

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

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

par

Madeleine Robillard

Une oeuvre de l'affect

Le 1er décembre 1995



Mise en garde/Advice

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

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

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

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

SOMMAIRE

L'objectif théorique qui a conduit ma recherche était de produire une oeuvre de l'affect, c'est-à-dire une oeuvre qui puisse faire impression sur le spectateur de manière instantanée, sans le détour de la réflexion. Si l'on dit que toute oeuvre se manifeste nécessairement dans une mise en évidence d'options et de valeurs, la mienne se présente sous la forme de l'installation et revêt un caractère expressionniste. C'est à l'intérieur de ces deux modes d'expression que l'objectif s'est construit et que l'oeuvre a tenté d'établir ses forces.

Deux éléments la composent: un ensemble de treize formes suspendues au plafond évoquant à la fois le corps et le vêtement, ce vêtement/haillon qu'on associe d'emblée à la pauvreté, mais qui n'en est point. Parce que ce n'est pas de cette matérialité dont il s'agit malgré toute l'imposante matériologie de l'oeuvre. Ces altérations renvoient plutôt aux angoisses et aux blessures de la psyché. L'autre élément est un visage posé au sol sous ces treize «corps» suspendus, déformé par la matière, déformé par cet effort incommensurable vers le cri. Ce visage n'est pas non plus qu'un visage matière. Il est aussi cette conscience qui nous renvoie à notre propre conscience.

Comment donc susciter l'affect ou «émouvoir» le spectateur par une oeuvre installative à caractère expressionniste? C'est que toute oeuvre qui veut agir par elle-même en suscitant l'affect doit vraisemblablement rassembler des forces plutôt que de les diluer par un contenu trop explicite, trop narratif ou trop sensationnel. La problématique était donc de transposer cette théorie au niveau de la matériologie puisque cela va de soi, ni les mots ni la réflexion ne créent l'oeuvre.

L'art nous propose-t-il des clés susceptibles de nous conduire à cette oeuvre de l'affect, des manières de faire, une gestualité particulière, des couleurs, des formes ou encore des rapports particuliers entre les constituantes de l'oeuvre? Il n'y aurait, semble-t-il, aucune recette du visible. Seulement une conjoncture indéfinissable d'éléments qui, rassemblés arbitrairement par la main et l'oeil «pensant» de l'artiste, pourrait peut-être nous amener vers cette oeuvre de l'affect. Même l'intention n'y conduirait pas. Non plus l'acte délibéré. Mais plutôt l'oeuvre elle-même, cet apparaître qui nous renvoie à d'autres apparaîtres, où d'un à l'autre, d'essai en essai, l'apparence du visible devient finalement apparence de l'invisible dont les forces commencent à s'installer. Ce serait là que se trouveraient les forces opératoires d'une oeuvre. Et non dans l'explicite et le déploiement de l'image picturale. En somme, il s'agirait de peindre pour que l'invisible advienne.

A la lumière de cette expérience et en considérant cette réalité phénoménologique du fonctionnement d'une oeuvre (de l'affect), je ne pourrais affirmer ici qu'une méthodologie particulière de recherche a été appliquée si ce n'est cette multitude de questionnements, d'essais, de transformations et même d'écarts qui l'ont constituée. Dois-je dire toutefois qu'un contenu théorique précieux a été puisé dans des ouvrages portant sur le théâtre expressionniste et par ailleurs dans celui de Gilles Deleuze intitulé, *La logique de la sensation*. J'y ai trouvé là des éléments de réflexion majeurs sur les forces possibles d'une oeuvre. Ceux-ci ont contribué grandement à faire avancer mes expériences d'atelier.

Tout au long de ma démarche, j'ai tenté toutefois de développer une lecture toujours plus exacte de l'oeuvre (vision sensible et objective) ou des *apparaîtres* qui surgissaient au fur et à mesure. Mais le point de départ fut d'arrêter une manière de faire et d'identifier les territoires artistique et historique qui allaient baliser le sentier de ma recherche pratique, permettant ainsi qu'y soit confronté mon objectif théorique. C'est entre ces deux pôles, celui de la théorie et de ses assises, et celui de la pratique, que ce projet s'est réalisé.

AVANT-PROPOS

Le concept d'installation a été vraiment arrêté qu'au moment de la mise en place des éléments de l'oeuvre. Il reste que leur positionnement diffère peu de la maquette réalisée en fin de parcours et dont le croquis en annexe en fait état. Le type d'installation proposé dans l'oeuvre a été conçu strictement en fonction de l'effet recherché, c'est-à-dire *affecter* le spectateur, plutôt qu'en regard des différents modes d'installation tels que proposés par les historiens de l'art (ex.: installation kinesthésique, théâtrale, etc.). Sa proposition finale peut toutefois s'inscrire sous celle de l'**installation nodale**. Les principales contraintes dans la mise en place de cette oeuvre ont été de concevoir un procédé d'accrochage qui puisse respecter le plus possible le concept précédemment élaboré, tout en étant à la fois sécuritaire, compte tenu qu'il était impossible de suspendre les toiles ni les lampes d'éclairage directement du plafond. Il m'a fallu concevoir un appareillage amovible et ajustable pour chacun des éléments, lequel était retenu par des fixations aux murs périphériques de la salle. En somme, les modifications que j'ai dû apporter n'ont touché que très légèrement le positionnement des toiles suspendues, lesquelles ont dû être alignées plutôt qu'intercalées.

Le grand tableau posé au sol a été, quant à lui, réalisé dans la salle d'exposition, compte tenu de ses grandes dimensions (3m x 4,5m).

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier madame Hélène Roy, directrice de la Maîtrise en arts plastiques, pour sa générosité et l'appui apporté tout au long de mes études de maîtrise, et tout spécialement, mon directeur de recherche, monsieur Rodrigue Villeneuve qui, par son professionnalisme, ses compétences et son écoute, a su diriger judicieusement ma recherche.

Merci au corps professoral qui, par son enseignement, a contribué à enrichir ma recherche.

Je remercie également Maude Gauthier du secrétariat de la maîtrise pour les nombreux services rendus tout au long de mes études à l'UQAC.

Ma reconnaissance va aussi à l'endroit d'Hélène Leclerc qui a pris en charge la présentation du présent document.

TABLE DES MATIÈRES

Sommaire.....	II-III
Avant-propos.....	IV
Remerciements.....	V
Introduction.....	VII

CHAPITRE I

LA RECHERCHE

1.1	L'objet de la recherche.....	16
1.2	Le cheminement de la recherche.....	26
1.2.1	Affirmer une singularité.....	27
1.2.1.1	L'installation.....	28
1.2.1.2	Un refus des normes picturales.....	28
1.2.1.3	De la pratique.....	29
1.2.1.4	De la couleur.....	31
1.2.1.5	De l'espace.....	32
1.2.1.6	Une facture expressionniste.....	34

CHAPITRE II

UNE VISION EXPRESSIONNISTE

2.1	Faire de l'expressionnisme ou être expressionniste.....	36
2.2	En quoi suis-je expressionniste?.....	37
2.3	Une forme d'expression controversée.....	40

CHAPITRE III

L'OEUVRE INSTALLÉE

3.1	Ses éléments constitutifs.....	44
3.1.1	Les treize formes suspendues.....	45
3.1.2	Le chiffre treize.....	47
3.1.3	Un visage.....	48
3.1.4	Le regard.....	50
3.2	Un coup de main expressionniste.....	50

Conclusion.....	52
Bibliographie.....	55
Annexe.....	57

INTRODUCTION

On pensera **expressionnisme**. Art brut. Ou bien on fera un certain rapprochement avec l'*arte povera*. Ou encore avec l'art éphémère. Qu'importe! Mon travail n'est pas le produit d'une prétendue et volontaire association à un mouvement particulier auquel je souhaiterais être identifiée. Mais les faits sont là et les actes commis avec toutes leurs influences. "Whatever the artistic trend, all I would say is that "I exist in every imprint¹". Ce que mes recherches sont venues affirmer avant tout, c'est une vision personnelle de la peinture qui a pris son sens dans une manière de faire particulière, où le support est mis en relief, où l'oeuvre se présente dans ce procédé de mise-à-vue qu'est l'installation et porte, faut-il le reconnaître, ce caractère expressionniste. C'est sur ce seul territoire, si je puis dire, que ma production s'est sédentarisée.

Si l'art exprime l'individu et son époque, ma production témoigne, si j'ose dire, d'un vécu et de la recherche d'une profondeur à donner à la vie. Mais aussi, d'une certaine conscience sociale face aux nombreux conflits humains que notre société soit-disant civilisée a générés. Bien que la situation sociale et politique du Québec n'ait rien de comparable avec celle de la Bosnie ou du Rwanda, il reste que même à petits coups de violence et à petits coups d'injustice les intentions ne sont pas plus humaines. Et les êtres n'en sont pas moins brisés. Si un monde meilleur ne peut se construire en opposant le pouvoir à la vie,

¹ Magdalena Abakanowicz, "Magical Mystery Tours", par H. Drohojowska, *Art News*, n° 84, (septembre 1985), p. 38.

l'oppression à la liberté, il ne peut non plus se faire sur le suicide des jeunes ni sur la violence familiale.

S'il me fallait parler de mes intentions en dehors de toute théorie, je me permettrais de citer tout simplement cette phrase de Peter Krausz: «... ce qui m'importe le plus dans mon travail, c'est de pouvoir toucher les gens²».

Je ne cherche pas à produire le gracieux ou l'agréable. Si ces qualités semblent émerger parfois de ma production, c'est que mon expérience de la peinture ne m'a pas encore appris suffisamment à rejeter cet héritage du passé: une vision trop bien éduquée et un geste trop appliqué. Je ne m'intéresse pas non plus au paraître. Exposer une oeuvre pour elle-même est lié pour moi à la futilité, bien que de grandes oeuvres aient ce pouvoir de nous emporter ailleurs que dans cette simple contemplation de la matière, comme dans le cas entre autres des oeuvres de Rothko. Mais celles-ci ne rejoignent pas mes intentions artistiques. Ce que je recherche avant tout, c'est **l'intensité**, celle du **tragique**; cette force d'expression qui agit de manière **subjective**, plutôt qu'en s'adressant à la raison; où le spectateur est *affecté*, touché par l'oeuvre et non interpellé dans son intellect.

J'aurais l'impression d'avoir atteint quelque peu mon objectif si l'oeuvre, au-delà de son pouvoir d'*affection*, s'il en est un, pouvait conduire à une certaine forme d'intériorité. Qu'en deçà de l'apparente fragilité de la condition

² Peter Krausz, «Visites d'atelier», par Jennifer Couëlle, *ETC Montréal*, n° 11, (printemps 1990), p. 23.

humaine que l'oeuvre nous propose, on puisse en arriver à déceler un sentiment d'opposition à une réalité solide comme la fatalité; un refus de la dérive; un N O N à l'oppression. Ce N O N ne serait-il possible que dans la fuite vers une forme de spiritualité, il aurait quand même pour effet une reconstruction de l'être. Une consolidation du je.

Mon intention a toujours été de proposer une oeuvre qui produise un effet sur le spectateur, qui dépasse cette première étape de la réceptivité, c'est-à-dire de l'expérience sensible, en l'amenant à vivre un autre type d'expérience, celle-ci affective³. Une oeuvre qui serait non pas à comprendre par l'entendement, mais à saisir par la chair, ce lieu de l'en deçà de toute réflexion. Lieu primaire où se situe l'affect. En somme, il m'intéressait de travailler à la production d'une oeuvre qui pourrait susciter l'affect⁴, mais en proposant des thèmes qui se situent du côté du déplaisir.

Ma recherche s'est précisée à partir de l'étude de l'ouvrage de Gilles Deleuze, *La logique de la sensation*, où l'auteur, à travers l'analyse des structures internes des oeuvres de Francis Bacon, questionne tout le phénomène du fonctionnement de la peinture, à savoir ce qui fait qu'une peinture contient des forces et peut agir sur le spectateur, en suscitant notamment la sensation. Et en ce qui me concerne, l'affect.

³ Affectif (ve): qui concerne les états de plaisirs ou de douleurs (simples: affects, sensations; ou complexes: émotions, passions, sentiments), dans REY, A. et REY-DEBOVE (1991), *Petit Robert 1, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Ed. Le Robert, p. 31.

⁴ Affect: de l'allemand, affekt. Aspect élémentaire de l'affectivité. Etat psychique primordial relié à l'ensemble des sensations, des émotions, des passions et des sentiments d'un individu.

Toute cette problématique ne pouvait se résumer à cette candide intention de produire ce qu'on appelle dans le jargon de l'art une oeuvre forte. Car l'effet obtenu par une oeuvre forte ne se situe pas nécessairement du côté de l'affect ni du côté du tragique. Faut-il dire aussi que ma courte expérience artistique et ma vision modeste du travail accompli jusqu'à maintenant ne me permettaient pas de donner un tel objectif à ma recherche. Alors que la problématique de l'affect, elle, situait ma recherche non pas en terme de qualité (oeuvre forte ou plus ou moins forte), mais de spécificité.

