le sens de «l'oeuvre considérée par elle-même, comme un univers en voie de constitution⁵», a trois sources d'influence: l'**art** comme activité créatrice, le **corps** dans le sens de sujet et l'**Eutonie** (harmonie du tonus musculaire) comme discipline corporelle.

L'art, le corps, l'Eutonie

La pensée dichotomique judéo-chrétienne du corps séparé de l'âme, de l'intelligence, a hanté ma jeunesse et me posait une énigme. Comment, comme être humain, pouvions-nous être deux en un? De plus, les sociétés occidentales ont amplifié cette vision dualiste: le monde de l'esprit, de l'intelligence, de la raison, de la science, de l'âme, est opposé d'une certaine manière au monde de la matière, de l'intuition, de l'action, des sensations, du corps et de l'art. Cette doctrine a finalement développé des stéréotypes comme ceux de l'homme *fort et rationnel* et de la femme *belle et intuitive*. Ainsi, j'ai d'abord poursuivi des études en sciences plutôt qu'en art pour réagir à ces préjugés. Cela m'a amené à comprendre que, malgré tout le développement scientifique et technologique que l'on

5- Etienne Souriau, Vocabulaire d'esthétique, p. 785.

connaît, le corps et l'esprit sont malades de s'oublier l'un l'autre. Aussi, pour l'ensemble de la société, le corps est pris comme objet et l'âme est évacuée de nos discours. Mon expérience de vie m'a permis de développer une vision différente et ma recherche de *vérité* a, entre autres, trouvé appui dans la pratique de l'eutonie et dans la philosophie orientale du Tao, qui proclame notamment l'unité, l'équilibre yin-yang, l'harmonie de l'énergie et de la matière⁶. Ainsi, ma quête d'unité a stimulé ma création artistique par la recherche de la cohabitation de l'esprit et du corps dans l'oeuvre d'art. J'ai toujours su que mes activités artistiques étaient le reflet de cette quête. J'essaie de vivre une sorte d'art holiste où la relation corps/âme est mise de l'avant. À travers l'exposition que je propose en conclusion de mes études de maîtrise et par ce texte, j'aimerais vous en convaincre.

1.1 L'art, une guérison du corps-âme

L'art, comme activité créatrice, comme processus, est une sorte de rituel qui engage l'artiste dans une forme de guérison et d'intégration du corps-âme, un art global. Pour moi, l'art donne du sens.

"L'art postmoderne serait effectivement un art ayant le contenu thérapeutique et la forme rituelle dont nous avons besoin⁷".

⁶- Note: Je pratique le taï chi depuis 12 ans et l'eutonie depuis 15 ans.

⁷- Michaël Lachance, Les Robinsonnades, p.5. (texte non publié).

Le besoin de soigner cette souffrance *d'être-au-monde*⁸, d'unir ce corps et cette âme pour communiquer l'essentiel m'ont motivée à poursuivre mes études en art. Ma recherche d'équilibre, d'unité et de sens, je l'ai toujours perçue vivante dans mes activités de création. Mon engagement global, authentique dans l'oeuvre à faire, fut mon leitmotiv. Rétrospectivement, *mouvement et matière* sont les mots-clefs de ma démarche de création pour donner du sens à l'unité corps-esprit dans l'oeuvre d'art. Par sa *poïétique*, l'art s'actualise à travers un faire, celui de l'artiste, qui donne du sens à la matière. Ce sens exprime la pensée profonde de l'artiste. Ce qui est donné à voir est cependant plus grand, car le regard du spectateur continue à donner du sens et le conduit vers son propre questionnement. Plus l'oeuvre est ouverte, plus il y a de place pour l'autre. C'est dans cette relation avec le spectateur que l'art se réactualise. La présence en temps réel de l'artiste, de l'oeuvre et du spectateur va dans le sens de contact et d'interrelation. Cette communication et cette présence du spectateur ont pris une grande place dans ma création, par la performance. Mon travail est devenu plus dynamique; ce que nous verrons plus loin.

1.2 Le « corps autrement dit »

Lorsque j'utilise le mot «corps», dans le présent travail, j'entends son unité physique, énergétique et spirituelle. Francine Simonin l'exprime

⁸- Note: Terme utilisé par Merleau-Ponty dans Le visible et l'invisible, Gallimard, Paris, 1964. et cité dans Catherine Garnier, Le Corps rassemblé, p.13.

admirablement bien dans un texte d'un catalogue accompagnant une exposition:

« Le corps que je prends en compte n'est pas limité à une réalité physique et morphologique. Il est aussi l'expression d'une pensée et le reflet d'une âme; une totalité dont notre civilisation veut constamment dissocier les composantes: l'instinct, l'émotionnel, le mental et je m'évertue au contraire, sans répit à tenter d'en refaire un. Mais cette synthèse n'est possible que si ma peinture elle-même obéit à un circuit intérieur, si l'engagement de mon corps à moi est total lui aussi⁹».

Traditionnellement, on parle du corps comme «l'instrument prodigieux que nous offre la Nature¹⁰». Et Michel Bernard continue plus loin en nous parlant de subversion par rapport au sens traditionnel. Il s'appuie de la vision contemporaine de philosophes et d'esthéticiens, et je cite:

«En effet, aussi bien les visions ou les réflexions des grands artistes de disciplines différentes comme, par exemple, Paul Klee et John Cage, que les analyses, soit phénoménologiques d'un Merleau-Ponty, soit psychanalytiques d'un Ehrenzweig, soit philosophico-esthétiques de Deleuze et Guattari ou Lyotard, nous ont révélé que l'acte créateur n'était pas le fait et l'apanage du pouvoir inhérent à un «corps» comme structure organique permanente et signifiante, mais du travail d'un réseau matériel et énergétique mobile et instable de forces pulsionnelles et d'interférences d'intensités disparates et croisées¹¹»

Ainsi le «corps autrement dit», me fascine et me guide. Pourquoi ce corps m'intéresse-t-il donc?

9. Francine Simonin dans, Hedwidge Asselin, Le corps à corps, sans pagination, [p.22].

10. Michel Bernard, De la corporéité comme «anticorps» ou de la subversion esthétique de la catégorie traditionnelle du «corps», dans, Catherine Garnier, Le corps rassemblé p.107.

11. *ibidem*, p.110.

De formation scientifique, dans le domaine de la biologie humaine, j'ai travaillé quinze ans avec des corps malades et j'ai senti tout le «mal-être» de ces corps morcelés, corps objets, que l'on soigne sans considérer l'unité de l'être. Mes déceptions étaient grandes. Mes activités artistiques me consolaient d'une certaine manière. Cependant, j'ai dû passer par des problèmes personnels de santé pour me convaincre de l'importance de mon besoin de créer d'une façon engagée. Très tôt, ce désir de m'engager corporellement dans l'oeuvre s'est précisé. De plus, des circonstances imprévues m'ont amenée à pousser plus loin mes recherches sur le corps, cet espace premier, ce lieu intime de toute activité créatrice. C'est au Danemark, plus spécifiquement à l'École Gerda Alexander, en Eutonie, que s'est concrétisé mon besoin d'éveiller ma créativité à partir du corps.

1.3 L'Eutonie Gerda Alexander

«Le mot Eutonie (du grec eu=bien, harmonie, juste et tonos=tonus=tension) a été créé en 1957 pour traduire l'idée d'une tonicité harmonieusement équilibrée et en adaptation constante, en rapport juste avec la situation ou l'action à vivre¹²».

