

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS PLASTIQUES
OFFERTE À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
EN VERTU D'UN PROTOCOLE D'ENTENTE
AVEC L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

par

Ginette Saint-Amant

Une méditation sur le temps / pour un espace poétique

Octobre 1998



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.

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier mon directeur de recherche, Monsieur Paul Lussier qui, par sa générosité et la pertinence de ses commentaires, a su recevoir et stimuler mon travail, autant du point de vue pratique que théorique.

Je veux remercier les membres du jury : Madame Lorraine Verner, professeur en histoire et théorie de l'art ainsi que Monsieur René Derouin, graveur, pour leur générosité et leur disponibilité. Merci également à Madame Élizabeth Kaine, directrice du programme de maîtrise.

Je veux exprimer ma gratitude à tous ceux qui m'ont aidé de près ou de loin dans cette recherche; ma fille Amélie pour sa compréhension, mon père, mes frères et soeurs, pour leur support, ainsi que Josée Leclerc, Yvette Dumais Bérubé, Christiane Gagnon et Chantal Savard.

Enfin je profite de l'occasion pour témoigner ma reconnaissance à l'Atelier d'Estampe Sagamie et au Fonds FCAR pour leur appui lors des différentes étapes de mon processus.

RÉSUMÉ

Nourri de ma propre pratique « une recherche de sens par l'estampe et du mouvement possible de ce sens », influencé par ma condition d'ambidextre, ce projet de recherche s'est développé par une approche métaphorique autour de la notion de temps. C'est grâce aux qualités temporelles et spatiales de la spirale, parce que celle-ci permet l'évolution du geste dans mon travail; ainsi qu'à la notion de répétition et de son ouverture possible sur d'autres champs de connaissance, qu'a pu s'opérer un déplacement de point de vue dans la discipline de l'estampe.

Dans mon travail de création où la discipline de l'estampe, avec ses procédés et ses qualités particulières devient matériau, les œuvres proposent des parcours où l'idée du temps se manifeste dans la matière, au-travers une métaphore de l'« horloge ». Tout au long de cette recherche, je tente d'amener à l'essentiel chacune des formes réalisées, par une sorte de méditation sur le geste répété; endroit, envers, endroit. J'y explore également une alternance de la pratique et de la théorie afin de nourrir les formes et de mieux décoder le sens qu'elles proposent.

Enfin, cette idée d'un déplacement de point de vue, issue de la répétition dans l'estampe par la lithographie et l'eau-forte, m'apparaît contenir en puissance le germe d'une autre répétition. C'est par une réflexion touchant à la fois les arts, la philosophie, et la métaphysique que j'ai vu naître des œuvres encore difficiles à nommer.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	III
REMERCIEMENTS.....	IV
TABLE DES MATIÈRES.....	V
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	VI
GENÈSE.....	1
INTRODUCTION.....	9
CHAPITRE I – ÉLÉMENTS DU POÏEN : ÊTRE POÉTIQUE.....	12
La poïétique.....	13
Le matériau.....	14
L'essentiel.....	17
La spirale.....	19
La répétition.....	25
CHAPITRE II – ESPACE D'EXPÉRIMENTATION : ÉTAT POÉTIQUE...	29
États du processus : <i>État 1</i> (dessin).....	31
<i>État 2 Renaissance</i> (in situ).....	34
<i>État 3 Passage</i> (installation).....	40
Le processus : <i>Horloge : synthèse</i>	43
<i>Balanciers</i>	50
<i>Souffle</i>	54
<i>Contraction</i>	70
CHAPITRE III – ESPACE POÉTIQUE	74
Description des dispositifs dans l'exposition.....	78
CONCLUSION.....	84
BIBLIOGRAPHIE.....	89

TABLE DES ILLUSTRATIONS

1 : <i>Ikône, la graphie</i> , détail.....	3
2 : <i>Peintures et écrits</i> , Pierre Alechinsky.....	6
3 : <i>État 1</i> , dessin.....	33
4 : <i>État 2 Renaissance</i> , vue partielle.....	38
5 : <i>État 2 Renaissance</i> , vue partielle.....	38
6 : <i>État 2 Renaissance</i> , vue partielle.....	39
7 : <i>État 2 Renaissance</i> , vue partielle.....	39
8 : <i>État 3 Passage</i> , vue partielle.....	41
9 : <i>État 3 Passage</i> , détail.....	42
10 : <i>Tuyau de cuivre</i> , détail.....	47
11 : <i>Empreinte et impression</i> , séchage.....	47
12 : <i>Empreinte</i>	48
13 : <i>Impression</i>	48
14 : <i>Impression</i> , détail.....	59
15 : <i>Balancier</i>	52
16 : <i>Germes</i>	53
17 : <i>Endroit, envers, endroit</i>	60
18 : <i>Endroit, envers, endroit</i> , détail.....	61
19 : <i>Souffle</i> , plaques lithographiques.....	66

20 : <i>Souffle, vue partielle</i>	69
21 : <i>Contraction, détail</i>	72
22 : <i>Horloge : synthèse, esquisse</i>	75
23 : <i>Souffle et Balanciers, esquisse</i>	76
24 : <i>Contraction, esquisse</i>	77
25 : <i>Graphique</i>	88

GENÈSE

GENÈSE

L'huître s'ouvre entièrement à la pleine lune, et le crabe, quand il la voit, lui jette un morceau de pierre ou de brindille pour l'empêcher de se refermer et qu'elle lui serve de pâture. Et Léonard assortit, comme il convient, à cette fable une moralité : ainsi de la bouche qui en disant son secret se met à la merci de l'auditeur indiscret.

Les Carnets de Léonard de Vinci

« *Un des prolongements de cette volonté d'outrepasser nos traditionnelles limites serait le renversement manifeste; plus précisément l'écriture en miroir¹* ». « *Graveure* » et « *gauchère* », tout me prédispose à aborder ce thème dans la genèse de mon projet de recherche.

Depuis très longtemps, je m'exerce à l'écriture en miroir.

Nous savons que Léonard de Vinci utilisait cette manière d'écrire, c'est-à-dire, pour cet artiste, le renversement de l'écriture à deux reprises : de droite à gauche et de bas en haut. Lorsque je tiens un journal de bord durant une recherche, il m'arrive d'écrire des pensées de la main gauche, de droite à gauche, ou bien, dans un journal intime, de dessiner au lieu d'écrire.

¹ Michel Butor et Michel Sicard, *Alechinsky dans le texte*, Paris, Galilée, 1984, p. 78.

L'écriture du côté gauche est réalisée de la main droite et de gauche à droite. Par contre on retrouve l'écriture totalement inversée, sur le côté droit, c'est-à-dire de la main gauche et de droite à gauche.

réaliser votre élévation mentale et
s'exprimer avec vos mots

30/10/93
Sint Valli "Le langage des murs"

La troisième malle : celle de la connaissance
qui n'a ni commencement ni fin.

Langage temporel
Langage spatial

Quand le mystère de l'essence des êtres ne
renvoie pas à dieux, la connaissance devient
dernière en gardien de leurs.

J'accepte de voir l'avenir bien que j'aime
de se préoccuper. Il ne reverra pas l'avenir
dans l'appréhension mais au contraire.
Il avertit il voit le tout, il contemple
pas le motif des millions de particules aussi
brillantes que le soleil. Mais ces combles
d'endouchements ne se sont pas perdus dans
une recherche pour leur seul que à peine
découvrir les mystères.

Quand on a un point véritable pour ses
secrets on ressent chaleur, instant une
royale ardeur pour les connaître
on est réellement attiré des deux de
parties ces mystères et ces révélations

elle ses ses sacrifices pour y arriver

long. J'ai dans l'âme le la connaissance
peut échapper au moins sur le fil la
connaître lui-même

31/10/93 (l'heure du plus) écrit à

"renard et loup"

Il voit tout ce qu'il voit alors qu'il
voit ce qu'il voit alors

autant que d'autre il voit, il voit et il voit
et il voit et il voit et il voit et il voit et il voit

et il voit et il voit et il voit et il voit et il voit
et il voit et il voit et il voit et il voit et il voit
et il voit et il voit et il voit et il voit et il voit
et il voit et il voit et il voit et il voit et il voit

(écriture) (main gauche)
(inversé latéral)

1. Icône à la graphie
Journal de bord (détail), 1993.

De plus, en réfléchissant aux origines de mon projet dans cette genèse, je m'intéresse de plus près à la notion de renversement dans mon travail sur la coupe du vêtement, datant de l'époque de mon premier choix de carrière. Ce matériau particulier, le dessin sur papier d'une moitié de vêtement réalisé d'après les mesures du corps, le décalque de ce dessin sur une matière elle-même pliée en deux, dans un « effet miroirique » (pour reprendre ici, une expression de Marcel Duchamp, dans *Les Transformateurs Duchamp*)², afin de réaliser un double à partir d'un centre; m'apparaît contenir, en puissance, le potentiel de l'écriture en miroir.

En orientant ma pensée de cette façon, je suis portée à faire référence au *Codex atlanticus* de Léonard de Vinci, entièrement écrit en miroir. Par contre, se révèle, ici, un aspect peu apparent de ma personnalité, parce que, lorsque je pense à mon travail artistique actuel, les mots : souplesse, dynamisme et spontanéité du geste me viennent à l'esprit.

L'écriture en miroir de Léonard est une cryptographie, pour empêcher les indiscrets de lire le secret qui y est dissimulé. Ce côté cryptographique, d'écriture qui se camoufle, existe aussi dans mon travail, bien que celui-ci ne soit pas de l'ordre de l'écriture normale. Il s'agit plutôt d'une écriture du corps,

² François Lyotard, *Les transformateurs Duchamp*, Paris, Gallilée, 1977, 154 p.

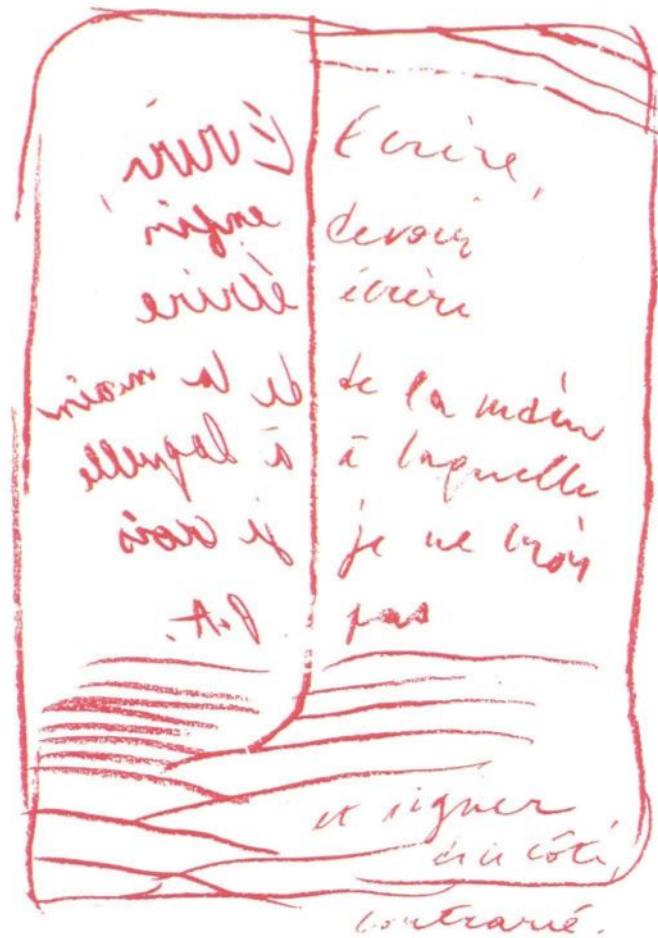
c'est-à-dire d'une gestuelle³ dont le mouvement de la ligne se renverse, au cours du processus, comme si elle était devant un miroir.

Que pourrait-être la signification du renversement de l'écriture? Michel Butor, écrivain français et professeur, souligne dans *Alechinsky dans le texte*, que cela jouera un rôle décisif d'analyse graphique : en renversant l'écriture dans un miroir, on détache presque entièrement le mouvement de la main, ou encore la picturalité de l'écriture de sa signification, alors que dans l'écriture normale, on est immédiatement attiré par le sens du texte.

Afin de mieux faire comprendre ce qu'il entend par cette réflexion, Butor cite une illustration d'Alechinsky dans *Peintures et écrits*⁴ qui nous donne à droite en écriture normale : « *Écrire devoir écrire de la main à laquelle je ne crois pas* »; et en face, à gauche, un texte sournois, car on a l'impression d'une réflexion exacte, alors qu'en réalité le texte renversé n'est pas tout à fait le même que le texte de droite : « *écrire enfin écrire de la main à laquelle je crois P.A.* », puis on lit en bas à droite : « *et signer de ce côté contrarié* », alors qu'Alechinsky a véritablement signé à l'envers à gauche. On voit bien, ici, le jeu de l'écriture cachée.

³ J'utilise le mot gestuelle pour désigner un mouvement spontanné, renouvelé constamment et qui fait intervenir une constance de la forme.

⁴ Ionesco, Eugène, *Peintures et écrite*, Pierre Alechinsky, Suisse, Arts et Métiers Graphiques, 1977, 260 p.



2. Cf. *Peintures et écrits*
Pierre Alechinsky, 1962.

Il y a dans ce travail d'Alechinsky, d'après Michel Butor, un problème de gaucher, sinon de gaucherie : « *Les deux faces de l'écriture vont lutter, se renverser parfois – et même concrètement, si l'on songe qu'au travail de la gravure, on opère à l'envers – ou encore s'ambivaloir*³ ».

En tant que gauchère que l'on a forcé au changement de main d'écriture, je suis d'accord avec Michel Butor quand il souligne :

³ Michel Butor et Michel Sicard, *Alechinsky dans le texte*, Paris, Galilée, p. 79.

Le gaucher est quelqu'un à qui on interdit sa normalité à lui, qu'on prive de son droit organique. « Écrire devoir écrire de la main à laquelle je ne crois pas », c'est dire qu'il est obligé d'écrire de la main droite comme les gens le lui ont imposé. Ce qui est écrit du côté gauche est un signe de revendication de tout un côté humilié depuis l'enfance⁶.

Quand je lis cette pensée de Michel Butor sur les gauchers, je ne me surprends pas de cette forte impression que je ressens, de toujours être à contre courant dans la vie. De plus, chez moi, plutôt que l'écriture à l'envers, on retrouve l'écriture des deux côtés, ambidextre (écriture des deux mains à la fois). Mon dessin gestuel, mon trait, réalisé de gauche à droite ou de droite à gauche dans la gravure, sont habiles et souples, mais cette habileté refuse d'être dextérité. C'est d'ailleurs, en partie, la raison de mon recours à la ligne gestuelle, dynamique, spiralée, séismique parfois, en opposition à la ligne, réfléchie et construite.

D'être ambidextre, et surtout la prise de conscience de cette qualité dans mon processus, devient un acquis dans la création artistique. Car mon travail de création tend à être étrangement « bien dessiné », si l'on tient compte des méandres de mon processus, mais pas du tout dans le sens habituel du « bien dessiné » de ceux qui savent, comme l'entend Michel Butor dans le travail d'Alechinsky : il faut que ce soit un autre « bien dessiné » sortant du dessous.

⁶ Ibid, p. 82.

Il s'agit peut-être d'une tentative de synthèse entre l'adresse et la mal-adresse; une gaucherie étonnamment adroite qui tendrait à manifester une qualité de torsion de notre espace habituel.

D'une part, mon geste créateur vise un « bien dessiné » qui soit peut-être une revendication d'égalité de la main gauche par rapport à mon habileté à dessiner et à écrire de la main droite; d'autre part, je suis persuadée que cette qualité d'ambidextre me permet d'aborder une réflexion existentielle très profonde dans mon travail de création.

Ainsi, cette béance; la frontière entre la gauche et la droite, deviendrait mon « lieu »; un espace de transformation par la matière, de réflexion et de méditation.

Christiane Frémont dans la préface de, *Système nouveau de la nature et de la communication des substances*, de G.W. Leibniz, amène la définition d'un lieu très particulier et auquel je fais référence lorsque je réfléchis sur cette frontière entre ma gauche et ma droite : « *On définira donc l'union de l'âme à son corps comme une « entr'expression » privilégiée, une relation à connexité plus forte que celle qui fait communiquer toutes les substances de l'univers*⁷ ».

⁷ Christiane Frémont, Préface, *Système nouveau de la nature et de la communication des substances*, Paris, GF-Flammarion, 1994, p.13.

INTRODUCTION

INTRODUCTION

Ma réflexion s'est portée, notamment, sur l'analyse de la spirale, dans ce qu'elle permet, pour l'évolution du geste à l'intérieur de mon processus. Cette figure géométrique, symbole du temps et de l'espace, du mouvement et de la croissance, devient récurrente – dispositif formel, spatial et temporel – dans mes dessins, mes estampes, mes sculptures et mes installations. J'utilise ici une expression de Lorraine Verner dans le cadre du séminaire *Art et science*, sous-titré *L'espace, le temps et la matière dans l'art et les sciences* : « *dispositif formel, au sens d'un objet virtuel engendrant des formes* ».

Voici un « lieu » (mon lieu), d'où surgissent des oeuvres dont la caractéristique première, me semble résider dans la capacité d'éliminer ce qui n'est pas essentiel. C'est l'expérience directe et intuitive de ces oeuvres qui importe le plus. Il m'apparaît, dans cette recherche, qu'éliminer ce qui n'est pas essentiel repose nécessairement sur la répétition. Dans mon travail, on retrouve cette notion sous deux aspects : la répétition dans l'estampe, un multiple issu d'une même matrice, ainsi que la répétition du geste, pour son évolution et sa différence. Je désire également, porter une attention particulière aux détours créateurs et à leur force tout au long de cette recherche.

On retrouve, paradoxalement, dans la trajectoire de mon trait final, une spontanéité et une fraîcheur ayant résisté à l'inversion, au renversement dans l'estampe et au geste de destruction ou de déséquilibre obligeant à revoir le schéma corporel. Dans le processus de réalisation du trait, mon corps réapprend certains gestes (ressouvenir de mes gestes naturels et gauchers), pour l'apprentissage de nouveauté. Par une métaphore de l'horloge, l'état méditatif sur mon geste dans l'exécution, dans le détour, aurait-il un effet marquant sur la finalité, le but? De ce point de vue, s'installe une prise de conscience du geste, dont la trace, l'œuvre, serait le témoin. Dans une perspective poétique, la trace du geste serait-elle le rêve de ce geste?