C'est par la voie de l'expressionnisme que cette problématique de l'affect allait prendre forme. Ces visages aux bouches déformées débordant de la surface picturale, cette toile tordue, altérée, suspendue rappelant le corps, comportaient leur charge d'affect, leur contenu dramatique. Ces constituantes de l'oeuvre ne pouvaient toutefois s'analyser isolément, mais plutôt comme les parties d'un tout, c'est-à-dire d'une installation. L'effet pictural recherché devait donc surgir à la fois de chacun de ces éléments, corps et visage, mais aussi des rapports (de tension) qui allaient s'établir entre eux. Un peu à la manière de ces artistes allemands qui cherchaient à émouvoir en rassemblant «tous les moyens d'expression scénique pour conférer au drame une expressivité maximale⁵».

Mais encore fallait-il que l'oeuvre ne disperse pas son effet par un contenu narratif (où une histoire se raconte, où la trame littéraire fournit les liens

⁵ Denis Bablet et Jean Jacquot de, *L'expressionnisme dans le théâtre européen*, p. 194.

unissant les éléments de l'oeuvre qui doit, pour être saisie, faire appel au temps, à la durée), ni trop illustratif: dans de tels cas, le spectateur n'a plus rien à vivre puisque tout a été dit, ressenti ou représenté par la peinture même.

«... quand à force de réflexivité la peinture se dénonce elle-même, exhibe ses moyens sans produire sa fin, refuse à l'oeil son plaisir ... [au corps son expérience]. Et il en va de même pour toute peinture trop délibérée, lorsqu'on a l'impression qu'elle n'a rien à dire et qu'elle se répète elle-même indéfiniment⁶».

Je devais faire en sorte non pas, selon cette expression trop générale, que l'oeuvre s'attarde à l'essentiel, mais qu'elle soit plutôt une **genèse** de quelque chose. De quelque chose d'invisible. D'un état d'âme. Ou d'une émotion. Que sa matérialité parle davantage de l'invisible que du visible. Comme peut le faire exemplairement la danse buto⁷ qui s'oppose au sensationnel et au démonstratif. Elle est cette genèse de l'émotion, cette énergie concentrée. Telle une force invisible qui se refuse au spectacle. Comme «un corps au bord de la crise de nerfs», mais sans jamais arriver au déploiement physique de la crise elle-même. Ce corps, «il ne veut ressembler à rien ⁸».

C'est précisément de cette **réserve de mouvement** dont parle Deleuze, de cet **agir contenu** de la peinture, de ce spectacle **du presque rien**, de ce caractère concentré, lorsqu'il cherche à démontrer les forces possibles de la peinture.

⁶ Mikel Dufrenne, *Esthétique et philosophie*, p. 212-213.

⁷ Danse moderne japonaise inspirée de l'école de pensée de Mary Wigman (1894-1973), artiste considérée comme une des figures importantes de la danse expressionniste allemande (Absolute dance, Expressive dance). La danse buto cherche à émouvoir par des gestes retenus d'une extrême lenteur, mais d'une force opératoire étonnante.

⁸ Michaël Lachance, «Images de la nuit violette», *Cinébulles*, Vol. 9, n° 2, (déc. 89 - fév. 90), p. 34.

Les pièges à éviter dans cette recherche étaient nombreux. Susciter l'affect – ou si l'on veut la sensation – c'est travailler avec des thèmes et des manières de faire qui nous amènent souvent aux frontières du lyrisme et du pathos. Le symbolisme tendait aussi à devenir la voie d'évitement de ces écueils. L'enjeu était vraisemblablement de chercher par une forme visible, suggestive, à proposer l'invisible. Un invisible qui serait du côté de la force, de la puissance, et non du côté de la complaisance, de l'adoucissement ou de la flatterie. Mais encore là, la réflexion et les mots ne constituent pas la matériologie de l'oeuvre.

Les chapitres suivants font état de mes préoccupations théoriques et pratiques. Et en sous main, bien sûr, de mes intérêts et des influences reçues. Sans m'être donné comme figure de proue l'originalité, – principe de recherche que je considère comme potentiellement déviant pour toute démarche artistique lorsque posé en objectif – je crois que ce projet témoigne, sans prétention, d'une certaine singularité. Les éléments factices qu'on pourrait déceler sont assurément inconscients. Malgré les écarts vécus en cours de recherche, l'oeuvre m'apparaît démontrer une certaine unité. Ce qui n'est pas atteint ne dépend pas de ma volonté mais du métier qui commence tout juste à s'installer. Et de certaines contraintes quant aux lieux possibles pour présenter l'oeuvre. J'ai dû effectivement abandonner l'idée d'*in situ* puisque mon calendrier d'étapes m'obligeait à reporter mon projet d'installation à la période d'hiver. Le lieu convoité était les ruines de la Vieille pulperie, pour lesquelles je n'avais pu de toute manière obtenir d'autorisation. Les autres lieux visités ne convenaient

pas à mon projet. Il y avait néanmoins bien d'autres aspects à exploiter et d'autres intérêts à faire valoir.

J'ai tenté effectivement d'affirmer le caractère expressionniste que je souhaitais voir également dans l'installation en allant puiser principalement dans le théâtre certaines données potentielles susceptibles de me rapprocher de mon objectif: notamment par l'éclairage qui devra contribuer à charger le lieu et l'oeuvre d'une tension maximale, agissant ainsi comme un facteur dramatisant. Cet élément venait ainsi suppléer jusqu'à un certain point la couleur qui n'a jamais tenu une place prépondérante dans mon travail, du moins la couleur plastique, et répondre à des valeurs que je cherchais à mettre en évidence: l'intensité et le climat.

«L'éclairage nous donne ainsi le moyen d'extérioriser en quelque sorte une grande partie des couleurs et des formes que la peinture figeait sur ses toiles, et de les répandre vivantes dans l'espace: l'acteur [lire ici le spectateur déambulant dans le lieu installé] ne se promène plus devant des ombres et des lumières peintes, mais il est plongé dans une atmosphère qui lui est destinée⁹».

Ce texte d'Appia rejoint étrangement l'intention de recherche que je présentais à l'appui de ma demande de maîtrise, où je souhaitais questionner le support dans sa «platitude», le libérer de son cadre, le former, le tordre, l'altérer et le projeter dans l'espace des sens. Espace-privilege d'une lecture sentie.

Les éléments propulseurs de ma recherche ont été principalement l'étude de l'ouvrage de Gilles Deleuze, *La logique de la sensation*, les outils de réflexion

⁹ Adolphe Appia, dans *L'expressionnisme et les arts*, Jean-Michel Palmier, p. 83.

apportés par le cours de *Méthodologie de la recherche/gestion de projet*, les nombreuses lectures faites sur l'expressionnisme (peinture, théâtre, poésie, cinéma), l'âme de Rainer Maria Rilke, mes expériences personnelles en danse buto et la découverte de l'oeuvre théâtrale de Tadeusz Kantor (mais à mon grand regret, un peu tardivement). Bien que mon installation ne présente pas de façon évidente une influence du style kantorien, il reste néanmoins que son principe de création qui est de construire l'émotion par la déconstruction, la désorganisation, la confrontation de deux registres d'émotion (par exemple, le tragique et le rire grotesque), m'a aidé sur plusieurs points: soit à resserrer ma problématique, à élaborer mon concept d'installation, à m'enraciner davantage dans mon territoire, l'**EXPRESSIONNISME**, et à affirmer moyens et matériaux: la déformation, la destruction, le rudimentaire, la matière brute, le matériau pauvre et usé. La découverte de son oeuvre, qui se rapproche parfois du théâtre dansé, m'a ouvert des avenues nouvelles pour l'après-maîtrise où j'entends conjuguer mes expériences en danse (principalement en buto) et en arts plastiques pour intervenir dans des actions performatives. Le canevas teint et altéré deviendrait costume de scène...

Dans le présent texte, j'expose d'abord l'objectif théorique auquel s'est confronté ma recherche ainsi que les nombreux questionnements qu'il a suscité. J'énonce ensuite les éléments qui singularisent ma pratique et la positionnent face à mes préoccupations de recherche. Finalement, je présente l'oeuvre installative qui en résulte, mais je tente au préalable de prendre position sur ce qui me lie à ce courant artistique qu'est l'expressionnisme, à travers lequel a été menée ma recherche d'«une oeuvre de l'affect».

Outre une maturation de ma démarche artistique, cette recherche m'a permis de rassembler mes acquis antérieurs (danse et chorégraphie, modelage, sculpture, confection de costumes de scène, métiers d'art ...) et par conséquent d'unifier davantage ma démarche. Ma formation en service social, en sciences humaines et en enseignement n'est pas étrangère non plus à ma création, qui revendique, en sous ordre, des valeurs qui lui sont reliées.

CHAPITRE 1

LA RECHERCHE

De cette formation comme point de départ et avec les limites de ma pratique artistique, il m'a fallu accomplir un travail qui m'est apparu parfois gigantesque, puisque je devais confirmer plusieurs axiomes: intentions, matériaux, procédés, manière de faire, et atteindre plusieurs objectifs: concientiser mon processus de création; asseoir davantage ma démarche de création; affirmer le medium peinture et concevoir mon projet d'exposition. Donner le ton à cette recherche serait de dire qu'elle a soulevé de généreuses vagues de fond. Les écarts furent nombreux. L'oeuvre qui est présentée en cette fin de parcours ne traduit pas encore toute la maturité voulue, mais témoigne à tout le moins d'un ardent vouloir-faire. Beaucoup d'intentions y sont encore contenues.

1.1 L'objet de la recherche

Au centre de ma recherche: produire une oeuvre de l'**affect**.

En quoi ma manière de peindre et de traiter le support, le procédé installatif privilégié, le ton expressionniste de l'ensemble pouvaient-ils rejoindre cet objectif? Ma production était-elle même discutable en ce sens?

L'objet n'était pas ici de chercher à représenter l'affect, mais plutôt de le susciter. L'ensemble pictural proposé tentera donc d'avoir cette **force opératoire** susceptible d'affecter le spectateur, de manière instantanée, sans le détour de la réflexion.

La nature d'une telle dynamique se situerait dans le fonctionnement de la peinture ou plus précisément dans le **dispositif énergétique** qui est créé. Deleuze décrit très bien ce fonctionnement dans son analyse des oeuvres de Francis Bacon. Ce qu'il met en cause, ce sont la manière de peindre de l'artiste, la nature des éléments picturaux et leurs propriétés matérielles sensibles, ainsi que le type de rapports qui s'établissent entre eux. Ce dispositif se structurerait en fonction d'une finalité qui est de **capter des forces**. Quelles seraient ces forces? Comment faire en sorte qu'une peinture puisse capter des forces? Et, dans le cas présent, lesquelles de ces forces pourraient susciter l'affect?

Si on prend comme exemple les forces picturales identifiées par Deleuze dans les oeuvres de Bacon, notamment la déformation, la pression, l'étirement, la torsion, l'isolement de la figure, celles-ci ne peuvent être considérées comme des éléments conduisant à des applications systématiques, ni correspondre à des modèles picturaux. Le phénomène même de la création relève avant tout de l'arbitraire et met en jeu le hasard et l'inconscient où intervient la singularité de chaque pratique artistique, sans parler des constituantes plastiques de l'image (couleur, forme, perspective, etc.), qui agissent toujours en interdépendance l'une de l'autre.

Mais en quoi ma recherche d'une oeuvre de l'affect peut-elle se rapporter à une peinture de la sensation dont parle Deleuze? C'est que produire la sensation comme l'affect nous ramène aux mêmes exigences picturales, à savoir que l'oeuvre doit rassembler des forces et agir dans l'immédiateté, c'est-à-dire avant que surgisse toute forme de représentation mentale. Mais d'abord faudrait-il définir ces concepts.

Bien qu'on ait tendance à traduire généralement le terme d'affect par celui d'émotion, la psychologie désigne par ces deux mots deux états distincts.

[L'affect correspond à] «... un état affectif élémentaire ¹⁰». [Il est] «... un aspect inanalysable et élémentaire de l'affectivité, différent de l'émotion qui en est la traduction neuro-végétative et des sentiments plus élaborés. [Il consiste en des] ... états psychiques primordiaux, lesquels précèdent l'aperception de l'image et la représentation et seraient à l'origine des émotions¹¹». [Ce caractère primordial de l'affect rejoint ici l'affirmation de Kant où l'affect serait] «... éprouvé dans l'état présent, [...] ne laissant point le sujet parvenir à la réflexion¹²».