L'Eutonie est une approche pédagogique et thérapeutique qui vise l'harmonie de l'être à travers sa conscience corporelle. Elle puise ses sources dans la danse, l'expression personnelle et l'équilibration du tonus. Madame Gerda Alexander (1908-1994) de nationalité allemande, était danseuse et rythmicienne de formation. Elle a été grandement influencée

¹² Gerda Alexander, Le Corps retrouvé par l'Eutonie, p. 21.

par les courants de pensée artistique avant-gardiste de son époque, notamment le Bauhaus. Étant donné la situation politique en Allemagne à l'époque, elle s'est exilée au Danemark. Sa carrière de danseuse fut interrompue brusquement, dû à des problèmes de santé. Par contre, c'est cela même qui lui a permis de créer et de développer cette nouvelle discipline qu'est l'Eutonie. Toute sa pédagogie repose sur le principe de non-directivité, de neutralité et de respect des individualités. Elle favorise l'indépendance de l'élève et lui permet de s'ouvrir «à la finalité réelle de l'Eutonie qui est de développer en chacun, la possibilité de devenir son propre maître¹³». L'Eutonie est une pédagogie du senti, un bouillon de culture qui favorise l'émergence de tout notre potentiel créateur. Le programme d'étude est construit de telle sorte que les deux premières années de formation sont exclusivement consacrées à une recherche dynamique et introspective de notre propre identité à travers le développement de notre sensibilité consciente, superficielle (peau) et profonde (muscle, os). Notre image corporelle s'en trouve grandement améliorée, d'où une meilleure actualisation. À l'exclusion de quelques cours théoriques, les cours pratiques sont axés sur la découverte individuelle de nos réactions toniques. L'élève acquiert ainsi une plus grande maîtrise tonique, dans le sens d'une meilleure flexibilité, celle du tonus musculaire et peut mieux actualiser son potentiel créateur.

«La flexibilité du tonus est aussi une condition nécessaire à la pratique d'un moyen d'expression: modelage, peinture, dessin, écriture, voix, mouvements, sport, etc., dont les réalisations se trouveront améliorées

13. *ibidem*, p.47.

et enrichies par une adaptation consciente aux diverses situations... 14».

L'Eutonie fut donc pour moi l'élément déclencheur de toute mon activité artistique ultérieure. Ces études ont grandement teinté ma recherche de maîtrise et c'est ce qui m'a insitée à prendre appui sur le corps, sur la sensation pour développer une nouvelle expression de mon art. C'est donc par le corps en mouvement, dans ses dimensions extéroceptives et intéroceptives (que je définirai plus loin) et en relation à l'autre que ma recherche a évolué et progressé. Le processus de création a pris alors toute la place. C'est par la *poiétique*, c'est-à-dire du lien dynamique que j'ai avec l'oeuvre se faisant, que je veux rendre compte dans mon art et comprendre l'instauration.

14- *ibidem*, p.38.

CHAPITRE II

LE PROCESSUS D'INSTAURATION DE L'OEUVRE

Comme je viens de le dire, mon travail actuel prend naissance dans la flexibilité tonique du corps en processus de création. Ceci me conduit maintenant à préciser la dynamique de l'établissement de l'oeuvre elle-même, ce que Souriau appelle «l'instauration d'une oeuvre d'art¹⁵». Il définit l'instauration comme:

«...tout processus, qui peut être abstrait ou concret, d'opérations créatrices, constructives, ordonnatrices ou évolutives, qui conduit à la position d'être... avec un éclat suffisant de réalité¹⁶».

Il précise plus loin l'idée de progression, de cheminement et de fil conducteur qui répondent à la logique interne à l'oeuvre et qui tentent d'en dégager la vérité. Il nous parle de point de départ, d'orientation, de structuration. Souriau ouvre le questionnement sur la dynamique interne de l'instauration qui serait en elle-même une proposition.

C'est ce qui appuie fondamentalement ma recherche et mon oeuvre. J'arrive ainsi à la *poïétique* comme motif de l'oeuvre.

15- Etienne Souriau, Vocabulaire d'esthétique. p.892.

16- *Loc. cit.*

2.1 Le sujet de recherche

Au départ, mon désir de poursuivre mes études en arts venait du besoin de créer un nouveau contexte à ma création. La flexibilité tonique du corps en processus de création comme sujet de recherche répondait à mes attentes. Je voulais amener plus loin ma pratique en peinture, vivre un parcours initiatique transdisciplinaire afin de l'enrichir et la renouveler d'une certaine manière. C'est plus tard que le concept de l'instauration de l'oeuvre s'est précisé.

Mon orientation de travail était de m'investir corporellement dans mon processus de création pour que cet investissement nourrisse mes actions en leur donnant une dynamique énergétique capable de structurer un corpus de travail valable.

J'ai remis en question tout mon processus de création transgressant tous les codes picturaux avec lesquels je ne me sentais plus à l'aise et que j'expérimentais depuis plusieurs années. Cependant, mes oeuvres antérieures révélaient déjà mon intérêt pour le sensible, le contact direct avec la matière. J'aimais travailler avec mes mains, sentir la matière en relief (tissus, vêtements déchirés, fibres variées) développer une forme sur la toile. Ainsi, dans la poursuite de mon travail, je vivais des ruptures et des continuités. J'ai donc privilégié une présence active dans l'oeuvre se faisant et le contact direct avec le spectateur. Le concept de la performance et de la mise en scène du corps m'ont permis d'actualiser mon engagement dans la production artistique et ainsi développer toute mon approche finale dans le cadre de mes études de maîtrise.

2.2 La performance

À partir du sujet de recherche, la performance s'imposait et devenait une nécessité intérieure. La performance est un domaine de l'art qu'il est difficile de définir, car elle emprunte à différentes disciplines et dans la pratique elle se présente avec une grande variété de langages et d'expressions.

2.2.1 La définition

C'est une forme d'expression artistique qui a évolué lentement avant d'être nommée. Elle puise ses origines au sein de manifestations de théâtre, de danse et d'autres formes artistiques du début du siècle. RoseLee Goldberg dans «Performance» situe les premières performances en 1909 avec les manifestations des Futuristes. Ses balises se précisent seulement autour des années cinquante avec l'arrivée des *happenings* comme celui de John Cage¹⁷, en 1952 ou la « Danse dans la neige» de Françoise Sullivan¹⁸, en 1948. La performance est un art d'action, un art en direct, un art incarné. Elle est cette forme d'art contemporain qui fut nourri par d'autres secteurs d'activités artistiques comme la danse, la peinture, le théâtre, la sculpture, la musique et la poésie, mais qui se démarqua par la suite. La performance est cette co-présence en espace/temps réel de l'artiste (ou d'un groupe) et d'un public. Récemment, Guy Sioui Durand, dans le revue INTER, d'automne 1993,

¹⁷- RoseLee Goldberg, *Performance*, p.82.

¹⁸- Claude Gosselin, *Françoise Sullivan: catalogue d'exposition*, p. 12 à 21.

définit la performance sous trois aspects qui cernent bien toute la difficulté de préciser cette oeuvre ouverte:

«1- Artistiquement, les performances expriment un processus de dématérialisation de l'objet au profit de l'action... 2- Techniquement, la performance focalise sur l'individu/artiste. Son corps, ses sons, ses gestes... deviennent les matériaux de la conception d'un art qui se veut interactif avec l'audience. 3- Culturellement, la performance participe (et exprime) de manière exemplaire à ces phénomènes qui se généralisent dans l'ensemble des formes culturelles au cours des années soixante-dix et quatre-vingts, soit l'immédiateté post moderne (vivre en direct, participer et la culture du moi¹⁹».

Les frontières de cette discipline restent encore actuellement très perméables. Ainsi définir ma pratique de la performance de manière catégorique et précise n'est pas simple. Ma production se situe de façon hybride dans le champ de l'art. Je reconnais mes liens avec la performance, la danse, l'installation, la peinture et la sculpture et je comprends mon hétérogénéité en création. Je pourrais utiliser les mots multidisciplinaire et interdisciplinaire, mais il faudrait les définir pour éviter toute ambiguïté. Je privilégie l'appellation *transdisciplinaire* pour parler de ma production, *trans-* pour exprimer l'idée de passage, de dépassement et *disciplinaire* pour toutes les sources dont j'ai parlé plus haut. Je demeure dans le domaine du faire, un faire somatique qui devient thérapeutique et que je qualifie aussi, de passage initiatique, comme celui que j'ai parcouru à travers la performance pour accéder à une nouvelle expression. Ainsi, durant la période de recherche et

19- Guy Sioui Durand, Notes critiques sur l'ambiguïté des performances au Québec, Revue Inter, no 58, p. 5.

production, j'ai réalisé quatre performances que je désigne sous l'appellation de «*gestuelles-peinture* », car ce terme décrit bien la genèse et l'objectif de ma recherche:

1 - Corps-Peinture

2 - Corps-Os

3 - Corps-Muscle

4 - Corps-Peau

2.2.2 La description d'une performance-type réalisée dans cette recherche

Dans un espace neutre (salle de danse noire et sans miroir), un canevas préparé au "gesso" de 2 m x 2 m, avec de l'acrylique liquide (jaune, rouge, bleu) est étendu au sol sur une pellicule de plastique de 3 m x 4 m . Trois baguettes de bambou de 2 m servent de balises autour du canevas. Je suis dans un sac de tissu souple et ample. Je ne vois pas les spectateurs et ils ne me voient pas. J'exécute, à partir d'une position allongée, une série de mouvements chorégraphiés avec une part d'improvisation me permettant de m'ajuster suivant la fluidité du pigment sur le canevas et l'espace disponible à l'intérieur et à l'extérieur de mon enveloppe. La performance se termine lorsque je sors de ce sac en l'ouvrant comme une déchirure. Elle est suivie d'un échange avec les spectateurs. Il n'y a pas de musique d'accompagnement. Le tout est enregistré sur vidéo. Les quatre performances ont été réalisées selon le même scénario, mais chaque événement a eu sa propre thématique à l'intérieur de ce rituel.