Toutes ces préoccupations demeurent très vivantes au sein de ma recherche actuelle : *Méditation sur le temps / Pour un espace poétique*. Est-il possible de : « *Faire accéder le spectateur à un stade supérieur de la connaissance, par une sorte d'initiation fulgurante, à la manière de l'initiation Zen⁸* »? Dans cet optique de recherche, où l'œuvre devient témoin d'un art qui tend à une double fonction: une méditation active pour l'artiste, dans la recherche d'un équilibre puis une forme d'instruction visuelle pour celui qui la reçoit; l'essentiel serait-il, alors, une voie directe pour atteindre l'Autre?

⁸ Antonio Tapies, dans une entrevue avec Guy Sorman, *Les vrais penseurs de notre temps*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1989, p. 367.

CHAPITRE I

ÉLÉMENTS DU POÏEN : ÊTRE POÉTIQUE

CHAPITRE I

ÉLÉMENTS DU POÏEN : ÊTRE POÉTIQUE

La poïétique

Il m'apparaît important d'apporter ma définition de la poïétique avant d'aborder les éléments de mon « poïen ».

René Passeron, dans le Vocabulaire d'Esthétique d'Étienne Souriau, donne ainsi une définition, abrégée, de la poïétique : « *La poïétique a pour effet tout ce qui, en amont de l'œuvre, est parvenu à lui donner l'existence*⁹ ».

C'est-à-dire dans mon processus, en amont, une recherche d'équilibre constante, entre la théorie et la pratique. Par théorie, j'entends la consultation d'ouvrages dans différents champs de connaissance : l'histoire, les sciences, la littérature, la musique, selon ce que nécessite mon projet; ainsi qu'une assiduité à l'écriture, qui devient la théorie du « faire ». Je crois fermement à une interaction entre la connaissance et la pratique dans un processus de création.

⁹ René Passeron, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 1152.

Cette méthode de travail m'oblige à une très grande vigilance pour conserver un équilibre constant entre ces deux approches. Elles se nourrissent l'une l'autre.

À la limite la théorie devient elle aussi matériau.

Le processus que je décris dans ce texte, consiste en une alternance de descriptions du « faire » et de citations d'auteurs, dont les écrits ont nourri cette recherche.

J'ai voulu être le plus authentique possible en faisant vivre au lecteur le double jeu de la théorie et de la pratique, en passant par l'« être », à l'« état », à l'« espace poétique ».

Le matériau

Étant bien consciente des forces traditionnelles de la discipline de l'estampe, je vois la nécessité de m'arrêter sur des considérations d'ordre technique avant d'aborder mon travail de création. Avant tout, il m'apparaît indispensable de bien conscientiser mon matériau, c'est-à-dire acquérir une maîtrise suffisante de ses techniques et bien connaître son histoire.

Travailler avec la discipline de l'estampe comme matériau dans ce projet, m'amène également à me questionner sur la validité d'une œuvre, advenant le cas que la technique ne soit pas assez souple, ou devienne une préoccupation telle, qu'elle masque les considérations esthétiques. L'œuvre réalisée dans ces conditions, ne devient valide que si la préoccupation technique se transforme en une « expression ».

Tant que l'« expression » est arrêtée, stoppée, figée, par une technique inflexible et résistante, qui se recharge elle-même, jamais l'œuvre ne se révèle satisfaisante.

Afin de mener à bien mon projet de création, je dois continuellement être vigilante et garder présent à l'esprit, le but suivant : l'instauration d'une recherche de sens par l'estampe, et du mouvement possible, de ce sens.

Au début de ma recherche la situation se présente sous un double aspect : d'une part, j'ai la volonté de faire quelque chose avec un matériau suffisamment fort pour porter ma rêverie, et d'autre part, ce que le matériau, lui-même, propose. Valéry dirait :

Toute poésie gît dans le commencement, ou plutôt est tout le temps un commencement – et comme [...] du commencement – commencement est sa matière! [...] Car (dit le voyant) – au commencement est la voix¹⁰

¹⁰ Paul Valéry, *Cahiers Paul Valéry*, Paris, Gallimard, 1975, p. 118.

Ma liberté d'artiste me permet de choisir dans ce que propose l'estampe : les procédés de la gravure à l'eau-forte et de la lithographie qui me touchent particulièrement. S'ajoute la notion de répétition par un multiple issu de la même matrice, le renversement et l'inversion. Personnellement, j'apporte dans cet engagement : mon concept, ma réflexion, ma personnalité, mon énergie, mon corps, mon esprit; mais une certaine réserve face à la technique; un défaut qui deviendra une qualité dans mon processus. Le mot réserve utilisé ici, irait dans le sens de garder présent à l'esprit un assujettissement possible à la technique, qui pourrait annihiler l'expression.

Et s'il fallait que le savoir s'accompagne d'un égal oubli du savoir, comme le souligne Gaston Bachelard; le non-savoir ne serait pas une ignorance mais un acte difficile de dépassement de la connaissance. C'est à ce prix qu'une œuvre serait à chaque instant cette sorte de commencement pur qui fait de sa création un exercice de liberté.

La première direction dans mon travail de recherche, pourrait prendre l'aspect de « matériau-moi », c'est-à-dire que la matière impose ses qualités, par exemple : ses techniques. Il s'agit de ce qui est extérieur à moi, pour ensuite, se renverser dans le processus et devenir « moi-matériau »; ce qui entraîne une libération de son histoire comme technique et de tous les complexes vis-à-vis l'organisation stricte de ce matériau, qu'est l'estampe.

Au cours de ce deuxième temps, mon corps lui-même devient matériau et permet de jeter un regard vers l'intérieur. Par ce processus, dans une manifestation des contraires, je suis confrontée à l'antithèse de : intérieur/extérieur, dedans/dehors, publique/privé, global/local.

L'essentiel

« *Au début, n'est pas la simplicité* » souligne Valéry. Comment aborder l'essentiel dans ma démarche artistique, cette recherche de simplicité, de l'essence des choses?

Pourtant, quoi de plus intime, de plus essentiel au corps que des événements comme ceux de grandir, rapetisser, vieillir. Les corps existent avec leurs tensions, leurs qualités physiques, leurs relations, leurs actions et passions et les « états de choses » correspondants. Ces « états de choses » sont déterminés par les contacts entre les corps et le seul temps des corps et des « états de choses » serait le présent. Car le présent est l'étendue temporelle qui accompagne l'acte, qui exprime et mesure l'action de la personne. Sa passion. Contrairement au présent, le passé serait chose purement mentale : il échapperait à la vérification et à l'expérimentation; à l'expérience du présent.

Dans une réflexion sur la poésie et le corps, Valéry dirait :

[...] poésie générale des êtres vivants : elle isole et développe les caractères essentiels de cette action, la détache, la déploie, et fait du corps qu'elle possède un objet dont les transformations, la succession des aspects, la recherche des limites, des puissances instantanées de l'être, font nécessairement songer à la fonction que le poète donne à son esprit, aux difficultés qu'il lui impose¹¹.

N'est-ce pas Marcel Proust qui amenait l'idée que l'essence est bien la qualité dernière au cœur d'un sujet, mais que cette qualité serait plus profonde que le sujet, d'un autre ordre que lui : qualité inconnue d'un monde unique.

Il est impensable pour moi de parler du corps sans reconnaître l'existence de l'esprit, dans cette recherche. Concernant la nécessité d'avoir un corps, Gilles Deleuze dans *Le Pli*, souligne que :

Nous devons avoir un corps parce que notre esprit a une zone d'expression privilégiée claire et distincte. C'est maintenant la zone claire qui est exigence d'avoir un corps. Leibniz va même jusqu'à dire que ce que j'exprime clairement, c'est ce qui a rapport à mon corps¹².

C'est en tant que corps incarné, que l'esprit acquiert la personnalité et c'est dans un langage qu'il saisit le corps, les gestes du corps comme l'objet d'une sorte de répétition fondamentale.

¹¹ Paul Valéry, *Cahiers de Paul Valéry*, Paris, Gallimard, 1975, p. 160.

¹² Gilles Deleuze, *Le Pli*, Paris, Éditions de Minuit, 1988, p. 113.

La spirale

« *La spirale, dans tous ses états et tracés, est le modèle épistémologique et artistique d'une nouvelle pensée de la forme qui renvoie à l'inconscient le plus profond de l'humanité.¹³* »,

Dans cette recherche, la spirale semble se développer avec deux centres, ou plutôt deux sens, que j'exprime dans la matière métaphorique de l'horloge : par l'alternance d'ascension et de descente dans le retournement – un temps de la nature, celui de la clepsydre d'hiver appelée aussi sablier, où un corps est en mouvement; ainsi que d'avance et de recul, le mouvement de va et vient du balancier – un temps de l'esprit, de l'horloge mécanique – dont l'essentiel est justement de suspendre la pesanteur, de la supprimer pour un moment.

Ce qui s'exprime également dans mon travail est l'idée du double mouvement, celui du souffle et le temps mort de son inversion. Dans la respiration, le souffle s'interrompt, s'inverse et se reprend. Ma double spirale est également représentative de ce mouvement particulier qui prend sa source dans le jeu des doubles : théorie/pratique, estampe/installation, esprit/matière, virtuel/actuel, involution/évolution, intérieur/extérieur, local/global.

¹³ Christine Buci-Glucksmann, *L'oeil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, Coll. Débats, 1996, p. 106.

Il est intéressant de voir le rapprochement que fait Christine Buci-Glucksmann entre la spirale et le cristal :

Car l'ultramoderne n'est pas le postmoderne. Il ne juxtapose pas les temps en une complexité citationnelle et une syntaxe seconde, qui tournera parfois au pur éclectisme. Il capte la forme d'un temps non chronologique dans une « cryptophénoménologie » où la profondeur a une dimension temporelle comme dans l'art baroque. En suivant ces lignes toujours plurielles, répétées et fragmentées, en glissant sur des surfaces miroiriques immenses, « le temps engloutit l'espace » en sa vertigineuse immobilité. Car le cristal en son immense vie non organique est comme l'image mobile du temps, sa trace et sa métaphysique. L'actuel de l'objet y croise la virtuel des affects – de l'âme – dans un système de reflets fragmentés, déformés qui emprisonne les êtres et les vole au devenir de leur mort¹⁴.

La signification de la spirale, qui se rapproche le plus du sens qu'elle prend dans mon travail de création, vient des enseignements de Jean-François Pirson :

Le temps de la droite n'a qu'une direction, il est irréversible. Le temps du cercle est celui de l'éternel retour. Le temps de la spirale est de croissance [...] Le mouvement de la spirale est fait de dilatations et de contractions, de flux et de reflux. Cette respiration, demande de repartir à zéro, de reprendre au noyau, à la pulsion de l'être¹⁵.

La spirale, forme géométrique utilisée de tous les temps, par toutes les sociétés et dans divers domaines, est amenée en fonction de l'être, par Bachelard, en ces termes :

L'être ne se dessine pas. Il n'est pas bordé par le néant. On n'est jamais sûr de le trouver ou de le retrouver solide en approchant d'un centre d'être. Et si c'est l'être de l'homme qu'on veut déterminer, on n'est jamais sûr d'être plus près de soi en rentrant en soi-même, en allant vers le centre de la spirale; souvent, c'est au coeur de l'être que l'être est errance¹⁶.

¹⁴ Ibid, p. 104.

¹⁵ Jean-François Pirson, *La Structure de l'objet*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1988, p. 96.

¹⁶ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, p. 194.

Figure très particulière, de tous les temps exprimée de façon différente, la spirale est un symbole de la croissance, du mouvement, du temps et de l'espace. Dans les documents anciens, tels le *Codex Hambugensis*, chez les Aztèques, vers le XVI siècle av. J.C., l'on trouve des calendriers dont le sens de la lecture «est une ligne spiralée¹⁷».

Anciennement, la spirale représentait un mouvement ascensionnel qui correspondait à une conquête astrale progressive. Souvent, les figures zoomorphes de serpents et de dragons sont représentées par des formes spiroïdales car la spirale allie la force physique de l'animal à la puissance spirituelle du schéma.

Par ailleurs, chez les Égyptiens, dans les hiéroglyphes, il s'agit du signe de la spirale formatrice de l'Univers qui représente les forces cosmiques en action, macrocosme et la spirale carrée pour le microcosme, pour exprimer le travail transformateur de l'homme.

Il est également intéressant de voir que dans l'art contemporain, la spirale s'inscrit dans le mouvement de passage du modernisme au post modernisme. Permettez-moi cette longue citation de Didier Ottinger dans un article intitulé *Spirale*, dans LES CAHIERS du Musée d'art moderne :

¹⁷ Georges Jean, *Langage de signes, l'écriture et son double*, Paris, Gallimard, 1989, p. 25.

À la fin des années soixante une structure s'affirma progressivement, d'abord aux États-Unis puis en Europe. Elle est, peut-être, dans le domaine des arts visuels, l'emblème de la contestation du modernisme. Apparue dans l'art d'avant-garde postminimaliste et appelée à se développer sans fin, la spirale annonce, entre autres choses, la bousculade formelle de l'art postmoderne, son goût du décloisonnement des catégories figées, du mouvement et de l'hybridation¹⁸.

La critique idéologique de la géométrie, selon Didier Ottinger, serait contemporaine de l'émergence de la spirale, dont le sens contredit terme à terme celui attribué à la grille. Rosalind Krauss affirme que : « *Le pouvoir mythique de la grille tient à ce qu'elle nous persuade de ce que nous sommes sur le terrain du matérialisme*¹⁹ ». Elle est l'emblème du positivisme, de son obsession du classement et de la hiérarchie. Face au système de pensée classificatoire et étanche que symbolise la grille formaliste, la spirale est interprétée par Merz comme la figure de toutes les réconciliations, de toutes les symbioses :

La spirale appartient à la nature organique comme au monde cosmique, au monde animal le plus primitif, elle est une de ces figures qui créent un lien entre le centre et la périphérie : l'espace extérieur et intérieur sont unis par la spirale²⁰.

La spirale, nous le verrons plus loin, a été utilisée par plusieurs artistes contemporains dont Bruce Naumann. Il inscrit dans une spirale en lettre de néon la sentence : « *Le véritable artiste aide le monde en révélant des vérités mystiques* ». Cette figure serait donc une forme ouverte et en expansion. Il lui

¹⁸ Didier Ottinger, *Spirale*, no. 58 (hiver 1990), Paris, Les Cahiers du Musée national d'art moderne, p.131.

¹⁹ Rosalind Krauss, *Grilles*, art cit. , p.97.

²⁰ Mario Merz interrogé par Béatrice Merz, catalogue Mario Merz, Rivoli, Castello di Rivoli, 1990, n.p.

appartient de dire tout ce qui ne peut s'exprimer dans l'univers fini du quantifiable. Elle s'ouvre à l'impensable à l'inquantifiable, selon Didier Ottinger. Le premier artiste à exploiter de façon méthodique le symbolisme de la spirale serait Robert Smithson, il y transpose une esthétique et une vision du monde née de sa réflexion sur les principes de la thermodynamique. Le second principe de cette théorie introduit la notion d'« entropie », de dégradation de l'énergie qui maintient les formes dans un état d'équilibre. L'entropie pour Robert Smithson est une pensée du désordre.

Le temps est une composante inhérente à l'esthétique de la spirale. De l'œuvre de Smithson aux ressorts des montres mécaniques, c'est toujours une spirale qui symbolise et ponctue son écoulement. De plus, dans sa forme naturaliste, la spirale se déploie logiquement dans le « land art ».

Après Robert Smithson, c'est Robert Morris qui l'adopte. En 1975, Frank Stella, crée des œuvres à partir de gabarits à dessins pour ingénieurs, faits de courbes et de contre-courbes : « *Pour moi, peindre ces reliefs de métal était un moyen de leur infuser de la vie; les coups de pinceau, le flot de couleur pouvaient-être comparés à la circulation du sang dans le corps*²¹ ». C'est encore à la vie et à la fertilité qu'est associée la spirale.

²¹ Frank Stella, cité dans le catalogue d'exposition *Stella, 1970-1987*, Paris, Musée national d'art moderne, 1988, p.24.

Cette figure symbolise également le dynamisme. C'est elle qui, donnant son titre à une nouvelle d'Italo Calvino, *La Spirale*, qui nous est présentée comme le principe générateur de l'univers. Dans la pensée de Didier Ottinger : « [...] *c'est elle qui mêle intérieur et extérieur (Merz), plan et espace tridimensionnel (Stella), elle qui oeuvre au cœur de toutes les hybridations, qui fond les espèces, l'espace et le temps*²² ».

À la fin du XIX^e siècle, Alfred Jarry créait le personnage de Monsieur Ubu. « *Le pataphysicien suprême venait prêcher au monde une science paradoxale : celle des solutions imaginaires, celle de l'égalité des contraires* », nous dit Didier Ottinger. « *Avec lui s'unissait le moins et le plus, la vérité et son contraire. Son costume, à l'endroit du ventre, s'ornait d'une spirale*²³ ».

Par ailleurs, dans l'art baroque, la ligne, se replie en spirale pour différer l'infexion dans un mouvement suspendu entre ciel et terre, qui s'éloigne ou se rapproche indéfiniment d'un centre de courbure, et, à chaque instant, « *prend son envol ou risque de s'abattre sur nous*²⁴ ».

²² Didier Ottinger, *op. cit.*, p. 136.

²³ Ibid., p. 136.

²⁴ Hocquenghem et Scherer décrivent ainsi la spirale baroque, d'après la statue de Permozer, *A pothéose du prince Eugène* (1718-1721) : l'Âme atomique, Albin Michel, pp. 196-197.

Toujours dans l'art baroque, Mandelbrot décrit la spirale en ces termes :

Mais la spirale verticale ne retient pas, ne diffère pas l'infexion, sans la promettre aussi et la rendre irrésistible, en transversale : une turbulence ne se produit jamais seule, et sa spirale suit un mode de constitution fractal selon lequel de nouvelles turbulences s'intercalent toujours entre les premières²⁵.

La répétition

L'art est le « *lieu de toutes les répétitions* » (Gilles Deleuze). Dans ma recherche de sens par l'estampe, une discipline qui par sa qualité de reproductibilité contient dans son processus la répétition du « même » à plusieurs niveaux, je serais attentive à une autre répétition : celle du geste.

Au-delà de la répétition nue et de la répétition vêtue, au-delà de celle, à laquelle on soutire la différence et de celle qui la comprend, une répétition qui fait la différence²⁶.

Travailler mon geste créateur par une technique de l'estampe, m'oblige à la reprise de la même action, ou d'une même série de gestes : que ce soit dans les premiers jets par le dessin, dans la préparation des matrices comme le transfert du dessin sur la plaque et l'action de graver, tout comme l'exercice d'encre ou l'impression elle-même en plusieurs copies, à partir de la même matrice : c'est ça, dans mon travail, la gestuelle cryptographique.

