

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

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

par

JEAN-PIERRE GAGNON

L'INTENSIF DU REGARD, POUR UN PARTAGE DU VISIBLE

Septembre 1996

© Droits réservés Jean-Pierre Gagnon 1996



Mise en garde/Advice

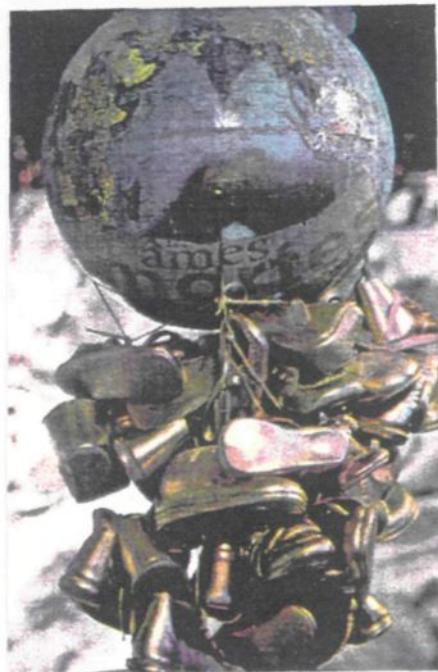
Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre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

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

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

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

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



AILLEURS

Jean-Pierre Gagnon, 1993

*Le milieu dans lequel vit un être, le MONDE.
L'élément solide qui nous supporte NOUS et nos
OUVRAGES et où poussent les VÉGÉTAUX,
la TERRE.*

*Un monde de terre et de lieux, de symboles et de vie, qui
pourrait être
NOTRE MONDE DANS LE MONDE.*

*Si l'imagination était comme une vision prophétique dans
laquelle on plongerait à "Terre perdue", l'artiste serait
prophète en son pays. Il ne serait plus cet aveugle aux doigts
de lumière que je vois dans le miroir du passé.*

*Le temps, les aspirations, les contradictions, la société et la
vie servent bien aux spectateurs qui
RE-REGARDENT.*

*Extrait du catalogue de l'exposition EN TERRE ÉTRANGÈRE,
hommage à Jean Dallaire, Éditeur/festival de Peinture à
Mascouche, 1993.*

RÉSUMÉ

Aujourd'hui il ne suffit pas de voir mais plutôt de penser ce qui est à voir et à raisonner, de se vouloir voir le tableau. Il faut se transporter quelque part par la pensée, par l'imagination, par le langage. Dans mon travail, le tableau se donne à voir et l'œuvre exige une participation du regardeur.

L'enjeu, c'est le rapport de l'installation à l'espace d'accueil, qui engage le spectateur à chercher une position nouvelle par son mouvement et son geste, en jouant sur les effets de matière: dimension, épaisseur, texture. L'objectif principal est de formuler en termes sensoriels (visuel, auditif et kinesthésique) la proposition que le visiteur pourra voir, toucher, sentir et lire.

Deux aspects dans ce dispositif d'événements, de performances et d'installations, doivent être envisagés de manière distincte si l'on veut entrer en contact avec ce plan d'existence et de coexistence *peinture-installation*. Premièrement, l'utilisation purement métaphorique de la notion de jeu qu'offre l'œuvre par un passage d'un lieu à un autre. Deuxièmement, l'emploi de symboles pour personnifier, représenter, exprimer et matérialiser ce qui nous est offert.

L'installation engage à concevoir un parcours permettant d'agir et de penser tout le processus *jeu-communication*, à l'intérieur d'un dispositif scénique ayant pour mode d'emploi de présenter un fait et d'accomplir une action. Cette fusion, *peinture-installation*, se fait souvent bien

inconsciemment, cette approche d'oeuvre globale étant soumise à l'influence du visiteur comme à l'environnement dans lequel l'oeuvre doit s'intégrer.

Vacillant entre deux ou plusieurs éléments constituant le tableau, l'imaginaire et le regard font que certaines formes changent sous l'influence d'autres formes, auxquelles elles s'associent. Par l'ensemble des éléments proposés: assemblage, collage, peinture, sculpture, les oppositions internes de l'oeuvre s'extériorisent et se résorbent. Ainsi, la peinture part d'un centre pour rompre ses propres marges par l'installation.

REMERCIEMENTS

Nous voici rendu au bout de trois années remplies d'expériences enrichissantes, mais combien intenses. Il aura fallu beaucoup de compréhension et d'amour, même si ces deux termes me font un peu peur, pour que je puisse rendre à terme ce travail et éclore à nouveau.

Je pense à Rainer Maria Rilke quand il parle des anges. J'offre ces quelques mots à ceux qui ont eu la bonté de me supporter dans ma démarche:

Qui, si je criais, qui donc entendrait mon cri parmi les hiérarchies des anges? Et cela serait-il même et que l'un d'eux soudain me prenne sur son cœur.

Les SONNETS à ORPHÉE.

Je remercie mes codirectrices de maîtrise: Hélène Roy, Lorraine Verner.
Et tous les autres:

Paul Lussier, Carol Dallaire, Maude Gauthier, Gaétane Morin, Denise Lavoie, Marie-Claire Larocque, Roger Malaison, Damien Proulx, Sylvain Roy, Dany Simard, Angèle Coulombe, Stevens Martel, Hélène Leclerc, Gisèle Tremblay, les collègues de la maîtrise, Jacques Charbonneau et le Centre du copie Art Montréal.

De l'Université du Québec à Chicoutimi: les apparitrices du module des Arts, les affaires publiques; Jean Wauthier, Madeleine Delisle; le service aux étudiants, Clémence Bergeron; le service des affaires publiques (agenda 1995), Jean-François Moreau, le décanat des Études avancées et de la recherche.

Ainsi que tous mes parents et ami(e)s vivant(e)s et mort(e)s qui ont cheminé avec moi tout au long de ces années.

AVANT-PROPOS

Au départ, ce qui a l'apparence d'une communication écrite pour accompagner l'oeuvre, est une tentative de réconciliation de ma pratique à la théorie. L'objectif retenu à travers cette réflexion, est de questionner l'oeuvre comme un fragment de mon expérience intérieure. Cela comporte la manière de voir et de vivre mon espace face à la collectivité.

En théorie, la relation entretenue avec le monde extérieur et celui du domaine de l'imagination, est le support d'une expérience, d'une action, d'une connaissance éprouvées par la pratique, laissant volontairement toute la place à l'oeuvre. Ainsi, tout ce qui est appréhendé par les sens, constitue davantage qu'une théorie, la matière de la connaissance convenant à ma pratique. C'est par le biais de l'interprétation d'indices apparents et probables, qu'un rapport entre le travail plastique et la théorie m'amène à relever certains faits se rapportant aux caractères spécifiques de l'oeuvre et de ma personnalité conflictuelle. Par conséquent, l'expression créatrice, que ce soit celle de l'oeuvre ou de l'écriture de ce texte, est signe de mon vécu et résulte des investigations du regard porté sur une oeuvre dirigée vers la scène.

C'est par des recherches-actions abordant les notions de bien et de mal, de plaisir et de douleur, de spirituel et de matériel, qu'une perception prend corps face à telle situation. L'interprétation des sensations se traduit dans l'oeuvre par des impressions à prédominance affective ou psychologique et l'oeuvre de nature à causer de l'émoi et de la tension, passe aisément du chaos à l'ordre.

Il faut souligner que faire de l'art s'avère être un processus par lequel l'énergie d'une pulsion créatrice, fortement libidinale ou agressive, se déplace vers un but plus artistique subordonné à mes expériences jointes à l'observation. L'oeuvre transfère et transmet ainsi des sensations à prédominance affective: émotions, passions, sentiments. C'est par la sensation et la perception, points névralgiques de ma *peinture-installation*, qu'une relation de dialogue intérieur s'opère avec chacun des éléments constituant le dispositif scénique installatif.

Tous les indices ici rassemblés, laissent à supposer que selon la pensée de Freud, je serais un "névrosé du troisième type¹" par sublimation où "la sensation de la pensée qui s'accomplit et se résout remplace la satisfaction sexuelle²".

Et pourtant, je me retrouve dans la lumière, là, derrière cette oeuvre-tombeau de mes émotions transmises par des pulsions de vie et de mort.

¹ FREUD, Sigmund (1927), *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, traduit de l'allemand par Marie Bonaparte, Paris, Éditions Gallimard, p. 12.

² *Ibidem*, p. 12.

D'une mémoire blanchissant les souvenirs qui m'endeuillent jusqu'au cou, une scène se constitue, mettant en jeu le regard où se jouent impulsivement des mouvements répétés. Cependant, il ne suffit pas de voir mais de penser ce qui est à voir: ce sera l'objet de cette communication, **L'intensif du regard, pour un partage du visible.**

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	V
REMERCIEMENTS	VII
AVANT-PROPOS	VIII
TABLE DES MATIÈRES	XI
INTRODUCTION	13
 <i>PARTIE I</i>	
INVOLUTION	
Démarche artistique autodidacte	17
 <i>PARTIE II</i>	
ÉVOLUTION	
À l'origine de ma peinture	22
Univers baroque	24
 <i>PARTIE III</i>	
TRANSMUTATION	
La mer blanche	27
<i>La peinture-installation</i>	31
 <i>PARTIE IV</i>	
TRANSPOSITION	
Le mythe	36
Euryalé et Sthéno	40
Dérive et clivage	42
Méduse	44
Conception de l'oeuvre	44
Fonction symbolique	50

CONCLUSION	55
BIBLIOGRAPHIE	57
ANNEXE 1	
Illustrations des oeuvres de l'exposition, <i>Le Carnaval de Méduse</i>	60
ANNEXE 2	
Texte du compositeur Pierre Dostie.....	75
ANNEXE 3	
Fiche technique des <i>livres-tombeaux</i>	77

INTRODUCTION

L'objet de ma recherche vise à clarifier et à définir ma démarche concernant le processus de création relié à la peinture et à l'installation. Elle relève d'un double questionnement. Le premier porte sur l'utilisation du support de la peinture: la peinture peut-elle sortir du carcan de sa discipline, de sa forme lisse ou dessinée sur une surface plane, pour s'inscrire sur un autre support que celui de la toile? Le second questionnement concerne la manière d'élargir cet art de surface pour le rendre plus accessible, en associant le visiteur au processus de création de l'œuvre se développant dans un espace à trois dimensions.

Dans cet esprit, le sujet de ma recherche, **L'intensif du regard, pour une partage du visible**, implique la peinture et l'installation traitant du mythe de Persée et des Gorgones. Cette figure me sert de vecteur symbolique pour raconter, faire voir et vivre autant l'angoisse permanente de la mort que celle de la pulsion créatrice. Les Gorgones, trois soeurs: Méduse, Euryalé et Sthéno, symbolisent la spiritualité, la sexualité et la sociabilité perverties en stagnation vaniteuse. Ces personnages mortels et immortels, mi-dieux, ayant le corps et la figure hybrides, se situent entre l'humain et l'animal. Ces trois soeurs servent de prétexte à la réalisation d'une installation dont le caractère multidisciplinaire provient d'un métissage de techniques et de disciplines diverses.