De ces performances, des traces-mémoires subsistent et font sens pour mon travail. Elles sont les traces tangibles de l'instauration de l'oeuvre et parlent par elles-mêmes. Elles constituent des éléments de l'oeuvre de conclusion.

Tout au long de ma recherche, un élément est devenu évident à mes yeux: mon intérêt pour le **processus** et plus particulièrement pour la **poiétique** en opposition à la recherche esthétique. Ce processus, cet engagement dans l'action, au détriment du résultat, a pris l'avant-scène.

2.3 Le processus et sa description par ses éléments

Selon le **Larousse**, le processus est un «[...] ensemble de phénomènes consécutifs conçus comme formant une chaîne causale progressive». Cette chaîne progressive d'événements, d'actions, d'éléments dans un objectif de création prend tout son sens ici. C'est ce que je mets en valeur dans ma recherche. Chaque élément du processus donne du sens et a pour fonction de nous faire découvrir «l'instauration de l'oeuvre», sa *poiétique* comme en parle René Passeron dans son ouvrage «L'oeuvre picturale et les fonctions de l'apparence».

Le processus se décrit plus facilement par les éléments qui le constituent. Lorsque j'analyse rétrospectivement ma recherche, je constate que dès le début de ma scolarité de maîtrise, le germe de l'intérêt pour le processus était déjà présent. Dans une performance *in situ* nommée «Passage»,

j'explorais déjà le lieu, l'enveloppe-vêtement²⁰, le mouvement, la peinture, le travail à l'aveugle, le rituel initiatique, les spectateurs, l'éphémère et la trace-mémoire. Chaque élément a pris graduellement du sens et devint nécessaire à l'expression de mon art. D'autre part, le canevas au sol et la vidéo se sont ajoutés pour concrétiser cette démarche et communiquer ma pensée.

Voici une description des éléments majeurs de mon processus de création:

2.3.1 Le lieu

Toutes mes actions performatives ont eu lieu dans le local de danse du module des Arts de l'université. Les activités préparatoires se faisaient dans mon atelier. Ce cadre de travail accentuait le parti pris pour l'institution et le rôle qu'elle joue dans le processus d'obtention de ma maîtrise. De plus, ce choix me permettait de prendre les risques nécessaires en me soumettant à la rigueur des regards des professeurs et des confrères et des consœurs étudiants. Ce choix s'insère dans un rituel de passage à autre chose, autres lieux.

Pour l'exposition, la première semaine est consacrée à la réalisation d'une oeuvre sur place. Ainsi, se crée l'ouverture vers l'ailleurs, vers d'autres regards et d'autres risques.

²⁰. Note: L'enveloppe-vêtement est une sorte de sac de tissu opaque qui me recouvrait complètement et qui était assez ample et souple pour me permettre une certaine liberté de mouvements.

2.3.2 La présence artiste/spectateur

Au départ, j'ai opté pour la mise en scène de mon corps à l'intérieur d'une certaine théâtralité et pour moi, la présence du spectateur était requise et évidente. Comme j'étais à l'intérieur de l'enveloppe-vêtement, les spectateurs, même par une présence silencieuse, alimentaient ma démarche et parce qu'ils étaient là, mes gestes et ma relation à l'espace étaient différents. Le fait de me soustraire partiellement aux regards des spectateurs permettait, à mon avis, de mettre l'emphasis sur l'aspect énergétique des mouvements, leur spatialité et leur picturalité au détriment de l'esthétique des gestes et de leurs traces.

À l'exposition, au Centre national d'exposition de Jonquière, lors de mon *travail en processus*, le spectateur devient un témoin de passage et son rôle se développe avec la dynamique du moment. D'une certaine manière, j'ai besoin de son regard et cette relation nourrit ma création.

2.3.3. Le canevas au sol

Avant chaque événement, en atelier, à partir du thème choisi, j'investis le canevas d'interventions propres au langage et au geste de peindre (tracer des postures corporelles avec la pâte à modeler, coller des photocopies et des textes et marquer au pastel sec des formes). C'est une sorte de rituel de préparation. Le canevas ainsi préparé est légèrement

texturé et offre une résistance à la fluidité du pigment. Durant la performance, le canevas au sol devient un support important pour traces-mémoires des mouvements produits par l'étalement de la couleur.

Lors de l'exposition, ce subjectile est déposé au plancher. Ainsi présenté, cet élément à connotation picturale perd une partie de son sens traditionnel, (toile tendue sur faux cadre et accrochée au mur). Sa situation au sol symbolise la déconstruction du tableau dans le sens qu'il perd sa fonction habituelle, que le cadre est inexistant et que l'image est pour ainsi dire éclatée par une transgression et un renouvellement des codes picturaux. Sa position horizontale témoigne de mes actions et de leurs relations à la matière, au concret, au tangible, à la terre/mère.

2.3.4 L'enveloppe-vêtement

Une sorte d'enveloppe-vêtement ample et de tissu souple me recouvre totalement pendant chacune des performances réalisées. Elle me donne une certaine liberté de mouvements. Ce sac, cette enveloppe, ce vêtement, cette seconde peau me cache, d'une certaine manière, du regard des spectateurs. Ce sac intrigue, inquiète, dérange, impressionne. Mon intention est d'inviter le spectateur à voir l'essentiel de l'expérience: l'expression du corps par l'énergie du mouvement, sa spatialité, son rythme, sa sensualité et les impressions colorées produites par mes déplacements. J'incite les témoins de l'événement à dépasser les stéréotypes du regard critique fondé sur l'apparence extérieure du corps. Cette enveloppe se compare au masque de l'acteur de théâtre qui lui

permet de dévoiler son inconscient, sa profondeur, sa liberté. La couleur s'imprime sur le tissu et malgré son tissage serré, une partie de l'acrylique s'infiltré jusqu'à mes vêtements et ma peau. Ceci éveille mes sensations tactiles et vient s'ajouter à toute une gamme de sensations qui me guident dans l'exécution de ma performance et font évoluer la trace qui se transforme avec mes déplacements. L'enveloppe-vêtement permet aux spectateurs une approche de la tridimensionnalité puisqu'ils sont en présence d'une sculpture en mouvement. L'enveloppe-vêtement garde la mémoire de l'action et l'empreinte de mon corps. C'est aussi le prolongement de mon corps, mon outil, mon pinceau, et il révèle une partie du processus d'instauration de l'oeuvre.

Lors de l'exposition, ce tissu est exposé verticalement. Cette position éveille l'idée d'une forme humaine. Nous verrons plus loin la description de chaque enveloppe et de son empreinte colorée résultant de la performance.

2.3.5 Le thème et la chorégraphie

Chaque performance est précédée d'une période préparatoire de quelques semaines. Lors de cette période, à partir du thème choisi, je développe une chorégraphie de mouvements et fait un choix d'images et de textes qui seront collés sur le canevas de départ. Le corps étant le matériau premier de ma démarche, c'est vers lui que s'articule la thématique. Comme je recherche l'unité du corps, le thème me permet d'orienter mes gestes, de leur donner un point de vue afin que chaque performance

donne à voir une dynamique particulière. C'est à partir de mon univers intéroceptif de l'os, du muscle ou de la peau que s'élabore chacune des chorégraphies ou études de mouvements préparatoires à l'événement (gestuelles, déplacements dans l'espace, postures, enchaînements et rythme). Je construis donc cette suite de mouvements, en m'inspirant du thème choisi. Les principes de l'Eutonie Gerda Alexander et de la danse créative, qui véhiculent l'idée de l'engagement global de l'individu pour développer des mouvements personnels, sous-tendent mes recherches chorégraphiques.