L'affect serait donc d'ordre psychique et se distinguerait du sentiment et de l'émotion qui lui succèdent par son caractère primordial, **ponctuel** et transitoire. Alors que la sensation est la manifestation finale de l'affect. Elle n'est donc pas primordiale, mais agit tout autant dans l'immédiateté et non dans la durée.

¹⁰ REY, A. et REY-DEBOVE, J. de (1991), *Petit Robert I, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Ed. Le Robert, p. 31.

¹¹ SILLAMY, R. de (1989), *Dictionnaire de la psychologie*, Paris, Ed. Larousse, p. 9.

¹² *Encyclopédie Universalis* (1989), «Corpus», Tome I, Paris, Ed. Universalis, p. 347.

Qu'est-ce donc que la sensation? Merleau-Ponty dans son ouvrage sur la phénoménologie de la perception nous la décrit comme étant

«... l'épreuve d'un choc indifférencié, ponctuel ...¹³». [Mais dans son sens premier, la sensation est une] «... impression sensorielle¹⁴». [Elle est un] «... phénomène psychophysiologique par lequel une stimulation externe ou interne a un effet modificateur sur l'être vivant¹⁵...» [Elle est un] «... état somatique et psychique s'installant soudainement¹⁶».

Bien qu'elle se manifeste par des caractères physiologiques notables, tels que l'accélération du pouls, des rougeurs au visage, une respiration rapide, des frissons, etc., elle demeure un phénomène d'ordre psychophysiologique puisque cette «... réaction de l'organisme [est] accompagnée d'un état affectif ...¹⁷», notamment l'affect.

Ce qu'il importe ici de retenir, c'est que la sensation, tout comme l'affect, diffère du sentiment et de l'émotion par son caractère **immédiat**, alors que ces deux derniers états affectifs constituent plutôt un phénomène psychologique complexe et **durable** et impliquent les fonctions de représentation et de réflexion. Produire du sentiment, par exemple, en appelle à l'intellect et à la durée.

¹³ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 9.

¹⁴ Encyclopédie Universalis (1990), «Corpus», Tome I, Paris, Ed. Universalis, p. 250-251.

¹⁵ REY, A. et REY-DEBOVE, J. de (1991), *Petit Robert I*, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, Ed. Le Robert, p. 1797.

¹⁶ SILLAMY, N. de (1980), *Dictionnaire encyclopédique de la psychologie*, Tome I, Paris, Ed. Bordas, p. 429.

¹⁷ SILLAMY, R. de (1989), *Dictionnaire de la psychologie*, Paris, Ed. Larousse, p. 96.

L'affect et la sensation sont liés comme la cause et l'effet. Parler de la sensation, c'est aussi parler d'affect. Et vice versa. C'est référer à la fois à une expérience psychique et physiologique. Donc, à une expérience élargie.

Au-delà de toutes ces définitions, ce que je souhaite mettre en relief et qui constitue un des points importants de ma réflexion, c'est cette notion d'instantanéité, d'immédiateté, qui est associée à l'affect comme à la sensation. Ici je ne m'en tiendrai qu'à l'affect puisque c'est là l'objet de ma recherche.

Il demeure toutefois que ces deux notions, affect et sensation, ont un même dénominateur: **l'immédiateté**, et s'opposent aux mêmes facteurs: le sentiment et l'émotion et leur caractère durable. Toujours en se référant à l'hypothèse élaborée par Deleuze, la création d'un dispositif énergétique susceptible d'agir sur le spectateur et de l'affecter serait conditionnée par la présence de ce caractère instantané que devra contenir l'oeuvre. Est-ce possible maintenant de traduire cette valeur en termes de picturalité et d'effet pictural?

Capter des forces serait, entre autres choses, s'en tenir à l'immédiat, à cette valeur associée à la sensation et à l'affect. C'est donc dire qu'il faut refuser tout effet durable comme, par exemple, produire du sentiment. Et en refusant cet effet durable, on refuse aussi la peinture narrative, puisque la narration, dans les rapports qu'elle établit entre les choses et parce qu'elle agit dans la durée, a comme résultat de diluer l'effet pictural. Il faut donc éviter que l'image raconte un fait ou un événement. Ou encore qu'elle soit de l'ordre du portrait: ce rapport, cette référence à autrui, à un double, diluerait déjà l'effet.

Capter des forces serait aussi refuser l'abstraction. Selon Deleuze, cette forme d'ascétisme de la figure ne crée pas de forces. Elle s'adresse plutôt au cerveau,

[parce que] «... ce n'est pas dans le jeu libre ou désincarné de la lumière et de la couleur (impressions) que la sensation est, au contraire c'est dans le corps, fut-ce dans le corps d'une pomme. La couleur est dans le corps, la sensation est dans le corps, et non dans les airs¹⁸». [Ce corps sensible dont parle Deleuze se nomme la Figure]. «Tandis que la Forme abstraite s'adresse au cerveau, plus proche de l'os¹⁹».

Nous nous retrouvons donc devant la proposition d'une oeuvre qui serait ni représentative, ni abstraite, et qui rechercherait cet effet instantané de l'affect (ou de la sensation) en dehors de toute narrativité.

Comment cette peinture «Figurale²⁰» peut-elle contrer la narration? En isolant la Figure, ou les éléments de l'oeuvre ou du dispositif, soit par des lignes, des formes, des couleurs, soit par une géométrie qui confine la Figure ou les Figures à n'être que des **états de fait**. Cette oeuvre en somme doit contraindre la pomme à n'être qu'un état *pommesque* et non suggérer une ressemblance à une autre; contraindre aussi le visage à n'être qu'un état organique, une visagéité, et non cette référence à un double; contraindre également un corps à n'être qu'un état de corps comme il existe un état d'âme, et non cette ouverture au dialogue avec un vis-à-vis. Comme si la Figure – cette forme sensible qui se rapporte à la sensation – avait, comme le dit Deleuze, «une face tournée vers le sujet», une énergie concentrique. Comme si cette Figure – isolée ou combinée

¹⁸ D.H. Laurence, «Eros et les chiens» dans *La logique de la sensation*, Gilles Deleuze, p. 27.

¹⁹ Gilles Deleuze, *La logique de la sensation*, p. 27.

²⁰ *Figurale* est le substantif que Deleuze utilise pour nommer cette peinture qui s'oppose au figuratif et au narratif.

avec d'autres formes ou d'autres figures – devait se réduire à n'être que ce là, c'est-à-dire ce lieu temporel qui confine les choses à n'être qu'un **à-ce-moment**.

Mais l'isolement de la Figure ne serait qu'un des éléments-forces d'une peinture de l'affect ou de la sensation. Deleuze en énumère d'autres: la pression, la déformation, l'étirement, etc. Mais ces forces seules ne semblent pas être opérantes. Elles doivent pouvoir créer des tensions entre elles, c'est-à-dire des rapports de forces.

Si la sensation, qui est un phénomène dérivé de l'affect, est dans sa définition même un agent modificateur, c'est qu'elle est en soi une force. Et lorsqu'on crée des rapports de forces en peinture, on oppose la sensation à la sensation; on oppose l'affect à l'affect. En somme, on oppose des forces entre elles, mais des forces de nature différente: par exemple l'inertie au mouvement, ou mieux encore l'inertie à une force invisible qui suggère le mouvement sans pour autant le représenter. Ces rapports de forces créent des tensions qui agissent de manière subjective sur le spectateur. (Ex. *Le pape Léon XIII*, de Francis Bacon).

Sans transposer d'emblée ce questionnement sur la picturalité à mon projet d'installation, il reste que les valeurs qu'exige l'application de cet objectif de recherche m'apparaissent communes à plusieurs disciplines artistiques qui recherchent une puissance d'action du côté de l'affect. Ce ne sont que les moyens qui semblent changer, comme par exemple dans l'écriture qui se veut

expressionniste, où il y a dissociation du langage par l'ellipse, la syncope, l'irrégularité, le changement de registre, pour aboutir finalement à une désintégration de la syntaxe. Ou encore comme dans le théâtre expressionniste, qui tend à juxtaposer les éléments de manière à contrer toute harmonie possible dans le jeu scénique et à déstabiliser par le décor et l'éclairage. Ou bien dans cet agir contenu, non explicite, de la danse buto et sa force opératoire. On se rend compte que toutes ces disciplines cherchent à émouvoir. La peinture et l'installation ont aussi leurs propres moyens pour susciter l'affect.

Ce problème de la picturalité, voire de la mise en scène d'objets, de formes et de Figures en tant que forces opérantes, reste entier. Comment peindre une force en peinture? Comment créer ce dispositif installatif qui puisse susciter l'affect? Peut-on avancer que c'est l'oeuvre elle-même qui doit faire événement? «Il ne s'agit plus de parler de l'espace et de la lumière, mais de faire parler l'espace et la lumière²¹...» A quoi donc ressemblerait ce Figural qui se situerait entre la représentation (l'imitation, le portrait) et l'abstraction; entre le réel et l'informel? Et qui ne s'exhiberait pas dans le sensationnel? Qui opposerait le fait instantané à la narration? Qui agirait plutôt dans le moment présent, comme s'il fixait sur la toile un instant dramatique avant qu'il ne se dissipe? Une oeuvre qui serait elle-même un souffle coupé? Si pour susciter la sensation, l'affect, il faut peindre l'instant présent, il faut alors refuser, par exemple, de peindre le spectacle de la douleur, pour privilégier plutôt l'**instant** de la douleur, l'**état** de cet instant de la douleur.

²¹ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 60

Au-delà de son apparence, et parce que la matière-peinture a pu la transcender, l'oeuvre devient alors saisie non pas d'une manifestation extérieure, mais d'un phénomène intérieur. Elle a une profondeur, tel le drame, et comme pour le théâtre expressionniste, elle ne se veut pas que visuelle:

«... le décor ne doit pas offrir une pure jouissance esthétique qui s'ajouterait au drame. [...] [Il doit proposer des] indications concentrées...[...] Le décor s'adresse-t-il d'abord à l'oeil physique, qu'il n'en doit pas moins aider à recréer la vie dramatique [...] Pour ce faire il isole la vie intérieure de la réalité. [...] Tout ce qui informe l'oeil physique sans toucher l'âme est exclu²²...».

L'oeuvre travaille avec des forces invisibles, qui doivent contenir leur propre charge d'affect.

Mais comment transposer cette théorie sur le plan de la matériologie? Sur celui de l'installation? Quelles seraient les formes, les couleurs, les reliefs, les perspectives, le geste, la disposition des éléments qui pourraient le mieux traduire plastiquement et architecturalement l'affect? Celui-ci serait-il d'abord contenu dans le sujet? Par exemple, l'être humain, en tant que Figure de l'oeuvre, serait-il plus susceptible d'affecter le spectateur?

«Pourtant, décidément, il n'y a pas de recette du visible et la seule couleur pas plus que l'espace n'en est une²³. [L'oeuvre] ... «n'est spectacle de quelque chose qu'en étant spectacle de rien...²⁴»; «... qu'en crevant la peau des choses²⁵».

²² Denis Bablet et Jean Jacquot de, *L'expressionnisme dans le théâtre européen*, p. 198-199.

²³ M. Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*, p. 67-68.

²⁴ Ch. P. Bru, «Esthétique de l'abstraction», dans *L'oeil et l'esprit*, M. Merleau-Ponty, p. 67-68.

²⁵ Henri Michaux, «Aventures de lignes», dans *L'oeil et l'esprit*, M. Merleau-Ponty, p. 67-68.

Il n'y aurait donc ni formule ni solution qui pourrait nous permettre de proposer une équation nous amenant à statuer sur ces possibles d'une oeuvre de l'affect ou de la sensation, où par exemple le *a* correspondrait à l'arbitraire, les *f* à la figure et à la forme, le *e* à l'ensemble des structures non-narratives, le *c* à la couleur, le *t* à une technique du geste, pour qu'au total tous ces facteurs conduisent au résultat *y* de l'affect.

«La vérité est que nul moyen d'expression acquis ne résout les problèmes de la peinture, [ni] ne la transforme en technique ...²⁶». Il faut, semble-t-il, s'en référer aux effets indéfinissables de l'inconscient et du hasard dans l'acte créateur. Et à la touche du peintre qui, elle, constitue ce rapport conjugué et inséparable entre l'oeil et la main, entre la vision et la pensée, rapports qui sont conditionnés par une perception singulière des choses et du monde. Et par l'intention première de l'artiste, ou *son désir de peindre* dont parle Merleau-Ponty, qui doit encore là se subordonner à l'apparaître de la création.

²⁶ Ibid. p. 50.

1.2 Le cheminement de la recherche

Mais toute cette problématique ne pouvait-elle pas se réduire somme toute à ce qu'on appelle une oeuvre forte?