Persée, héros de cette représentation mythologique, symbolise l'adversaire de l'ennemi à combattre, les trois Gorgones, forces perverses des trois pulsions: sociale, sexuelle et spirituelle. J'associe ce personnage au rôle que doit jouer le visiteur devant franchir les étapes indiquées dans l'histoire du mythe. Le spectateur converti en héros pénètre l'espace; il trace un parcours, en constitue le tableau et joue le rôle de Persée en devenant le vainqueur et l'artisan de l'oeuvre. Ainsi, l'oeuvre se transforme en fonction du *spectateur-acteur*, de l'espace et du regard. Tous ces éléments forment la liaison essentielle pour faire vivre le processus de l'oeuvre.

Ma production actuelle, dans une problématique concernant le rapprochement de l'oeuvre d'art et du spectateur, se démarque par la mise en présence de deux disciplines complémentaires et réciproques: la peinture et l'installation. Dans le champ de l'art, cette pratique s'inscrit dans les paramètres de la postmodernité. Je la nomme *peinture-installation en processus*, parce qu'elle est un "entrejeu" de disciplines offrant la possibilité de s'introduire dans un lieu, enjoignant la participation et l'interaction *oeuvre-spectateur*, à l'intérieur d'un système théâtral d'une évocation mythologique. L'oeuvre demeure en processus, s'ordonne et se peint en fonction de l'observateur pénétrant l'espace, constituant le tableau, pour en devenir le *cocréateur*. De cette manière, la *peinture-installation en processus* existe par le mouvement, le geste et le regard, et d'eux seuls elle tient ses valeurs et sa métamorphose.

Pour cette communication, il est nécessaire de situer mon cheminement artistique et mon statut d'artiste autodidacte. La première partie s'intitule ***INVOLUTION***. Ce récit, sous forme d'autobiographie, a pour objet de mettre en relief les expériences qui ont contribué, dès mon enfance, à développer un intérêt pour la peinture, le bricolage, la récupération, l'assemblage et le rituel.

Par ***ÉVOLUTION***, titre de la seconde partie, je tiens compte des ancrages à l'origine de ma pratique artistique, menant à une vision picturale développée au fil des années. Celle-ci s'oriente vers une peinture plus réfractaire aux normes, à l'intérieur d'un univers visuel de plus en plus singulier. S'ensuit une transition de la première à la seconde partie de manière à lier la troisième, résumant l'ensemble de mes expériences plastiques par le recouvrement de blanc et la *peinture-installation*. Je la qualifie de ***TRANSMUTATION***, parce qu'elle indique la transformation totale d'une chose à une autre.

La dernière partie concerne le processus de l'oeuvre, transposant un mythe d'origine, celui de Persée et des Gorgones, dans un ton et un décor différents. Désignée ***TRANSPOSITION***, j'aborde l'histoire mythique de façon symbolique, philosophique et poétique. Il y est question de la fonction du mythe, de sa conception physique, psychique et plastique, de la symbolique de Euryalé, de Sthéno et de Méduse et du rôle participatif du *spectateur-héros-vainqueur*.

L'exposition intitulée **Le Carnaval de Méduse** propose la participation à l'intérieur d'une oeuvre de *peinture-installation en processus*. La galerie Espace Virtuel de Chicoutimi est le lieu d'accueil de cet événement me permettant de fondre en un tout la peinture, l'installation et le rapport qui s'établit avec l'observateur. La peinture égale l'installation qui égale son lieu d'accueil. Pendant les dix-sept jours de montage, la recherche se poursuit dans l'oeuvre par des essais et des actions livrés à la pratique, en direct.

PARTIE I

INVOLUTION

DÉMARCHE ARTISTIQUE AUTODIDACTE

Plus une société axe explicitement ses efforts sur la mise en application de principes moraux comme l'ordre, la propreté, la répression des pulsions, plus elle redoute les autres aspects de l'être humain, vitalité, spontanéité, sensualité, esprit critique et indépendance intérieure de l'individu, et plus elle sera tentée de protéger par le silence ses esclaves cachés de l'autre côté humain ou de les institutionnaliser³.

Il importe d'exposer mon point de vue face à ma pratique et à ma formation d'autodidacte. Cette façon d'apprendre et de faire, m'a conduit jusqu'à la maîtrise en arts plastiques, volet création, et c'est avec l'expérience pertinente et les connaissances acquises que je suis accepté. Dans les considérations et propos qui suivent, la question n'est pas de définir l'artiste autodidacte. L'exposé porte plutôt sur les caractéristiques qui contribuent à me démarquer, face à ma démarche et à ma pratique, dans les courants artistiques contemporains.

Je porte en moi de fortes réticences, par un refus des normes traditionnelles de l'enseignement puisque j'accorde beaucoup d'importance à l'expression spontanée et à la libre curiosité. Au sein de ma recherche et de mes expériences, il y a des sentiments et des impressions

³ MILLER, Alice (1991), *L'enfant sous terreur*, Paris, éditions Aubier, p. 221.

qui me portent à opposer des valeurs reconnues à d'autres. L'intuition et l'esprit inventif me poussent à organiser des structures *complexes* assemblant concepts, notions et formes de pensée qui, *a priori*, servent au développement et à l'application de théories personnelles.

L'art s'avère être une pratique me permettant de dépasser les mesures permises. C'est l'imagination créatrice combinant des concepts, multipliant des expériences, qui donne une nouvelle forme de figuration aux objets pour en faire des assemblages. Elle se compose surtout d'émotions, de sentiments, de pulsions de vie et de mort, d'investissements libidinaux. Ceux-ci s'incorporent à ma propre nature et à celle de l'œuvre, sans règles établies.

Spontanément, je donne une existence symbolique à ce que je touche, s'apparentant à mon être, à mon vécu et à l'existence humaine. Il y a forcément une passion envahissante qui me pousse à annexer plusieurs expériences. Je choisis des sujets souvent en opposition à la culture et à ses politiques avec les instruments que je découvre et le matériel des connaissances mises en réserve.

De 1972 à 1976, mon premier métier d'*étalagiste-ensemblier* me fait entrer dans le domaine de la créativité. J'utilise différents moyens décoratifs interagissants et mis en scène pour le public. Je garde de cette période une influence certaine face à ma démarche artistique concernant le rapprochement de l'œuvre, du lieu d'exposition et du public.

C'est en 1983 que mon cheminement se précise avec l'organisation de mon premier événement multidisciplinaire au Musée d'Art Contemporain de Montréal. Je coordonne, dirige et regroupe plusieurs artistes, sous la tutelle du conservateur Claude Gosselin. À l'intérieur de l'exposition "ENTRE LA MAGIE ET LA PANIQUE", je réalise une installation *lumino-acoustique "ZÉNITH IN"*. Celle-ci est composée de photographies reprographiées (copy-art), animée d'une bande sonore et accompagnée de projections diverses (diapositives, épiscope, éclairage). Dans cet événement, des images de notre environnement quotidien sont reprises par les autres artistes.

Pour ces artistes qui ont moins de 30 ans dans la majorité des cas et dont plusieurs sont autodidactes, le milieu culturel prend une importance certaine pour eux. Leurs travaux témoignent d'une sorte de "Blues" face à l'environnement physique et intellectuel. Ils se rattachent à la magie de la technologie pour échapper à la panique de la routine⁴.

Suite à ce *happening* réunissant plus d'une trentaine d'artistes et performeurs, nous élaborons un projet collectif pour peintres et musiciens. C'est le début du mouvement de la *Peinture en direct* (1983), officialisé en 1984 par la présentation de l'événement au Musée d'Art Contemporain de Montréal. Nous franchissons la frontière américaine pour présenter une performance de peinture à New-York, au *Danceteria*, haut lieu de la culture avant-gardiste underground de la métropole américaine.

⁴ GOSSELIN, Claude (1983), *Cahier d'exposition entre la magie et la panique*, Montréal, éditions MAC, p. 3.

Sur place, les amateurs d'art new-yorkais, ameutés par les dépliants publicitaires, n'en reviennent pas. Qui sont ces kamikazes de l'art, prêts à sacrifier leur réputation en se pliant au supplice de la performance? D'où vient cette génération spontanée d'exhibitionnistes fous, fébriles, survoltés, sans racines et sans complexes? Ils viennent du Québec⁵.

La peinture en direct fait effet de boule de neige au Québec, et la formule est adoptée par plusieurs institutions telles cégeps, universités, maisons de la culture et autres lieux publics: bars, cafés, complexes commerciaux. Le point culminant de cet événement est une tournée en Europe en 1985 qui débute par la Belgique (Bruxelles) pour se terminer en 1986, en France (Paris) avec retour sur Bruxelles. Cette expérience confirme mon statut d'artiste peintre et grâce à cette façon simple et spontanée, je fais de l'art, en présence du public, n'accordant qu'une heure à la réalisation d'un tableau. Ainsi, je développe une grande dextérité plastique en travaillant rapidement, de façon improvisée.

Des références comme l'*Action Painting* et le *Pop art* m'ouvrent de nouvelles perspectives dans le champ de l'art. Dans mes tableaux, la représentation réunit les *drips* de peinture, le collage, le *copy-art* et l'assemblage. Ma démarche se consolide, et j'y développe une perception personnelle face à certains courants artistiques contemporains de l'histoire de l'art.

Des années 1980 à 1990, la performance, la peinture, l'installation et

5

PÉTROWSKY, Nathalie (1984), "Ils improvisent" *L'Actualité*, novembre, Montréal, pp. 36-39.

l'événement s'implantent comme devenant indispensables rendant l'oeuvre d'art plus vivante. J'exploite des médias de masse et la technologie. Par exemple, j'emploie des panneaux de moustiquaire et d'acétates photocopiés, je projette des images cinématographiques sur les sections composantes du tableau. J'en prolonge l'impression picturale avec une bande sonore, la performance et la vidéo. Cette démarche se développe et se démarque par le travail en processus (*work in progress*).

En résumé, ces événements de performances et d'installations se révèlent être une clé pour accéder à la multidisciplinarité. La peinture rompt ses propres marges pour devenir installation.

PARTIE II

ÉVOLUTION

À L'ORIGINE DE MA PEINTURE

Je sais que le fait de percevoir par les sens et le corps une situation issue d'un événement heureux ou troublant, se transcrit dans un regard tissé de pulsions créatrices de vie et de mort, engendrant une multiplicité de points de vue. C'est un regard baroque où toutes les valeurs de fantaisie, d'imagination se trouvent libérées, jusqu'au désordre parfois.

C'est pourquoi, l'univers pictural m'apparaît à la fois éclairé et caverneux, vivant et funèbre, élevé et creux. Il symbolise, du même coup, le délabrement et la laideur comme la beauté et l'harmonie d'un monde en perpétuel changement. Chez moi, la nostalgie et l'angoisse développent et transforment ma manière de sentir et de voir les choses. *Voilà que je me souviens de...* et cela suffit pour que je m'élance vers le divin ou l'infini, le fantastique et le symbolique.

J'aspire à la sincérité de l'oeuvre en poussant à l'extrême, les limites les plus singulières que je porte en moi. Je me perds face à cet instinct de *créateur-destructeur* dont l'ambition est d'embrasser entièrement l'univers et le temps. Souvent les messages transmis par l'oeuvre me dépassent et, par-delà les données visuelles, mon discours semble flou,

flottant et exalté. Ces messages sont les ponctuations de mes pulsions, qui prédisposent à un combat se déroulant entre l'imaginaire, la vision et le geste.