Lors de la performance, les sensations kinesthésiques (proprioceptives²¹ et extéroceptives²²) me servent de balises dans l'exploration de l'espace étant donné que la performance se fait sans les repères visuels habituels. Les traces-mémoires rendent compte de chaque thématique.

2.3.6 La couleur

Au départ, j'ai choisi de travailler, avec les trois couleurs primaires, sans modulation, pour laisser mes mouvements, lors de la performance, développer toute la gamme chromatique possible sur le canevas et l'enveloppe. Même si j'ajoute du médium et de l'eau à l'acrylique, pour la rendre plus liquide, les couleurs restent saturées et offrent plus de

21- Note: Sensations intéroceptives, issues du corps et qui informent sur les mouvements, l'attitude, la posture, la situation du corps lui-même dans l'espace.

22- Note: Sensations qui informent sur l'extérieur du corps (toucher, température, lumière, son) donc, l'espace autour de lui.

luminosité. Chaque thème est associé à une couleur (jaune = os = lumière des profondeurs; rouge = muscle = énergie de l'action; bleu = peau = plaisir du contact). Pour mon dernier projet sur les lieux de l'exposition, d'autres couleurs s'ajoutent: l'orange, le vert, l'indigo et le violet. Dans l'instauration du travail, le choix des couleurs a été très important, car il transgressait mes habitudes de ne jamais utiliser les couleurs pures, sauf le blanc.

Les résultats obtenus parlent plus de la *poiétique* que de l'esthétique. Les oeuvres sont décrites au chapitre IV.

2.3.7 La vidéo

Avec la performance, nous sommes confrontés à l'immédiateté, l'éphémère versus la permanence, la pérennité. Fixer l'événement sur pellicule vidéographique tente de déjouer le temps et en même temps de nous le laisser voir. Ce témoin garde en mémoire la dynamique de l'espace-temps et fait office de document historique.

Pour l'exposition, j'ai choisi de présenter une synthèse des quatre (4) performances. Le montage vidéographique accentue le sens des gestes et du rituel, par la superposition des images. L'intérêt du spectateur s'en trouve stimulé, lui permettant de faire de nouveaux liens avec les éléments exposés et de refaire le parcours de mon cheminement.

2.4 Le développement de mon processus

Tout processus a un développement. D'entrée de jeu, ces gestuelles-peintures servent d'atout majeur dans la conclusion de cette recherche. Elles alimenteront tout le travail subséquent. Comme je l'ai dit déjà, c'est le corps en action, l'art d'action, qui m'intéresse et que je veux communiquer et rendre visible. De cette mise en scène de mon corps, un passage s'est ouvert. Cette déchirure de l'enveloppe-vêtement à la fin de chaque performance a pris du sens. C'est comme la métaphore de sortir de l'oeuvre, pour mieux l'incorporer, la faire mienne et amener une dimension nouvelle à mon art.

L'enveloppe qui me recouvrait s'est donc transformée; elle est devenue transparente et déployée. Elle ne me recouvre plus. Elle agit comme interface entre mon corps, le pigment et la toile. Ainsi, le rôle du spectateur se présente différemment. Il assiste à mon processus de création comme s'il entrait dans mon atelier et était le témoin de mon travail. La *poiétique* de la performance donne ainsi du sens au travail se faisant. L'action performative est présente, mais l'oeuvre picturale prend aussi de l'importance. Mon corps est toujours le sujet, le matériau et l'outil de ma création mais il est devenu la matrice qui imprime des formes, des silhouettes, des ombres, une organisation picturale qui me permet d'accéder à d'autres formes d'expressions. Le passage **transdisciplinaire** est devenu perméable.

Comment maintenant ce travail est-il en relation avec le monde actuel de l'art.

CHAPITRE III

MON TRAVAIL DE CRÉATION INSCRIT DANS LE CHAMP DE L'ART

Comment mon travail de création s'inscrit-il dans le champ de l'art actuel? Quels sont les liens? Comment le processus d'individuation et la notion de corporéité se situent-ils dans la pratique artistique?

Dès la préhistoire, l'empreinte d'une main sur la paroi d'une caverne, a été le signe visible que l'homme a utilisé son corps pour marquer sa culture, pour prendre possession, pour s'exprimer et communiquer (danse, chant, rituel, marquage, théâtre, peinture, sculpture). L'homme a dansé avant de parler. Il a marqué son corps pour signifier son appartenance (tatouage, scarification) ou pour se singulariser (maquillage, décoration). Il se représente en peinture, en sculpture, en théâtre, d'abord dans sa relation avec la nature et le divin, puis avec l'autre et ensuite avec lui-même. Depuis toujours, il veut rendre visible sa passion (angoisse ou émerveillement), ses motivations, ses sentiments et ses croyances face au réel par l'art. Créer pour comprendre. La modernité amène l'artiste à s'intéresser à sa création pour elle-même, à s'éloigner du corporel. La postmodernité ramène l'individu, comme personne, en relation à l'autre, à la société, à sa culture, son histoire et son futur.

Jacques-Bernard Roumanes, dans un texte "Le paradigme esthétique", fait le pari pour l'instauration d'un nouveau paradigme celui de l'esthétique. Il s'appuie sur six facteurs:

- 1- L'arrivée du sujet «[...] par l'affirmation performative de la valeur de l'intervention personnelle [...] ce qu'il est convenu d'appeler en art, la performance²³».
- 2- La venue d'une vision systémique, écologique, interactive et plus particulièrement «[...] en art, on peut illustrer ce point par la cohérence théorico-pratique des installations²⁴».
- 3- Le retour de la différence et de l'altérité «[...] par l'activité créatrice et l'initiative (jugées seules signifiantes) de la personne historique²⁵».
- 4- «L'usure ou éclatement de l'anthropocentrisme au fondement de la modernité [...]»²⁶, par le retour de l'autre et le dialogue.
- 5- Le retour de «[...] la personne (comme sujet réel, historique, concret, envisagé dans sa corporéité spatiale et temporelle, et non plus traité comme sujet fictif d'une collectivité utopique)²⁷».
- 6- «[...] l'avènement[...] [du] corps historique de la personne humaine[...] comme nouveau foyer de signification ²⁸».

23. Jacques-Bernard Roumanes, Le paradigme esthétique, p.2, texte non publié.

24. *loc. cit.*

25. *loc. cit.*

26. *loc. cit.*

27. *loc. cit.*

28. *loc. cit.*

Qu'en est-il de ma démarche artistique dans ce contexte historique?

3.1 Continuité et rupture

Mon travail de recherche s'inscrit en continuité avec les préoccupations actuelles du monde de l'art dans le sens de développer un nouveau paradigme. Comme l'exprime Monsieur Roumanes, le nouveau paradigme, celui de la sensibilité du monde de l'art, celui de l'action de l'artiste comme individu, sujet, personne en relation avec son environnement physique et humain. Je participe à cette instauration par mes actions.

«Un tel paradigme fonderait son foyer de signification sur le *corps*, thème central s'il en est, ou peut-être sur celui plus aisément conceptualisable de la *corporéité*, en s'articulant sur des notions esthétiques comme la sensibilité (aussi bien charnelle, communicative que spirituelle), la finitude existentielle, l'historicité, la durée, etc. ... [...] la figure qui incarne le mieux l'aspect créatif aussi bien que la liberté individuelle ou sociale de l'être humain, c'est celle de l'artiste. [...] celui qui joue le plus de sa présence au monde et de son corps propre, l'artiste performatif²⁹».

En même temps, je suis définitivement en rupture avec les valeurs usées d'arrivisme et de facilité. Compte tenu que je tente de porter en avant mon art, je suis convaincue que le monde de l'art m'offre des possibilités

²⁹- *ibidem*, p3,4.

de réalisations pour exprimer mes passions. Mon désir est que mon travail soit accueilli avec beaucoup d'ouverture.