L'expérience proposée au spectateur par une oeuvre «forte» pourrait tout aussi bien n'appartenir qu'à l'esthétique pure. Elle demeurerait toutefois une expérience du sensible – puisque c'est avec nos sens que nous saisissons une oeuvre – mais ne dépasserait pas cette étape de la réceptivité, c'est-à-dire de l'expérience sensorielle, en ce sens qu'elle n'irait pas jusqu'à **affecter** le sujet. La force de l'oeuvre serait, dans un certain sens, limitée à ses référents plastiques. Elle ne laisserait pas une **impression** de nature **affective** sur le spectateur. Et laisser une impression²⁷, c'est précisément produire un effet.

Et même en adoptant ce postulat de Deleuze à l'effet qu'une oeuvre doit capter des forces pour agir sur le spectateur, il me fallait préalablement questionner un artefact: une matière, des formes, des couleurs, une manière de faire, un dispositif.

Mon travail propose incidemment deux formes: une suggérant le visage, l'autre le corps. D'abord, un corps suspendu où la structure qui l'entoure, l'isole, n'est plus qu'un débris. Cette forme est multipliée par treize. Treize corps juxtaposés dans l'espace comme de multiples éléments isolés. Ce qui les lie entre eux, c'est leur «grandeur», leur anonymat. Leur **silence**. Rien ne se raconte

²⁷ Toucher quelqu'un par une impression veut dire «affecter».

entre eux. Comme si leur apparence de misère pure leur conférait nécessairement cet état de silence. Corps accablés. A n'être que là.

Puis ce visage qui se présente toujours seul dans un autre lieu, séparé du corps, comme une icône, mais débordant de la surface de la toile. Seulement un visage en gros plan, posé au sol sous ces treize corps suspendus, opposant son «cri» à cet état de désaisissement de la vie qui se présente à lui. Mais est-ce vraiment un visage ou bien un état d'âme? Ou alors une photogénie de la souffrance, où la matière même s'éclate et se tord sous la tension?

S'il y a affect dans l'agir de cette oeuvre, elle serait dans ce corps suggéré, ce corps suggéré souffrant, et dans cette tension entre le visage au sol et les corps suspendus; puis dans le visage même, dans sa densité d'expression. Et dans le climat du lieu d'exposition auquel contribuent l'éclairage et le son.

1.2.1 Affirmer une singularité

C'est donc à partir du réel et conjointement avec ce réel que ma recherche s'est précisée. Il fallait d'abord, dans un premier temps, analyser ma pratique artistique afin d'en déterminer la singularité, de manière à pouvoir y confronter mon objectif théorique.

1.2.1.1 L'installation

Ma peinture s'est toujours voulue **installative**. Du simple objet posé au sol devant le tableau au lieu créé par l'organisation de plusieurs éléments, l'oeuvre débordait en tout temps de l'espace conventionnel d'exposition. Elle tendait également vers l'interdisciplinarité par l'emprunt à d'autres disciplines (modelage, bas-relief ...) et à des matériaux non formalistes en peinture (terre, bois, ...). Par non formalistes, je réfère ici à la conception qu'avait Clément Greenberg de la peinture, où tout objet pictural suggérant une perspective tridimensionnelle écartait l'oeuvre de la discipline même de la peinture.

1.2.1.2 Un refus des normes picturales

Ma pratique témoigne également d'un **refus de la bidimensionnalité de la peinture et de l'encadrement**. Un refus des normes. De l'enfermement. Dès mes premières réalisations en peinture, le canevas a toujours été suspendu, sans châssis, induisant par le fait même une pré-forme issue de ce phénomène de gravitation. Le concept même de suspension, ses composantes, telles le relief, le modelé, ont été au centre de mes préoccupations plastiques tout au long de ma recherche. Il a également fait l'objet d'une réflexion approfondie au plan de la sémantique et de la symbolique. Toujours la toile est tordue, pressée, transformée. Mal-traitée. Ces gestes me sont nécessaires en ce qu'ils constituent une prise de connaissance du matériau et en même temps un agir par lequel l'énergie se transfère à l'oeuvre. Ce sont mes gestes qui induisent la création. Par ce contact, j'investis la toile de mes intentions. Voire d'une charge d'insconscient. Cette manière de faire représente pour moi les premiers gestes d'ancrage vis-à-vis l'oeuvre à créer.

1.2.1.3 De la pratique

Les formes obtenues par le modelage de la toile rappellent toujours le corps et le vêtement. Vêtement-haillon par ces altérations évidentes; vêtement d'écorce, par ces textures mates et rugueuses; ou bien cette peau d'animal tannée où une matière semble avoir été extraite de la surface. Mais elles sont davantage cette enveloppe-mémoire, ce vestige-matière qui évoquent un au-delà de l'apparence.

Là où la toile ne présente pas de relief, c'est la texture et la matière qui prennent la relève. Notamment dans ce visage peint sur l'argile, où les craquelures participent à l'expression de l'oeuvre. Comme s'il y avait fusion entre la matière et le propos de l'oeuvre. Comme si dans ce visage humanisé, l'effort incommensurable vers le cri qu'il nous renvoie avait agi jusqu'à en briser la surface. Jusqu'à faire craqueler cette matière-chair.

Comme le corps, le visage a toujours hanté ma production. Il se présente invariablement séparé du corps. Dans un autre lieu. Comme s'il constituait en lui-même une entité, un monde tellement chargé qu'il deviendrait surcharge s'il était associé au corps. Comme s'il fallait aussi l'en séparer pour lui redonner sa véritable essence. Sa quintessence. Ou plutôt pour redonner à l'être TOTAL sa DIGNITÉ.

La recherche en atelier s'est donc concentrée sur l'étude du visage et du corps, qui, lui, a pris forme par la suspension de la toile libre, sans cadre. Des toiles de différentes épaisseurs ont été modelées, tordues, attachées, altérées, suspendues. Suspendues au mur par des clous; au plafond par des cordes, de la

broche, des fils invisibles. Trempées dans l'acrylique liquide pour ressortir gris charbon, couleur terre, ou chair, ou rouge. Ou encore tachées par cette couleur qui y était projetée. Ou plongées dans la boue. Toiles suspendues à nouveau pour l'étude de ce drapé qui évoquait trop souvent le pli baroque, ou encore le modelé romantique et adouci d'un élégant *contra-posto*.

Mais aussi toiles réfléchies s'auto-questionnant sur leur suspension même: alors qu'on accroche un cadre, on suspend une toile, un tissu, un vêtement. On suspend aussi une peau d'animal à sécher. On suspend implicitement à distance du sol. Etre suspendu, c'est aussi perdre pied. C'est être réduit à s'accrocher, à s'agripper. A dépendre de quelque chose. Mais de quoi?

Suspendues, immobilisées, confinées, reléguées ...

Et bien que dissocié du corps, le visage faisait pourtant «corps» avec ma recherche. Cette expression désespérée, ce regard souffrant, ce cri jamais entendu, cette bouche tordue, toute cette visagéité parlait le même langage que ces corps suspendus. Qu'il ait été peint ou dessiné sur la toile sèche ou humide, ou encore au fusain, à la détrempe; qu'il ait été composé d'acrylique ou d'argile; qu'il ait été ce visage-suaire ou ce visage-icône posé sur un tambour rempli d'encre rouge et déformé par une toile mal tendue, il offrait toujours ce même regard, cette même expression. Visage aux couleurs de terre et composé à même la terre, comme ces corps suspendus émergeant de la terre; cette terre mouillée qu'on façonne ... et qui leur donnait la même épaisseur, la même charge expressionniste.

1.2.1.4 De la couleur

Je travaille toujours dans une relative **économie de moyens**. La production de pièces grand format oblige nécessairement à une certaine retenue dans l'utilisation des matériaux. Ce facteur a sûrement joué dans mon choix d'utiliser l'argile et la terre avec ou à la place de l'acrylique, bien que l'attachement que j'ai pour les éléments naturels ait été tout aussi déterminant. J'ai toujours été fascinée par tout ce que la terre génère comme éléments de vie, par sa puissance régénératrice malgré l'inclémence des hivers.

Et pour passer de la couleur à l'argile ou à la terre, il n'y avait peu ou pas de distance à franchir puisque certaines essences possèdent déjà une très forte pigmentation. Et la couleur n'a jamais tenu une place prépondérante dans ma recherche. Elle est souvent diluée. La toile est trempée dans un bassin d'acrylique liquide (procédé du stained-canvas). Ce procédé d'**imprégnation** me plaît particulièrement en ce qu'il permet à la toile de livrer sa matérialité. Il en est du pli comme de la ride. Et de l'aléatoire – bavures et accidents – que ce procédé implique et avec lequel il faut composer.

Ainsi la couleur ne masque pas le support. Celui-ci devient complice de l'oeuvre. Il se transforme jusqu'à tramer lui-même son propos. Sensibilité suspendue. Porte-parole silencieux d'un en-dedans impératif.

Là où j'interviens manuellement dans l'application de la **couleur**, celle-ci est appliquée à l'éponge humide, quand ce n'est pas l'**argile** ou même la **terre** qui prennent la place; ou encore elle se confond avec l'argile. Le noir et

le blanc sont négligés au profit de cette substance ombre et lumière que l'installation fera surgir.

1.2.1.5 De l'espace

La danse et le modelage sont deux champs disciplinaires qui en appellent à la **vision tridimensionnelle**, à une latitude, à un pouvoir d'action et d'expression, comme cet espace qui m'est donné à prendre. Il devient en quelque sorte un agent stimulateur par rapport à l'oeuvre à créer. Il est cette liberté que je suis tentée d'occuper.

Ici, dans le lieu installatif, ce sont les objets et les intentions qui prennent place: objets-toiles qui se veulent de plus en plus présents par leur grande dimension et débordent de leur lieu traditionnel d'accrochage; intentions qui sont contenues dans l'éclairage et le dispositif d'installation créant un climat, des rapports de cohabitation et de confrontation.

Les **pièces de grande dimension** se sont toujours affirmées comme une nécessité dans ma production. Elle s'inscrivent dans une préoccupation de **présence** de l'oeuvre. Celle-ci doit s'imposer: d'abord par l'espace qu'elle occupe, mais aussi dans le débordement de son lieu d'accrochage conventionnel. Puis par l'insistance qui s'exprime dans la multiplication des éléments envahissant le lieu.

Les procédés utilisés pour conduire l'oeuvre à son aboutissement font davantage référence aux activités artisanales et domestiques qu'aux rituels de la peinture. Par exemple, le trempage de la toile dans un bassin d'acrylique

liquide, puis dans la terre; le tordage, le modelage de ce tissu; l'application de l'argile avec une spatule de plâtrier, de la couleur avec l'éponge, puis avec les mains; l'altération du support avec une sableuse, du bois avec une hache. Tous ces gestes parlent en somme des tâches ménagères, des métiers d'art, de la construction et ... de la destruction.

Ce qui a possiblement contribué à singulariser ma production, c'est cette lointaine pratique des métiers d'art tels la poterie, le tissage, le tressage, la confection de costumes de danse. Je lui emprunte leurs structures de pensée et cette manière de faire où le **geste** et la **transformation** du matériau de base constituent les actes potentiels de la création.

Cet exercice de conscientisation sur ma manière de faire ne pouvait en aucune façon me garantir l'atteinte de mon objectif qui était de produire une oeuvre de l'affect. Ce sont chacun des nombreux essais effectués qui m'ont permis d'observer jusqu'à un certain point si l'oeuvre parlait de mes intentions, ou mieux encore si la matière affirmait son propre langage en y subordonnant mes intentions. Et découvrir effectivement de quel langage il s'agissait.

Je devais constater que le caractère expressionniste dominait dans l'ensemble de ma production et que je devais l'affirmer davantage. L'objectif théorique d'une oeuvre de l'affect devait donc se confronter avec une **installation à caractère expressionniste**, où je devais questionner la nature de ses éléments constitutifs et les rapports (de forces?) qu'ils établissaient entre eux et avec le spectateur.

1.2.1.6 Une facture expressionniste

Là où ma production peut se rattacher au «style» expressionniste, c'est d'abord dans cette recherche de la **déformation**. Ici, c'est la charge émotionnelle qui déforme le visage. Il ne s'agit ni d'un portrait, ni d'une illustration. S'il est portrait, c'est celui d'une intériorité. Pourrait-on parler a fortiori d'une photogénie de la **souffrance**? Thème souvent retrouvé chez les expressionnistes.

La manière de faire traduit aussi ce rapprochement. La touche traduit un geste **énergique**, comme celui qui transforme le support et l'altère. Une énergie qui relève en partie de l'arbitraire, comme celle qui guide les mouvements du danseur buto, où, au moment même de ce premier jaillissement, la volonté succède aux pulsions intérieures, pour ensuite se réapproprier cet apparaître qui deviendra un composite sujet-objet. Comme un acte de métamorphose.