Quand je peins, j'aborde et j'attaque les espaces multiples, l'univers des objets et le monde des idées. C'est un corps à corps avec un temps, une surface et un lieu assujettis à la vision. Les sensations perçues suscitent des émotions, des sentiments, des intuitions qui m'informent sur la nature des êtres et des choses qui m'entourent. C'est l'oeil qui les assume et l'acte de peindre s'exécute spontanément, faisant prendre corps à une représentation visuelle. D'un regard dévorant toute chose, je traverse une texture de l'être, de la nature et du monde. Maurice Merleau-Ponty m'inspire à ce sujet: "Peindre le monde, le convertir en spectacle, faire voir comment il nous touche⁶".

Peindre est matière à remettre en cause le sens que je donne à l'action par laquelle je tente une identification, une élucidation du monde et de la nature et ce, même si je me retrouve dans l'incapacité de retrancrire les choses comme elles sont. Le travail d'inscription pictural devient un écran sur lequel les réalités jouent, trompent et séduisent.

Considérant mes travaux de peinture comme une ruse optique, je les construis semblables à des pièges à regard où, les constructions volontairement déformées ne peuvent être distinguées qu'en regardant

⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice (1965), *Sens et non-sens*, Paris, éditions Nagel, Collection Pensées, p. 33.

l'image reproduite sous un angle différent. La lumière, l'opacité et l'ombre s'y situent entre déviation et dédoublement donnant à l'observateur une manière d'agir qu'il manifeste du regard. *Subito*, l'oeuvre devient miroir, invitant le spectateur à déposer ici et là son regard. C'est une discipline du simulacre de l'image et de son double, baignant dans un climat de tension et d'étrangeté, véhiculant des fantasmes imposés à l'esprit créatif.

Tout se passe comme une aventure individuelle condamnée à une sorte de travestissement de l'affect où l'acte pictural verse dans l'ordre théâtral. L'histoire révèle le mythe de l'artiste comme un aveugle aux doigts de lumière dans une réalisation métaphysique et paradoxale d'un devenir l'autre de l'oeuvre. Ce devenir se situe dans l'univers caché et fixé d'un *voir* qui rend baroque l'existence.

UNIVERS BAROQUE

Il apparaît, à l'origine de ma pratique artistique qualifiée de baroque et de théâtrale, une forte influence transmise par l'église. À l'âge de neuf ans, je plonge dans un univers mystique et religieux. Pendant les années où je joue à l'enfant de chœur et au servant de messe, j'invente des espaces théâtraux et fictifs. Les lieux consacrés: église, sacristie, presbytère, salon funéraire, cimetière éveillent en mon for intérieur des sentiments mystérieux et profonds. Tout le côté cérémoniel lié aux rites funéraires s'exprime avec intensité, consolidant de cette manière, la valeur de la

représentation par une force accrue de l'expression dramatique. Ce qui semble mystérieux se dévoile à la fois fascinant et effrayant, inquiétant et puissant.

À l'intérieur de ce monde baroque de jeux à facettes d'illusions, tout est mythique, et c'est le miroir de l'oeil qui trace l'existence d'un manque lié au désir. Dans la création, il y a nécessairement une solitude qui préside en quelque sorte une rencontre avec une mort à venir. Dès lors, l'imagination reflète un monde biaisé se composant, se décomposant, se formant et se déformant. "À toutes les périodes de l'histoire il y a eu des phénomènes de résurgence d'un baroquisme. Tout ce qui privilégie le mouvement, la fugacité des choses, la métamorphose, est baroque...le miroir...tout ça est baroque par rapport à ce qui est stable et défini...?".

Ce que le regard prend dans l'immédiat, je le saisis dans ma peinture, en mettant en scène d'une certaine manière, ma propre mort: mort à venir ou mort cachée, mort apprivoisée ou mort refoulée, mais chose certaine, obsession de la mort. "Ce regard de biais tissé des crevasses du mourir et de l'oubli est baroque. Vu de biais, du point juste, le livre, la bougie éteinte, l'os de seiche, se révèle soudainement crâne, allégorie de la mort, une science de la vision⁸". En plongeant dans l'épaisseur de l'expérience intérieure, j'exprime un regard du dedans, sorte de troisième oeil, matérialisant par le faire, le drame que je porte en moi.

⁷ BROCHIER, Jean-Jacques (1992), "L'art des incertitudes", *Magazine Littéraire* (dossier L'âge du baroque), n° 300, p. 21.

⁸ BUCI-GLUCKSMAN, Christine (1986), *La folie du voir*, Paris, Éditions Galilée, p. 127.

Art d'instinct, le baroque est un art du mouvement, des pulsions, qui part d'un centre pour sortir au dehors, briser ses propres marges par l'installation. Pour ce, j'utilise la contrainte, la réplique directe, la séduction et la ruse. J'exploite le mythe et l'allégorie dans une picturalité qui s'exhibe par la théâtralité de la passion de peindre et ce, même si les œuvres sont constamment l'objet d'une reconversion. S'il faut détruire une œuvre pour en construire une autre, alors je n'hésite pas.

PARTIE III

TRANSMUTATION

LA MER BLANCHE

À présent le chemin de l'homme se trouve à travers l'espace. Le Suprématisme est le sémaphore de la couleur dans l'illimité. J'ai percé l'abat-jour bleu des limites de la couleur, j'ai pénétré le blanc; à côté de moi, camarades pilotes, naviguez dans cet espace sans fin. La blanche mer s'étend devant vous⁹.

Il me faut peindre tout de blanc pour cacher un souvenir, une histoire, que la peinture ensevelit. J'oublie ce qui a été fait et je recommence sur ce qui a déjà été, cela, d'un geste souvent arraché à l'instant propice dans une sorte de désenchantement du monde pour faire, défaire et refaire à nouveau. Je travestis et habille de mystère des surfaces et des objets de blanc parce que celui-ci détient le pouvoir réfléchissant du miroir, qu'il offre un jeu de *présence-absence* mettant en abîme le regard, l'oeuvre et la mémoire. Sortes de miroirs déformants, de miroirs réfléchissants, de miroirs illusionnistes, l'oeuvre blanche procède par la défaillance de la mémoire qui tourne de l'oeil, s'évanouissant dans une sorte d'oubli de la peinture.

Mon cerveau, comparable à l'oeuvre, fait effet d'un palimpseste parce qu'il porte, superposés les uns sur les autres, le drame, le mythe, l'histoire. Au

⁹ Propos de Casimir Malevitch, dans Valier, Dora (1980), *L'art abstrait*, Paris, éditions Classiques, Collection Pluriel, pp. 132-133.

sein de cette création, il se dépose un voile d'abîme d'une blancheur fantomatique, touchant la vie, la mort, la destinée et l'amour. Je suis là tout entier par mon geste et mon regard à observer l'espace et j'ai le pressentiment de toutes les souffrances qu'entraîne cet état. Le blanc est l'esprit baroque de mes tableaux de telle sorte qu'il ensevelit les empreintes du passé les mémorisant à jamais.

Ainsi, tous ces empilages de strates de peinture et de matériaux constituent un terrain de souvenirs, réanimant des couches de mémoire profonde. Je possède en moi la mémoire de lieux, d'images, de gestes, d'actes, d'écrits et d'odeurs que le blanc représente, fixe et rappelle en images voilées, comme tant de souvenirs cachés. Il y a tant d'impressions qui refont surface et qui agissent sur la représentation, sans qu'il me soit possible d'en avoir pleinement conscience. Tellement qu'il m'arrive d'avoir peur car, aller plus loin que le blanc, le dépasser, serait tout démolir à une vitesse telle que... Je constate que l'excès et la répétition de cette couleur en son genre mystérieux provoquent un effet de fascination et de désir, même si cela comporte un sens caché qui échappe à la raison.

Ce que je recherche dans le blanc et par le blanc est une façon de faire voir et de faire entrer le regard dans un autre univers. Couleur convulsive qui agite et trouble à travers le pli et le repli tout l'univers du langage pictural. Elle recueille la trace du regard et l'intimité de l'instant, au passage. Le revêtement est une façon ambiguë, paradoxale et métaphorique de faire surgir de la peinture un cri, tout comme le travail

de sa finalité est le problème que j'ai de vivre l'oeuvre.

Il m'est aisé d'affilier cette couleur à l'univers de Méduse pour symboliser la communication de cause à effet, de l'espace incrémenté à l'espace créé, comme rite de passage, d'influx hypnotique, transférant une force d'attraction de l'un à l'autre plutôt que d'être une stratégie picturale statique. Le blanc agit comme une fissure, un envers éclairé, un apprêt illusoire. En un sens, c'est un miroir symbolique, révélant l'identité et la différence, qui reflète la succession des formes déterminées par le modèle du mythe, de manière à donner de nouveaux moyens d'interprétation aux spectateurs. C'est dire que l'oeuvre est l'écho de la succession des formes et de la durée limitée et toujours changeante des êtres et des choses.

Le blanc et l'iconographie des tableaux mènent à une histoire où les assemblages sont semblables aux parchemins effacés dont il nous faut déchiffrer la signification. Comme palimpseste pictural, l'oeuvre met en scène son propre regard, *auto-réfléchissant* par un effet miroir, toute la vérité de l'image et de sa signification. Cette couleur trouve, trouble et fait éclater le sujet comme en un miroir. Tout comme Méduse, le blanc fige l'oeuvre dans le temps, comme un plâtre qui saisit.

Une configuration se crée entre *l'oeuvre-miroir* et le spectateur qui la contemple. Chemin faisant, le spectateur participe dans la mesure où l'oeuvre se tourne vers lui. Chaque regard y grave son regard, faisant prendre corps au désir, en lui désignant le lieu de ses retrouvailles. Bien

sûr que ce face à face implique le *regard-reflet*. Ainsi, le visiteur se regardant dans l'oeuvre embrasse une surface du regard et l'image réfléchie prend la forme de son reflet.

Cette approche poétique de la *mer blanche*, inscrite à l'intérieur des tableaux *peintures-reflets*, permet un transfert et un dialogue intérieur avec l'oeuvre. Ici, l'imagination n'est pas seulement affective, mais aussi expressive et symbolisante. Le blanc permet de créer nos propres symboles et images à signification précise ayant pour objet d'exprimer notre pensée et notre intuition.

Ma production *blanche* traitant du mythe des Gorgones, n'est en réalité qu'une chute de tourbillons de progrès et de régression, de révélation de l'identité et de la différence reflétant le vide et le néant des choses d'ici-bas: "Vanitas vanitum, et omnia vanitas¹⁰". Véritable vanité des vanités, l'oeuvre de revêtement de blanc est séductrice, rusée, voire dangereuse et de ce fait, elle multiplie toutes les ressources de la féminité de la Méduse pour parvenir à ses objectifs de séduction. Je ressens cette période *blanche* comme une forme de représentation qui se dévoile en une délivrance afin d'accéder à la lumière de l'expression.