3.2 Mes intérêts et mes appartenances

C'est aux sources du «Bauhaus» que je puise mes appartenances. On y faisait l'éloge de l'être global. L'artiste était au centre, intégré à son environnement dans la production d'un art «total» où toutes les disciplines se nourrissaient l'une l'autre. Plus près de nous, le courant artistique «*Action painting*» et plus particulièrement Jackson Pollock, a stimulé mon univers pictural. De ce mouvement artistique, j'ai compris comment la gestuelle corporelle révélait l'artiste. «[...] l'immédiateté du geste juste est comme une signature de l'être [...]»³⁰. La pensée de René Passeron dans «L'oeuvre picturale et les fonctions de l'apparence» va dans le même sens lorsqu'il nous dit que le peintre ne peint pas ce qu'il sait, mais ce qu'il est.

J'ai des affinités dans le monde de la performance, spécialement lorsque le corps de l'artiste est le sujet de création: Vito Acconci³¹ qui utilise son corps comme une «image», Dennis Oppenheim³² qui, par exemple, se sert des pigments de sa peau changeants au soleil. Certains créent des rituels, comme Beuys³³, pour s'engager totalement dans leurs actions artistiques.

30. Serge Ouakine, Signe graphique/acteur signe. La quête de l'immédiateté, Cahier des arts visuels no 23 p.46.

31. RoseLee Goldberg, *op. cit.*, p. 100.

32. *ibid.*, p. 102.

33. *ibid.*, p. 96.

En danse, une femme, comme Marie Chouinard³⁴, où le corps devient sculpture vivante m'inspire. Comme en danse moderne, le motif de mon oeuvre est le matériau «corps» que j'amène plus loin, du sculptural au pictural à travers le mouvement et la couleur.

En performance, le travail de la performeuse Orlan³⁵ qui utilise son corps en le mutilant (dans le sens de perfection) par des opérations chirurgicales «esthétiques», dans la poursuite de son identité, m'étonne et me dérange par sa violence. Même si elle rejoint mes préoccupations par rapport au corps comme sujet privilégié, l'orientation de ses interventions est opposée à la mienne. J'aborde mon travail comme un rituel de contact du corps avec la matière et par la matière artistique, avec l'autre. Je suis pour une intervention *douce* qui dérange sans agresser. La violence m'irrite. Je crois à un individu meilleur pour une collectivité saine. Mon travail évolue dans ce sens.

Beaucoup d'artistes et performeurs m'étonnent pour leur courage, leur engagement social et leur capacité à oser se dépasser. Les Françoise Sullivan, véritable précurseur dans ce domaine, Francine Simonin, par son engagement intime, Michael Snow, par son interdisciplinarité et bien d'autres, ont été et sont des sources d'inspiration qui me permettent de me réaliser.

34- Alain-Martin Richard, Performance au-in Canada, 1970-1990, p. 244.

35- Guy Sioui Durand, Les denses interzones de Québec, p.16, dans Inter, no 55/56.

En somme, c'est la quête de l'identité qui nous unit. Cette recherche de notre unicité à travers une réalisation de soi, c'est le processus d'individuation.

3.3 Le processus d'individuation et la notion de corporéité

Pour moi, le processus d'individuation et la notion de corporéité sont intimement reliés entre eux et au domaine de l'art qui nous intéresse ici. Ce chemin initiatique de la réalisation de soi, pour devenir un individu, dans ce processus d'individuation par l'art et par le corps, c'est ce que je recherche. Le travail de Francine Simonin, appuyé des théories de Carl Jung me conduit sur le chemin de la corporéité. Michaël LaChance qui nous parle de l'art comme lieu idéal de la réalisation de soi m'inspire profondément:

« L'art, c'est échapper à la banalité de la vie, c'est trouver une expression de liberté.[...] la création devient le moyen par lequel le désir le plus vif de liberté est transposé dans une image inerte [ou un geste] de la liberté comme lieu idéal de la réalisation de soi³⁶».

Pour Madame Simonin la réalisation de soi passe par le corps:

« L'acte de peindre [de performer, de créer] , c'est d'abord cette violente décharge qui sort de moi [soi] comme un langage des profondeurs. On ne peut peindre [créer] que si l'on obéit à un circuit intérieur. Le geste recrée toujours le corps. Dans les moments de grâce, il devient mouvements de l'âme... Le corps est le seul sujet important, tout part du corps, il est le noeud, le centre, notre point de départ vers le monde et le point d'arrivée

³⁶. Michaël La Chance, Les Robinsonnades, p. 4 et p. 9.

du monde à nous... Il est aussi l'expression d'une pensée et le reflet d'une âme, une totalité...³⁷».

Pour moi, elle concrétise le concept d'individuation dont parle Carl Jung dans son livre "Dialectique du moi et de l'inconscient".

« La voie de l'individuation signifie: tendre à devenir un être réellement individuel et dans la mesure où nous entendons, par individuation, la forme de notre unicité la plus intime, notre unicité dernière et irrévocable, il s'agit de la *réalisation de Soi*, dans ce qu'il a de plus personnel et de plus rebelle à toute comparaison. On pourrait donc traduire le mot "individuation" par "réalisation de soi-même", "réalisation de Soi"³⁸».

Il précise plus loin la différence entre l'individualisme (que l'on rencontre souvent dans le monde de l'art) qui est l'attitude de l'individu qui s'oppose au collectif et l'individuation qui est la réalisation d'un meilleur individu dans sa collectivité. Je crois avec Jung que c'est par un processus d'individuation que l'on rejoint l'être authentique, qui occupe une place unique dans sa collectivité et est ouvert vers le futur. Marcel Gaumond, analyste jungien, dans son livre «L'individuation par la voie du corps» m'apporte une dimension de plus dans ma compréhension de ce processus, en comparant une démarche corporelle avec le processus psychologique de l'individuation. Selon lui, c'est à travers le corps que nous accédons à notre potentiel individuel: structure, sens et psyché. J'ajoute la notion de "corporéité", c'est-à-dire habiter ce corps qui est notre substance d'être. Pour moi, il faut retourner à ce corps, à ses sens, à son histoire pour s'exprimer, communiquer. Être artiste.

37- Francine Simonin, dans, Hegwidge Asselin, Le corps à corps, [p.22].

38- Carl G. Jung, Dialectique du moi et de l'inconscient, p. 131.

«[...] la spécificité artistique se définit et s'enracine dans la singularité d'une modulation fonctionnelle, d'une gestion énergétique et non dans la réalité objective et rationnelle d'un produit (tableau, sculpture, partition, pièce de théâtre, ballet, parfum, etc.), étant bien entendu qu'aucune modulation n'est exclusive ou ségrégative, mais doit nécessairement s'articuler et interférer avec les autres. Autrement dit, le concept de «corporéité» implique un nexus polysensoriel ou, si l'on préfère, un chiasme intersensoriel qui invite l'artiste à un perpétuel voyage, à une errance infinie : l'art est, par essence, nomade¹ (1 L'«Art nomade» est le titre de la nouvelle collection que l'auteur vient de créer aux Édition Ciron. [Note dans la citation]). Son apparente sédentarité et insularité dans la clôture d'un domaine ne sont que la résultante des exigences normatives d'un besoin social et des contraintes institutionnelles, En réalité, l'art ne peut supporter aucune borne ou limite: c'est ce que veut signifier Dufrenne (1975) quand il revendique «une esthétique sans entraves» qui n'a d'autre loi que celle de la mobilité d'un travail artistique sans frontières, apatride et sauvage³⁹».

Les propos de Michel Bernard renforcent mon désir de m'appuyer sur la notion de corporéité dans le processus d'individuation et de création. Je rejoins la pensée de J.B. Roumanes, citées plus haut, et son espoir d'un nouveau paradigme par l'arrivée de la personne-sujet historique. Pour Jung: «L'individuation n'a d'autre but que de libérer le Soi, d'une part, des fausses enveloppes de la «persona» et d'autre part, de la force suggestive des images inconscientes⁴⁰». Cette «persona», c'est l'ensemble des masques que l'on porte (le masque aussi de l'artiste) et des rôles que l'on joue, et qui nous empêchent d'être authentiques. Mes enveloppes-

³⁹- Michel Bernard, De la corporéité comme "anticorps" ou de la subversion esthétique de la catégorie traditionnelle de "corps", dans Catherine Garnier, Le Corps rassemblé p.111,112.