La matière dans ses impuretés, dans ses textures rugueuses, contribue aussi à affirmer une **puissance d'effet**, cette fois-ci apportée par la charge matérielle. Tout tend vers l'**intensité**. La trajectoire empruntée s'oppose à celle de la beauté, de l'attraction. Voire de la séduction. Sans nécessairement parler d'une recherche de la **laideur**, c'est plutôt la matière dans son essence brute, le caractère arbitraire du geste et l'aléatoire des procédés utilisés qui viendront esthétiser l'objet, à leur manière et sans intention de plaire.

Les structures intégrées à chacune des formes suspendues tendent vers cette dramaturgie expressionniste. Composées à même des matériaux usés, puis

abimées à la hache, rafistolées ensuite avec des broches et des vis, elles forment un ensemble qui affiche un **désordre**, un effet tumultueux, qui va dans le sens de cette **densité** recherchée.

C'est dans le travail de l'oeuvre et dans la récurrence de l'expression que ces références à l'expressionnisme se sont imposées. Cet état de fait m'a amenée à me documenter plus en profondeur sur ce type de création et en même temps à saisir de plus près les motivations personnelles qui m'y conduisaient.

CHAPITRE II

UNE VISION EXPRESSIONNISTE

«L'expressionnisme, c'est une attitude de l'esprit à l'égard de l'homme, du monde, et de l'art susceptible de les saisir et de les exprimer dans leurs rapports les plus profonds²⁸».

2.1 Faire de l'expressionnisme ou être expressionniste?

Ma recherche s'est d'abord affirmée dans la liberté de pensée et d'action que m'offrait l'installation. Quant à la facture expressionniste, elle a toujours été identifiable dans mes travaux antérieurs et ce depuis les années soixante, bien qu'à ce moment-là je ne possédais pas les connaissances nécessaires pour pouvoir l'identifier.

Pour ainsi dire, je ne me suis **jamais intéressée** de façon particulière à l'expressionnisme, dans le sens où on peut s'intéresser à un courant artistique et souhaiter y être identifié. Ce sont mes expériences d'atelier effectuées dans le cadre de mon baccalauréat et de ma maîtrise qui m'ont permis d'identifier cette constance, de m'enraciner davantage à ce territoire et par là d'élargir mon

²⁸ Denis Bablet et Jean Jacquot de, *L'expressionnisme dans le théâtre européen*, p. 193.

champ de connaissances de ce courant artistique. Les domaines du cinéma et du théâtre ont nourri ma démarche tout autant que celui de la peinture.

2.2 En quoi suis-je expressionniste?

En tant que *sujet* expressionniste, si j'ose dire, j'ai dû me positionner en tentant d'identifier les éléments qui me liaient à cette attitude particulière.

A la lumière de ce que l'histoire nous a appris de l'expressionnisme, à savoir:

[que] «... jamais il n'a constitué un courant structuré, une école²⁹»;

[qu'il correspond avant tout à un] «... climat de révolte et de désespoir, [à] une atmosphère...³⁰»; [à un sentiment d'impuissance; à une sensibilité;]

[que] «... la plupart des poètes et des artistes que nous considérons aujourd'hui comme expressionnistes ne se connurent jamais...³¹»; (ce qui rassemblait leurs oeuvres, était davantage une communauté de thèmes comme la mort, la tristesse, l'angoisse, la souffrance, la pauvreté, la misère, l'homme décomposé, la violence, la solitude et ce souci d'exprimer l'intériorité et son déchirement);

que leur création était inséparable du contexte social et politique de l'Allemagne aux alentours de la Première Guerre mondiale;

il reste néanmoins qu'on a vu apparaître depuis cette époque et aussi bien de manière isolée nombre d'oeuvres expressionnistes, dont plusieurs sont **contemporaines**. Pensons entre autres à celles de Krausz, de Rainer, de Lupertz, d'Appelt, d'Abakanowicz et de Kantor. Si l'expressionnisme, selon Palmier, est indissociable du contexte social et politique qui l'a vu naître – c'est-

²⁹ J.-M. Palmier, *L'expressionnisme et les arts*, p. 115.

³⁰ Ibid., p. 115.

³¹ Denis Bablet et Jean Jacquot de, *L'expressionnisme dans le théâtre européen*, p. 16-17.

à-dire l'Allemagne d'alors – constitue-t-il pour autant un phénomène révolu? Par ailleurs, une attitude expressionniste génère-t-elle systématiquement des oeuvres expressionnistes au sens historique du terme? Je ne crois pas. Mais si elle s'impose encore, d'autres facteurs sont responsables à mon sens de cette vision particulière du monde et de l'art.

Ce que nous nommons aujourd'hui le contexte social et politique possède, selon moi, une dimension beaucoup plus universelle, étant donné le développement actuel des moyens de communication qui nous permet d'être sans cesse informés de l'état du monde (guerres de pouvoir, de races, conditions de vie dans les camps de réfugiés, famines, etc.). Nous sommes en quelque sorte en contact permanent avec ce contexte. Un peu de conscience sociale et de sens de l'humanité ne nous permet donc pas de rester indifférents devant ces tragédies humaines qui nous arrivent en direct sur l'écran de télévision.

Mais pour en revenir à l'expressionnisme, je ne crois pas qu'il faille trouver dans cette disposition empathique face aux problèmes des autres les fondements de cette attitude. A mon sens, elle se situerait dans l'individu même. Dans le vécu, dans le milieu de vie immédiat, celui de tous les jours. Celui de l'enfance.

La création d'une oeuvre expressionniste ne m'apparaît pas être une affaire d'emprunt. Ni d'adhésion. Elle est en quelque sorte une vision in-corporée du monde. Ce que nous dit Merleau-Ponty à propos de la vision sensible du peintre vaut aussi pour l'artiste expressionniste:

[il est comme un corps] «... pris dans le tissu du monde. [Sa vision] ... se fait du milieu des choses. [Il est] un soi par confusion [...] [il est] inhérence de celui qui voit à ce qu'il voit, de celui qui touche à ce qu'il touche, du sentant au senti, un soi donc qui est pris entre

des choses, qui a une face et un dos, un passé et un avenir...³²», [un endroit et un envers].

Si ce n'est cette empathie face aux conflits humains actuels qui m'empêchent, si je puis dire, d'exposer une oeuvre pour elle-même, de ne proposer que des référents plastiques en écho à cette réalité, est-ce alors le fait d'avoir des souvenirs? D'être en mesure de parler de la pauvreté, de l'itinérance, de la solitude, de la violence, de la trahison? Ou de ce rigorisme qui vous a volé votre enfance? Ou bien de cet épouvantable sentiment d'abandon qui vous glace l'âme jusqu'à la fièvre ?

«Dans l'expressionnisme, il peut s'écouler des années entre réception et restitution productive, des fragments d'impressions diverses pouvant être redonnés dans une combinaison nouvelle ou bien encore des impressions anciennes réactivées après des années de latence par des impressions plus récentes³³».

Cette observation de Paul Klee sur l'expressionnisme touche là, je crois, l'essence même de cette forme de création artistique. Il ne la décrit pas comme une «... exacerbation extérieure du pathétique», ni comme un style, mais il fait plutôt du temps «l'élément déterminant, constitutif» de cette attitude. D'une certaine manière, il «intérieurise l'expressionnisme³⁴».

³² M. Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*, p.19.

³³ Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, p. 9.

³⁴ Henri Meschonnic, *Modernité modernité*, p. 290.

2.3 Une forme d'expression controversée

«L'attitude de l'artiste expressionniste n'est ni négative, ni passive. [Elle est réactionnelle. Son oeuvre est la manifestation d'un] moi spirituel actif...³⁵» s'opposant à une réalité.

On associe souvent l'art expressionniste à un art de la subjectivité, voire à un art thérapeutique. Dans cette optique, les oeuvres de Jackson Pollock m'apparaissent davantage subjective; sans distance entre le corps-sujet et l'objet créé. Sans écart entre l'impulsion et l'expression. En retour, si l'on veut parler de thérapie, toute forme d'expression agit inévitablement dans ce sens: écrire, danser, chanter, jouer au théâtre. Que nous fassions de ces domaines une pratique artistique ou une activité de loisir, l'effet est aussi thérapeutique, mais à différents niveaux. En fait, ces actions se résumeraient à ceci: s'affirmer; s'exprimer. Ou encore s'accomplir. Là serait la thérapie, si l'on veut.

L'affect ressenti devant les oeuvres de Magdalena Abakanowicz n'est nullement une translation directe de son affect intérieur. Non plus celui proposé par le danseur buto où «[l']énergie déployée relègue l'idéal au statut d'un faire-valoir in absentia³⁶». Toute oeuvre a sa stratégie. Son concept. Son temps de gestation. C'est là qu'elle se met à distance du je. Et cette oeuvre expressionniste, comme toute autre oeuvre, se crée dans ce rapport conjugué entre l'esprit et le corps; entre la pensée et le geste; entre l'objectif et le subjectif; entre le réfléchi et l'aléatoire, l'intention et l'apparaître. C'est, tout

³⁵ Denis Bablet et Jean Jacquot de, *L'expressionnisme dans le théâtre européen*, p. 193.

³⁶ Frédéric Maurin. «Nô comment. Robert Wilson et le théâtre japonais», *Théâtre Public*, n° 121, (Janvier-mai 1985), p. 9.

comme les impressionnistes l'ont fait devant la Nature qu'ils admiraient, une forme de recomposition de la subjectivité, de réappropriation du senti pour le livrer dans une composition conjuguant l'objectif et le subjectif. Mais il est cette réalité que travailler avec des affects qui sont du côté du tragique peut mettre à la gêne un certain public, qui s'en défend en parlant d'art thérapeutique. D'aucuns ne souhaitent voir sans doute que la beauté des choses. Que l'endroit de la médaille. L'être humain est parfois monstrueux envers son semblable. Faut-il se fermer les yeux devant ses actes? Devenir indolent, passif, insensible, en se construisant une idéologie du supportable? Ou a-t-on simplement peur de la compassion?

Produire une oeuvre soit-disant expressionniste m'apparaît au contraire difficile – quoique toute forme de création artistique porte un difficile – à cause justement de ce duel incessant entre la force d'expression **subjective** recherchée et le travail de **conceptualisation stratégique** de sa mise en forme. Parce qu'il ne s'agit pas – comme certains artistes plasticiens le croient – de s'épancher dans l'oeuvre comme si on écrivait son journal personnel, ni de projeter ses propres émotions, mais vraisemblablement, si je puis dire, de créer à **contre-subjectivité**. Et ce soi qui crée n'est pas seulement celui de l'instant présent. C'est aussi celui d'un passé, d'un présent et d'un futur possible. C'est un soi indistinct d'un temps donné. Mais également un soi qui se met à distance de lui-même par le relais de la réflexion.

Telle la création littéraire où les mots et les expériences sont en quelque sorte des éléments indistincts incorporés au poète, tout en étant aussi tenus à distance:

«Car les vers ne sont pas, comme certains croient, des sentiments [...] ce sont des expériences. Pour écrire un seul vers, il faut avoir beaucoup vu de villes, d'hommes et de choses [...] Il faut avoir des souvenirs de beaucoup de nuits d'amour, dont aucune ne ressemblait à l'autre [...] Il faut avoir été auprès des mourants [...] Et il ne suffit même pas d'avoir des souvenirs. Il faut savoir les oublier [...] Car les souvenirs eux-mêmes ne sont pas encore cela. Ce n'est que lorsqu'ils deviennent en nous sang, regard, geste, lorsqu'ils n'ont plus de nom et ne se distinguent plus de nous, ce n'est qu'alors qu'il peut arriver, qu'en une heure très rare, du milieu d'eux, se lève le premier mot d'un vers³⁷».

Une création où le temps a mis sa distance. La réflexion, son objectivité.

J'ai tenté ici de rassembler ce qui peut caractériser l'oeuvre présentée dans sa référence la plus directe avec ce champ de l'histoire de l'art qu'est l'expressionnisme. S'il y a d'autres parentés possibles, elles se trouvent absentes de ma réflexion à cet instant-ci de ma démarche et l'ont été tout au long de ma recherche. Il m'importait plus que tout de travailler à cristalliser ma création dans ce qu'elle avait de singulier, et de l'unifier. Je n'ai d'ailleurs pas associé ma production à un ou des artistes en particulier, si ce n'est à leur vision de l'art. Certes, je pourrais dire ici que j'affectionne particulièrement les oeuvres de Krausz, d'Appelt, de Tapies, de Giacometti, d'Abakanowicz, et de bien d'autres artistes, et que les oeuvres de Francis Bacon me fascinent. Mais placer leurs oeuvres en parallèle avec ma pratique m'aurait donné l'impression de me prêter à un jeu de ressemblances et de dissemblances étranger à mon itinéraire de recherche et à ses objectifs. Et ce qui m'anime plus particulièrement dans ma création, c'est davantage ce que l'artiste a à dire par sa production que ce qu'il nous donne à voir. Parce qu'une fois l'oeuvre consommée du regard, ce qu'il en reste après un certain temps, c'est la pensée qui la transcende. En tout

³⁷ Rainer-Maria Rilke, *Les cahiers de Malter Laurids Brigge*, p. 26-27.