²⁵ De l'infexion à la turbulence, cf. Mandelbrot, chap. 8, Cache, qui insiste sur les phénomènes du différé.

²⁶ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 374.

La recherche de l'essentiel me porte à considérer la répétition comme une structure : « *J'entends par là une répétition interne à l'oeuvre, présente au niveau de sa structure et plus ou moins apparente pour celui qui la reçoit*²⁷ ».

Certes, la répétition dans la reprise du même acte pour obtenir ce qu'une action isolée ne saurait réussir, peut rester secrète. Cette action devient un moment du processus, sans toutefois que le regardeur en soit conscient. Il s'agit ici en me concentrant sur le geste que je répète, de réaliser une épuration de la ligne, dynamique, tourbillonnaire, spiralée, afin de la rendre plus près de ce que je ressens. Un geste en puissance, si près de moi, qu'il pourrait contenir symboliquement, l'essence de ma propre vie :

La répétition est essentiellement inscrite dans le besoin, parce que le besoin repose sur une instance qui concerne essentiellement la répétition, qui forme le pour-soi d'une certaine durée. À partir de nos contemplations se définissent tous nos rythmes, nos réserves, nos temps de réactions, les mille entrelacements, les présents et les fatigues qui nous composent²⁸.

Ayant une grande part de contemplation dans mon travail artistique, j'abonde dans le sens de la pensée de Gilles Deleuze quand il dit que :

Le besoin lui-même est donc imparfaitement compris d'après des structures négatives qui le rapportent déjà à l'activité. Il ne suffit même pas d'invoquer l'activité en train de se faire, de se monter, si l'on ne détermine pas le sol contemplatif sur lequel elle se monte. Là encore, sur ce sol, on est conduit à voir dans le négatif (le besoin comme manque) l'ombre d'une plus haute instance. Le besoin exprime la béance d'une question, avant d'exprimer le non-être ou l'absence d'une réponse. Contempler, c'est questionner.

²⁷ Par le Groupe de recherches esthétiques du C.N.R.S. sous la direction de René Passeron, *Création et répétition*, Paris, Éditions Clancier et Guenaud, 1982, p. 15.

²⁸ Gilles Deleuze *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p.106.

N'est-ce pas le propre de la question, de soutirer une réponse? C'est la question qui présente à la fois cet entêtement ou cet obstination, et cette lassitude, cette fatigue qui correspondent au besoin. Quelle différence y a-t-il [...] ? Telle est la question que l'âme contemplative pose à la répétition, et dont elle soutire la réponse à la répétition. Les contemplations sont des questions, et les contractions qui se font en elle, et qui viennent les remplir, sont autant d'affirmations finies qui s'engendrent comme les présents s'engendent à partir du perpétuel présent dans la synthèse passive du temps²⁹.

René Passeron fait remarquer que tout travail créateur, quand bien même il viserait à s'arracher à la réceptivité artisanale, doit accorder une « *place vivante aux réflexes du faire* », au « *microautomatisme* » de la répétition intégrée. Cette répétition là serait un socle qui permet la construction de la différence.

Quand est-il du mouvement dans la répétition?

Kierkegaard et Nietzsche sont de ceux qui apportent à la philosophie de nouveaux moyens d'expression. On parle volontiers, à leur propos, d'un dépassement de la philosophie. Or ce qui est en question dans toute leur oeuvre, c'est le « mouvement » [...] Ils veulent mettre la métaphysique en mouvement, en activité. Ils veulent la faire passer à l'acte, et aux actes immédiats. Ils ne leur suffit donc pas de proposer une nouvelle représentation du mouvement [...], il s'agit de faire du mouvement une œuvre, sans interposition; de substituer des signes directes, des représentations médiates; d'inventer des vibrations, des rotations, des tournoiements, des gravitations, des danses ou des sauts qui atteignent directement l'esprit³⁰.

L'espace et le temps sont-ils eux-mêmes des milieux répétitifs?

Enfin, le temps et l'espace sont les dimensions réelles de toutes expériences. Non seulement toute répétition ne peut éviter de se dérouler, mais inversement, le temps et l'espace sont des dimensions qui sont inconcevables sans poser une répétition au plus profond d'elles-mêmes³¹.

²⁹ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, pp.106-107.

³⁰ Ibid., p.16.

³¹ Philippe Mengue, *Gilles Deleuze ou le système du multiple*, Paris, Éditions Kimé, 1994, p. 148.

La répétition de mon geste, comme lieu de méditation dans la création, me questionne sur la « source » et la « finalité » d'une œuvre, qui jaillit tout doucement dans le silence et la réflexion que je m'impose. Cette œuvre, virtuelle au commencement; se conçoit par l'intuition, s'incarne par la transformation d'une ou plusieurs matières et se réfléchit. La manifestation dans le passage du virtuel au réel provoque chez moi, une prise de conscience de la Vie et de ses mécanismes particuliers.

CHAPITRE II

ESPACE D'EXPÉRIMENTATION : ÉTAT POÉTIQUE

CHAPITRE II

ESPACE D'EXPÉRIMENTATION : ÉTAT POÉTIQUE

Michel Melot, dans son livre *l'Estampe*, nous fait part de l'aptitude de l'estampe à être présentée en séries d'images à la fois matériellement indépendantes et intellectuellement liées, offrant diverses possibilités d'accumulation, de répétition, d'interversion. Cette discipline offre un autre avantage dont les graveurs ont continué de tirer parti. Il est important d'après Michel Melot, d'expliquer comment l'estampe sert à renforcer la nouvelle mesure du temps, et pas seulement par le fait que les voyages sont une manière de mesurer l'espace avec des unités du temps.

L'image imprimée évoque deux positions vis-à-vis du temps. D'abord, c'est l'idée que l'objet imprimé doit conserver pour l'éternité les traces des civilisations « mortelles » [...] Ensuite, l'image, pour être imprimée, révèle, à travers ses contraintes techniques, l'acte de l'artiste en tant que procès de fabrication³².

Il s'agirait ici selon Michel Melot, de la « cause », de l'origine de l'importance de la notion d'« état » dans le monde de l'estampe, qui n'existe pas dans les autres arts graphiques, puisque l'estampe, permet de tirer des épreuves de la plaques « en cours de travail », d'en surveiller le progrès et d'en conserver le souvenir³³.

³² Michel Melot, *l'Estampe*, Paris, Éditions Skira, 1981, p. 38.

³³ Ibid., p. 38.

« *Le travail du graveur alors se découpe en étapes comme le temps des horloges et l'« état » matérialise ce travail en progrès*³⁴ ».

États du processus

État 1 (dessin)

L'œuvre *État 1*, a été réalisée au cours de la période qui a précédé ma première session à la maîtrise. Cette période de création, sans aucune contrainte académique et de grande liberté, devient le temps de l'intuition, puisque le travail que j'y ai réalisé semble être porteur ou annonciateur de la manifestation de plusieurs formes qui en découleront directement.

Anne Souriau, dans le *Vocabulaire d'esthétique*, définit l'intuition comme étant pour l'artiste; « [...] *la capacité de sentir dans la création d'une oeuvre, de manière directe et globale ce qu'il doit faire, au lieu d'y parvenir progressivement par raisonnement et calcul, où d'y arriver à partir d'éléments pensés d'abord chacun à part* ³⁵ ».

Quotidiennement, durant ce temps d'anticipation, je me suis appliquée à réaliser plusieurs dessins gestuels, au mur, au sol, à la ligne, ou par

³⁴ Michel melot, *op. cit.*, p. 38.

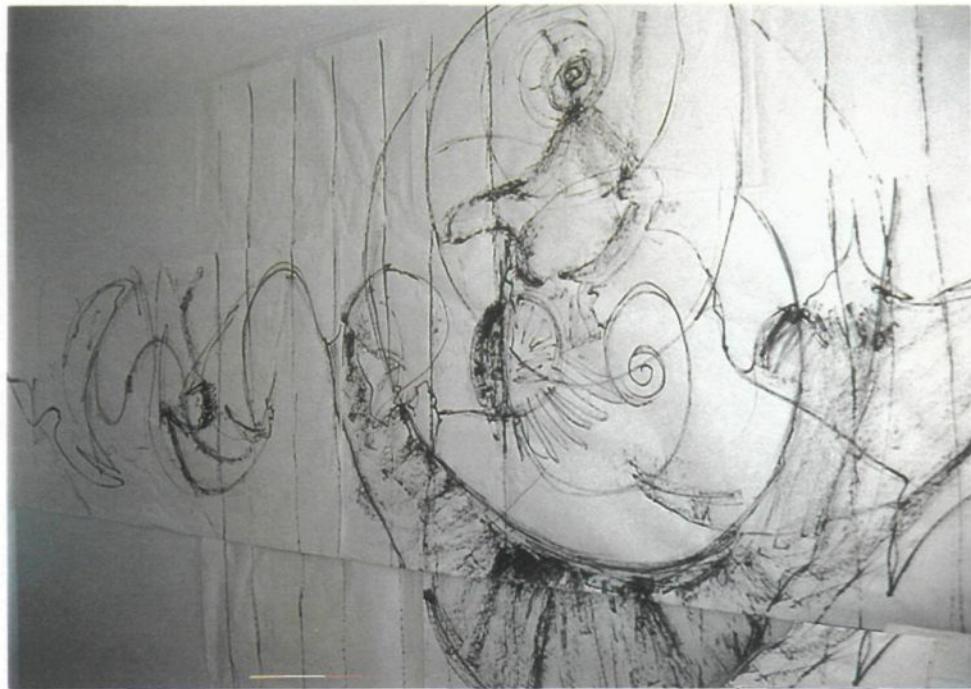
³⁵ Souriau Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 899.

l'impression de mes mains et de mes pieds au lavis d'encre noir. Mon seul guide dans cet exercice devient le sentiment ou l'émotion qui en émerge.

Mes premiers gestes posés dans ce processus de création sont une sorte de rituel pour préparer le terrain de l'intuition.

Il s'agit de dessiner une ligne gestuelle, énergique, dynamique, sur un espace, permettant à mon corps, tout entier, d'entrer dans l'élan de ses gestes. Voici un moment privilégié où je m'abandonne à la profondeur du blanc d'un papier qui recouvre une très grande surface à la verticale, pour le dessin *État 1*, ainsi qu'à la sensation moite et odorante d'une ligne dessinée énergiquement, à même un bâton d'encre chinoise, noire, trempée dans l'eau. Il s'agit ici d'une expérience très vivifiante qui permet un abandon, au secret du corps, à son écriture intime.

Voici réalisé le premier « état » du processus que je tente d'instaurer. Porté par la force de mon désir, le rêve de ce processus repose sur l'intuition d'une œuvre, essentiellement « ouverte »; inachevée, inachevable; qui serait forte de toutes ses étapes, de tous ses états consécutifs, où figureraient les ébauches, les réflexions, les théories, les ratures mêmes.



3. *État 1*
240 x 260 cm,
dessin à l'encre, 1996.

État 2 : Renaissance (in situ, performance)

Et, dans la genèse de l'estampe, le corps était matrice de l'impression. Dans mon atelier j'ai construit un espace circulaire strié de fils à plomb. Avec l'Autre, comme témoin participant de cet événement, sur le sol, j'ai imprimé en marchant une spirale blanche avec mes pieds. Le rythme sonore, d'une respiration profonde, ponctue un aller et retour dans la spirale.

Le mouvement dans cette spirale, me rappelle la « *marche du temps* » signifiée par certaines horloges anciennes, plus précisément, l'horloge mécanique. Une curieuse invention qui aboutit à suspendre le mouvement : arrêt passager. Comme dans la marche qui est mienne dans l'espace de l'œuvre que je ponctue, que j'arrête, en dessinant une spirale par l'impression de mes pieds au sol; estampage de l'un et puis de l'autre. Avec un cadre de papier rappelant le passe-partout traditionnel, je découpe l'espace que je désigne pour recevoir l'empreinte (voir dans le texte : les fig. 4, fig. 5 et fig. 6).

Je perçois dans ces gestes où je réalise une empreinte dans un carré vide, un jeu de transparence, d'accumulation à la fois réelle et virtuelle des empreintes; un symbole du temps qui passe, qui s'accumule mais reste perceptible par la transformation d'une matière : le sol dans l'atelier.

Par ces gestes répétitifs, je marque l'arrêt passager du temps, « *Comme dans l'invention* », dira Ernst Jünger, l'auteur de *Sur l'homme et le temps* :

Dans toutes les autres horloges, la mesure est le fait d'un corps en mouvement, qui glisse ou s'écoule : l'ombre se promène, l'eau ruisselle, le sable « passe », la bougie fond, l'étincelle progresse le long de la mèche [...] Le temps demeure temps qui glisse, qui coule, qui filtre, qui se perd. Dans l'horloge mécanique, au contraire, le mouvement continu et le mouvement à périodicité régulière s'unissent en un rythme inconnu de la nature. Le rythme de l'échappement, la « marche » comme l'appelaient les vieux horlogers. Nous entendons le va et vient du fléau par lequel nous est posé le temps³⁶.

Un autre temps. Il s'agit d'un temps différent de celui qui s'écoule. Même quand nous parlons « *de la marche, du cours, du progrès du temps* », souligne Ernst Jünger, nous songeons à un temps ancien, ruisselant, sans fissure. Mais d'autres lois que la sienne meuvent l'aiguille.

La nécessité de marquer le temps a pu produire en des lieux différents, et sans rapport l'un avec l'autre, les cadrans solaires, les clepsydres, les horloges ignées (à feu), suivant les modèles cosmiques et élémentaires; profondément enracinés dans la nature de l'humain et émergeant de son vocabulaire. Mais la réponse que donne l'horloge mécanique à l'énigme du temps n'est pas offerte par le cadre naturel de l'homme, dit Ernst Jünger :

Elle n'était possible qu'en un lieu donné, et inaugure une partie inattendue. Elle ouvre, comme une lame qu'on glisserait dans les joints d'une muraille l'accès d'un monde nouveau [...] L'horloge mécanique est le premier symptôme de la nouvelle conscience dynamique du monde, qui s'incarne en même temps dans une certaine architecture³⁷.

³⁶ Ernst Jünger, *Sur l'homme et le temps*, Monaco, Du Rocher, 1957, p. 117.

³⁷ Ibid., p. 117.

En ce lieu, celui de l'œuvre, dans mon atelier, mon corps indique le processus. Corps phénoménologique par le geste, corps en mouvement, pulsionnel par son agitation, qui travaille avec diverses stratégies du préfixe (re) : repli, retour, repasser, répétition, recommencer, retracer. Corps empreinte, saisi d'une constante recherche d'équilibre dans sa marche. L'écriture d'une pensée de Gilles Deleuze sur l'éternel retour, inspiré par Friedrich Nietzsche dans *Différence et répétition*, double la spirale au sol :

Seules reviennent les formes extrêmes, celles qui, petites ou grandes, se déploient dans la limite et vont jusqu'au bout de la puissance, se transformant et passant les unes dans les autres. Seul revient ce qui est extrême, excessif, ce qui passe dans l'autre et devient identique, l'éternel retour³⁸.

D'après Ernst Jünger, Friedrich Nietzsche se réfère également au temps, à l'horloge, au sablier plus précisément, parmi les images qui définissent chez lui l'éternel retour : « *L'éternel sablier de la vie ne cesse jamais de s'inverser*³⁹ ».

À mesure que progresse le travail dans le temps et dans l'espace, le spectateur entre dans le mouvement. Devant moi, il libère l'espace de l'œuvre à venir pour de nouvelles impressions, de nouveaux arrêts passagers du mouvement et s'engage à son insu sur la trajectoire circulaire proposée par la spirale, dans un aller et retour.

³⁸ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 60.

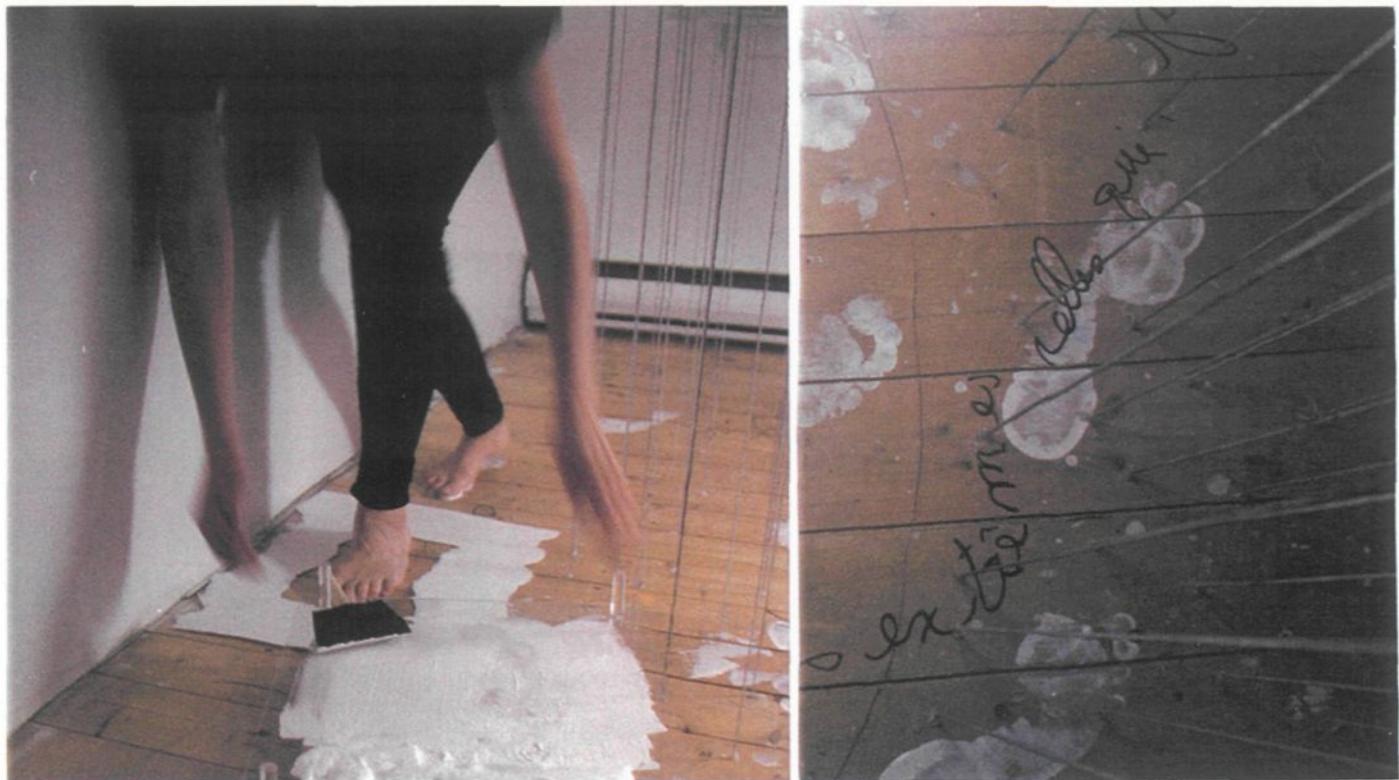
³⁹ Ibid. Ernst Jünger, p. 170.