⁴⁰- Carl G. Jung, Dialectique du moi et de l'inconscient. p.134.

vêtements ont-ils aussi joué ce rôle? Ils ont sûrement fait partie du processus d'individuation et m'ont permis de vivre ma «corporéité» et de comprendre mes limites. C'est ce que mon exposition veut laisser voir. J'ai une nouvelle compréhension de l'art, du processus créateur comme étant un rituel de passage et du principe d'individuation comme étant un processus initiatique. L'oeuvre est un témoin. Elle est une pensée en action devenue substance et joue le rôle d'objet de communication et de connaissance.

"La connaissance est essentiellement le fruit d'une collaboration de ce qui est sensible et de ce qui est rationnel⁴¹".

La présente communication qui accompagne l'oeuvre se veut une réponse dans ce sens, c'est-à-dire rejoindre le sensible par le rationnel et accéder à une nouvelle connaissance.

⁴¹- Jean Le Boulch, Vers une science du mouvement humain, p.35.

CHAPITRE IV

L'EXPOSITION: «LES LIEUX DU CORPS, LE CORPS-MATRICE»

(Vivre un processus de création)

Mon exposition, «LES LIEUX DU CORPS, LE CORPS-MATRICE»⁴² laisse voir sept lieux ou étapes d'un parcours où le corps a servi de matrice à ma création pour me conduire à une peinture renouvelée. (figures 1 et 2) C'est le processus de création que je présente pour révéler l'importance qu'occupe le «corporel» dans ma démarche. Vivre ce processus, c'est refaire le parcours.

4.1 Le titre

Le titre «LES LIEUX DU CORPS, LE CORPS MATRICE» décrit bien toute la dynamique de ma recherche et l'exposition elle-même. Il laisse entendre la *poïétique* de l'énergie créative, le **corps-matrice** et l'organisation même de l'exposition, **les lieux du corps**. En effet, mon corps joue le rôle de

⁴²- Note: Elle se tient du 2 au 24 septembre 1995, au Centre national d'exposition de Jonquières.



FIGURE 1: Vue d'ensemble de l'exposition
photo: Paul Cimon



FIGURE 2: Vue d'ensemble de l'exposition
Photo: Paul Cimon

matrice dans son sens le plus simple, c'est-à-dire outils d'impression, de marquage ou d'empreinte, le support de l'image-mère. L'image-mère, voilà, nous y sommes! L'origine, l'essence, la quête de la Déesse en soi, c'est la pulsion profonde de mon processus de création. Le sous-titre, «Vivre une processus de création» suggère, à mon avis, au spectateur de vivre à sa manière ce parcours initiatique, du processus, au corps et à l'essence, via les traces-mémoires. Comme récepteur de l'oeuvre, le spectateur est invité à parcourir l'itinéraire de l'instauration à partir de sa *poiétique* et à continuer plus loin dans son imaginaire.

4.2 Les sept lieux

L'exposition se présente comme une installation de sept lieux-mémoires. J'y réorganise les artefacts des événements performatifs en les remontrant dans un contexte nouveau, où **l'instauration du travail est la proposition même de l'oeuvre**. Les résultats et les gestes posés en amont sont décrits sommairement ici, vous laissant apprécier leur congruence .

Les titres des oeuvres nomment ces lieux.

4.2.1 «Corps-Peinture»

Première étape de ce parcours. Deux éléments : un canevas de 200 cm x 200 cm au sol et un tissu-enveloppe suspendu de même dimension (figure 3). Ce sont les traces de ma première performance. Au sol, on est en présence d'empreintes colorées de mouvements de frottages, de

glissements et de grattages. On peut distinguer des empreintes de pieds et d'orteils qui nous font comprendre la présence du corps. Le mélange des couleurs rouge, bleu et jaune a produit un éventail de couleurs qui donne un effet harmonieux, révélant qu'il est le résultat d'une chorégraphie de mouvements équilibrés dans ses variations toniques. Le tissu suspendu, teint au départ de couleur grise, laisse voir les traces de couleurs primaires peu mélangées présentant des taches unifiées et peut évoquer l'émotion d'un corps désirant traverser cette enveloppe pour faire sa marque à l'extérieur. Formellement, je l'associe à un livre ouvert.

Lors de la performance, l'acrylique avait été répandu sur trois silhouettes blanches de mon corps tracées en relief (en atelier) sur le canevas de départ et placées parallèlement de gauche à droite. Ces silhouettes ne sont plus apparentes mais investissent la toile comme une sorte d'écriture corporelle et instaurent, pour moi, un rituel préparatoire à la performance.



FIGURE 3: «Corps-Peinture»
Photo: Paul Cimon

4.2.2 «Corps-Os», «Et si les os se mettaient à bouger»

Deux éléments sont en présence : un canevas au sol de 200 cm x 200 cm et un sac en tissu suspendu de 200 cm x 220 cm (figure 4). Ils sont les traces de la performance qui avait pour thème: l'os. L'os est notre structure centrale et, pour moi, il est notre force vitale, notre appui, la source de notre confiance en soi et la lumière dans les ténèbres de notre intérieur. J'ai associé l'os à la couleur jaune. Lors de la performance, j'ai étalé au centre du canevas le jaune, puis le rouge suivi du bleu, en cercles excentriques. Ces dernières couleurs restent neutre par rapport au thème de l'os, mais leurs présences même dynamisent le jaune. On entrevoit toujours la trace des photocopies de structures squelettiques et de textes marouflés en cercle et recouverts d'un glacis blanchâtre. Nous sommes donc maintenant en présence d'une toile au sol avec un léger relief de couleur bleu et orangée. Le jaune a disparu en se mélangeant au rouge et le bleu est presque intact. L'ensemble peut exprimer une densité de mouvements presque pointus dévoilant l'énergie profonde de l'os. Le tissu suspendu, teint en jaune avant la performance, a conservé toute la lumière chaude de la couleur initiale qui est accentuée par la trace circulaire centrale orangée.

Je perçois le tout comme un témoin de ma dynamique intérieure et de ma volonté de contact avec l'autre.



FIGURE 4: «Corps-os»
photo: Paul Cimon

4.2.3 «Corps-Muscle», «Et si les muscles me parlaient de leurs angoisses»

À la troisième étape, nous sommes toujours en présence des deux mêmes types d'éléments: un canevas de 190 cm x 200 cm et un tissu suspendu de 182 cm x 182 cm (figure 5). Les photocopies significatives (muscles, postures de tensions, mouvements et textes) marouflées sur la toile en forme de carré sont encore visibles. Cette forme carrée est accentuée par des traits rouges au pastel sec. Lors de l'événement, l'acrylique fut déposé en suivant cette forme, le rouge au centre, ensuite le bleu et puis le jaune. Ma thématique du muscle est signifiée par le rouge: l'énergie de l'action et de la passion. Les autres couleurs gardent une neutralité thématique. À partir des traces-mémoires, on peut comprendre toute la lourdeur et la densité de l'énergie investie dans les mouvements. Il existe des zones denses et d'autres plus claires. Le rouge domine en modulant vers le marron. Le bleu disparaît pour laisser la place au violet. Le jaune autour persiste. Le résultat montre que l'énergie musculaire est restée concentrée. Le sac-vêtement, teint rosé au départ, a une forme contenue, un peu comme un muscle et le rouge-brun a saturé le tout.

L'ensemble renvoie au titre «Et si les muscles me parlaient de leurs angoisses», pour parler de cette angoisse à s'ouvrir aux autres, à laisser voir sa vulnérabilité.