état de cause, un projet a vu le jour, qui, j'ose l'espérer, parlera un peu par lui-même. Et s'il le faut, avec toute son immaturité.

CHAPITRE 3

L'OEUVRE INSTALLÉE

Ce procédé de mise-à-vue qu'est l'installation me semblait répondre à cette préoccupation de ne pas exposer une oeuvre pour elle-même. De cette manière, elle me semblait davantage située qu'exposée. En créant un lieu contextuel. Un climat. En imposant sa présence par delà sa matière.

Le type d'organisation issu de la mise en forme des éléments de l'oeuvre rejoint ici le concept de l'installation nodale proposée par Jocelyne Lupien, où

«... le sujet percevant est contraint de marcher pour appréhender le contenu de l'oeuvre. [...] il y a pénétration entière du corps du sujet percevant dans le dispositif de l'installation puis immobilisation devant un lieu dense de contenu. [...] L'expérience perceptuelle est d'abord très kinesthésique puis le corps s'immobilise pour laisser l'appareil visuel prendre le relais³⁸...»

3.1 Ses éléments constitutifs

L'installation comporte treize toiles d'environ 3m de haut par 1m de large, suspendues au plafond et prises à même leur structure. Modelées. Suggérant cette ambiguïté entre le corps et le vêtement. Ici, la couleur et les textures ont

³⁸ Jocelyne Lupien, «L'installation. Une modélisation singulière d'un contenu (surplus?) plastique», *Espace*, Vol. 7, n° 4, (été 1991), p. 16.

été obtenues au moyen de deux trempages successifs: d'abord dans un mélange d'acrylique et de terre rouge desséchée, puis dans de l'argile grise mêlée à la terre. Ce dernier trempage a été effectué sur le terrain. Les toiles furent après-coup suspendues et modelées.

Ces corps n'ont de couleurs que celles de la chair et de la terre et nous renvoient à l'essence même de la vie, mais aussi à la nature mortelle et souffrante de l'être humain, puisque c'est dans la chair que s'installe la souffrance et c'est aussi dans la chair que s'éprouvent les entraves à la vie. C'est elle également qui nous compose et nous détruit.

Sous ces treize formes humaines, posé au sol, sur un espace de 3m x 4,5m, un visage composé à même l'argile et peint à la détrempe avec de l'acrylique et des pigments.

Dans chacun de ces deux éléments de l'installation cohabitent deux mondes.

3.1.1 Les treize formes suspendues

«Il est bien des façons de raconter le corps, de l'habiter et de le visiter ³⁹».

³⁹ Jacques Bril, *Petite Fantasmagorie du corps*, p. 7.

Ici le matériel et l'immatériel cohabitent. Ces formes suspendues qui, on ne sait trop, sont ou corps ou vêtements, ou encore écorces – celle de l'arbre ou celle du corps – constituent cette matière terreuse, non-réfléchissante, celle qui arrête le regard à sa surface. Corps sans visages qui ne se distinguent que par les altérations qu'ils portent. Leur seule identité. Comme si la souffrance rendait anonyme. Désindividualisait. Corps fictifs sans doute, mais qui habitent l'espace dans ce qu'ils ont de plus matériels. Matière-terre, élément du chaos primordial qui, dans la doctrine chrétienne, devient l'élément constitutif de l'homme. Il en fut modelé. Matière-chair également, par ce résidu de couleur appliqué en fond. Matière-peau, par cette texture d'écorché. Matière-écorce aussi, par sa forme allongée, telle des troncs d'arbre, et par sa rugosité. Matière-vêtement, par ce «drapé» qui suggère le haillon.

Encore là cette dense matérialité renvoie à l'immatérialité. Ces toiles suspendues telles des haillons ne signifient pas une pauvreté matérielle et pas non plus seulement des corps meurtris ou des traces de résistance, d'opposition, à l'immobilité (comme si pour en arriver à cet état il y avait eu nécessairement *moult* combats). Elles parlent davantage «des angoisses et des blessures de la psyché⁴⁰». Elles sont ce vestige-matière sur lequel se sont imprimées les entraves à la vie, à l'accomplissement.

Et cette structure de bois, présente pour chacune de ces formes suspendues, n'encadre pas. Ou plutôt n'encadre plus. Elle s'est entremêlée au

⁴⁰ Chevalier, J. et Gheerbrant, A. de (1982), *Dictionnaire des symboles*, p. 494.

corps de l'oeuvre. Comme des éclats incrustés dans la chair. Comme des fragments d'un passé engrammés dans ce tissu-matrice.

3.1.2 Le chiffre treize

Le chiffre treize est considéré la plupart du temps comme un chiffre de mauvaise augure. Et ce depuis l'Antiquité: Philippe de Macédoine mourut assassiné peu de temps après avoir ajouté sa statue à celle des Douze Dieux majeurs, lors d'une procession. Les convives présents au dernier repas du Christ, la Cène, étaient au nombre de treize. Et l'*Apocalypse* est le treizième livre du *Nouveau Testament*.

[Sur le plan cosmique], «... l'initiative du treize [apparaît également] mauvaise, parce que l'action qui en découle [se trouve en disharmonie] avec la loi universelle. C'est une unité secouant l'équilibre des rapports variés dans le monde ⁴¹».

Dans l'oeuvre, le sens accordé au chiffre treize est double: corps treize fois suspendus, assujettis entre ciel et terre, entre deux lieux, entre deux états. Treize combats. Treize recommencements.

Treize fois.

«... ce nombre correspondrait à un recommencement avec cette nuance péjorative qu'il s'agirait moins de renaître que de refaire quelque chose⁴²».

⁴¹ Ibid., p. 965.

⁴² Chevalier, J. et Gheerbrant, A. de (1982), *Dictionnaire des symboles*, Ed. R. Laffont/Jupiter, p. 494, (coll. «Bouquins»).

Sempiternellement.

Corps aussi, qui, par leurs textures, leur aspect élancé, leur dimension, évoquent ce thème symbolique de l'arbre, figure de l'immortalité par sa puissance de régénération infinie. Treize régénérations possibles.

Treize fois.

Treize unités de puissance et de vie rassemblées, créant ce lieu où l'on pénètre, où l'on se trouve «... debout comme un arbre prenant place dans les rangs des autres arbres⁴³». Arbres et êtres associés, confondus, composant cette forêt d'état d'âme.

Bien que la plupart de ses formes ne touchent pas le sol, elles s'y apprêtent ou en reviennent. Ces effilochures à leurs bases en témoignent.

3.1.3 Un visage

[Le gros plan] «... *refuse de se donner à lire pour mieux se donner à voir*⁴⁴».

Rien qu'un visage. En gros plan. Sans corps. Visage à l'expression de souffrance absolue. Sur treize mètres carrés. Une visagéification à outrance, comme l'émotion qui grossit et amplifie les choses.

⁴³ Elias Canetti, *Masse et puissance*, p. 88.

⁴⁴ Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, p. 78.

Un visage obstinément présent, mais muet:

«Le visage muet est un visage immédiat [...] Il se donne entier et d'un coup, il s'offre à l'intuition, non au déchiffrement. [Il est ce] ... quelque chose d'organique⁴⁵».

Cette bouche ouverte ne crie pas. Il y a seulement cette densité intérieure capable d'en supprimer le cri. Ce silence obligé. Ce dire qui n'existera jamais. Seulement cette charge d'affect engloutie, transmise par ce regard encore plus muet. Son cri, s'il en est un, c'est cet éclatement de la matière, ces craquelures et cette déformation du cadre. Selon Jacques Aumont, le visage muet

«... serait du côté de l'intensif. [En] termes de technique portraitique, [il] échappe au contour visagéifiant pour laisser [...] régner librement des traits de visagéité, il est du côté de la puissance, non de la qualité⁴⁶».

La position du visage dans l'installation oblige le spectateur à y pénétrer pour pouvoir le regarder, l'amenant en quelque sorte à se concentrer en ne voyant que le monde qu'il lui révèle : âme, émotion, silence, avec, autour de lui, l'étrange présence de ces corps.

Si le corps est, partant, la manifestation de la matière, le visage quant à lui révèle l'essence divine de l'homme. Il est aussi cette porte de l'invisible. Ici, il devient conscience sensible, une entité rassemblant cet état de désaisissement de la vie qui se manifeste à lui. Il est cette charge psychique et mnémonique.

⁴⁵ Ibid., p. 78-79.

⁴⁶ Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, p. 94.

Ce visage ne pouvait faire corps avec ces formes anonymes suspendues. Presque anéanties. Parce qu'il est d'une autre essence. L'esprit contre la matérialité.

3.1.4 Le regard

C'est par le visage que s'exprime la vie intérieure, mais plus précisément par le regard qui projette l'immatériel. Le regard est révélateur d'une profondeur. Il énonce une «... transcendance du «je». [Et] «ce «je» qui me scrute [...] n'est point seulement celui du personnage. Il vaut aussi pour le peintre qui l'a conçu⁴⁷».

3.2 Un coup de main expressionniste

La densité contenue dans ce visage a fait éclater non seulement sa surface mais sa forme. Allant jusqu'à la crise du cadre. Et c'est à nos pieds qu'il se présente. Procédé honteux pour scruter un visage – celui-là souffrant de plus – qui dans sa quintessence sacralise l'individu. Position triviale pour présenter ce qu'il y a de divin en l'homme.

Il y a toujours cette intention de contrer l'organisation naturelle des choses en élevant les corps et en rabaissant le visage, en le déformant, en le défigurant par la matière et l'éclatement de la forme. Et de rechercher une puissance d'effet par cet acharnement non pas à dire impétueusement les choses, mais à

⁴⁷ Jean Paris, *Le regard et l'espace*, p. 106.

vouloir les faire ressentir dans leur intense réalité. L'éclairage et la bande sonore doivent aussi y concourir.

Il y a aussi cette échappée vers une forme de spiritualité qu'apporte l'en-soi du visage, au-delà de son positionnement, qui, paradoxalement, a pour effet d'intensifier sa présence, telle une conscience qui nous renvoie à notre propre conscience. Et tel ce mystère tranquille qui entoure ces formes humaines, comme exhaussées, malgré l'apparence de misère pure qui les matérialise. Formes organisées en un lieu où s'élève le regard. «Le regard levé sur tant de troncs finit par être un vrai regard d'élévation⁴⁸»...

Ici, dans ce qui est donné à voir, RIEN ne repose sur RIEN.

⁴⁸ Elias Canetti, *Masse et puissance*, p. 87.

CONCLUSION

L'objectif posé comme point de départ à la recherche était de produire une oeuvre de l'affect. Ceci m'apparaît aujourd'hui davantage comme une orientation de carrière, une spécialisation, si je puis dire, plutôt qu'un but à atteindre. Et il me semble avoir trouvé à l'intérieur de cette orientation mes véritables assises: l'expressionnisme, l'affect, la tragédie, l'installation et éventuellement la danse performative à la manière du buto. Si cette recherche n'avait permis que cela, en dehors de toute exigence associée à la maîtrise, elle aurait déjà porté fruit de façon satisfaisante. Faut-il dire aussi qu'à toutes les questions et réflexions que cet objectif de recherche a soulevées – dont la problématique était de transposer sur le plan de la matériologie une oeuvre de l'affect – aucune réponse n'a été apportée, ni de techniques particulières proposées. Le problème demeure entier. Et le restera, puisque l'art n'offre pas de recette du visible, ni ne peut résoudre les problèmes que pose ses moyens d'expression. Il est intéressant toutefois de voir à quoi peut conduire une recherche qui n'aboutit pas à une solution précise. Cela n'enlève rien à l'intérêt et aux défis qu'elle posait. En effet les retombées n'en sont pas moins importantes puisqu'elles auront permis de me placer sur une voie qui est mienne, en m'offrant en quelque sorte un laisser-passer. S'il n'existe aucune recette conduisant à la réalisation d'une oeuvre de l'affect, du moins a-t-il été possible de comprendre le phénomène qui se produit dans un tel cas et

d'identifier jusqu'à un certain point les valeurs plastiques auxquelles il ne faut pas recourir. Finalement, le résultat demeure une question de pratique de l'art.

En effet, le travail de conscientisation qui a été réalisé à l'intérieur de ma pratique m'est apparu essentiel à l'aboutissement de ce projet. Tout comme il était indispensable d'en arriver à une forme d'épuration dans le choix des moyens et des matériaux utilisés, ce qui m'a permis de reconnaître les spécificités de mon travail: le refus de l'encadrement et de la bidimensionnalité (ces deux notions réfèrent respectivement à la suspension et au modelage de la toile), l'intégration de matières brutes comme la terre et l'argile, l'application de la couleur par procédé d'imprégnation, l'altération de la matière de l'oeuvre, l'économie de moyens et la pauvreté des matériaux, l'installation, l'expressionnisme. Et de là, d'en dégager une manière de faire, où l'oeuvre obtenue devient en quelque sorte un objet hybride se situant entre la bidimensionnalité et la tri-dimensionnalité.