10

Paroles par lesquelles l'Ecclésiate (1,2) enseigne que tout est illusion et déception ici-bas, *Le Petit Larousse illustré* (1996), Locutions Latines, Grecques et Étrangères, Paris, éditions Larousse, p. 1100.

LA PEINTURE-INSTALLATION

Il est question de l'installation, de ses modalités et du processus de réalisation de l'oeuvre. Il s'agit de créer un parallèle entre la peinture et l'installation, l'oeuvre en processus et le visiteur. L'installation est pour moi un prolongement à la peinture signifiant que la peinture comme signe, certifie la chose perçue et permet de conclure à l'existence de la *peinture-installation*.

L'installation témoigne de diverses pratiques "alternatives", qui se présentent comme critiques des formes traditionnelles et figées de l'art, telle la peinture et la sculpture, et comme déconstruction de leur idéologie. En somme, comme une volonté de penser l'art historiquement, dans la réalité de son existence¹¹.

L'enjeu c'est le rapport de l'installation à l'espace d'accueil qui engage le spectateur à chercher une position nouvelle par son mouvement et son geste, en jouant sur les effets de matière: dimension, épaisseur, texture. C'est un art d'action et de mouvement qui demeure en mouvement et qui transforme les pulsions en énergie créatrice. L'objectif principal est de formuler en termes sensoriels (visuel, auditif et kinesthésique) la proposition que le visiteur peut voir, toucher, sentir et lire. J'entrevois ce procédé de façon à ce que l'on puisse entretenir une relation directe, intime et réelle avec l'oeuvre d'art qui ouvre un passage tridimensionnel au monde pictural bidimensionnel, se transférant au monde de l'installation.

¹¹ PAYANT, René (1987), "Remarques intempestives en guise d'introduction", *VEDUTE. Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval, éditions Trois, p. 53.

Telle que conçue, l'œuvre permet de prendre place comme participant actif et comme matière vivante dans la mesure où l'imagination s'engage à faire une lecture stratifiée des matériaux, des média et des techniques utilisées. C'est par notre façon d'attaquer l'espace que prend corps une image extra picturale où les assemblages, les éclairages et le son, forment un système de référence permettant de situer un événement personnel dans l'espace et dans le temps, lié à l'origine, au rituel et au sacré. Chez le spectateur, il s'agit de tout le côté cérémoniel qui accompagne son mouvement, organise son geste. Il trace un parcours en se servant des différentes données plastiques. Il crée de multiples combinaisons et imagine une trajectoire parsemée de fragments culturels, de références à l'histoire, à la littérature et à la peinture.

Il participe à l'œuvre en tant qu'*utilisateur-recréateur* par son déplacement d'un point à un autre. Ainsi tout n'est qu'une suite de mouvements et d'actes imposés par les éléments de la composition. Je considère l'œuvre comme une expérience visuelle qui rejoint le monde du regardeur pour qu'il entre dans les espaces multiples, le monde des objets et l'univers des idées. À présent, il trouve le chemin qui mène à des perceptions qui sont celles de vivre et de faire vivre l'œuvre.

Deux aspects dans ce dispositif d'événements, de performances et d'installations, doivent être envisagés de manière distincte si l'on veut entrer en contact avec ce plan d'existence et de coexistence *peinture-installation*. Premièrement, l'utilisation purement métaphorique de la

notion de jeu qu'offre l'oeuvre par un passage d'un lieu à un autre. Deuxièmement, l'emploi de symboles pour personnifier, représenter, exprimer et matérialiser ce qui nous est offert. L'installation engage à concevoir un parcours permettant d'agir et de penser tout le processus du *jeu-communication*, à l'intérieur d'un dispositif scénique, ayant pour mode d'emploi de présenter un fait et d'accomplir une action. Cette fusion, *peinture-installation*, se fait souvent bien inconsciemment, car cette approche d'oeuvre globale est soumise à l'influence du visiteur comme à l'environnement auquel l'oeuvre doit s'intégrer.

La *peinture-installation* est une mise en forme d'un lieu, une gymnastique de l'objet dans l'espace, une sorte d'oeil ouvert sur le monde. Elle réfléchit sur nous ce qu'elle est. C'est un ensemble de miroirs virtuels dans lesquels le regardeur contemple sous de multiples formes, à divers degrés, au-delà du périmètre des objets, une succession rapide et changeante d'impressions et de sensations. À l'intérieur d'un système théâtral, tout le jeu qui s'y déroule apparaît comme un rite social, qui se traduit par des gestes plus ou moins symboliques. Ce système de représentation fait appel aux stratégies de la ruse et de la séduction. Il n'en demeure pas moins que je suis là, tout entier, *auto-réfléchissant* le paysage d'un monde. Dès lors, l'apparente permanence du produit d'art apparaît comme une constante reproduction, une destruction et une nouvelle création partant d'un centre en évolution pour retourner au centre en involution.

Vacillant entre deux ou plusieurs éléments constituant le tableau, c'est

l'imaginaire et le regard, qui font que certaines formes changent sous l'influence d'autres formes, auxquelles elles s'associent. Par l'ensemble des éléments proposés: assemblage, collage, peinture, sculpture, les oppositions internes de l'oeuvre s'extériorisent et se résorbent. Ainsi, la peinture part d'un centre pour rompre ses propres marges par l'installation.

L'oeuvre se *métisse* par la rencontre de styles, de matériaux et de disciplines diverses. C'est par le mariage d'éléments hétéroclites qu'elle rompt la planéité du tableau conventionnel. Ce que j'y vois est l'amalgame de deux disciplines s'unifiant pour donner une création à trois dimensions, à l'intérieur d'un espace-plan où chacun des éléments de la composition forme un tout. Ce que le regard prend dans son immédiat, des faits, des histoires d'un mythe, je les transfère et les saisis dans la peinture et l'installation.

Je place cette oeuvre d'installation en un point de vue anamorphotique¹², qui résulte de quatre choses: à savoir de l'oeil, du rayon visuel, de la distance de l'oeil à l'objet, du geste du visiteur. Je la situe entre déformation et altération, entre anéantissement et apparition, parce que sans le mouvement, elle semble confuse et difforme, voire même ambiguë. Si elle est réglée d'un point de vue juste et d'un certain angle (de biais), le parcours devient soudainement clair et les sujets surgissent et

¹² Au sujet de l'anarmorphose, lire Jurgis Baltrusaitis (1984), *Anamorphoses ou thaumaturgus opticus*, Paris, Flammarion, 223 p.

disparaissent comme par enchantement. Je tiens cette scène optique comme étant un rapport du visible et de l'invisible.

PARTIE IV

TRANSPOSITION

LE MYTHE

Je vois dans le mythe une autre image de moi, dans un duel du simulacre et du réel donnant lieu à la *réciprocité réfléchissante* de l'autre de soi. C'est un procès de représentation permettant de chavirer l'ordre établi et son fonctionnement.

Le procès de représentation en son miroir (réflexif - reflétant) est un dispositif de ruse, le prospect, un office de raison qui est, à l'envers, le renversement, la réflexion, la rétorsion de la raison. Il y est bien question d'un piège du regard, par l'oeil, c'est-à-dire de force et de faiblesse affrontées, de vie et de mort. Le tableau, c'est d'abord Méduse qui se méduse, violence polémique dans l'instant présent-immédiat de son retournement, en attendant de devenir, sur le devant de la poitrine de la fille de Jupiter, son pouvoir, l'attribut de son institution divine¹³.

Récit populaire et profane qui met en scène des êtres surhumains, le mythe véhicule tout comme la poésie, des sonorités, des rythmes et des mots évoquant des images qui suggèrent des sensations. Fiction propre à l'histoire héroïque, c'est dans l'action de recueillir et de capter les images offertes par le *dispositif scénique de la peinture-installation*, que le simple observateur entre en scène et se transforme en *utilisateur-recréateur*. L'histoire du mythe est reconstituée par une série de tableaux où le

¹³ MARIN, Louis (1977), *Détruire la peinture*, Paris, éditions Galilée, p. 139. On retrouve dans ce livre une remarquable étude de Louis Marin sur le mythe de Méduse et de sa représentation dans le tableau du Caravage ("Testa di Medusa").

conscient fait appel à l'inconscient pour que l'image crée des effets provocateurs d'actes. Il est une allégorie du langage plastique, exprimée par des images symboliques, afin de saisir sa vérité sous le vêtement de l'oeuvre hybride qui nous est dévoilée. Ce *vecteur-symbole* me permet d'embrasser d'un seul coup d'oeil la présence de ce qui est pressentie.

Il faut être en coulisse pour que ce qui semble caché, se dévoile. De là, naît le rapport du visible et de l'invisible, du montré et du caché. Faire apparaître des détails peu visibles, transposés dans une construction qui ne repose pas sur un fait réel, mais plutôt sur une représentation imaginaire qui reflète le désir dans l'image que l'*utilisateur-recréateur* a de lui-même.

Dès lors, le tableau ne peut être considéré comme l'application d'un système, comme la résultante (ou le message) d'un code a priori dont le discours sur la peinture serait l'expression théorique, mais à l'inverse, le tableau en produisant un effet de «voir», se constitue comme force, il opère une distribution des effets de vision¹⁴.

Le mythe érige une configuration de la peinture et de l'installation, et établit un lien entre l'univers plastique traitant de l'histoire de Persée et des Gorgones¹⁵. Il faut savoir que Euryalé et Sthéno, soeurs de Méduse, sont immortelles, qu'elles possèdent un œil, commun et unique, qu'elles échangent. Elles ont pour fonction d'être gardiennes et surveillantes du monde des ténèbres de la Méduse. Tour à tour, elles symbolisent la

14 MARIN, Louis, *op. cit.*, p. 25.

15 À ce sujet, voir de Jean-Pierre Vernant (1990), "Le masque de Gorgo", *Figures, idoles, masques*, Paris, Julliard, pp. 86-136 et Paul Diel (1990), "Persée", *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Paris, Payot, pp. 90-105.

sexualité, la sociabilité et la spiritualité, pervertie en stagnation vaniteuse.

Les trois soeurs sont représentées par des *objets-symboles* appartenant à l'univers de chacune. Dans un premier temps, il faut franchir le lieu occupé par Euryalé et Sthéno afin de subtiliser l'oeil unique qu'elles se partagent si l'on veut accéder au monde angoissant et mortel de leur soeur Méduse.

Pour moi, la sociabilité, la sexualité et la spiritualité, que cette figure mythologique symbolise, se transposent à notre époque par une formule à succès désignée comme les trois S: Sport, Sexe et Sang. Recette infaillible que l'ensemble de nos moyens de communication de masse tels: presse, radio, télévision, cinéma, littérature, publicité, etc.... véhiculent sans arrêt afin de faire vivre la stagnation, l'aliénation d'esprit, passagère ou permanente, nous rendant ainsi étrangers à nous-mêmes. Je crois que l'emprise de nos mass média a une influence certaine sur nos agissements et notre perception, et pour citer Baudelaire: "nous alimentons nos aimables remords comme les mendians nourrissent leurs vermines¹⁶". Les remords nous tiennent dans un état fâcheux d'immobilité, d'inactivité. Méduse est là, nous la regardons sans le savoir, sans même connaître tout son pouvoir, et ce, même si nous nous retrouvons inertes devant tant de sensationnel, de charnel et de mort comme en un miroir.