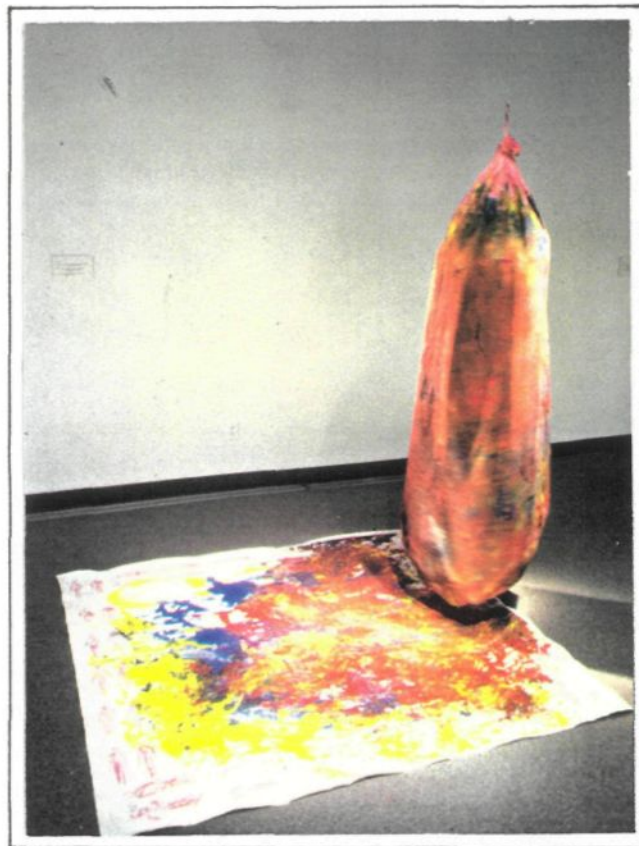


FIGURE 5: «Corps-muscle»
photo: Paul Cimon

4.2.4 «Corps-Peau», «Pour le plaisir de toucher et d'être touché»

Deux traces-témoins, un canevas au sol de 170 cm x 182 cm, où le bleu central subsiste, tournant au brun, laissant le rouge persistant et une enveloppe verticale de 200 cm x 200 cm, teinte en bleu, anthropomorphe, où le bleu unifie une grande variété de coloris.(figure 6). Ces éléments exposés nous dévoilent une énergie de mouvements glissés, essuyés où l'étalement de la couleur laisse comprendre la trace d'un corps qui veut faire corps avec la matière. Ce «Corps-Peau» exprime la sensualité par sa facture et les couleurs résultantes. Ainsi ce lieu évoque la forme globale du corps et par conséquent la peau, comme limite entre notre intérieur et le monde extérieur, comme lieu sensible et perméable à la rencontre de l'autre.

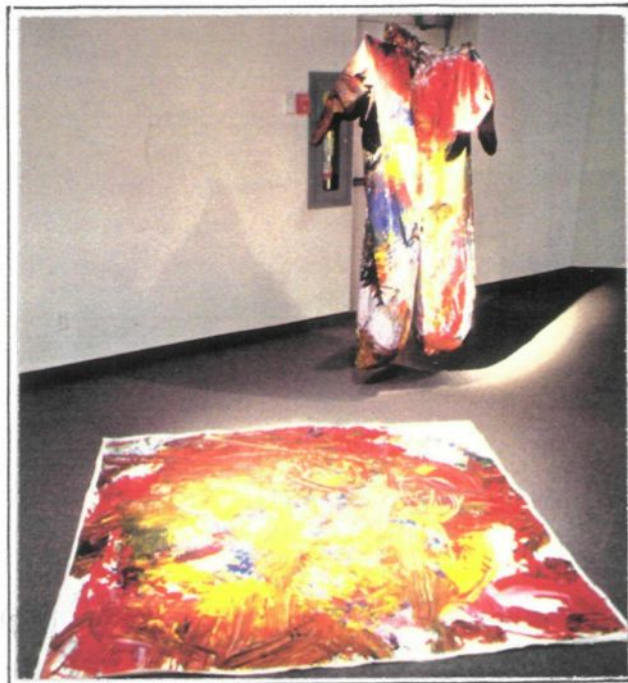


FIGURE 6: «Corps-peau»
photo: Paul Cimon

4.2.5 Le vidéo synthèse

Ce cinquième lieu est l'expression de la dynamique créative des quatre lieux précédents. C'est une projection, en continu, d'un vidéo de dix minutes qui relate les quatre performances présentées au cours de ma recherche. Le montage en images superposées renforce l'idée d'impression, de rituel et de répétitions d'une mise en scène. Son montage lui donne une valeur par lui-même. Il devient un carrefour par sa situation sur les lieux de l'exposition et par sa poïétique et conduit vers autre chose, autres lieux. Ce vidéo est la mémoire kinesthésique de l'événement.

4.2.6 «A-Corps-Danse»

S'accorder avec ce corps, le faire danser, faire voir son aspect formel, voilà une avenue nouvelle dans ce parcours gestuel. Effectivement, nous pouvons voir sur des pellicules transparentes et suspendues, trois silhouettes de corps qui dansent dans l'espace, et au sol les empreintes superposées sur un canevas de ces trois formes. (figure 7) Ce lieu laisse voir des éléments verticaux, les pellicules plastiques et un élément horizontal, le canevas, tout comme dans les quatre premiers lieux; mais une transformation s'est opérée. Au lieu de montrer les traces de mouvements, ici, ce sont des corps qui bougent et qui sont donnés à voir. On assiste à une nouvelle transgression, des limites ont éclaté. Je sors de

l'obscurité de mon enveloppe pour aller vers la transparence, celle du support. Je suis sortie de l'oeuvre pour y faire pénétrer le spectateur. Lors de l'exposition, les trois pellicules plastiques sont suspendues à un mètre du mur, ce qui permet au spectateur de passer derrière et d'entrer dans l'oeuvre par la transparence et des ombres portées.

C'est une nouvelle organisation performative qui s'installe, avec une mise en scène du corps renouvelé. Le corps (mon corps) joue encore le rôle de sujet, de matrice mais de manière différente: il n'y a pas de chorégraphie développée au préalable, car mon regard guide maintenant mes gestes qui étalent la couleur à l'intérieur d'une forme de mon corps dessinée sur le canevas. Le processus de création se modifie.

Nous arrivons à la dernière étape de ce travail comme si une boucle se fermait; cependant, nous sommes en présence d'une transition, comme une spirale ascendante qui reviendrait au point de départ, mais à un niveau différent.



FIGURE 7: «A-Corps-Danse»
photo: Paul Cimon

4.2.7 «Corps à Tout»

Ce dernier lieu laisse voir une installation produite sur les lieux mêmes de l'exposition comme travail en processus, «work in progress». (figure 8). Ce lieu fut animé durant la première semaine d'exposition pour que le spectateur puisse vivre un processus de création dans le même espace-temps que l'artiste et pour que les complicités des présences puissent

s'influencer. Chaque jour, une empreinte de mon corps, dans une posture dynamique, est imprimée simultanément sur une pellicule plastique et sur un canevas. Les images sont inversées. Chaque pellicule est suspendue pour être vue en enfilade. Les empreintes au sol se superposent sur le même support. Les couleurs et les postures sont choisies en fonction des zones énergétiques du corps, les chakras⁴³.

Ce travail sur les lieux de l'exposition est une fenêtre ouverte sur l'avenir, car ce processus de création est relié au lieu même de l'exposition et m'offre beaucoup de possibilités suivant l'espace donné et les spectateurs qui y circulent.

Ainsi, mon exposition laisse voir mon processus de création à travers les étapes de son instauration, et me dynamise pour aller de l'avant.

⁴³. Note: Les chakras sont des centres d'énergie situés le long de la colonne vertébrale. Ils sont au nombre de sept et sont associés aux couleurs rouge, orange, jaune, vert, bleu, indigo et violet.

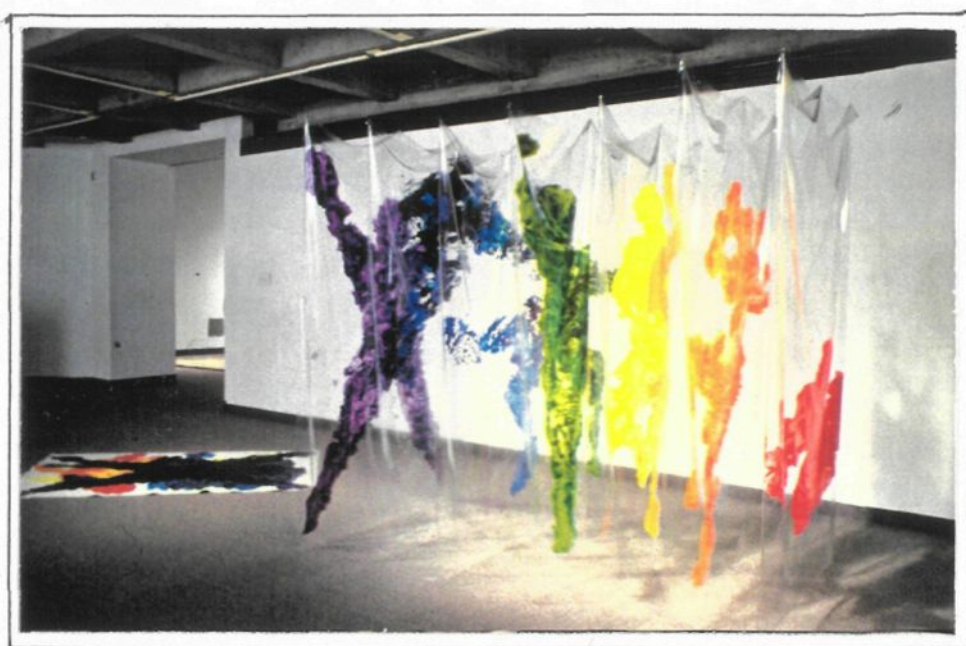


FIGURE 8: «Corps-À-Tout»
photo: Paul Cimon

CONCLUSION

Cette communication qui accompagne mon exposition de fin de Maîtrise en Arts plastiques se veut un document de voyage guidant le lecteur dans les dédales de mon parcours de création.