Si cette recherche est venu confirmer la nature expressionniste de mon travail et en préciser les moyens, elle aura permis également que s'ouvre ce nouvel espace d'action permettant d'utiliser mes acquis antérieurs en danse et d'unifier ma démarche. J'entends effectivement agir dans des actions performatives – sans toutefois abandonner l'installation – en élaborant des chorégraphies où dominera le caractère dépouillé et expressionniste de la danse buto. Le canevas altéré, imprégné par la couleur ou encore par la terre, deviendrait costume de scène ou élément de mise en scène. L'installation deviendrait alors ce lieu d'action, cet *in situ* constitué par le corps, le

mouvement et les objets-accessoires. La matière de l'oeuvre qui, jusqu'à maintenant, avait pris une place importante, tendrait à s'effacer pour laisser place à l'agir du corps.

A cette étape de fin de recherche, je réalise finalement que l'oeuvre qui en est l'aboutissement me ramène à mon intention de recherche première. Tout y était contenu:

... à travers la vigueur de l'expressionnisme allemand... proposer un discours sensoriel qui soit prépondérant à celui de l'objectivation de manière à en saisir sa chair. «Il faut que nous ayons d'abord l'expérience de l'émotion⁴⁹».

... lambeaux de toile, vêtements déchirés, perforés, altérés ... matières couchées sur le lit du support. Support complice qui se corporéise à l'oeuvre, qui se transforme jusqu'à tramer lui-même son propos.

... ne pas figer la toile sur son cadre, mais l'en libérer, la froisser, la modeler, la trans-former ...

Mais il n'y avait que les mots et les intentions.

L'oeuvre présentée m'apparaît comme l'amorce d'une démarche contenant potentiellement d'autres projets et aussi beaucoup de vouloir-faire. Mais je ne suis plus en gare à regarder passer les trains.

⁴⁹ J. J. Wunengurger, «Le retour du sensible», *Vie des arts*, n° 149, (hiver 1992-93), p. 19.

BIBLIOGRAPHIE

- AUMONT, Jacques, (1992), *Du visage au cinéma*, Paris, Ed. de l'Etoile, 219 p.
- BABLET, Denis et JACQUOT, Jacques de (1971), *L'expressionnisme dans le théâtre européen*, (Colloque (tenu à) Strasbourg, 27 nov.-1er déc. 1968. Etudes de L. Grodecki et al.), Paris, Ed. du CNRS, 407 p.
- BRIL, Jacques, (1994), *Petite Fantasmagorie du corps: Osiris revisité*, Paris, Ed. Payot, 289 p. (coll. «Essais»).
- CANETTI, Elias, (1986), *Masse et puissance*, 3e éd., (Masse und macht (1960), traduit par Robert Rovini (1966), Paris, Ed. Gallimard, 526 p.
- COUËLLE, Jennifer, «Peter Krausz, Visites d'atelier», *ETC Montréal*, n° 11, (printemps 1990), p. 23.
- DROHOJOWSKA, H., "Magdalena Abakanowicz. *Magical Mystery Tours*", *Art News*, n° 84, (septembre 1985), p. 38.
- DELEUZE, Gilles (1981), *La logique de la sensation*, Paris, Ed. La Différence, 112 p.
- DUFRENNE, Mikel (1976), *Esthétique et philosophie*, Tome 2, Paris, Ed. Klincksieck, 338 p.
- KANTOR, Tadeusz (1990), *Leçons de Milan*, (Lezioni milanesi []), traduit par M.-T. Vido-Rzewuska, Paris, Ed. Actes-Sud-Papiers, 90 p.
- KANTOR, Tadeusz (1990), *Kantor, l'artiste à la fin du XXe siècle*, (Collectif réalisé sous la dir. de Georges Banu, 29 et 30 juin 1989, Symposium ANFIAC), Paris, Ed. Actes Sud-Papiers, 178 p.
- KLEE, Paul (1977), *Théorie de l'art moderne*, Paris, Ed. Denoël-Gonthier, 172 p.
- LACHANCE, Michaël, «Images de la nuit violette», *Cinébulles*, Vol. 9, n° 2, (décembre 1989-février 1990), p. 34.
- MAURIN, Frédéric, «Nô comment. Robert Wilson et le théâtre japonais», *Théâtre/Public*, n° 121, (janvier-mai 1995), p. 9.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1976), *L'oeil et l'esprit*, Paris, Ed. Gallimard, 92 p. (coll. «Folio/Essais»).

- MERLEAU-PONTY, Maurice (1945), *Phénoménologie de la perception*, [Paris], Gallimard, 531 p.
- MESCHONNIC, Henri (1988), *Modernité modernité*, Lagrasse, Ed. Verdier, 316 p.
- PARIS, Jean (1965), *L'espace et le regard*, Paris, Ed. du Seuil, 317 p.
- RILKE-MARIA, Rainer (1945), *Les Cahiers de Malter Laurids Brigge*, Lausanne, Ed. du Grand-Chêne, Lausanne, 267 p.
- WUNENBURGER, J.J., «Le retour du sensible», *Vie des Arts*, n° 149, (hiver 1992-93), p. 20.
- Petit Robert I. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (1991), Paris, Ed. Le Robert, p.p. 31-1797.
- Encyclopédie Universalis* (1989), «Corpus», Tome 1, Paris, Ed. Universalis, p. 347.
- Dictionnaire de la psychologie* (1989), Paris, Ed. Larousse, p.p. 9-96.
- Dictionnaire encyclopédique de la psychologie* (1980), Tome 1, Paris, Ed. Bordas, p. 429.
- Conseil National de la Recherche Scientifique (1985), *Le théâtre de Tadeusz Kantor*, Partie I, II, [], 1988, Denis Bablet, 105 min., coul., VHS (Secam), Audio-vidéothèque, UQAC, n° 50189.

ANNEXE

Photographies:

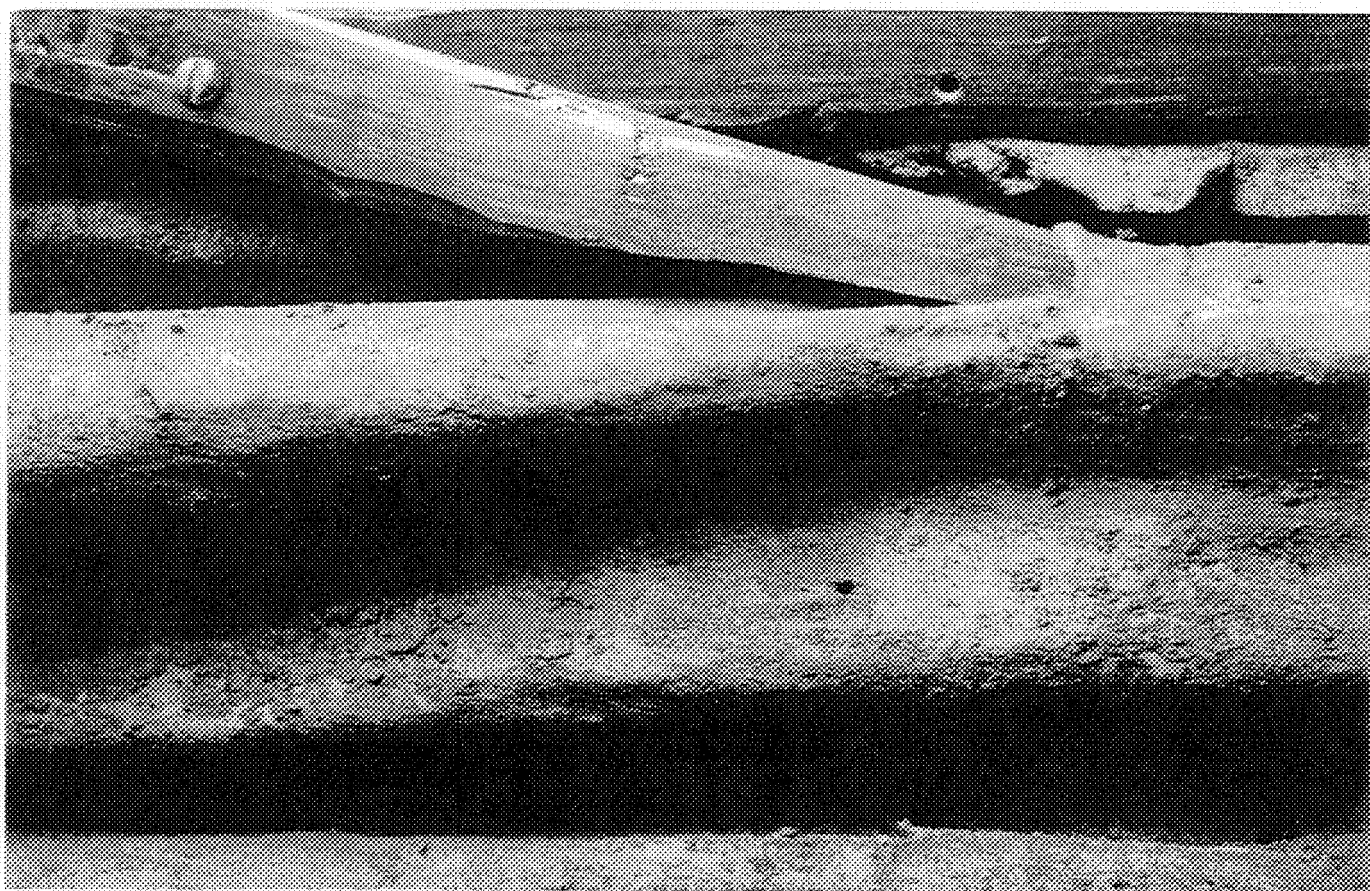
1.	Une des formes suspendues	Page 58
2.	Détails	Page 59
3.	" "	Page 59
4.	" "	Page 60
5.	" "	Page 60
6.	" "	Page 61
7.	" "	Page 61
8.	Représentation suggérée du visage	Page 62
9.	L'oeuvre installée	Page 63
10.	" "	Page 64

Croquis:

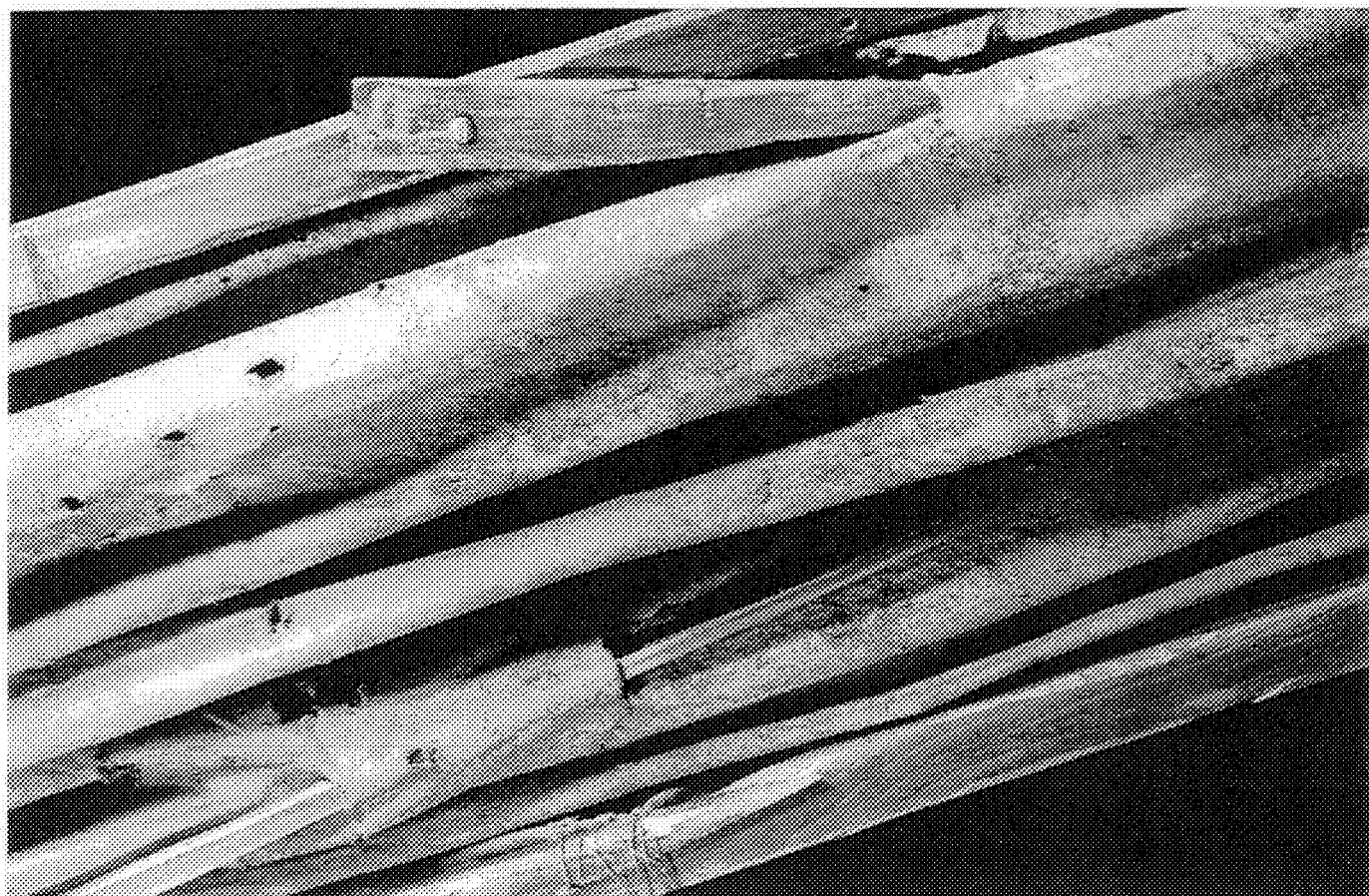
Proposition d'installation	Page 65
----------------------------	---------