16

BAUDELAIRE, Charles (1964), "Au lecteur", *Les fleurs du mal*, et autres poèmes, Paris, éditions Garnier Flammarion, p. 34.

Ici, le monstre est défini comme étant à l'intérieur de nous. Le regarder de face, c'est se reconnaître et le vaincre. Dans cette création, j'oppose à l'univers perçu un autre monde, celui du mythe, afin de faire le vide en moi. Le point névralgique du symbolisme dans ce système de représentation est l'exaltation imaginative d'une allégorie mythique dont chaque détail correspond à l'idée d'exprimer en image, le mythe d'une histoire personnelle. Cette *esthétisation* et cette méthode, par lesquelles je prends l'énergie d'une substance à travers les nuances des choses, des sentiments et des idées, ne sont qu'une prolongation d'une attitude primitive de la pensée religieuse. Je me représente les forces naturelles des *Gorgones*, mi-humaines, mi-bestiales, mi-divines, entre le céleste et le terrestre, entre l'ailleurs et l'ici. Toutes les parties de l'oeuvre, composant l'exposition *Le Carnaval de Méduse*, offrent différents degrés d'intensité et d'expressivité, d'une situation dramatique se rapportant au caractère humain et dont la forme serait plus ou moins anthropomorphique.

C'est par une *perception-impression* que l'idée d'un principe actif naît, ouvrant l'accès à cette réalité par laquelle l'esprit se représente l'objet et les actes, suivant le rythme et la cadence du mythe. C'est dire que par la façon de pénétrer l'espace et le lieu de la *peinture-installation*, une première étape est franchie, afin d'accéder à l'univers de Gorgô, et de ce fait, devenir le "Persée" de l'oeuvre.

EURYALÉ ET STHÉNO

A l'entrée de la salle subdivisée en deux parties nous sommes d'abord confrontés aux deux soeurs immortelles. Chacune est représentée dans un tableau en forme de triptyque, construit comme des boîtiers se référant au livre et au masque. Le concept de ces tableaux a pour sujet l'oeil unique. Cet oeil reçoit les images et émet sous forme d'étincelles invisibles, les influences célestes ou démoniaques. C'est un oeil bisexué, qui établit une situation de dualité, bien-mal et du double féminin-masculin, qu'il enregistre, qu'il prend et conserve. C'est une mise en abîme du regard apparaissant comme une équivalence symbolique de la conscience de soi et de l'autre, à savoir de la multiplicité de l'oeuvre.

Ces triptyques, d'une superficie pour chacun de 225 x 75 x 25 cm, à la fois boîtiers, livres et masques, sont construits comme des réceptacles à regard, des scènes du voir offrant des possibilités de faire nos propres représentations. Si je les désigne comme étant à la fois boîtiers, livres et masques, c'est qu'ils expriment tant bien que mal l'univers figé des Gorgones où l'on peut trouver des réponses qui ne sont livrées qu'à l'initié. Dans chacune des œuvres, nous retrouvons des *objets-fétiches*: aimants, médailles, monnaies, etc., des objets de notre quotidien: miroirs, ustensiles, etc., des objets de la nature: crâne d'animal, pierre, mousse, etc., des écrits personnels et des citations. Ces tableaux sont des assemblages d'artefacts de notre civilisation contemporaine qui permettent aussi un passage du bidimensionnel au tridimensionnel.

Les deux triptyques, représentant Euryalé et Sthéno, recèlent dans leurs coffrages toutes les richesses de nos désirs. Ouvrir l'oeuvre c'est prendre l'oeil que Persée a subtilisé et du même coup prendre un risque d'y retrouver l'image de nous-mêmes comme son double. Si les tableaux restent clos, la matière reste vierge; en les ouvrant la matière est fécondée. Signe de l'ambiguïté du langage plastique, ces œuvres ne sont ni peinture, ni sculpture, mais tout comme le masque, elles sont façonnées pour tromper, ne cachant que pour révéler des choses au profit du souvenir évoqué par l'image.

Cette facture est une façon de traiter l'oeuvre de manière à détourner, en d'autres lieux, l'univers obscur des choses. C'est par un repli dans le champ de l'illusion qu'un chemin s'ouvre sur une réalité fantastique où les yeux déchiffrent, ce qui à première vue n'est pas visible.

Par l'oeuvre dramatique, théâtrale et mythique, au caractère existentialiste, je vérifie et interroge à la fois l'oeuvre, l'existence vécue, qui répondent à la puissante attraction du mythe. Tous les éléments de ces triptyques ont une valeur symbolique: un *oeil-loupe* reflétant, déformant et multipliant les images qui, vues de différents angles, sont semblables aux anamorphoses. Un œil dans un cadre, cadré dans le tableau, un autre qui, lorsque nous l'ouvrons, verse une larme, des orbites vides, un œil miroir convexe bombant l'image, etc. C'est ainsi que sont représentées les sœurs de Méduse dont la singularité, nous l'avons dit, est de ne posséder qu'un œil. Plusieurs autres éléments viennent se greffer à ces tableaux,

entre autres, des instruments d'optique, datant de la fin du dix-neuvième siècle à nos jours, dans lesquels nous pouvons plonger du regard pour y voir des détails de montage de diapositives de l'ensemble de l'installation.

Il faut imaginer ce système en jeu entre l'immobilité et le mouvement que nous, regardeurs, avons devoir de réconcilier. Sans le mouvement, l'oeil unique de chacun des tableaux ne peut déchiffrer les choses que ces derniers recèlent. À l'intérieur des tableaux, il se produit quelque chose de paradoxal parce que le territoire que les yeux fixent est celui que contemplent les orbites vides ou transparentes des œuvres se rapportant à la fois au *tableau-masque*, au *tableau-livre*, au *tableau-boîtier*. Je qualifie cette œuvre de paralysie en mouvement parce qu'elle nous plonge et peut nous figer dans un univers et une dimension qui nous échappent.

Ici l'installation est une mise en forme de l'espace, une fête de l'art, une nourriture des sens offrant l'action, faisant passer du céleste au terrestre, du mythe à une métamorphose, de la peinture à l'installation. Tout comme Alice au pays des merveilles traversant le miroir, nous passons de l'autre côté, au-delà des apparences et de notre personnalité, pour accéder à l'envers nocturne qui s'apparente à l'univers de Euryalé et de Sthéno.

DÉRIVE ET CLIVAGE

Véritable clivage, cette dérive du sacré vers le profane, dans ces triptyques, se veut une contamination du profane par le sacré. L'œuvre se

référant à la religion, notamment au christianisme, s'impose et cite la mythologie grecque. Le visiteur est soumis aux conditions de la dynamique de l'oeuvre appartenant à la substance des objets et du lieu de la *peinture-installation*. Si ce dernier agit d'une manière rituelle, selon l'histoire du mythe, il met tout en son pouvoir pour vaincre le doute sur lui-même. Quoiqu'il en soit, l'oeuvre mythique instruit sur les rapports à entretenir avec le sacré en citant une histoire profane.

Les Gorgones sont des créatures mythiques, dont la beauté compose avec l'épouvante et dont la forme se réfère au *boîtier-masque* orné de verre, de photocopies, d'acétates, et d'objets hétéroclites, enrichis de peinture or et bronze sur fond blanc. Cette représentation est possible grâce à l'iconographie qui semble évoquer certains aspects de la vie quotidienne, permettant au regardeur de se représenter Euryalé et Sthéno à travers l'univers pictural proposé. Les Gorgones s'adressent davantage à nos désirs et à notre angoisse, qu'à notre volonté de savoir. Ma préoccupation est de dresser un certain parallèle entre le monde naturel, matériel et le monde abstrait et spirituel.

Ce système de représentation, dans lequel les esprits et les regards se prennent de bon gré pour y voir leur propre image, est un piège à regards. Ouvrir l'oeuvre, c'est prendre un masque de conquête, et de ce fait, retrouver l'image de soi-même se dédoublant dans un passage du passif à l'actif, du vaincu au vainqueur, du héros au *recréateur* de l'oeuvre. L'*utilisateur-recréateur* prend les traits caractéristiques de

Persée, franchit les épreuves et accède à l'univers de Méduse.

MÉDUSE

Pour franchir le seuil de ce monde, les soeurs immortelles, Euryalé et Sthéno, ont d'abord été vaincues par la ruse. Méduse est un personnage dénaturé. Son visage se situe entre l'humain et le bestial. Sa tête est semblable au lion, sa chevelure peut être traitée en crinière animale ou hérissée de serpents avec des yeux écartés et ouverts très grand. Son regard est fixe et perçant, son crâne peut avoir des cornes et sa bouche possède plusieurs rangées de dents qui s'étalent sur la largeur du visage. Sa peau est ridée et ce visage monstrueux suggère l'effroi de la menace, le ridicule caricatural et le masque carnavalesque.

Dans l'installation, Méduse est représentée de face. Pur masque, son visage affronte celui qui le regarde. Puissance de terreur et de mort elle est gardienne au pays des ténèbres et interdit l'entrée à tout être vivant.

CONCEPTION DE L'OEUVRE

Méduse est là, au cœur de la scénographie picturale. Nous pénétrons l'espace en contournant un *tableau-paravent* dont la figuration est l'ange aux ailes d'oiseaux. L'image qui s'y répète est faite d'électrographies (noir et blanc) tirées d'une photographie d'une oeuvre réalisée en 1994 et figée dans trois épaisseurs de verre. D'emblée, le tableau occupe l'entrée et

marque par son contenu le monde pétrifié qui va nous être dévoilé.

Au centre de ce deuxième espace-plan, nous pouvons voir un visage fabuleux, un masque épais et impassible de la féroce divinité. Le matériau est un tronc d'arbre rongé, déformé par un chancre. J'ai travaillé la forme à la manière d'un masque déposé sur un socle comme une tête décapitée, offerte sur un plateau. Cette *sculpture-masque* représentant Méduse, je l'associe symboliquement aux masques grecs et à son emploi théâtral pour jouer la tragédie. Sa face d'abîme, son visage gonflé, rond et coléreux, attire et stupéfie qui le regarde. Cette tête détachée de son corps, présentée sur un socle couvert de sang animal et de peinture acrylique or, est un masque stylisé à partir d'un élément de la nature et déformé par celle-ci. "Deux Méduses, donc en une: l'horreur, la monstruosité et l'éclatante beauté; fascination des contraires dans le mélange de l'un à l'autre¹⁷".

À première vue, Méduse ressemble à la reine dans le jeu d'échec, elle surgit de la nature par des voies opposées aux règles conventionnelles de l'art: tronc d'arbre stylisé faisant apparaître un visage, des racines, des tiges de cuivre, de la terre glaise façonnant la chevelure, des projections multiples, vidéo et diapo, qui se fondent en un masque de reine des Gorgô.

17 MARIN, Louis (1977), *Détruire la peinture*, op. cit., p. 135.

Rectifier les traits que la nature a disposés, c'est modifier en même temps qu'une chance ou qu'un destin, l'ordre même du "cosmos" dont le visage avec ses yeux, ses lèvres, son nez, ses reliefs et ses espaces, forment un double minuscule et vertigineux (microcosme)¹⁸.