Je vous ai décrit en premier lieu, la genèse de ma démarche actuelle en insistant sur le fait que je considère d'abord l'activité artistique comme un domaine privilégié pour la quête de son unité corps-esprit. Le corps est regardé comme le lieu intime de cette activité créatrice qui révèle l'âme de l'artiste. Ensuite, en vous présentant la discipline de l'Eutonie Gerda Alexander, j'ai insisté sur le fait qu'elle est pour moi un atout majeur dans ma formation et elle représente aussi un outil nécessaire dans mon approche de la performance.

Aujourd'hui, je perçois comment la dynamique interne de l'instauration de l'oeuvre est venue appuyer toute mon hypothèse de départ, à savoir qu'elle pouvait être la proposition même de l'oeuvre.

Ainsi, à partir du questionnement de Souriau dans sa définition du processus d'instauration de l'oeuvre d'art, j'ai expérimenté ce nouveau point de vue en montrant toutes les étapes de création: un montage vidéo, des traces-mémoires sur divers subjectiles, artéfacts de mes gestes et une création en direct sur les lieux de l'exposition. Mon point de départ

étant l'affirmation de mon engagement corporellement dans mon art, je découvre un nouveau chemin d'expression. Ainsi, c'est tout le cheminement qui devient l'oeuvre: son **instauration**. La *poiétique*, c'est-à-dire toute la dynamique du faire de l'instauration, soutient mon propos tout au long de mon discours.

Mes réflexions se sont orientées en relation avec le champ de l'art actuel pour y vérifier mes liens et mes inspirations. Mon objectif n'était pas de faire l'historique de la performance, mais de me situer dans le champ de l'art. La performance fut utilisée dans une perspective transdisciplinaire pour renouveler ma *poiétique* picturale. C'est la quête d'identité qui me fait déboucher sur le processus d'individuation et sur la notion de corporéité. L'oeuvre présentée se révèle comme le témoin de ce processus.

Enfin, la description de l'exposition complète et appuie cette communication. Nous pouvons constater concrètement que la mise en action, la *poiétique*, l'instauration de l'oeuvre révèlent plus que les chemins parcourus.

Mes recherches débouchent sur des voies nouvelles où le corps demeure le sujet privilégié. Plusieurs pistes s'ouvrent à moi maintenant. Entre autre, je veux utiliser des images de mon corps, reproduites en photocopies à partir de photos, des vidéos de mes performances et les traiter picturalement en atelier. Une chose est certaine: je retourne à mon atelier pour continuer à explorer ce qui s'ouvre à moi. Je veux aussi faire

circuler mon exposition à l'extérieur de la région du Saguenay et diffuser mon travail de recherche.

D'autres projets de performances pourront être réalisés dans un avenir prochain, entre autre, au Congrès international d'Eutonie Gerda Alexander. De plus, j'aimerais créer et animer des ateliers en «*art somatique* » destinés aux artistes désireux d'aller plus loin dans leurs créations.

Mon travail d'artiste se veut toujours dynamique et engagé vers l'autre et mon milieu. Mes interventions prendront différentes formes, mais ma motivation profonde reste la même: **la quête d'unité et d'harmonie en relation à l'autre par l'activité artistique.**

BIBLIOGRAPHIE

ALEXANDER, Gerda (1977), Le corps retrouvé par l'Eutonie, Tchou, Paris, 221 p.

ASSELIN, Hedwidge (1991), Le Corps à corps : Catalogue d'exposition, Simonin oeuvres 1985-1991, Edition de la Canotarie ens. Québec. [80 p.]

BERGE, Yvonne (1975), Vivre son corps: pour une pédagogie du mouvement, Le Seuil, Paris, 172 p.

BERTHERAT, Thérèse et Carol Bernstein (1976), Le corps a ses raisons : auto-guérison et anti-gymnastique, le Seuil, Paris, 202 p.

BOUCHARD, Jacques B., Hudon, Jean-Guy et Lavoie, Thomas (1992), Guide de présentation d'un travail de recherche, Presse de l'Université du Québec à Chicoutimi, 92 p.

BRIEGHEL-MULLER, G. (1972), Eutonie et relaxation, Delachaux et Nestlé, S.A., Neuchatel (Suisse), 136 p.

DURANT, Gilbert, (1969), Les structures anthropologiques de l'imaginaire Bordas, Paris, 505 p.

GARNIER, Catherine (1991), Le corps rassemblé: pour une perspective interdisciplinaire et culturelle de la corporéité, Edition Agence d'ARC, Montréal, 328 p.

GAUMOND, Marcel (1981), L'individuation par la voie du corps, Cap Rouge, 68 p.

GOLDBERG, RoseLee (1979). Performance : live art 1909 to the present, Abrams, New York, 128 p.

GOSSELIN, Claude (1981), Françoise Sullivan: catalogue d'exposition. Françoise Sullivan. Rétrospective. Musée d'art contemporain. Montréal. 19 novembre- 3 janvier 1982, Ministère des Affaires Culturelles, Québec, p. 12 à 21.

JOURDAIN, Maddy (1982), La danse, une parole, Le Centurion, 225 p.

JUNG, Carl Gustave (1964), Dialectique du moi et de l'inconscient, Ed. Gallimard, France, 334 p.

LA CHANCE, Michaël (1992), Les Robinsonnades, Université du Québec à Chicoutimi, notes de cours,

LALANDE, André (1985). Vocabulaire philosophique. Presses Universitaires de France, Paris, 1323 p.

LE BOULCH, Jean (1971), Vers une science du mouvement humain, Les Éditions E S F, Paris, 266 p.

LOREAU, Max (1980), La peinture à l'oeuvre et l'énigme du corps, Gallimard, France, 270 p.

PASSERON, René (1974), L'Oeuvre picturale et les fonction de l'apparence, Urin, Paris, 371 p.

PASSERON, René (1975), Recherches poïétiques, Groupe de Recherches Esthétiques , Tome I du C.N.R.C. Kelnicksieck, Alençon,

PASSERON, René (1987), Corps enfoui, Corps diffus, Corps espace-temps. Ed. Revue S.T.A.P.S., Paris , p.65-71

PASSERON, René (1991), LaPoïétique en question. Poïétique actes du colloque de philosophie de la création, Ed. Poïésis, Paris, p.14-18 .

PONTBRIAND, Chantal. édit. (1981), Performanc Text(e)s et Documents : actes du colloque, Montréal 9, 10. 11 octobre 1980, , Ed. Parachute, Montréal, 237 p.

RICHARD, Alain-Martin, et ROBERTSON, Clives (1991), Performance au- in Canada. 1970-1990, Québec, Ed. Intervention, 400 p.

ROUMANES, Jacques-Bernard (s.d.), Le Paradigme esthétique, Université de Québec à Montréal, 17 p. (notes de cours).

SOURIAU,Étienne (1990), Vocabulaire d'esthétique, Presses Universitaires de France, Paris, 1408 p. .

TANSLEY, DAVID V. (1977), Le Corps subtil, essence et ombre, Ed. du Seuil, Hollande, 96 p.

Reviews:

Inter (1992-93-94), Québec, no. 55, 56, 57, 58, 59.