Alain Froidefond, dans *Voyage au centre de l'horloge* se questionne sur le mouvement perpétuel : « *L'artiste posséderait-il en lui le mouvement perpétuel? Telle serait l'origine du thème obsessionnel de l'horloge et du retour à zéro en vue d'un éternel recommencement. Tel serait le sens profond du défi lancé par l'être ambigu, naturel et contre nature*⁴⁰ ».

⁴⁰ Alain Froidefond, *Voyage au centre de l'horloge*, Paris, Lettres modernes, 1988, p. 97.



4. et 5. *Etat 2 Renaissance*
(vue partielle),
in situ, performance, 1996.



6. et 7. *Etat 2 Renaissance*
(vue partielle),
in situ, performance, 1996.

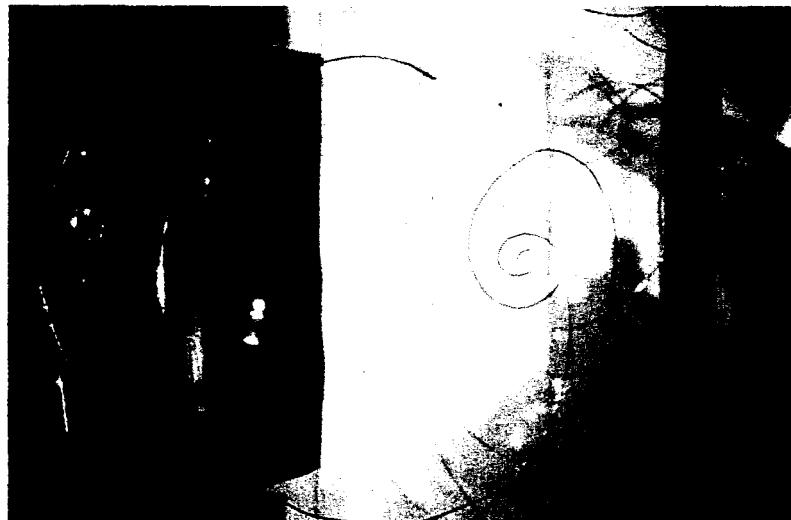
État 3 : Passage (installation)

Le dessin, *État 1*, au caractère primitif, contient le germe en puissance de la poétique de l'œuvre installative *État 3, Passage*. La ligne noire et vibrante, issue des premiers jets sur un papier blanc au mur, se déploie maintenant, dans l'espace et habite les trois dimensions. Faite de fil d'aluminium, cette ligne devient sculpture et installation.

Cinq gravures originaires de la même matrice, inspirées du dispositif d'installation, sont imprimées en relief d'un côté, en creux de l'autre et suspendues à des fils de métal. En se déplaçant sur le côté du dispositif, le visiteur peut apercevoir cette gravure dans toute sa dimension, créant, par sa répétition, un corridor et une mise en abîme d'une partie de l'espace. Une projection vidéo sur le thème de l'anamorphose rabat en ombres, sur le plan arrière, chacune des lignes présentes dans le dispositif.

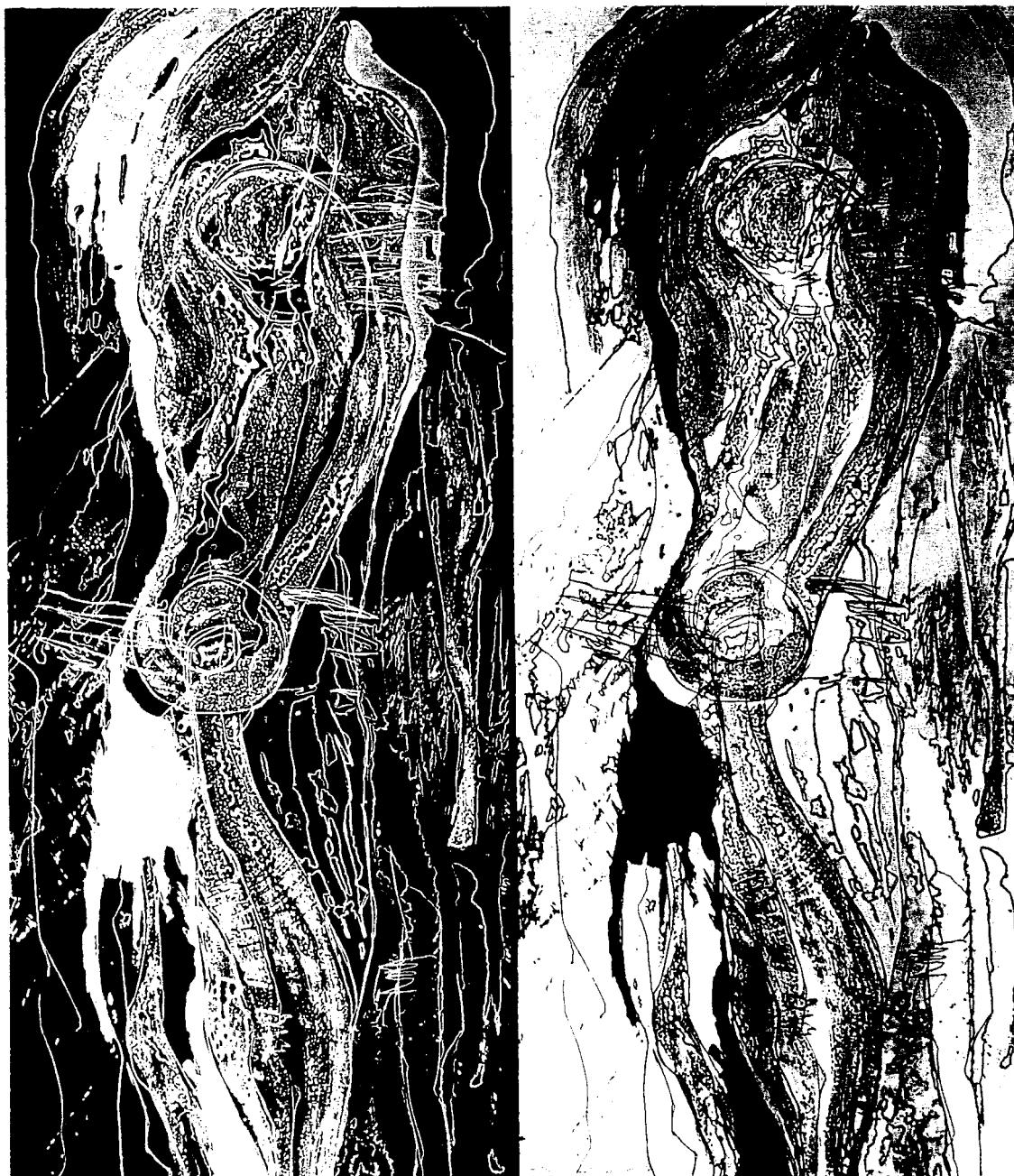
À l'intérieur de ce parcours, le spectateur effectue différents mouvements. Il réalise un aller et retour dans l'espace de l'œuvre, une traversée vers l'« origine », vers le dessin initial au mur. C'est en longeant les entrailles du dispositif faites de fils de métal tordus, enroulés, spiralés, aux mouvements semblables à ceux que l'on retrouve dans le ventre d'une horloge qu'il y arrive et par un retour vers le « but », la réception de l'œuvre dans sa totalité.

Le passage d'un temps à un autre, par un aller retour dans l'oeuvre. Un passé-présent par l'œuvre d'anticipation du processus, *Etat 1*; un présent et un milieu de Vie par l'installation, *Etat 3 Passage*.



8. *Etat 3 Passage*
(vue partielle),
installation (atelier UQAC), 1997.

Avec cette oeuvre, le dessin, la vidéo et l'installation m'ont permis de me rapprocher d'un pressentiment qui m'habite depuis quelque temps, concernant la présence possible d'un double mouvement, intérieur/extérieur, qui m'apparaît vérifiable dans le concept même de l'estampe.



9. *État 3 Passage*
(détail),
92 x 38 cm,
gravure à l' eau-forte, 1997.

Le processus

Horloge : synthèse

Le temps du sablier vit en nous tous, non seulement dans les jours de l'enfance, des jardins et des vacances, mais tout au fond de nous-mêmes⁴¹.

Dans le processus de cette œuvre, le papier-matière reçoit l'« empreinte » et l'« impression » d'une autre matière; un tuyau de cuivre spiralé.

Mais qu'est-ce que la matière?

Gilles Deleuze dirait que : « *C'est la matière qui réalise l'état du concept hors de soi*⁴² ». La matière représente, disons-nous avec Descartes, des « *partes, extra partes* », soit l'existence du même hors de lui-même (répété). Or, Philippe Mengue souligne: « *La matière c'est l'identité du concept sans conscience de soi (aliéné, ou mens momentanea), mis hors de soi. La matière répèterait parce qu'elle n'aurait pas d'intériorité*⁴³ ». La matière physique donnerait-elle à la répétition son premier sens?

⁴¹ Ernst Jünger, *op. cit.*, p. 33.

⁴² Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 348.

⁴³ Philippe Mengue, *Gilles Deleuze ou le système du multiple*, Paris, Éditions Kimé, 1994, p. 143.

Gottfried Wilhelm Leibniz, amène la question de la matière sur un autre terrain : « *Car quoique je sois persuadé que tout se fait mécaniquement dans la nature corporelle, je ne laisse pas de croire aussi, que les Principes mêmes de la Mécanique, c'est-à-dire les premières lois du mouvement, ont une origine plus sublime que celle que les Mathématiques peuvent fournir*⁴⁴ ».

De plus, Aristote dit que la nature est le principe du mouvement et du repos et la force primitive n'est autre chose que ce principe dans chaque corps dont naissent toutes ses actions et passions. Gottfried Wilhelm Leibniz ajoute-rait :

Je considère la matière comme le premier principe intérieur de la passion et de la résistance, et c'est là que les corps sont naturellement impénétrables et la forme substantielle n'est autre chose que le premier principe intérieur de l'action. Aussi suis-je persuadé que, suivant les lois de la nature, le corps fait toujours des efforts pour agir et qu'une matière sans aucune action ou effet, est aussi chimérique qu'un lieu sans corps [...] ainsi, ce qui existe véritablement dans le corps à chaque instant est la cause du mouvement, c'est-à-dire cet état du corps qui fait qu'il changera de lieu, d'une certaine façon, si rien ne l'empêche. Ainsi, nous concevons dans le corps grandeur, figure et force⁴⁵.

Dans mon processus, le papier, substance éphémère, fragile support de l'essentiel, contribue à une œuvre résolument dégradable. Il s'agit ici, de bâtir l'« empreinte » d'un tuyau de cuivre spiralé, de quatre-vingt douze centimètres de diamètre, en versant de la pulpe de lin liquide (en suspension dans l'eau), sur la matière cuivrée déposée sur une table à vacuum.

⁴⁴ Gottfried Wilhelm Leibniz, *Système nouveau de la nature et de la communication des substances*, Paris, GF-Flammarion, 1994, p. 37.

⁴⁵ Ibid, p. 43.

C'est par un effet de pression par le vide, que sont tenues ensemble les molécules de ce corps circulaire, immaculé, au contour et au centre irrégulièrement frangés. Au démoulage, le regard vient habiter le sillon en forme de spires laissé dans le papier, par le tuyau enroulé.

Voici le premier temps de l'œuvre, le premier « état » de sa matière réalisé par le ruissellement de la pulpe en suspension dans l'eau. Ici l'énergie de mon corps est mise à contribution pour dessiner la forme avec la pulpe liquide et gérer le temps du débit. Au démoulage, la pièce est retournée, comme la clepsydre (voleuse d'eau), mais le temps liquide est désormais solidifié, transposé dans la spirale de papier vouée à la dégradation, par le temps.

L'unification venant du désordre et qui retournera au désordre.

Le deuxième « état » de la matière de l'œuvre, consiste en une « impression », très particulière, de cette matière. Le tuyau de cuivre, enroulé, est gravé à l'intaglio, c'est-à-dire avec le procédé à l'eau-forte. S'installe ici sur cette ligne étrange, deux systèmes; la ligne et la tache. Finalement, la plaque tubulaire est encrée et imprimée avec la pulpe liquide sur la table à vacuum. La pression du vide d'air vient remplacer le travail de la presse à eau-forte.

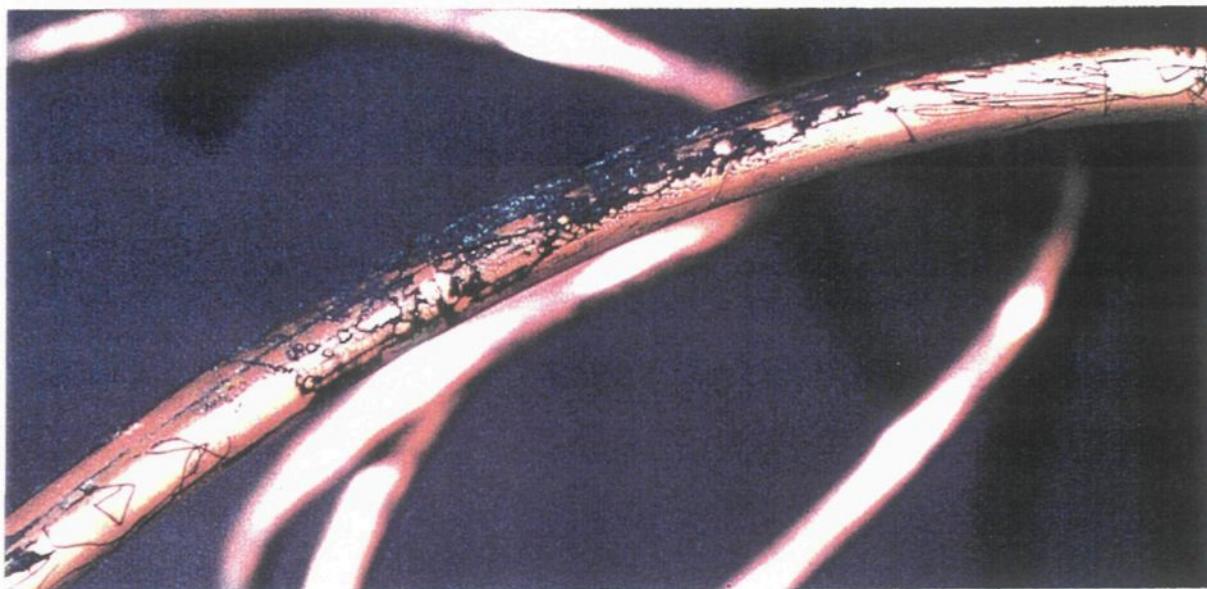
Au démoulage, nous avons un deuxième corps blanc, circulaire, au contour et au centre irrégulièrement frangés, et dont le sillon spiralé est, cette fois, maculé de fines lignes noires et de taches, par l'inscription préalablement gravée sur la matière cuivrée.

Les deux corps : le « corps-empreinte », symbole du vide et le « corps-impression », symbole du plein, dans le retournement, marquent la progression d'une matière. Le tuyau de cuivre qui à présent va devenir une sculpture fluide, ténue, dessinant une double spirale dans l'espace, verticale et horizontale se rejoignant au centre des deux plans. Dans le tuyau, l'air circule d'une spirale à l'autre, d'un plan à l'autre.

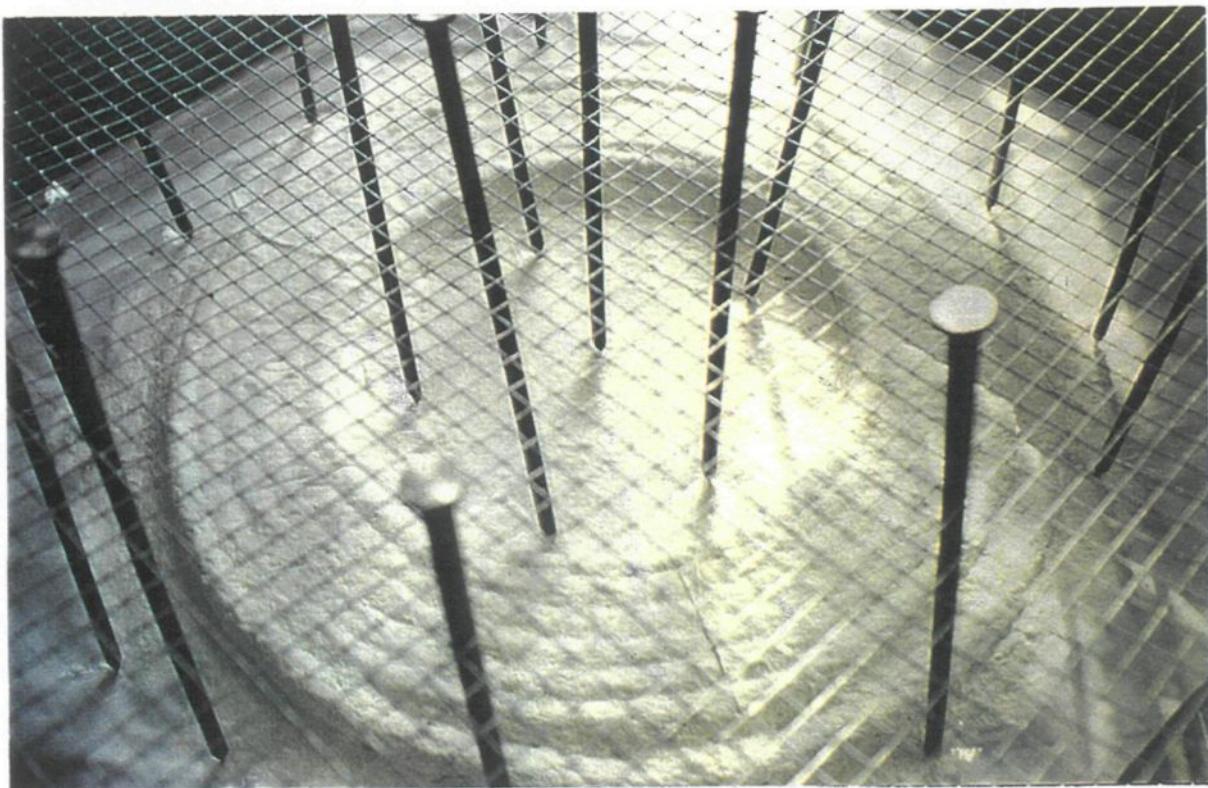
Ce souffle universel des tuyaux n'est qu'un amas de quantité de souffles particuliers; puis chaque tuyau est rempli de son air, qui peut même passer d'un tuyau à l'autre, de sorte que cette comparaison établirait plutôt des âmes particulières et favoriserait même la transmigration des âmes d'un corps dans l'autre, comme l'air peut changer de tuyau⁴⁶.