L'amalgame de techniques, de disciplines et de matériaux, joue un rôle de travestissement. Dans une certaine mesure, l'oeuvre provoque un désarroi parce qu'il y a duplication d'images et double jeu. Le spectateur trouve dans et par l'inscription picturale, la spécificité narrative du mythe lui permettant d'interpréter et d'identifier les éléments de la représentation. Par son déplacement il opère une mise en scène visuelle. Son regard, guidé par l'organisation de l'oeuvre de *peinture-installation*, développe l'histoire mythique en images séquentielles. Inclus dans le dispositif scénique, le spectateur règle son point de vue. Son déplacement détermine toute la construction de l'espace, représentée par l'action de réfléchir l'oeuvre et sa réceptivité. "Cette représentation elle peut être directe comme dans plusieurs mises en abîme où l'oeuvre se révèle à l'intérieur d'elle-même¹⁹".

Aussi, le regard jouant avec la matière et les images, permet-il d'associer plusieurs plans en un seul point de vue "anamorphotique"; double image, aspect de mort et de vie, passage du mortel à l'immortel. Le visiteur prend des ailes, et passe du terrestre au céleste dans un lieu où tout se divise et se subdivise pour accentuer la puissance de Gorgô, puissance de l'autre de soi, du double masculin-féminin, humain-animal. Susceptible d'accueillir

¹⁸ LAOUGE, G. (1980), "Le phare et l'agonie du masque", *Encyclopædia Universalis*, vol. 10, p. 593.

¹⁹ PAYANT, René (1987), "Remarques intempestives en guise d'introduction", *Vedute*, op. cit., p. 25.

facilement telle impression ou suggestion de l'installation, les éléments, les images et le spectateur s'emboîtent les uns aux autres et l'oeuvre est un miroir que nous pénétrons et qui nous fait entrer par le regard dans ce qui semble invisible à première vue. Il est évident que ceci est une projection identitaire et dualiste, car c'est le regard émulsionné à l'intérieur de nos limites spatiales, temporelles ou notionnelles, qui donnera corps à une métamorphose de l'identité face à soi, face à l'autre.

Promener le regard en étant toujours prêt à subitement le détourner. Par précaution, par prévention, beaucoup d'images sont voilées car il y a trop là de (menaces) pour le regard. Il sera donc fatal de succomber au regard car d'abord lui succomber ce sera être pris dans bien pire encore... Méduse est là...²⁰.

À l'intérieur de cet univers troublant de Méduse, il y a une duplication d'objets et d'images récurrents: images de l'ange aux ailes d'oiseau fabriquées de photocopies, tantôt figées entre des vitres ou marouflées sur du bois, tantôt reproduites en statuettes de plâtre. Chacune de ces neuf statuettes est porteuse d'un *livre-objet* ou *livre-tombeau* réalisé en 1993 avec la participation libre des étudiants en art qui sont intervenus en y laissant une trace: écrits, objets-fétiches, éléments de la nature, collage, etc. (voir annexe 2).

À cette représentation de l'ange omniprésent sous divers aspects et formes, se greffe un détail d'une chute aux enfers, du tableau intitulé *Le jugement dernier* de Rogier Van der Weyden, reproduit sur la couverture du livre

²⁰ PAYANT, René (1987). "L'érotisme de l'image", *Vedute*, op. cit., p. 234.

Là-bas de J. K Huysmans. Suite à cette expérience, j'ai pris la décision d'intégrer cette iconographie au tableau de l'installation de Méduse sur quatre toiles montées sur châssis ne formant qu'un tableau dont la superficie est de 3 mètres sur 1 mètre 80. Ce fragment d'image est reproduit, agrandi, déformé, dédoublé et transféré sur ou dans plusieurs parties de l'oeuvre telles: les *livres-boîtiers-masques*, le *tableau-paravent* de l'ange aux ailes d'oiseau et bien sûr, sur les quatre surfaces du tableau, que j'intitule *La buanderie de la chair*, en hommage à Huysmans.

Au fur et à mesure que l'oeuvre prend forme à l'atelier, je garde des traces de son évolution en prenant des photographies couleur, noir et blanc, ainsi que des diapositives. Tout le matériel me sert à l'expérience de projections multiples de l'image sur l'image. Je cherche à créer une aura, par un léger dédoublement de l'iconographie du tableau. L'événement le Carnaval de Méduse s'organise dans une thématique de ce qui est double en soi, entre le vécu et l'intelligible et la notion d'interaction entre le percevant et le perçu. Le spectateur et l'*utilisateur-recréateur* participe au processus de création à l'intérieur de cet événement-installation dans la mesure où son geste l'amène à concrétiser par des manipulations le fonctionnement de tout le dispositif de la *peinture-installation*. Ce *work in progress* (travail en processus) demeure donc en processus par la participation du visiteur.

Une installation sonore de type musique électroacoustique, maintient l'atmosphère souhaitée, par le climat d'étrangeté. Les œuvres *Prismes nus* et *Derrière le regard du désir* ont été élaborées par le compositeur Pierre Dostie (cf. le texte placé à l'annexe 3).

Plusieurs autres *objets-symboles* se greffent à l'ensemble de l'univers mythique des Gorgones. Réunis en une *colonne totémique*, ceux-ci matérialisent la déchéance de l'humanité. Structure architectonique se déployant en spirale, à partir des reliefs de sa base jusqu'au sommet, elle réunit en un tout "une théorie d'après laquelle le culte du totem constitue la forme primitive de la religion²¹".

Au sol, un cordage peint argent s'enroule en spirale autour d'un cylindre, semblable à un tronc d'arbre auquel s'accroche un nid. Le nid construit autour du pivot central recueille neuf livres-objets correspondant aux neuf statuettes. Un vase en terre cuite est déposé sur le tronc-socle. Des chaussures de jeunes enfants sont peintes de couleur or et sont suspendues à un globe terrestre qu'un corbeau blanc tient en ses griffes. Les chaussures s'envolent de l'ouverture du vase. Le corbeau messager transporte la Terre et ses conflits, de façon telle qu'il semble crier l'ennui et le désarroi de l'humanité.

²¹ À ce sujet, lire Durkheim dans *Le petit Robert*, (1991) Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, p. 1983.

Cette colonne représente l'affirmation de soi. Son rôle est subordonné à sa fonction expressive symbolisant l'axe du monde, que je tente de représenter. Le globe terrestre est ceinturé d'inscriptions de plusieurs extraits du poème *Au lecteur* tiré du recueil *Les Fleurs du mal* de Charles Baudelaire. Depuis plus de vingt ans ce texte me suit, me poursuit, me hante, parce qu'il manifeste toute la puissance de l'homme dans sa déchéance.

FONCTION SYMBOLIQUE

Le visiteur symbolise Persée, vainqueur des forces obscures, héros des forces célestes et terrestres dans son essence guerrière et celle de ruse. Celui-ci accède aux tendances passionnelles et à toutes les parties magiques du savoir de Persée. Le visiteur représente et symbolise la force pure, animée de passion, dans un combat contre les monstres du pervertissement, afin de triompher des ténèbres et du froid de la mort représentée dans l'univers de Méduse. Héros-vainqueur, sa première victoire est celle qu'il emporte sur lui-même par sa présence d'esprit.

Inspirée de *La chute aux enfers*, détail du *Jugement dernier* de Rogier Van der Weyden, le tableau *La Buanderie de la chair* représente l'état de notre esprit coupable, ayant succombé aux monstres de la vanité. Cette chute aux enfers à l'encontre de la lumière symbolise la régression vers les ténèbres.

Quant à l'ange aux ailes d'oiseau, il est là, telle une trace d'un monde de transcendance perdue. Il est un messager de l'invisible. Il symbolise et associe toutes les auras blanches de la beauté menacée, de l'horreur du vide et de l'ambivalence. C'est un interprète de l'inhumain. Il entre en scène et enfante dans l'oeil, une vision qui bouleverse les frontières du concret, du perceptible; du sexuel, du sacré; du fantasme de l'ailleurs.

Les *livres-objets* apparaissent comme un symbole du secret des choses cachées pouvant être livrées à l'initié. Ouverts, la matière est fécondée. Tout comme le coeur, les livres s'ouvrent pour offrir leurs sentiments et leurs pensées. Fermés, ils conservent leurs secrets. Ils symbolisent l'univers figé des Gorgones. En les ouvrant, peut-être trouverons-nous réponses à nos angoisses?

Les neuf statuettes correspondent à neuf volumes dont les titres sont les suivants: *L'ange; Le gant; La maison; La fourchette; La vierge; L'oreille et le doigt; L'oiseau; La cruche et la bouteille; L'autoportrait*. Ces statuettes ne possèdent pas un sens unique parce qu'elles permettent d'interpréter les gestes, les attitudes et aussi de les associer à un événement précis de l'installation développant le thème de l'histolyse (voir fiche technique des livres-objets ou tombeaux, annexe 3). Du même coup, elles précisent le monde fixe et rigide qui nous est dévoilé. Elles resurgissent de la corde en spirale d'où s'élève la colonne totémique.

Aussi le nombre neuf joue un rôle qui a une valeur rituelle. Il est la

totalité des trois mondes: ciel, terre, enfer, symbole de la multiplicité faisant retour à l'unité des univers: divin, naturel, intellectuel, et aussi de l'archétype trinitaire de Euryalé, de Sthéno et de Méduse: sexualité, sociabilité, spiritualité. Le neuf est le début d'une spirale et le dernier de la série des chiffres, ce qui annonce à la fois une fin et un recommencement.

Le globe terrestre revêt une double signification: la totalité juridique d'un pouvoir absolu et la totalité géographique sur lesquelles s'exerce le pouvoir de quelques personnes qui donnent et reprennent la vie.

La terre entière devient ainsi symbole du conscient et de sa situation conflictuelle, symbole du désir terrestre et de ses possibilités de sublimation et de pervertissement. Elle est l'arène des conflits de la conscience dans l'être humain²².

La corde en spirale, de couleur argent, désigne la conscience de l'homme qui possède le pouvoir de lier l'existence à son gré. Elle part de la colonne totémique en spirale, se prolonge dans l'espace pour enrouler d'autres spires autour du tronc de la tête décapitée, *sculpture-masque* de Méduse. Mouvement de transformation, cette figure développe la double spirale et le noeud gordien, sans commencement ni fin. Entre la colonne et le tronc-tête décapitée, la corde est nouée et je qualifie ce noeud de "gorgonien" menant ainsi à une double spirale, symbole du développement et de la continuité des états d'existence, signe de l'équilibre dans le déséquilibre

²² Propos de Paul Diel, dans Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain (1982), *Dictionnaire des symboles: Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, couleurs, nombres*, "Terre", Paris, édition Robert Lafont (revue et corrigée), p. 942.

avec une double signification d'involution et d'évolution.