Ce travail, riche de sa matière et du sens des gestes par lesquels je le réalise, entretient ma réflexion sur la complexité de l'être humain dans ses mécanismes.

⁴⁶ Gottfried Wilhelm. Leibniz, *op. cit.*, p. 226.

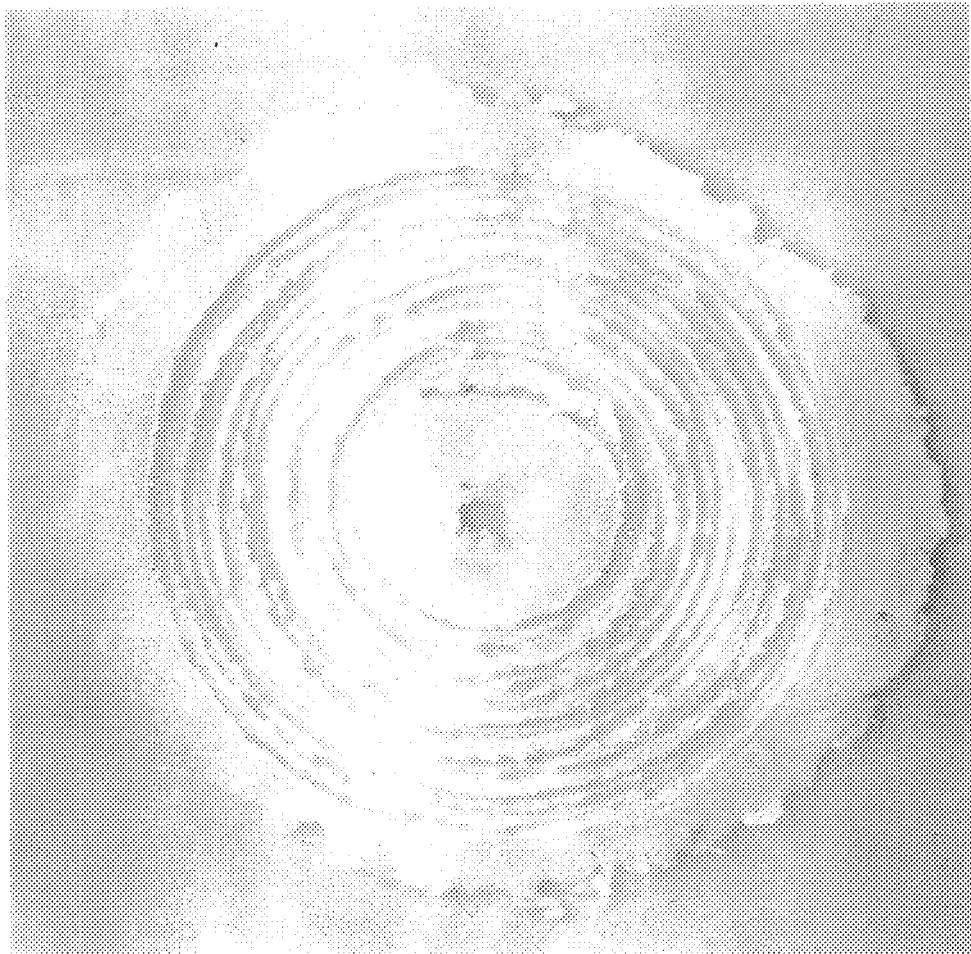


10. *Tuyau de cuivre*
(détail),
1 cm de diamètre,
gravure à l'intaglio, 1998.

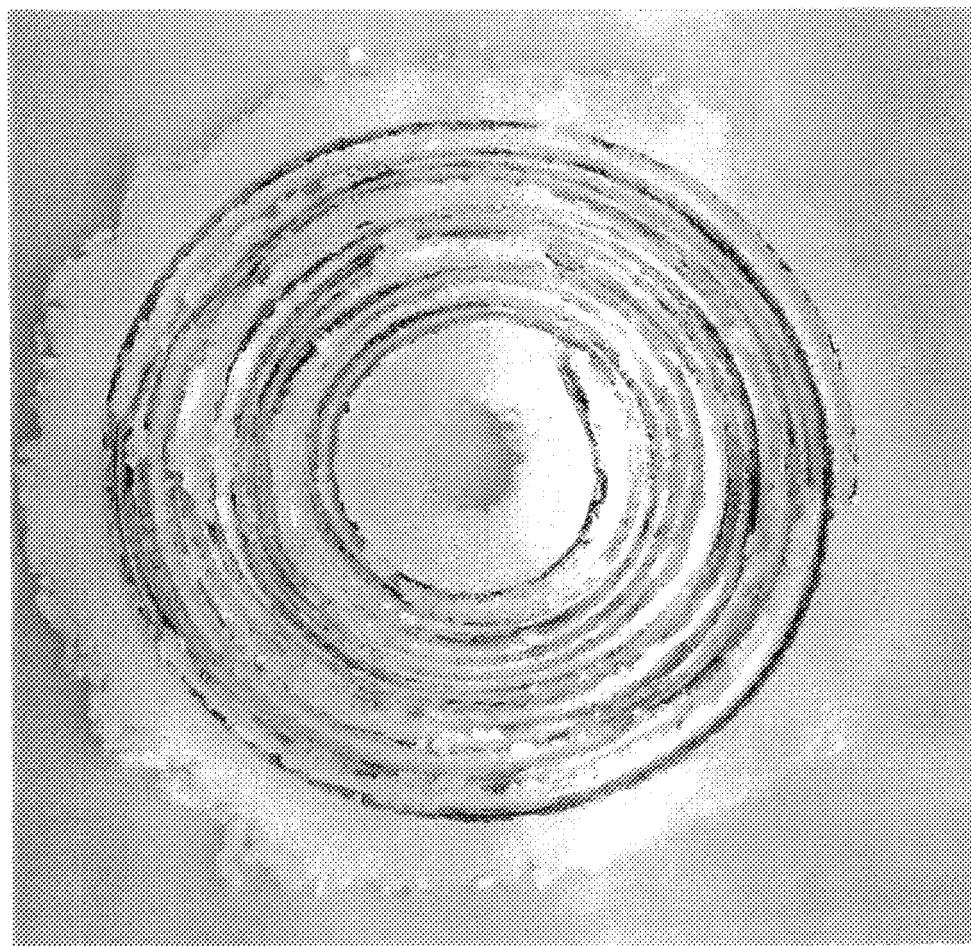


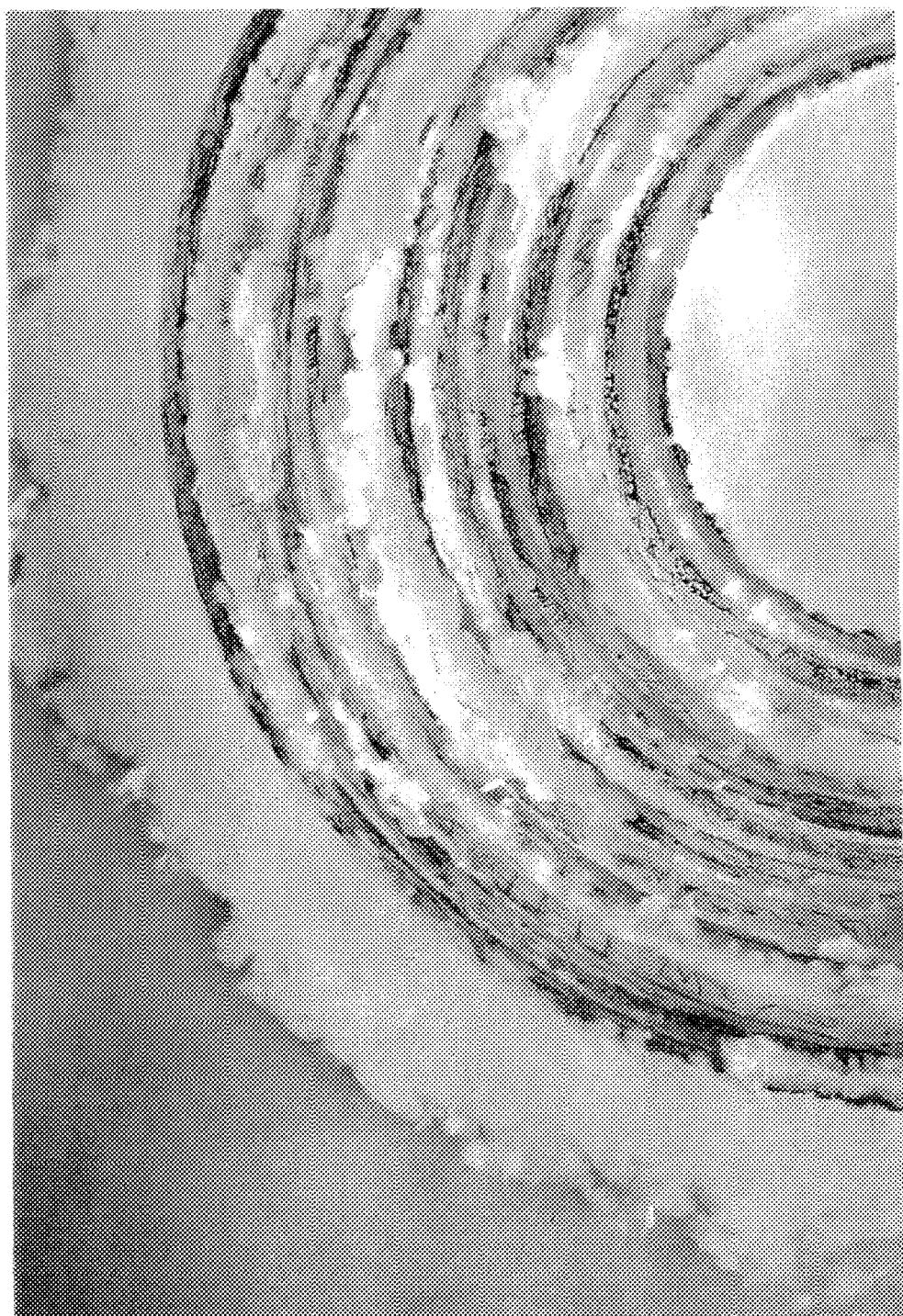
11. *Empreinte et impression*
Papier-matière sur table à vacuum,
80 cm de diamètre, recouvre un tuyau de 18 m./long.,
(séchage), 1998.

12. *Empreinte*
80 cm de diamètre,
papier-matière, 1998.



13. *Impression*
80 cm de diamètre,
eau-forte sur
papier-matière, 1998.





14. *Impression*
(détail),
eau-forte sur papier-matière, 1998.

Balanciers

Voici cinq sculptures (faites de fil d'aluminium), fluides, ténues, verticales, qui dans l'espace prennent l'aspect d'un grand dessin gestuel. Chacune de ces sculptures est suspendue à une tige de métal du plafond au plancher et agit en contrepoids avec un fil à plomb. Ces dessins-sculptures, constitués de lignes métalliques : droites, courbes, tourbillonnaires sillonnant l'espace, originent chacun, d'un dessin à l'encre noire sur papier Japon, mesurant cent vingt-deux centimètres de hauteur par soixante-quatre centimètres de largeur. Déjà, à l'origine des premiers jets, ces travaux bidimensionnels offraient la silhouette de leur sculpture respective.

Dans la poétique de mes balanciers, la notion d'équilibre devient matériau. Au cours de la réalisation de ces sculptures, je dois constamment assurer le sens gravitationnel de la ligne, qui à la moindre pression mal placée sur le fil de métal, déclenche le désordre dans la structure.

Amener l'idée du balancier dans mon travail, m'oblige à faire référence au temps, à travers l'horloge mécanique. Dans cette invention ancienne, notre regard est frappé par des poids et des pendules qui la mettent et la maintiennent en mouvement.

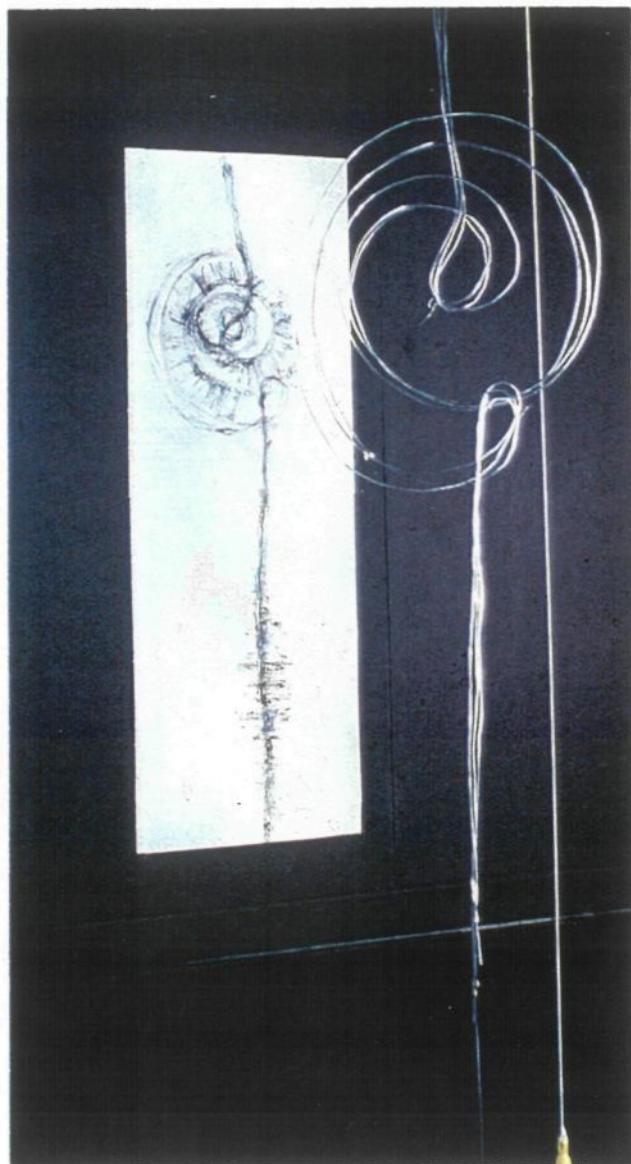
Nous pouvons encore concevoir que ces pièces soient remplacées, comme dans les montres par le ressort et le balancier, mais c'est toujours la pesanteur qui les meut.

Dans les horloges élémentaires, il se passe autre chose quand le sable ruisselle, que l'eau tombe goutte à goutte et que l'huile se consume. Ce sont là des phénomènes continus, naturels, des déplacements de poids et de volume au sein de la matière. Mais l'essentiel de l'horloge mécanique est justement de suspendre la pesanteur, de la supprimer pour un moment. L'horloge mécanique n'est ni tellurique, ni cosmique. « *C'est une troisième création, un ouvrage de l'esprit, qui n'indique ni le temps des astres, ni celui de la terre*⁴⁷ ».

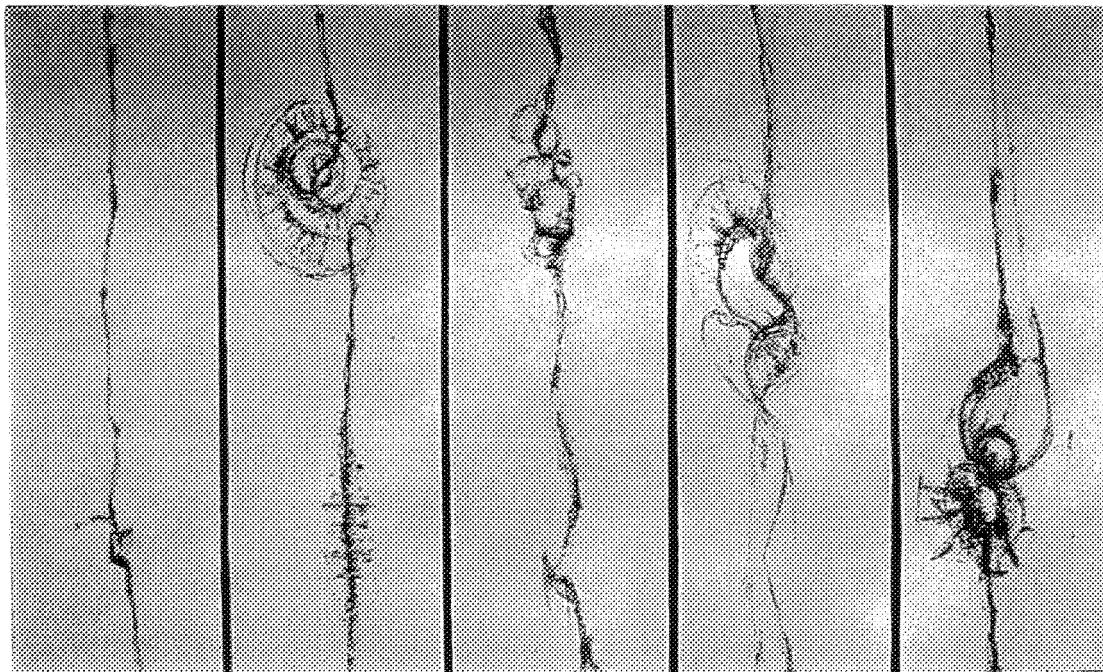
Dans la structure de mes balanciers, métaphores de l'horloge mécanique, je retrouve une oscillation entre la ligne gestuelle et la ligne réfléchie et construite. Ce mouvement oscillatoire, m'amène à réfléchir également sur la possibilité d'un aller et retour dans un intérieur et un extérieur, un dedans et un dehors correspondant, entre deux états d'une même matière ou entre deux substances.

⁴⁷ Ernst Jünger, *Sur l'homme et le temps*, Monaco, Du Rocher, 1957, p. 76.

Comme dans la « création », je ne peux intégrer l'idée de ce mouvement particulier sans concevoir des arrêts momentanés du temps, une suspension du poids de la matière pour accéder à un exercice imaginaire et méditatif.



15. *Balancier*
(détail),
305 x 61 cm,
dessin-sculpture,
fil d'aluminium, 1997.



16. *Germes*
122 x 320 cm,
cinq dessins à l'encre,
(origine des œuvres Balanciers), 1997.

Souffle

« *Un nouvel équilibre du repos et du mouvement ne saurait être atteint que si nous traversons les zones dangereuses* », dit Ernst Jünger; « *malgré tout le repos réside en notre fort intérieur, et la paix des forêts, là même où nous fendons l'espace à la vitesse des navires⁴⁸* », dit-il.

Si l'on veut trouver le repos, le sommeil et le recueillement, il faut donc chercher les sources les plus secrètes du temps et il faut au plus profond de soi, avoir le temps.

La poïétique de l'œuvre *Souffle*, comprend une grande part de méditation sur le geste. Dans l'esprit de la métaphore, nous serions, par le processus de cette œuvre, « au centre de l'horloge ».

Quel est le vrai sens du temps? Jünger souligne que : « [...] *la nature visible n'était pour Hamann, qu'aiguille et cadran du pouvoir invisible. Les horloges dont on use, la valeur qu'on leur attribue : ici se cachent des aperçus essentiels sur le sentiment et la conscience du temps dont sont animés, au fond de leur être, hommes et peuples⁴⁹* ».

⁴⁸ Ibid., Jünger, p. 186.

⁴⁹ Ibid., Jünger, p. 187.

Une méditation sur le geste m'entraîne inévitablement dans une réflexion sur la communication entre l'esprit et la matière. « *L'esprit et la matière ne sont pas du même ordre et il y a incommunicabilité entre les deux niveaux* ⁵⁰ », dit Alain Froidefond.

Gottfried Wilhelm Leibniz contre Spinoza et ceux qu'il appelle les Averroïstes, tient à l'autonomie et à l'individualité de chaque substance, nous dit Christiane Frémont dans la préface de l'ouvrage, *Système nouveau de la nature*, de Leibniz :

La substance est source de ses actions et invariant de toutes ses variations. La définition vaut pour l'harmonie préétablie entre l'âme et le corps, et pour l'harmonie universelle ou communication des substances qui sont chacune comme autant de mondes à part⁵¹.

En faisant de la première une figure singulière de la seconde, souligne Christiane Frémont, Gottfried Wilhelm Leibniz estime avoir donné une solution : « *La concomitance dit-il, est plus qu'une hypothèse, car elle est possible, probable, la plus raisonnable, la plus recommandable*⁵² ».

⁵⁰ Alain Froidefond, *Voyage au centre de l'horloge*, Paris, Archives des lettres modernes, 1988, p. 105.

⁵¹ Christiane Frémont, Préface, *Système nouveau de la nature et de la communication des substances*, Leibniz, Paris, Gf-Flammarion, 1994, p. 11.

⁵² Ibid., p. 11.

Lorsque je médite sur la répétition de mon geste en création, il me vient à l'esprit, la manière dont s'opère le passage de l'esprit à la matière dans la philosophie Zen :

Dans la philosophie Zen, le passage de l'esprit au papier s'effectue spontanément. Le potentiel antilogique d'une énigme zen devient visible, dans le mouvement dansant d'une calligraphie tracée à larges coups. Le zenga, est ainsi l'expression extérieure de la vie intérieure des moines zen. Chaque individu a pour tâche de se livrer à sa nature vraie⁵³.

Au début, dans la réalisation de l'œuvre *Souffle*, j'ai tracé un dessin gestuel sur une surface formée de sept papiers Japon, installés côte à côte au mur. Cette écriture de mon corps, se lit, de gauche à droite, à l'horizontal, sur une distance de près de cinq mètres (voir les fig. 17 et fig. 18, à la page 61 et 62).

La ligne gestuelle composée : de multiples courbes, de vibrations séismiques reprenant presque le tracé d'un électrocardiogramme, de variations passant de la spirale à la simple ondulation, prend de l'intensité sur chacun des supports. Comme pour manifester un point culminant du temps; comme pour suspendre ce temps durant un cours moment. Une perforation circulaire, de trois centimètres de diamètre sur chacun des supports, marque l'atteinte de ce sommet dans le dessin. Puis, après un léger moment d'hésitation le trait reprend sa course dynamique jusqu'au prochain apogée.

⁵³ Stephen Addiss, *L'art Zen*, Paris, Bordas S.A., 1992, p. 7.

Comment amener encore plus près de moi la ligne dessinée de gauche à droite sur sept séquences?

Mon dessin gestuel, cette écriture intime, appelle à l'inversion dans la continuité par l'estampe là où le recours à la mécanique pour l'impression est nécessaire. Un passage du « temps de la nature », au « temps de l'esprit ». La graphie qui court d'un support à l'autre, de gauche à droite, dans la gestuelle, va maintenant, dans le sens inverse sur la plaque, être ponctuée d'arrêts passagers; le temps de la lithographie dans chacune des séquences. Voici une « durée » qui m'amène : au silence, pour une introspection, à la concentration, pour permettre au corps de vivre le déséquilibre dans l'inversion du geste, à la réflexion et même au dépassement de la connaissance pour avoir accès à l'expression dans l'exécution du travail par l'estampe.

Le silence, dit Georges Bataille, est un mot qui n'est pas mot et le souffle un objet qui n'est pas objet. « *Souffle : l'attention dont dispose les gestes, les mouvements dirigés vers les objets : mais seul de ces mouvements le souffle ne conduit qu'à l'intériorité*⁵⁴ ».

⁵⁴ Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1983, p. 29.

Marc Le Bot, dans *Le corps double* reprend :

Dans la respiration, le souffle s'interrompt, s'inverse et se reprend. « Césures » et « inversions » ont lieu à l'intérieur et, si le souffle s'accompagne de sons avec leurs résonances internes et externes, avec leur sens, l'infime écart qui joue dans la respiration joue aussi parmi les mots⁵⁵.

Dans un autre ordre d'idée, Friedrich Hölderlin dit que la césure, le rythme rompu, sont l'essence du poétique : par eux, le poème toucherait, hors le temps, à une sorte d'éternité; ils seraient le contretemps du temps récitatif et de sa continuité linéaire qui, selon lui, enchaînent l'émission des mots.

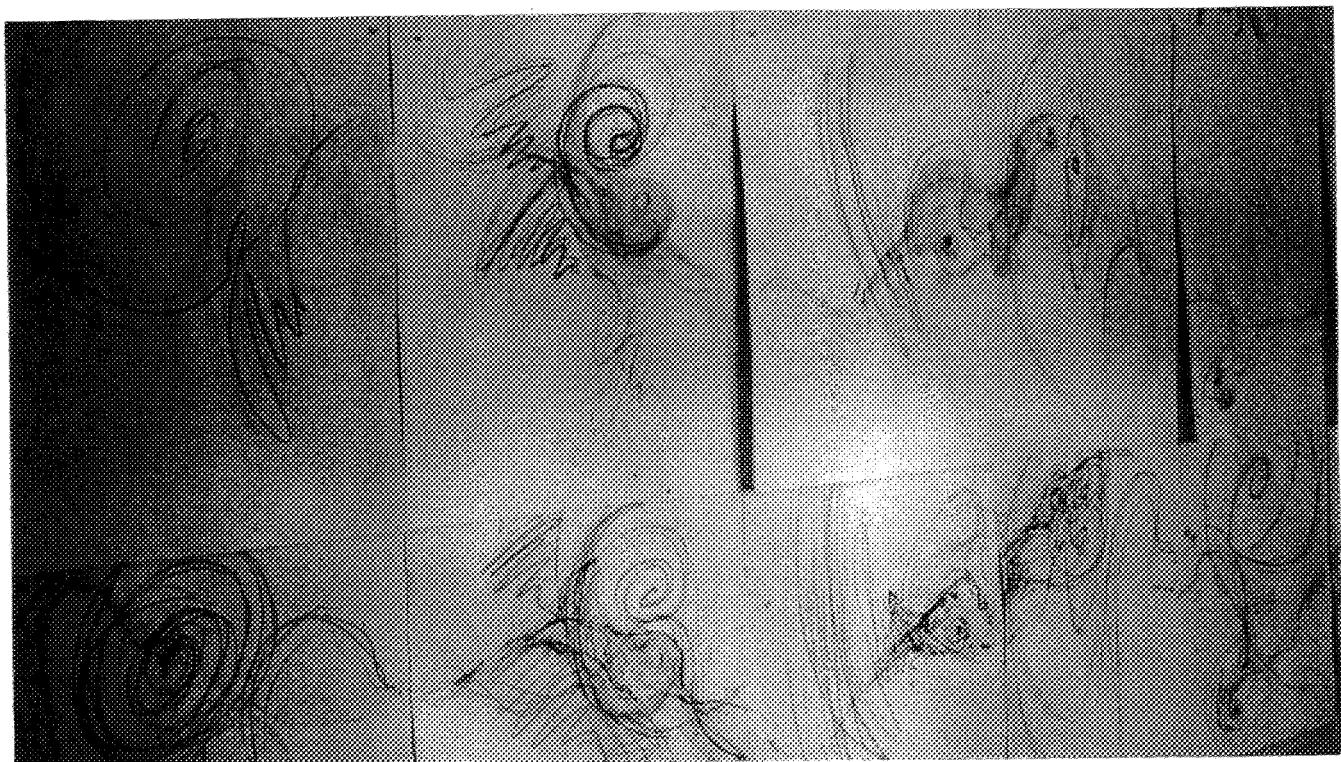
Mais si la césure, la rupture du rythme, sont liées au double mouvement du souffle et au temps mort de son inversion, ils seraient réellement au cœur de tout le langage; et j'ajouterais, « au cœur de mon langage ».

Pourquoi choisir la lithographie pour amener plus loin – ou plutôt, plus près de moi – ce dessin gestuel réalisé sur sept papiers Japon installés côte-à-côte au mur?

Parmi les procédés de l'estampe, la lithographie est pour moi, la pratique qui permet la plus grande liberté d'exécution dans le travail, un exercice qui se veut très près du dessin. De plus, les propriétés de la lithographie sur plaques d'aluminium (possibilité de grandes surfaces de travail, légèreté du médium

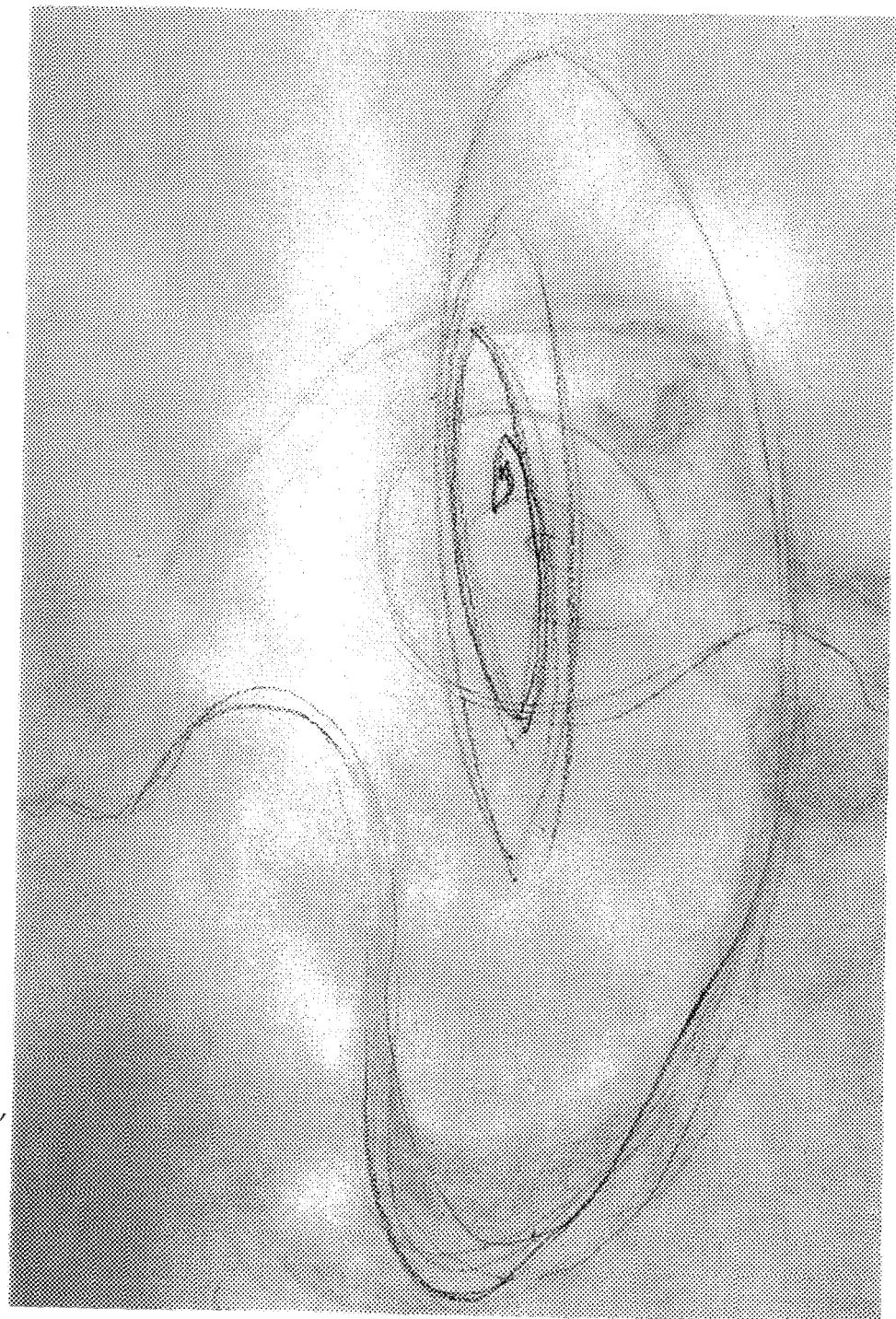
⁵⁵ Marc Le Bot, *Le corps double*, Paris, Revue d'Esthétique, no.1-2, 1980, p. 17.

pour les lavis et les dessins et gravure en surface par un procédé chimique), offrent une grande liberté d'action dans la réalisation d'un dessin gestuel de grandes dimensions. Avant de passer à l'inversion sur la plaque lithographique, j'ai dû m'imposer une série d'exercices du mouvement gestuel « inversé », qui s'étend sur une période de plusieurs jours et même de plusieurs semaines. Il s'agit d'une étape où j'ai ajusté mon geste, de droite à gauche cette fois, pour, comme dans le « zenga », en arriver à un trait qui soit mien du premier coup de crayon, dans l'inversion sur la plaque lithographique.



17. *Endroit, envers, endroit*
(dessins préparatoires),
112 x 492 cm, dessins à l'encre, 1998.

Mon corps répond bien au déséquilibre occasionné par l'inversion d'un dessin gestuel à sa dimension. Il semble se ressouvenir de son geste naturel de l'écriture de la main gauche (voir la fig. 1, à la page 3 de la genèse).



18. *Endroit, envers, endroit,*
(détail),
dessin inversé, 1998.

Voici le moment de vérité : réaliser un dessin gestuel « inversé », sur une surface de travail gris pâle (la plaque lithographique), totalisant cinq mètres de longueur, un espace constitué de sept plaques, déposées au sol (voir la fig. 19, à la page 67). Cette surface à multiples séquences est recouverte d'une fine couche de quartz (préparation de la plaque lithographique en industrie), que j'ai resensibilisée au gras par un lavage à l'acide acétique. La surface de la plaque lithographique se compose donc de plusieurs milliers de petits points susceptibles de retenir l'encre à dessiner et plus tard, l'encre à imprimer.

Dans ce nouvel exercice, par la réalisation d'un grand dessin gestuel au sol, de droite à gauche, je m'oblige à une très grande concentration et à une respiration profonde, de façon à permettre à mon corps de vivre le déséquilibre dans le passage de la droite à la gauche; mouvement qui a déjà été vécu, inversement, dans mon enfance, au moment de l'apprentissage de l'écriture. Ce déséquilibre, m'oblige à revoir le schéma corporel. Dans le processus de réalisation du trait, mon corps réapprend de nouveaux gestes.

Ensuite dans le processus de réalisation par l'estampe, viennent les temps d'acidulation, c'est-à-dire, les actions par lesquelles on fixe le dessin sur la plaque, puis l'impression. Chacune des parcelles de temps dans le « faire » de l'estampe, génère des émotions et des sentiments particuliers.

Qu'il s'agisse : du dégraissage de la plaque, c'est-à-dire amener cette surface à un degré de sensibilité extrême au gras, ou de la réalisation du dessin au lavis et à la ligne par inversion, de l'acidulation ou fixation du dessin sur la plaque (parfois le lavis est brûlé avec une torche dans le cas des lavis avec la poudre xerox), qu'il s'agisse de l'enrage ou de l'impression.

Quelle signification de mon geste de graveur peut naître, au moment où je l'accomplis? Un mouvement peut-il naître des tâches de poncer, laver, vernir, dessiner, tracer, graver, encrer, imprimer, etc., dans le processus de l'estampe? «*La signification du geste naîtra au point de contact dans l'accomplissement phénoménologique, à l'endroit où le corps vient heurter le monde. La signification n'est pas avant le geste mais en fonction de cette tâche*⁵⁶».

Lorsque je travaille en création artistique, je suis très présente à mes gestes et je m'efforce de garder une grande ouverture à m'abandonner à des situations poétiques. Cet « état de chose », devient très inspirant dans la poursuite du processus.

⁵⁶ Robert Morris, *The mind body problem*, Robert Morris et Rosalind Krauss, film, Réunion des Musées Nationaux, Centre Georges Pompidou.

Lors de l'impression de mon dessin sur les sept plaques lithographiques, je suis confrontée à certaines difficultés techniques. Par exemple, après avoir chargé mon rouleau à encrer très attentivement en déposant un film d'encre très mince sur la vitre utilisée à cette fin, je poursuis l'opération par l'encrage du dessin sur la plaque lithographique, en y faisant rouler tout doucement le rouleau chargé d'encre à plusieurs reprises. La plaque étant sensibilisée au gras dans les parties dessinées, l'encre devrait se déposer seulement à ces endroits.

Cependant, au cours de cette opération, des milliers de petits points noirs peuvent, accidentellement, se déposer sur les blancs de la plaque, sans toutefois se fixer. Il suffit d'une giclée d'eau propre répandue sur la surface, en pressant de la main une éponge abondamment mouillée, pour voir soudain ces milliers de petits points noirs se mettre à flotter sur les blancs, se déplacer en tourbillonnant, organiser un chaos à la surface.