Le nid entourant la colonne totémique, représente un gîte qui contient en germe toutes les possibilités. Il renferme à la fois la terre, le ciel, les connaissances inférieures et le savoir supérieur dans sa totalité. Le nid est habité de toutes les multiples virtualités de la nature, de la science et de l'art. Repère de l'être libre ou de l'être enchaîné, il exprime nos conflits intérieurs entre le terrestre du monde où l'on vit avide de confort, et le céleste, détaché de la terre et considéré comme le séjour des dieux et des bienheureux. Ce lieu de refuge regroupe les valeurs extrinsèques, qui s'extériorisent facilement par l'expression des sentiments, et les valeurs intrinsèques, au plus profond de la conscience. De sorte, le nid possède un pouvoir spirituel qui transforme la pensée abstraite en réalité concrète.

La chaussure, dans sa symbolique, est une affirmation sociale. Elle participe du double symbolisme du pied: phallique pour les freudiens; symbole de l'âme pour Paul Diel. Ici, je lui attribue une signification funéraire, car les chaussures de jeunes enfants sont peintes de couleur or et indiquent qu'ils ne sont plus en état de marcher, qu'ils révèlent la mort.

Le vase évoque le lieu dans lequel s'opèrent les métamorphoses. Symbole d'une force secrète, il possède le sens du trésor. Son ouverture, située vers le haut, indique une réceptivité aux influences célestes. Pour moi, il représente une perte d'aptitudes à recevoir des impressions émouvantes et une perte du trésor de la vie spirituelle.

Le corbeau, c'est l'oiseau noir des romantiques. Il joue un rôle prophétique en guidant les âmes dans leur dernier voyage. Recouvert de blanc, il est démiurge et messager. Il perce sans se dérouter, le secret des ténèbres des Gorgones. Figé en plein vol, le bec ouvert, il répète inlassablement son "croa, croa" signifiant pour moi, demain demain. Il nous prévient des dangers qui nous menacent. "Au bout de quarante jours, Noé ouvrit la fenêtre qu'il avait aménagé dans l'arche. Il laisse partir le corbeau. Celui-ci sortit et s'en revint bientôt: il fallait attendre que l'eau se résorbe de la terre²³".

CONCLUSION

ENTRE ÇA...ET LÀ...

Entre la sensation et la pensée...

Entre le chaos et l'ordre...

Entre les sentiments et le vécu...

Entre le senti, le ressenti et l'intelligible, il y a la perception dans sa réalité vécue. Elle nous fait prendre conscience des relations entre *NOUS* et l'*OEUVRE*, entre le Faire et le Voir. Si nous regardons l'oeuvre, nous voyons à travers elle les circonstances de la vie que nous chargeons d'un sens que nous empruntons à celle-ci. Dans ce cas, cette opération d'expression est une vibration des apparences en provoquant le sentiment d'étrangeté converti entièrement en spectacle.

Ici l'oeil doit parcourir une large surface et les images qu'il obtient se doivent d'être prises tour à tour de différents points de vue pour que les déformations perspectives s'associent en une vision donnant l'impression d'un système, d'une méthode. Il me faut peindre la matière, lui donner forme par une organisation spontanée sous vos yeux, avec lyrisme, celui de l'existence, de mon existence toujours à *re-recommencer*.

Faire une oeuvre, même si c'est impossible et peut-être parce que c'est impossible, pour ce faire, pour être, pour s'assurer de soi, comme en un miroir où l'on se découvre et se reconnaît. Pour s'affirmer, pour être reconnu par l'autre, pour lui dire quelque chose ou plutôt pour montrer

quelque chose et dévoiler un visage du Monde, de l'Être du monde et du Temps. Peut-être pour toutes ces raisons à la fois et sans qu'elles soient vraiment discernables.

L'essentiel est que le faire manifeste un rapport à soi. Je fais. Et peu importe que je sois un autre. Ce rapport à soi n'est pas nécessairement sécurisant ni superbe, même si celui-ci implique le rapport à l'autre en soi comme envahisseur intérieurisé. Mais l'autre devient soi comme témoin et partenaire. Car l'autre n'est pas toujours le tout autre et peut-être même ne l'est-il que lorsqu'il est intérieurisé, lorsque c'est en soi qu'il s'oppose à soi.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES CITÉS

BAUDELAIRE, Charles (1964), *Les fleurs du mal et autres poèmes*, Paris, éditions Garnier-Flammarion.

BAUDRILLARD, Jean (1990), *La transparence du mal: essai sur les phénomènes extrêmes*, Paris, éditions Galilée.

BROCHIER, Jean-Jacques (1992), "L'art des incertitudes", *Magazine Littéraire* (dossier l'âge du baroque), n° 300, pp. 21-36.

BUCI-GLUCKSMAN, Christine (1986), *La folie du voir*, Paris, éditions Galilée.

CONNOLLY, Jocelyne, Longueuil, le 16 août 1991; Sujet: lettre de référence du Studio du Québec à Bâle, destinée à Jean-Pierre Gagnon.

DIEL, Paul (1966), *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, préface de Gaston Bachelard, Paris, éditions Payot.

FREUD, Sigmund (1927), *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, traduit de l'allemand par Marie Bonaparte, Paris, éditions Gallimard.

GAGNON, Jean-Pierre (1993), "Ailleurs" Catalogue de l'exposition *En terre étrangère*, hommage à Jean Dallaire, Éditeur/festival de Peinture à Mascouche, Mascouche, 1993.

GOSSELIN, Claude (1983), *Cahier d'exposition entre la magie et la panique*, Montréal, édition MAC, septembre 1983.

LACAN, Jacques (1973), "La schize de l'oeil et du regard", *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le séminaire. Livre XI*, Paris, Seuil.

Le Petit Larousse illustré (1996), Locutions Latines, Grecques et Étrangères, Paris, éditions Larousse.

MARIN, Louis (1977), *Détruire la peinture*, Paris, éditions Galilée.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1964), *L'oeil et l'esprit*, Paris, NRF, éditions Gallimard.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1966), *Sens et non-sens*, Paris, éditions Nagel.

MILLER, Alice (1991), *L'enfant sous terreur*, Paris, éditions Aubier.

LAPOUGE, G. (1980), "Le phare et l'agonie du masque", *Encyclopædia Universalis*, Paris, éditions Encyclopædia Universalis, vol. 10.

PAYANT, René (1987), *Vedute, Pièces détachées sur l'art, 1976-1987*, Laval, éditions Trois.

PÉTROWSKY, Nathalie (1984), "Ils improvisent", *L'Actualité*, novembre 1984, pp. 36-39.

RILKE, Rainer Maria (1974), *les sonnets à Orphée, les élégies de Duino*, Paris, éditions du Seuil.

SIGMUND, Freud "Das Medusenhapt" (14 mai 1922); traduction française par J.D. Nasio et G. Taillandier, "La tête de Méduse", dans *Ornicar*, n° 5, hiver 1975-1976, pp. 86-87.

Société Biblique Canadienne (1988), "Noé sort de l'Arche", Genèse 8,6 et 8,7, *La Bible: Ancien et Nouveau Testament*, Toronto, éditions de la Société Biblique Canadienne.

VALIER, Dora (1980), *L'art abstrait*, Paris, éditions Classiques, Collection Pluriel.

VERNANT, Jean-Pierre (1981), "L'autre de l'homme: la face de Gorgô", in *Le racisme, mythes et sciences. Pour Léon Poliakov*, sous la direction de Maurice Olender, Bruxelles, Éditions complexe, pp. 141-159.

VERNANT, Jean-Pierre (1990), *Figures, idole, masques*, Paris, Julliard.

OUVRAGES CONSULTÉS

BACHELARD, Gaston (1967), *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, Bibliothèque de philosophie contemporaine, cinquième édition.

BALTRUSAITIS, Jurgis (1984), *Anamorphoses ou thaumaturgus opticus*, Paris, éditions Flammarion.

BERGER, John (1979), *L'air des choses*, Paris, éditions François Maspéro.

BERGER, John (1972), *Voir le voir*, Paris, éditions Alain Moreau, coll. Textualité.

DUBOIS, Philippe (1988), *L'acte photographique*, Bruxelles, éditions Labor.

HUYSMANS, Joris-Karl (1994), *Là-bas*, Paris, éditions Booking International, coll. Classiques français.

LYOTARD, Jean-François (1980), *Les dispositifs pulsionnels*, Paris, Éditions Christian Bourgeois.

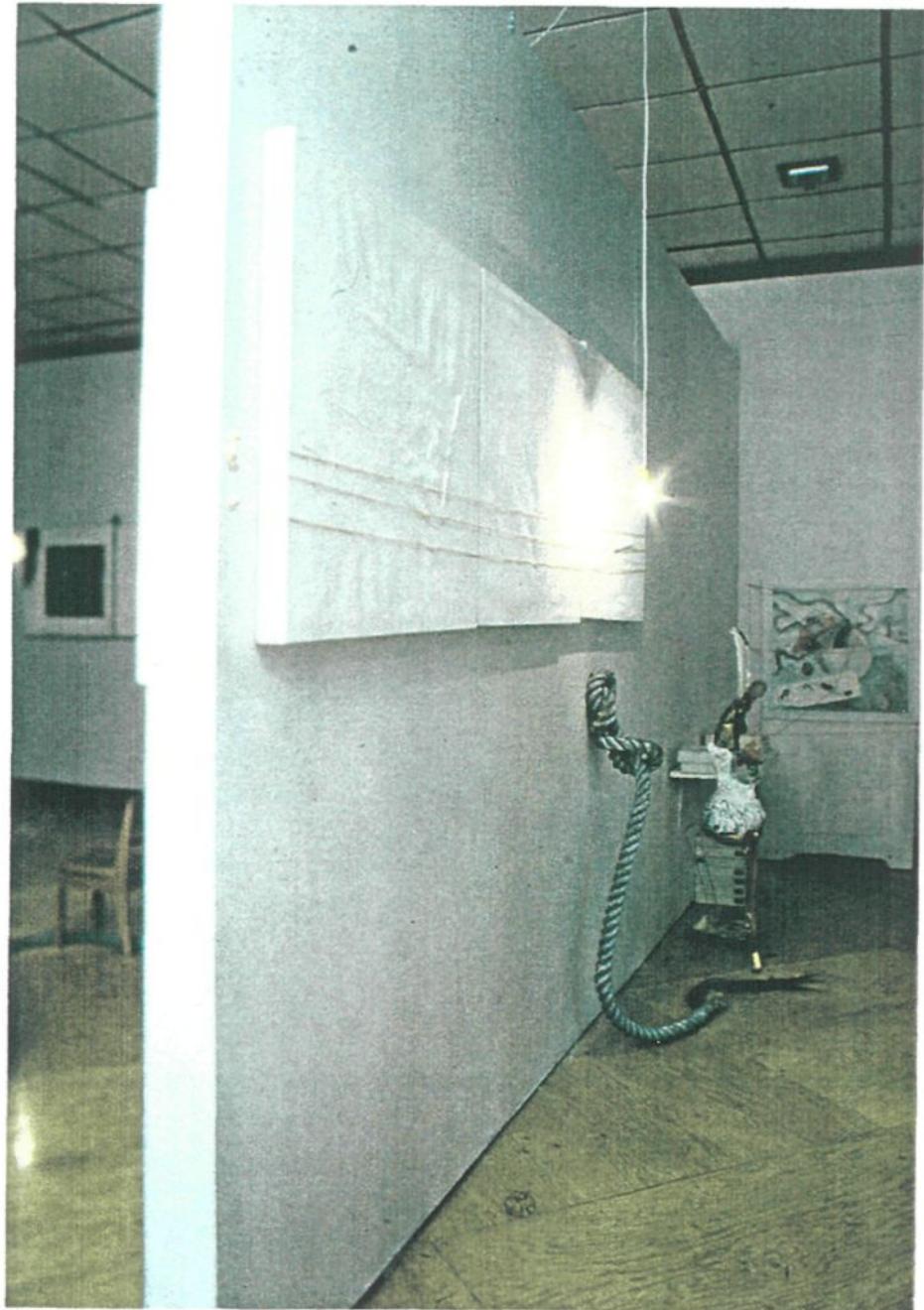
DOSSIER personnels: communiqués, revues d'art et de presse (1981-94), lettres de référence, notes de séminaires suivis en 1993-94, à l'Université du Québec à Chicoutimi.