Envahie par cette « vie indésirable » à la contemplation esthétique traditionnelle de la lithographie, il suffit de balayer cette prolifération de grains minuscules à la surface, d'un coup d'éponge, pour voir réapparaître les lignes organisées, composées elles-mêmes de milliers d'autres points, fixés, entassés.

Au cours du processus d'impression des sept plaques, je me suis confrontée à plusieurs reprises à cette situation.

Loin de me décourager, cet accident, ce moment chargé d'émotion m'a permis de vivre une situation poétique. La description de cette opération prend pour moi un sens qu'il m'est important de mentionner, car épurer la matière, enlever ce qui n'est pas essentiel dans mon geste de graveur m'a conduit à prendre conscience d'un moment de poésie qui me confirme dans ma recherche de l'essentiel.

Gilles Deleuze souligne ainsi l'idée de l'entassement dans les plis de la matière chez Stéphane Mallarmé, puis chez Gottfried Wilhelm Leibniz :

[...] Et tantôt l'éventail ouvert fait descendre et monter tous les grains de matière, cendres et brouillards à travers lesquels on aperçoit le visible comme par les trous d'un voile, suivant les replis qui laissent voir la pierre dans l'échancrure de leurs inflexions, « pli selon pli » révélant la ville, mais aussi bien en révèle l'absence ou le retrait, conglomérat de poussières, collectivités creuses, armées et assemblées hallucinatoires [...] Ce n'était pas les plis de l'éventail, mais les veines du marbre. Et d'un côté il y a tous ces replis de matière suivant lesquels on voit les vivants au microscope, les collectivités à travers les plis de la poussière qu'elles suscitent elles-mêmes, armées et troupeaux, le vert à travers les poussières de jaune et de bleu, inanités ou fictions, trous fourmillants qui ne cessent d'alimenter notre inquiétude, notre ennui ou notre étourdissement. Et puis, de l'autre côté, il y a ces plis dans l'âme, là où l'infexion devient inclusion (tout comme Mallarmé dit que le pliage devient tassemement) : on ne voit plus, on lit⁵⁷.

Dans l'accomplissement d'une tâche, entre le moment où j'aborde la matière et celui où je contemple le travail exécuté, il me semble y avoir tout un monde. Dans cet « entre » il m'apparaît que le temps s'ouvre par le geste et permet non seulement de « voir » ce qui se passe au dehors, mais aussi de « lire » dans la matière, par l'imagination créatrice.

⁵⁷ Gilles Deleuze, *Le pli*, Paris, Éditions de Minuit, 1988, p. 43.



19. *Souffle*
120 x 500 cm,
Sept plaques lithographiques
(photographiées sur le plancher de l'atelier), 1998.

Dans le processus, après être passé d'une gestuelle, « temps de la nature » au travail dans la lithographie, « temps de l'esprit » (pour ses qualités techniques et un passage à la mécanique dans l'impression), l'œuvre *Souffle* entre dans l'univers de l'installation où elle retournera au « temps de la nature » par le geste du spectateur. Car : « *Celui qui la regarde joue un rôle vital dans l'achèvement de l'œuvre*⁵⁸. dit Stephen Addiss dans *L'art Zen*.

Le dessin gestuel, à présent un tracé lithographique, que je peux lire à nouveau de gauche à droite, puisque ce dessin a été « inversé » dans le processus de l'impression lithographique, est imprimé sur des papiers fait main suspendus à des fils de métal, du plafond au plancher (voir la fig. 20, à la page 70). Une autre série de subjectiles identiques, mais sans impression, se dresse parallèle à la première, à quinze centimètres de celle-ci. L'œuvre installative, située dans la pénombre, se laisse découvrir par le spectateur, muni d'une bougie pour éclairer et mieux observer ce que l'œuvre propose.

La lumière utilisée ici a une très grande importance. Le feu provoque des réactions polysensorielles. Ce qui importe ici ce n'est pas autant l'objet (lampe) particulier, mais sa manifestation. La chaleur de la flamme, l'odeur de la cire qui se consume et le vasillement de la lumière auraient des effets sur le spectateur; ce qui donne une intensité aux phénomènes sensoriels que provo-

⁵⁸ Stephen Addiss, *op. cit.*, p. 12.

quent les variations ininterrompues. Je compte ici sur l'importance du lien entre les aspects physiques et psychologiques qui auront un effet d'entraînement dans la participation du spectateur.

Par le mouvement de la lumière sur l'œuvre, le visiteur réalise virtuellement, à son insu, à l'arrière sur la surface vierge, l'impression d'une série de points lumineux de trois centimètres de diamètre. Cette lumière s'infiltre par les orifices réalisés sur les papiers avant l'impression.

Il sera donc impossible au visiteur d'apercevoir les deux côtés de l'œuvre en même temps, d'où la nécessité de la présence de l'Autre, d'un complice, pour avoir accès totalement à ce que l'œuvre propose. Il lui sera impossible de constater son travail d'impression « virtuelle », qui s'efface aussitôt la lumière passée.

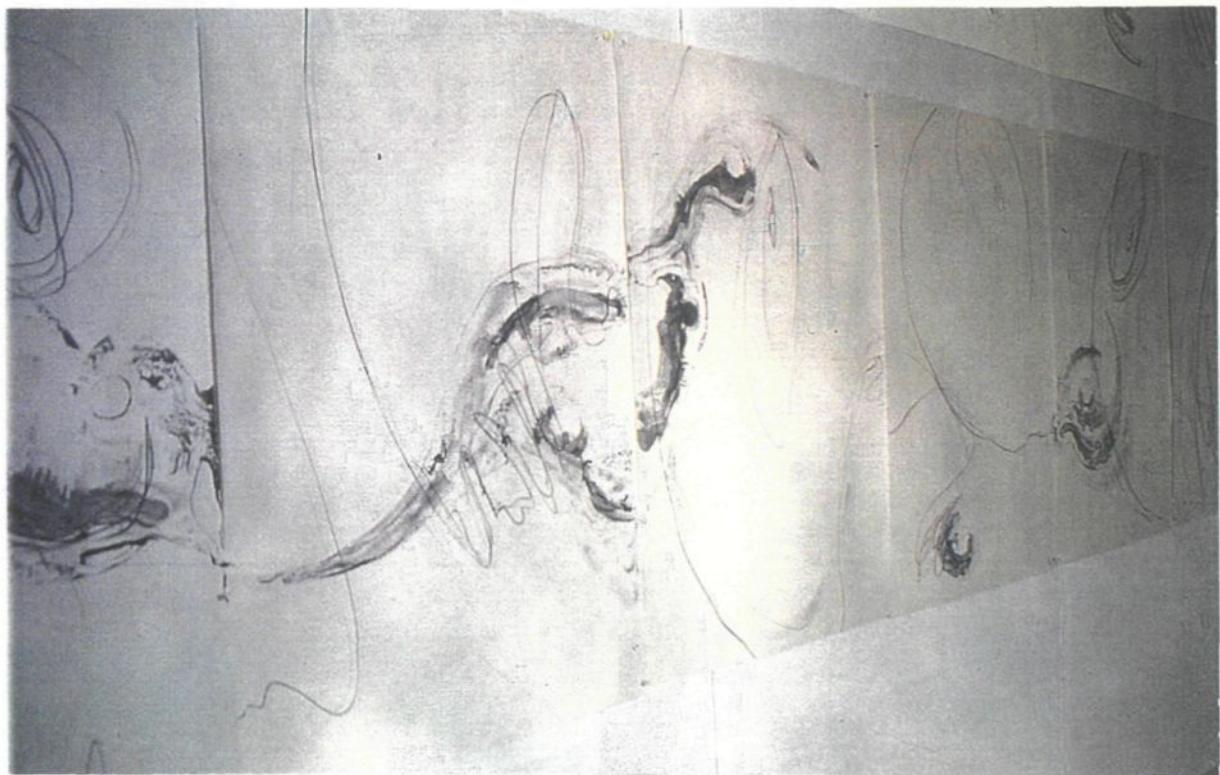
Dans cette œuvre, le spectateur ne peut voir le résultat de son propre mouvement, il le verra dans le geste de l'Autre : le miroir de sa propre lumière. « *L'artiste en même temps que la machine et le discours scientifique, met à l'essai la technique du voyage, s'exerce à manier la mystification, commence à exploiter systématiquement le procédé du double. Une telle pratique autorise à*

volonté une affirmation en même temps que l'affirmation inverse, permettant un engagement/désengagement⁵⁹ ».

L'installation est pour moi le lieu d'une expérience physique et mentale, où tous les sens peuvent être mobilisés, où le corps du visiteur est engagé dans des parcours, incité à des comportements inhabituels, où son intervention est sollicitée. L'œuvre n'est plus en attente d'un regardeur, mais d'un opérateur. C'est bien ce qui se passe avec l'œuvre *Souffle*⁶⁰.

⁵⁹ Alain Froidefond, *Voyage au centre de l'horloge*, Paris, Archives des lettres modernes, 1988, p. 109.

⁶⁰ Il s'agit d'une vision de l'installation inspirée de la pensée de Anne-Marie Duguet, *Des auteurs pour l'expérience*, Laboratoire d'art/artifices, Ateliers 3, La Biennale Artifices à Saint-Denis, 1994, Internet.



20. *Souffle*
(vue partielle),
état, sur papier journal, 1998.

Contraction

L'œuvre *Contraction*, résulte de l'impression lithographique, par superposition du dessin réalisé sur sept plaques dans l'œuvre *Souffle*. Ici, au lieu d'imprimer chacune des séquences de ce dessin gestuel sur un support individuel, nous retrouvons : l'accumulation, l'entassement de la ligne sur le même support, véritable contraction superposée de cette ligne et de son espace.

« *C'est alors l'ascèse par retrait et l'occultation par accumulation* », dit G. Raillard, sur l'œuvre de Tapies dans *Le corps habitable* :

Là le tableau se vide; ici les débris sont entassés les uns sur les autres. Deux attitudes fondamentales : la première est celle de l'animal qui de son excrément fait disparaître jusqu'à la trace; la seconde, celle de l'enfant qui le dissimule sous une montagne de papiers. Peu importe quel est de ces attitudes la plus primitive⁶¹.

Dans l'œuvre *Souffle*, le dessin s'épure, se rend à l'essentiel sur sept séquences consécutives. Dans l'œuvre *Contraction*, la ligne s'accumule, s'intensifie, par la superposition du tracé sur un seul support.

Gilles Deleuze dans *Différence et répétition*, souligne ainsi la contraction du temps dans la contemplation : « *La contraction dans la contemplation opère*

⁶¹ Georges Raillard, *Tapies*, Paris, Maeght, 1976, p. 59.

toujours la qualification d'un ordre de répétition d'après des éléments ou des cas⁶² ».

De plus, Gilles Deleuze ajoutera sur la contraction du temps :

[...] Un organisme dispose d'une durée de présent, de diverses durées de présent, suivant la portée naturelle de contraction des ses âmes contemplatives. C'est dire que la fatigue appartient réellement à la contemplation. On dit bien que c'est celui qui ne fait rien qui se fatigue; la fatigue marque ce moment où l'âme ne peut plus contracter ce qu'elle contemple, où contemplation et contraction se défont [...]⁶³.

L'œuvre *Contraction* devient une véritable synthèse du temps. Certes, dans l'œuvre *Souffle*, l'impression d'une séquence devient le passé de l'autre, au moment présent. Mais dans l'œuvre *Contraction*, la séquence imprimée reste présente pour l'impression de la suivante; elle devient son support par le geste d'accumulation. Un « passé-présent ». Gilles Deleuze dit : « *La synthèse constitue le temps comme présent vivant, et le passé et le futur comme dimensions de ce présent*⁶⁴ ».

Pour mieux signifier la contraction de la ligne imprimée sur un support unique, j'installe, au mur, six supports blancs identiques à celui utilisé pour l'impression du dessin, quatre à droite de l'œuvre imprimée et deux à gauche; il s'agit d'un choix esthétique de manière à suggérer visuellement, la contraction par superposition, de l'espace du dessin réalisé sur sept séquences.

⁶² Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 105.

⁶³ Ibid., p. 107.

⁶⁴ Ibid., p. 107.



21. *Contraction*
(détail),
lithographie, 1998.

CHAPITRE III

EXPOSITION : ESPACE POÉTIQUE

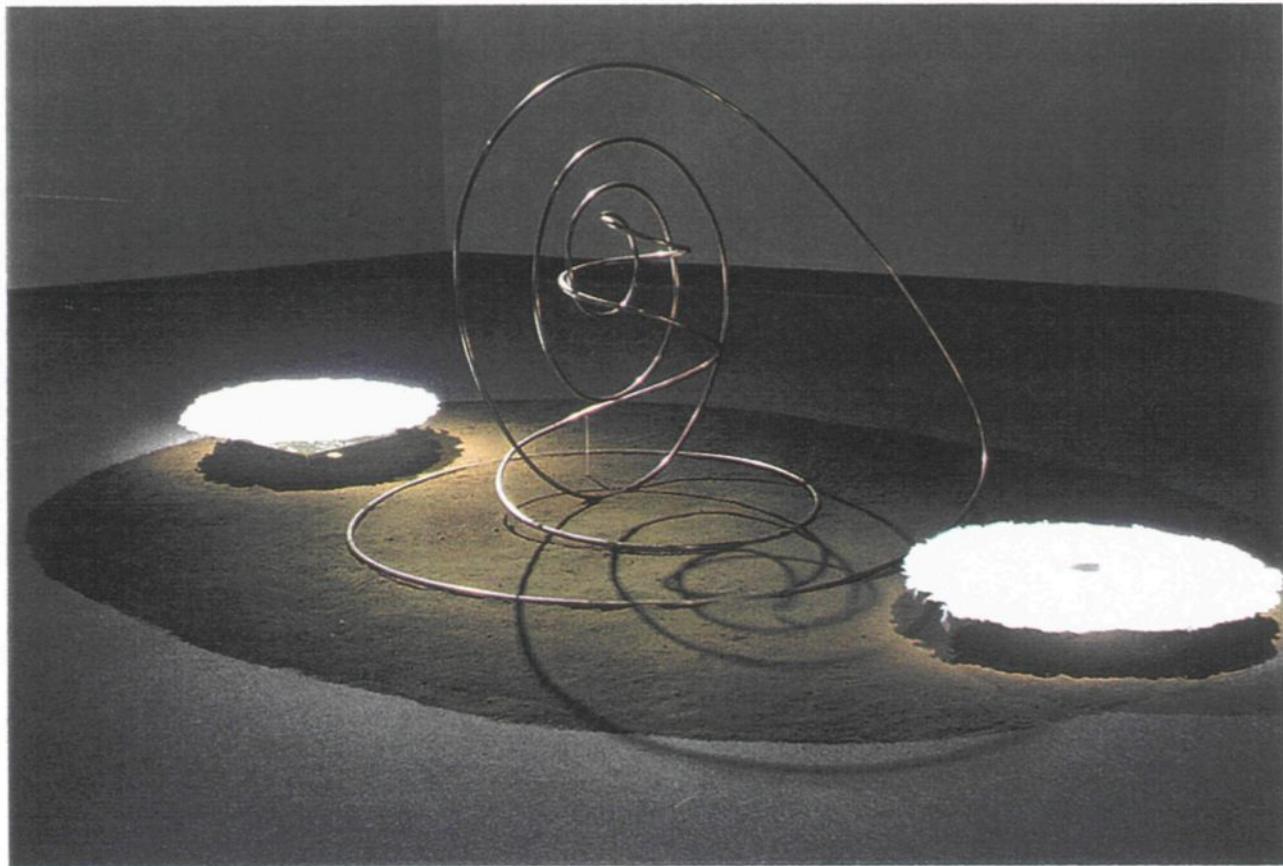
CHAPITRE III

EXPOSITION : ESPACE POÉTIQUE

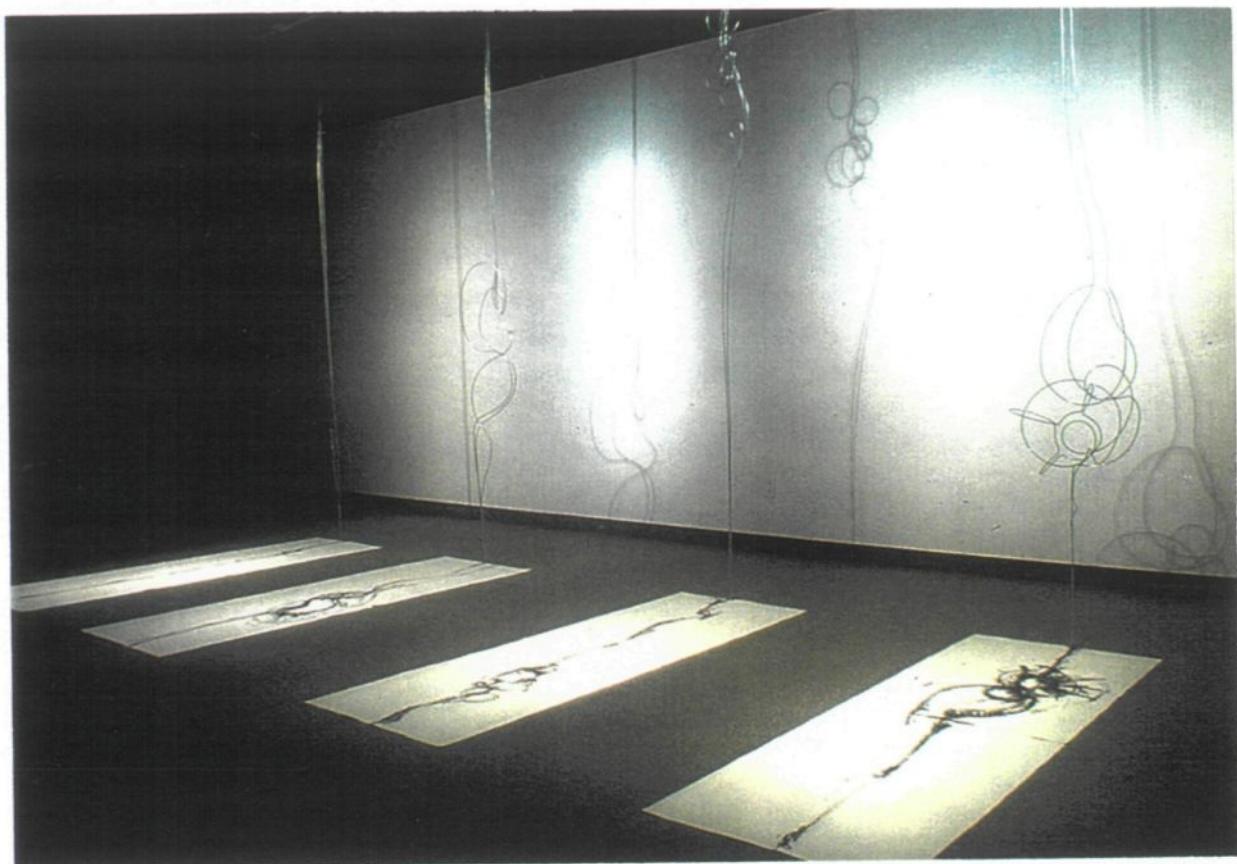
Horloge : *synthèse*, *Balanciers*, *Souffle* et *Contraction* sont des œuvres à caractère installatif dans l'exposition. Elles se relancent et dialoguent entre elles. Dans les parcours, le passage de l'estampe à la sculpture et à l'installation s'opère naturellement et offre des œuvres dont la substance constitue un espace poétique.