ANNEXE 1

ILLUSTRATIONS DE L'EXPOSITION

LE CARNAVAL DE MÉDUSE

**DU 7 AU 27 OCTOBRE 1996
GALERIE ESPACE VIRTUEL, CHICOUTIMI**



Mur de l'ambivalence (vue partielle)
Techniques mixtes, 157X305X110cm
Photo Steven Ferlatte



Sténo, 1995-1996 (vue partielle de l'installation)
Techniques mixtes, 180X76X10cm (triptyque)
Photo: Steven Ferlatte



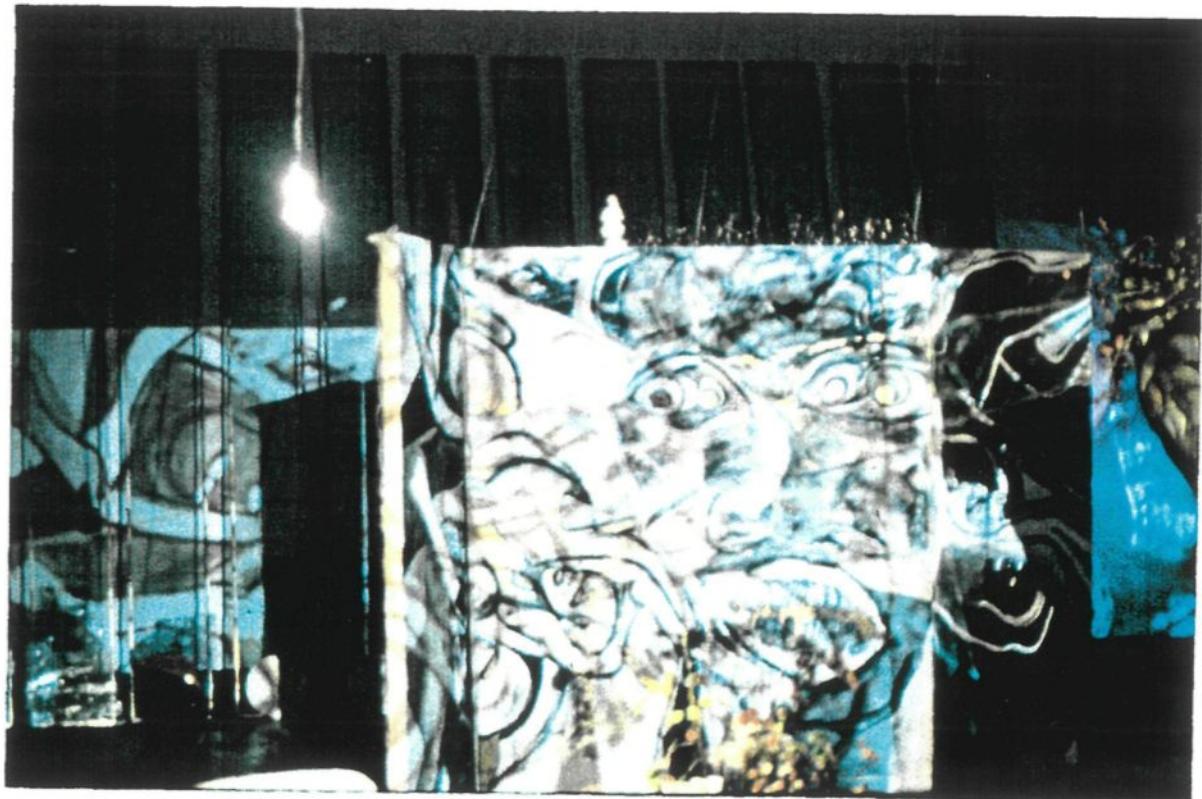
Euryalé, 1995-1996 (vue partielle de l'installation)
Techniques mixtes,
Photo: Steven Ferlatte



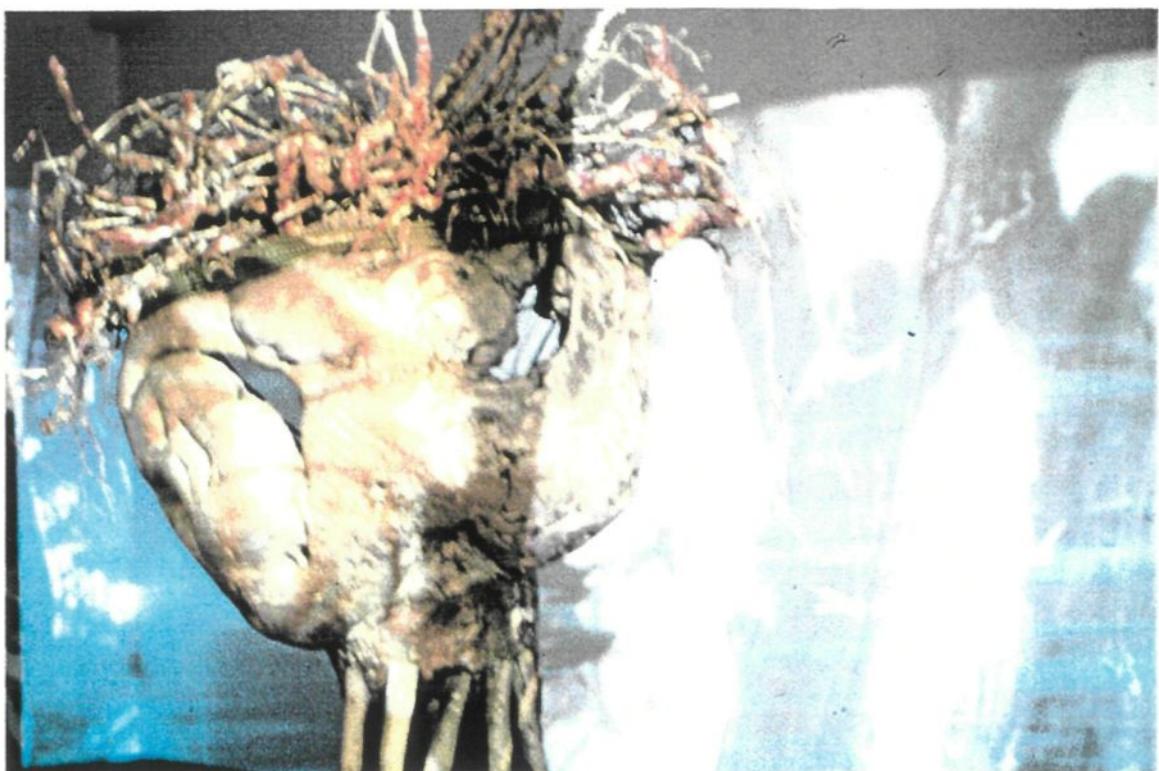
Colonne totémique (vue partielle de l'installation)
Techniques mixtes,
Photo: Steven Ferlatte



Méduse, 1995-1996 (vue d'ensemble de l'installation)
Techniques mixtes,
Photo: Steven Ferlatte



La buanderie de la chair, 1996 (avant-plan)
L'oeuvre tombeau, 1996 (arrière-plan)
Techniques mixtes, images vidéographiques
Photo: J.P. Gagnon



Tête de Méduse, 1995-1996 (avant-plan)
Anges noirs, 1995-1996 (arrière-plan)
Techniques mixtes, images vidéographiques
Photo: J.P. Gagnon

ANNEXE 2

TEXTE DU COMPOSITEUR PIERRE DOSTIE

LA MUSIQUE OCCIDENTALE EST MARQUÉE PAR UNE LOGIQUE OU UN RATIONALISME PROJECTIF ET FINISTISTE QUI NOUS FAIT ATTENDRE, DÉSIRER DES SÉQUENCES (DES CONSÉQUENCES). LES OEUVRES *PRISMES NUS ET DERRIÈRE LE REGARD DU DÉSIR* ONT ÉTÉ ÉLABORÉES SELON LA LOGIQUE QUE J'AIME À INSTAURER SANS SOLUTION DE CONTINUITÉ, UN CONTREPOINT D'ESPACES SONORES HÉTÉROGÈNES. C'EST EN PUISANT DANS LE JOUR QUI S'ADRESSE À L'INCONNU QUE LE HASARD À L'OCCASION S'ILLUSIONNE D'EXISTENCE, COMME À PARTIR DE N'IMPORTE QUOI LE PRIMITIF FAÇONNE SA FÊTE.

Pierre Dostie, Compositeur
Octobre 1988.

ANNEXE 3

FICHE TECHNIQUE DES LIVRES-TOMBEAUX

04-2086683

+Q666 UQAC-Université du Québec à Chicoutimi

Gagnon, Jean-Pierre, 1953-

Histolyse / Jean-Pierre Gagnon
+L'ange (v.1)
+Le gant (v.2)
+La maison (v.3)
+La fourchette (v.4)
+La vierge (v.5)
+L'oreille et le doigt (v.6)
+L'oiseau (v.7)
+Le crochet et la bouteille (v.8)
+L'autoportrait (v.9)

Chicoutimi: Éditions du livre-objet, 1993.

9 v.: ill en coul.

(Macchabee)

Documents destinés aux étudiants en arts visuels de l'UQAC

Oeuvre d'art originale

Notice: 04-2086683

Projet d'installation sur le thème de l'histolyse (dissolution de tissus vivants): processus de transformation de mort - renaissance appliquée à la chenille papillon. L'objectif principal est de suivre la transformation et celle de la démarche artistique proposée, en donnant l'impression de se trouver dans une oeuvre en concoction et de pénétrer à l'intérieur de différents cocons où s'élabore un processus (work in progress)

Descripteur: ART COCON CONCOCTION EVENEMENT INSTALLATION
INTERDISCIPLINARITE METAMORPHOSE PROCESSUS TECHNOLOGIE TRAVAIL
EN PROCESSUS

Notice: 04-2086683

9 documents:

Sagamie-collection générale:

1. X0137230 +Q666 (V.9 Disponible
2. X01377183 +Q666 (V.8 Disponible
3. X01377133 +Q666 (V.7 Disponible
4. X01377086 +Q666 (V.6 Disponible
5. X01377036 +Q666 (V.5 Disponible
6. X01376983 +Q666 (V.4 Disponible
7. X01376933 +Q666 (V.3 Disponible
8. X01376886 +Q666 (V.2 Disponible
9. X01376836 +Q666 (V.1 Disponible