Le discours de ces œuvres se lit et s'entend à plusieurs niveaux, à travers la métaphore de l'horloge : premièrement, l'évolution de la forme, dans une nouvelle pensée qui renverrait aux mécanismes intimes de l'« être », ensuite une réflexion et une méditation sur le temps et troisièmement la sensibilisation à une problématique interdisciplinaire. L'interdisciplinarité dont je parle ici, relève d'une forme poétique dont le sens devrait couler, pour celui qui la regarde, comme une poésie, abreuvant ainsi l'esprit de son lecteur. C'est dans le processus même, dans l'équilibre entre la théorie et la pratique, dans l'interaction entre les disciplines artistiques en cause, que s'inscrit un code interdisciplinaire de la « diégèse⁶⁵ » des œuvres.

⁶⁵ Définition d'Anne Souriau dans le Vocabulaire d'esthétique. *La diégèse est l'univers de l'œuvre, le monde posé par une œuvre d'art qui en représente une partie.* Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 581.



22. *Horloge : synthèse*
1.3 m x 2.1 m x 1.8 m
installation, 1998.



23. *Balanciers*
3m x 5m x 2.4 m
installation, 1998.



24. *Souffle et Contraction*

3 x 5 m x 20 cm (*Souffle*, dans l'espace, endroit et envers)

5 m x 90 cm (*Contraction*, au mur)

lithographie, installation, 1998.

Description des dispositifs dans l'exposition

Dès l'entrée dans la salle d'exposition, le spectateur est interpellé à gauche, par une sculpture linéaire, fluide, ténue, faite de tuyau de cuivre gravé et encré, dessinant une double spirale dans l'espace. D'une ligne continue totalisant dix huit mètres, ces figures, l'une horizontale au sol, et l'autre verticale mesurant un mètre quatre-vingt de diamètre chacune, se rejoignent au centre des deux plans.

Horloge : synthèse, se présente comme une sculpture linéaire, doublement spiralée, dont l'une des figures, horizontale, sert de socle à l'autre, verticale. Cette structure est déposée au sol sur une mince couche de sable, qui sert également de support à deux corps de papier-matière blancs déposés à plat de chaque côté de la sculpture. L'un de ces corps, une « empreinte » du tuyau de cuivre spiralé (le tuyau de cuivre arrive de l'industrie enroulé en forme de spire plane), comme premier « état » de cette matière, se présente sous une forme blanche, immaculée, dont le milieu porte un sillon spiralé, au bord et au centre irrégulièrement frangés. L'autre, une « impression » de cette même matière cuivrée, gravée à l'intaglio et encrée, en devient le deuxième « état ». Nous retrouvons dans cette deuxième figure, une empreinte semblable à la

première, blanche, mais cette fois, maculée d'un réseau de lignes minuscules et de taches noires, qui ont migrées du cuivre sur le papier lors de l'impression.

Horloge : synthèse, métaphore de la clepsydre d'hiver appelé « sablier », propose une symbolique du mouvement de passage du plein au vide et vice versa, dans le renversement. Un temps de la nature de l'oeuvre par son processus, c'est-à-dire une matière qui s'écoule avec le temps (la pulpe en suspension dans l'eau), qui fige ce temps en elle-même par le papier au séchage et le temps qui détruira inévitablement cette matière, le papier étant un support fragile, vulnérable, résolument dégradable, ou recyclable.

N'y a-t-il pas ici une image du mouvement de l'âme qui s'infiltre dans le corps, qui se fige par la vie dans cette matière et qui retournera à son état éthéré lorsque sera accomplie l'œuvre du temps?

Cette œuvre propose également une vision en plan, une situation inhérente à la plaque comme table de travail dans la gravure. La ligne de la sculpture (composée d'une spirale verticale et horizontale), ainsi que les deux corps de papier-matière, légèrement soulevés, au sol, appellent à un regard icarien supprimant l'idée de pesanteur dans le renversement des matières. La forme de métal cuivré court, coule dans l'espace, alors que les feuilles de papier circulaires, matière très légère, donnent l'illusion de stabiliser le mouvement gravi-

tationnel au sol, conviant le spectateur au sentiment de planer au-dessus des surfaces blanches.

Comme si pour un moment, le ciel serait en bas et la terre en haut, image poétique du sablier, à l'instant renversé, où le vide se retrouve dans l'hémisphère d'en bas et le plein dans celui du haut.

Du côté droit, dans l'espace de l'exposition, interpellant le regard, un îlot de sculptures faites de fil d'aluminium, courbé, enroulé, spiralé, sont suspendues du plafond au plancher. Il s'agit des œuvres *Balanciers*, dont l'une, plus près de nous, déposée sur une tige porteuse au plafond, se dresse en contrepoids à un fil à plomb. Les quatre autres sculptures se dessinent, autonomes, dans cet espace et chacune se dresse perpendiculaire à son dessin d'origine, déposé au sol. Ces dessins bidimensionnels qui sont de véritables simulations de l'ombrage des sculptures *Balanciers* et des traces de leur poïétique, appellent, telle l'œuvre *Horloge : synthèse*, à un regard surplombant.

En présence de ces œuvres, le regard oscille de la sculpture qui se dresse à la verticale, au dessin de l'ombrage à l'horizontal. Il y a ici quelque chose de semblable au va et vient continual du balancier de l'horloge mécanique, où il y a arrêt passager du temps.

Mais où nous amène cette scission du temps dans l'exposition?

Au centre de la salle, deux droites parallèles, d'environ cinq mètres de longueur par cent vingt centimètres de hauteur chacune, sont composées de quatorze supports de papier fait main suspendus à des fils de métal du plafond au plancher. Ce dispositif scinde l'espace d'exposition en deux, dans le sens de la longueur. Il s'agit de l'œuvre *Souffle*.

Du côté droit, à proximité de l'œuvre, l'espace est illuminé par une table où sont déposés plusieurs lampions; des objets symboliques, où le feu ayant la qualité de provoquer des réactions polysensorielles permet au spectateur qui en a la volonté, de s'investir physiquement mais aussi émotivement dans l'œuvre. Lorsque le spectateur regarde de plus près avec une flamme à la main, il découvre du côté droit du dispositif, l'impression lithographique d'un grand dessin gestuel qui court du premier au septième support. La lecture se fait de gauche à droite sur chacune des séquences que compose cette écriture du corps. Une perforation circulaire des papiers effectuée lors de l'impression (trois centimètres de diamètre) laisse filtrer la lumière sur l'envers de l'œuvre, provoquant une impression virtuelle de plusieurs points lumineux sur les sept supports vierges.

Une vibration de points lumineux, perceptibles uniquement sur cet envers, se trouvent réalisés par le mouvement du visiteur. Il est intéressant ici de constater l'importance de la présence de l'Autre, qui permet de voir le geste qui vient d'être posé, mais que le spectateur ne peut se montrer à lui-même.

De plus, la structure parallèle de cette œuvre, intitulée *Souffle*, cible sur le mur au fond de la salle, un travail qui constitue une véritable « contraction » de son temps et de son espace, par l'impression superposée de la ligne gestuelle déjà dessinée sur les sept plaques lithographiques.

L'œuvre *Contraction* est une installation bidimensionnelle composée de l'impression du tracé lithographique, en superposition sur un papier blanc BFK Rives ainsi que de six autres subjectiles vierges disposés deux à gauche de ce tracé et quatre à droite. Cette disposition est un choix esthétique qui vient renforcer l'idée de la « contraction » du temps et de l'espace de cette ligne gestuelle; un mouvement qui s'initie vers l'intérieur.

Chacune de ces œuvres dans les parcours de l'exposition est fortement, non seulement habitée par la spirale, mais également possède dans son système des qualités inhérentes à cette figure. Je suis d'accord avec Christine Buci-Glucksmann lorsqu'elle dit que l'oeil spirale s'enroule sur sa propre forme,

monte et descend, explore l'ensemble et le régional. Aussi la spirale est-elle le liant visuel d'une décentration et d'un infini qui vous ravit le centre.

La spirale est aussi un modèle de ces multiplicités toutes leibniziennes qu'analysait Michel Serres : « [...] *une chose qui connaît des alternances irrégulières d'ascension et de descente, d'avance et de recul*⁶⁶ ».

C'est ici, dans mes œuvres, que la notion du temps prend toute son importance. Ce travail métaphorique sur l'« horloge », m'a permis de dégager des formes dont les qualités sont inhérentes à celles de la spirale. Et seul un travail par l'estampe pouvait me permettre cette concomitance⁶⁷ entre les diverses matières en cause dans ce processus, où des matières d'ordre : matérielles, intellectuelles et métaphysiques se rencontrent, se confrontent et se fécondent.

⁶⁶ Christiane Buci-Glucksmann, *L'œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, Coll. Débats, 1996, p. 106.

⁶⁷ La concomitance est la simultanéité de deux ou plusieurs faits. Je l'utilise dans le sens de G.W. Leibniz lorsqu'il parle de l'union de l'âme à son corps, qu'il définit comme une « entr'expression ».

CONCLUSION

CONCLUSION

Ce projet de recherche, *Une Méditation sur le temps / Pour un espace poétique*, repose d'abord sur ma condition d'ambidextre. Il s'est ensuite nourri de ma propre pratique : une recherche de sens par l'estampe. Ma réflexion s'est portée notamment sur l'analyse de la spirale, dans ce qu'elle permet, tout en favorisant l'évolution du geste. Des débordements dans d'autres champs d'activités ont poussé ma réflexion plus loin en la faisant graviter autour de la notion de temps. C'est par un équilibre constant entre la théorie et la pratique que j'ai vu jaillir des œuvres installatives, dont la caractéristique première réside à mon sens, dans la capacité d'éliminer ce qui n'est pas essentiel.

La pratique de l'estampe ayant occupé une grande place dans ma recherche artistique depuis plusieurs années, a été dans ce projet, l'objet d'un déplacement de point de vue, par une approche théorie/pratique. Certaines notions telles : l'inversion, le renversement et la répétition qui sont des qualités inhérentes à la discipline de l'estampe, appellent d'autres formes qui se confrontent dans la réflexion philosophique, et métaphysique.

Ma préoccupation première dans ce projet de recherche fut l'instauration d'un processus renouvelé dans la relation pratique, nouveau par son approche théorie/pratique ayant comme leitmotiv l'estampe et une recherche de singularité dans les dispositifs de présentations où le spectateur recrée mon geste d'impression, dans une ritualité.

J'ai porté une attention particulière au geste créateur et à son évolution dans la réalisation des œuvres. J'ai provoqué des arrêts volontaires du geste en pleine exécution, pour mieux lire dans la matière en mouvement et ainsi avoir accès à des situations poétiques. Ces codes du poïen présents dans la structure interne des œuvres, soutiennent des formes d'une grande simplicité qui invitent à la fois à la méditation et à l'action.

Tout au long de ce projet j'ai travaillé avec deux langages différents : mon langage plastique et un langage théorique. Or en provoquant une connexion des deux langages, dans ma quête de sens par l'estampe et du mouvement possible de ce sens, j'ai observé que le langage des formes impose le sens du mouvement et que le langage théorique évolue à la rencontre de la forme pour la rendre féconde. Mikel Dufrenne dans un article intitulé *Art et langue*, souligne que l'art a très souvent fonctionné comme langage et plus précisément comme écriture.

Les peintures rupestres dit-il sont les ancêtres des pictogrammes; les vitraux ou les tympans des cathédrales racontent l'histoire sacrée à des fidèles qui savent voir, mais ne savent pas lire. La musique ne raconte-t-elle pas des émotions chez des gens qui peuvent les éprouver, mais ne peuvent pas les dire? L'architecture n'écrit-elle pas dans la pierre les structures sociales et les institutions? Aujourd'hui dit Mikel Dufrenne [...] *la confrontation de l'art et du langage s'impose tout particulièrement et avec d'autant plus de force qu'elle peut être menée avec des moyens plus rigoureux*⁶⁸

Le sens de mon processus créateur dans ce projet s'identifierait à une spirale inversée, c'est-à-dire qui se déploie dans le sens contraire des aiguilles d'une montre. La théorie remonte le courant de la forme, s'inverse au contact de la matière, puis reprend avec la forme ainsi renouvelée, un mouvement riche de nouveauté. Ce que les œuvres expriment par ce processus, sollicite un commentaire verbal qui devient à mon sens la théorie du poïen.

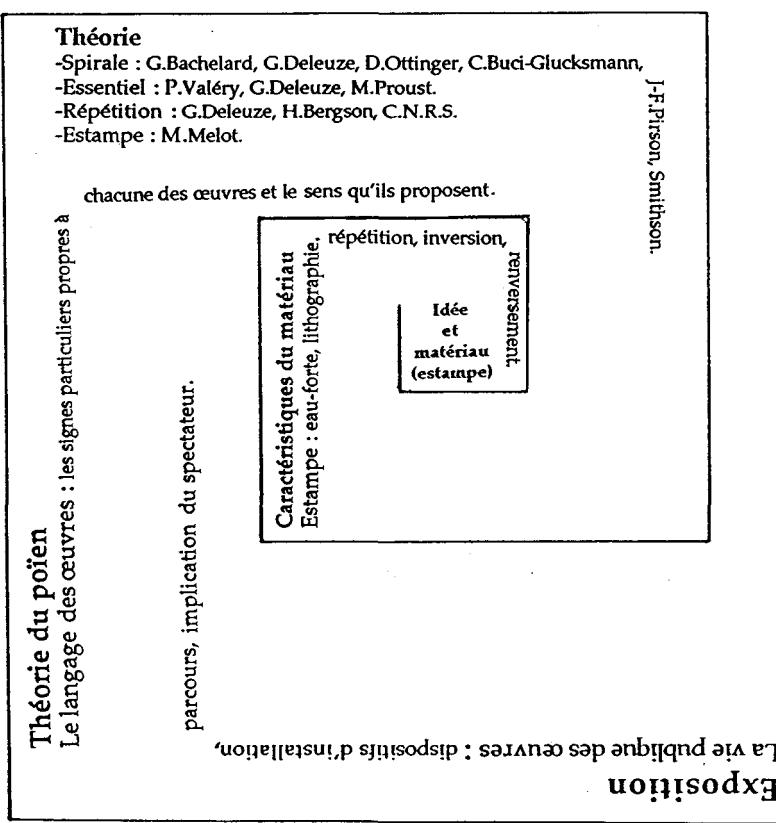
Cette première expérience d'un processus théorie/pratique m'a permis, pour la première fois dans ma pratique artistique, de faire appel à tout mon potentiel artistique, intellectuel et même spirituel, me donnant ainsi un sentiment d'unité. Ce projet de recherche qui s'étend sur une période d'un peu plus de deux ans, appelle à une continuité et à un approfondissement.

⁶⁸ Mikel Dufrenne *Art et langage*, Revue d'esthétique, no. 33, Jean Michel Place, 1998, p. 89.

Plusieurs points ont à peine été soulevés. J'aimerais explorer davantage ce processus créateur qui m'anime.

Je reste persuadée que ma condition d'ambidextre doublée de la pratique de graveur, me procure un point de vue privilégié pour réfléchir à une connectivité entre deux langage : mon langage intime, naturel, plastique et le langage de la théorie. Il me semble ainsi faire référence à ma gauche et à ma droite⁶⁹.

PROCESSUS



⁶⁹ La spirale carrée étant le symbole de l'énergie transformatrice de la matière par l'humain (microcosme), m'a semblé plus appropriée que la spirale ronde pour décrire mon processus de création.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

- ADDISS, Stephen, *L'art Zen*, Paris, Bordas S.A., 1992, 223 p.
- ATLAN, Henri, *Entre le cristal et la fumée*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, 285 p.
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, 214 p.
- BATAILLE, Georges, *L'expérience intérieur*, Paris, Gallimard, 1983, 181 p.
- BUTOR, Michel, et SICARD, Michel, *Alechinsky dans le texte*, Paris, Galilée, 1984, 207 p.
- CALVINO, Italo, *Cosmicomics*, Paris, Éditions du Seuil, 1968, 153 p.
- DELEUZE, Gilles, *Le pli*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988, 191 p.
- DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, 409 p.
- FROIDEFOND, Alain, *Voyage au centre de l'horloge*, Paris, Archives de lettres modernes, 1988, 131 p.
- GROUPE DE RECHERCHES ESTHÉTIQUES du C.N.R.S., *Création et répétition*, Paris, Éditions Clancier-Guénaud, 1982, 201 p.
- IONESCO, Eugène, *Peintures et écrits*, Pierre Alechinsky, Suisse, Arts et Métiers Graphiques, 1977, 260 p.
- JÜNGER, Ernst, *Sur l'homme et le temps*, Monaco, Du Rocher, 1957.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, *Système nouveau de la nature et de la communication des substances*, Paris, GF-Flammarion, 1994, 286 p.
- MELOT, Michel, *l'Estampe*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1981, 285 p.
- MENGUE, Philippe, *Gilles Deleuze ou le système du multiple*, Paris, Éditions Kimé, 1994, 309 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1971, 360 p.

MORRIS, Robert, *Écrire avec Davidson*, LES CAHIERS du Musée national d'art moderne, no.49, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994, 33-43 pp.

PAYANT, René, *Vedute, Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval, Éditions Trois, 1987, 685 p.

PIRSON, Jean-François, *La structure de l'objet, essais, expériences et rapprochements*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1988, 134 p.

RAILLARD, G. *Tapiès*, Paris, Maeght, 1976, 232 p.

REVUE D'ESTHÉTIQUE, *Collages*, no. 3-4, Paris, Union Générale d'Éditions, 1978, 437 p.

REVUE D'ESTHÉTIQUE, *Le Deux*, no. 1-2, Paris, Union Générale d'Éditions, 1980, 431 p.

VALÉRY, Paul, *Cahiers I et Cahiers II*, par Judith Robinson-Valéry, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1973, 1427 p. (I) et 1757 p. (II)