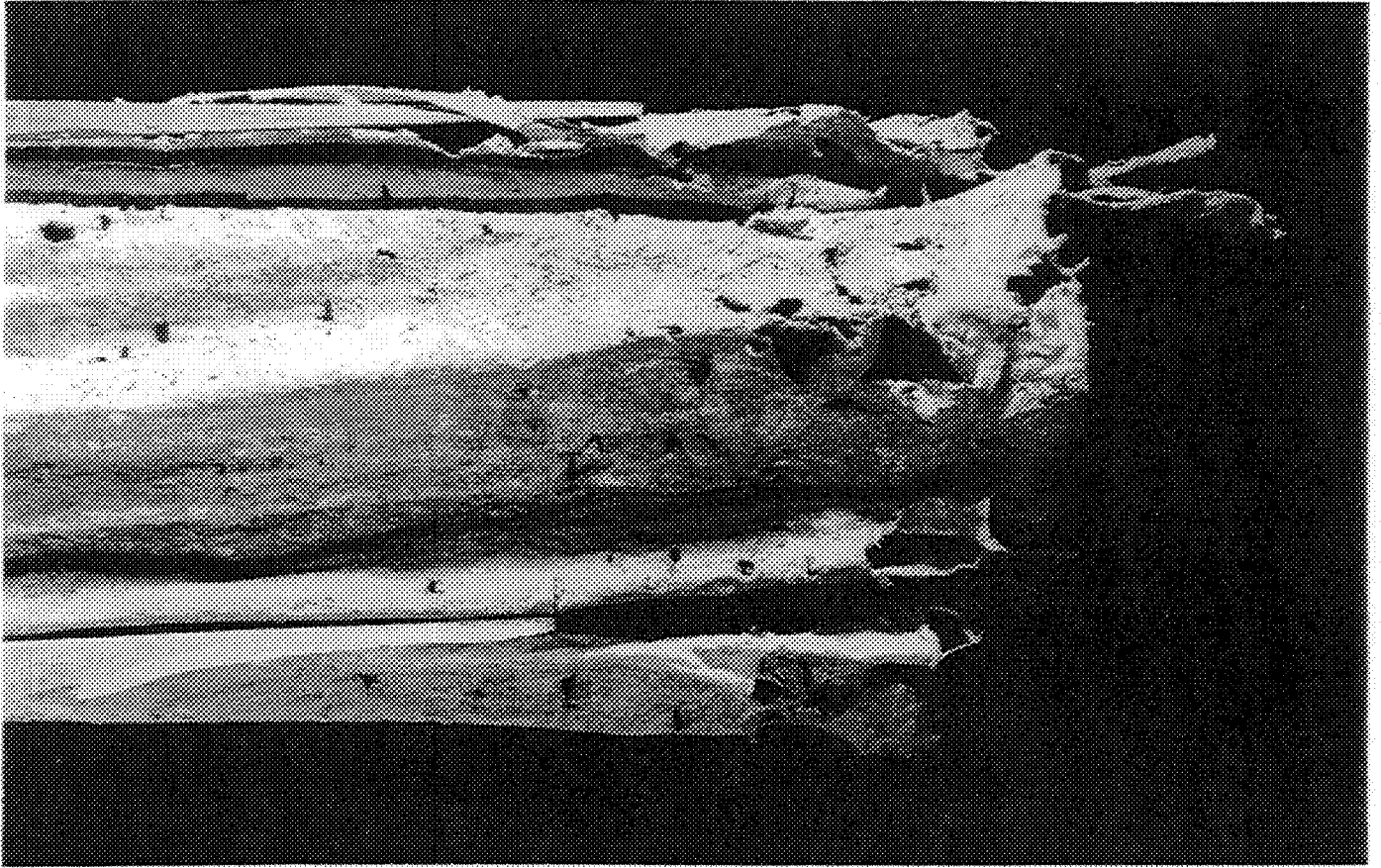
Photographie 3



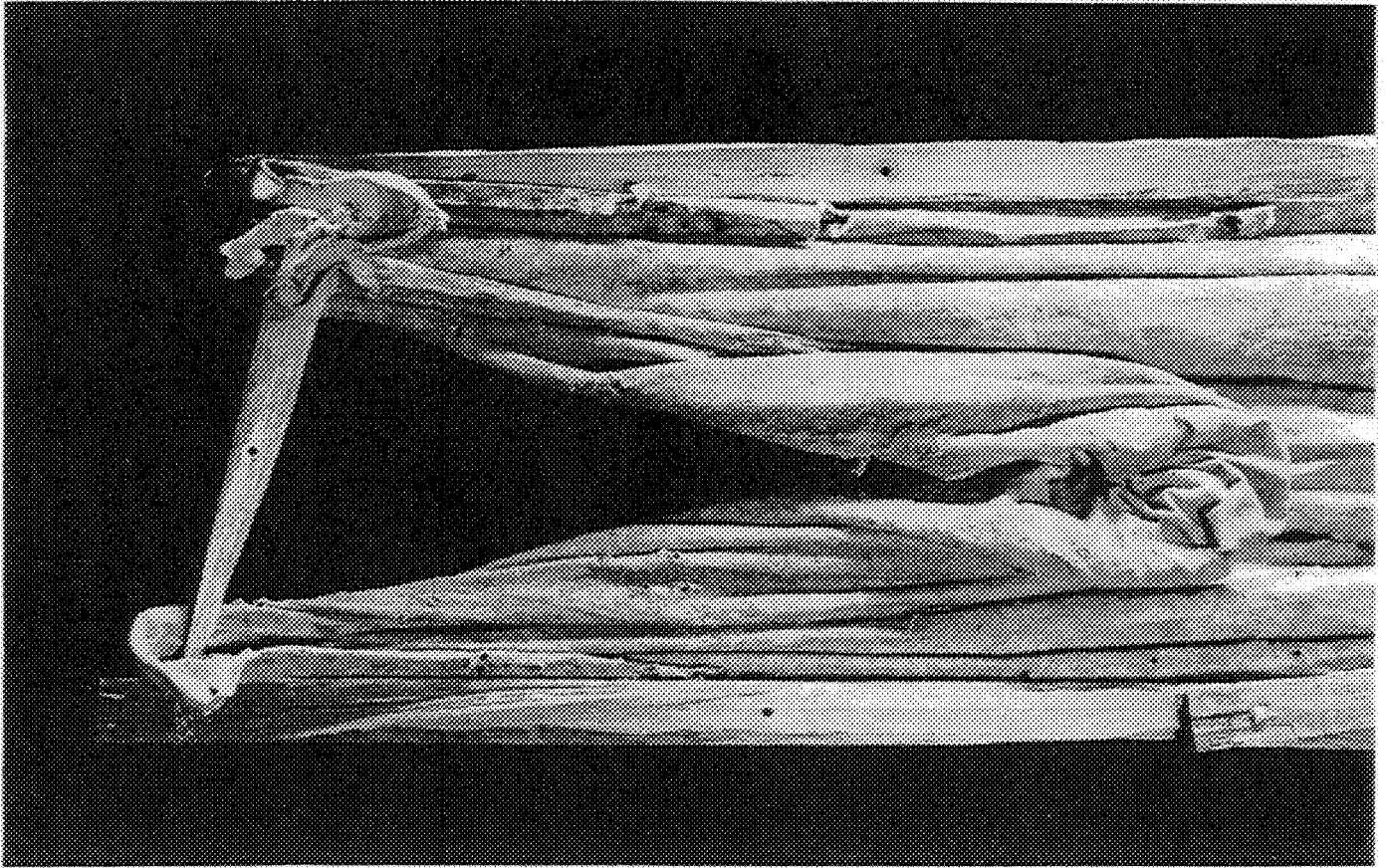
Photographie 2



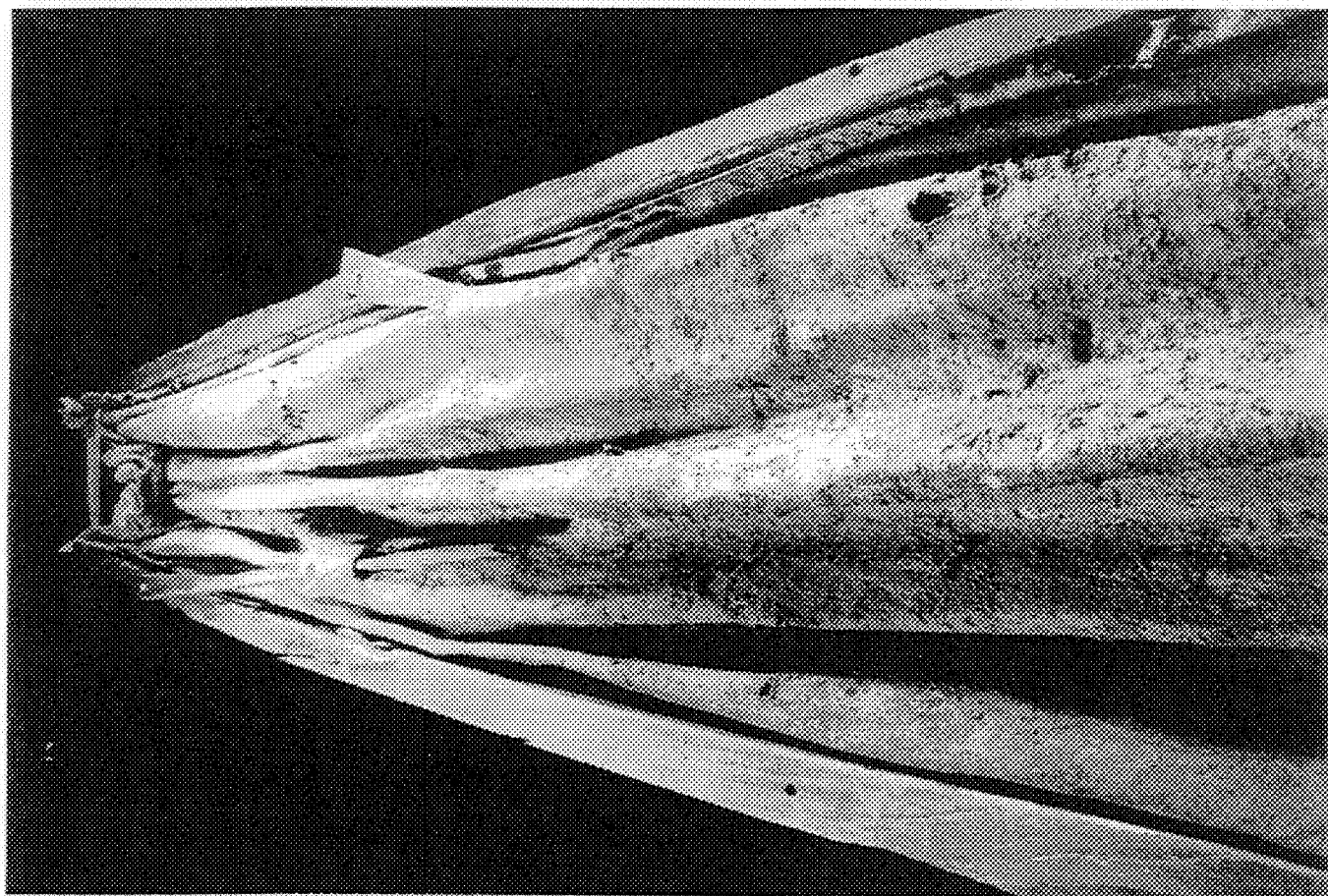
Photographie 5



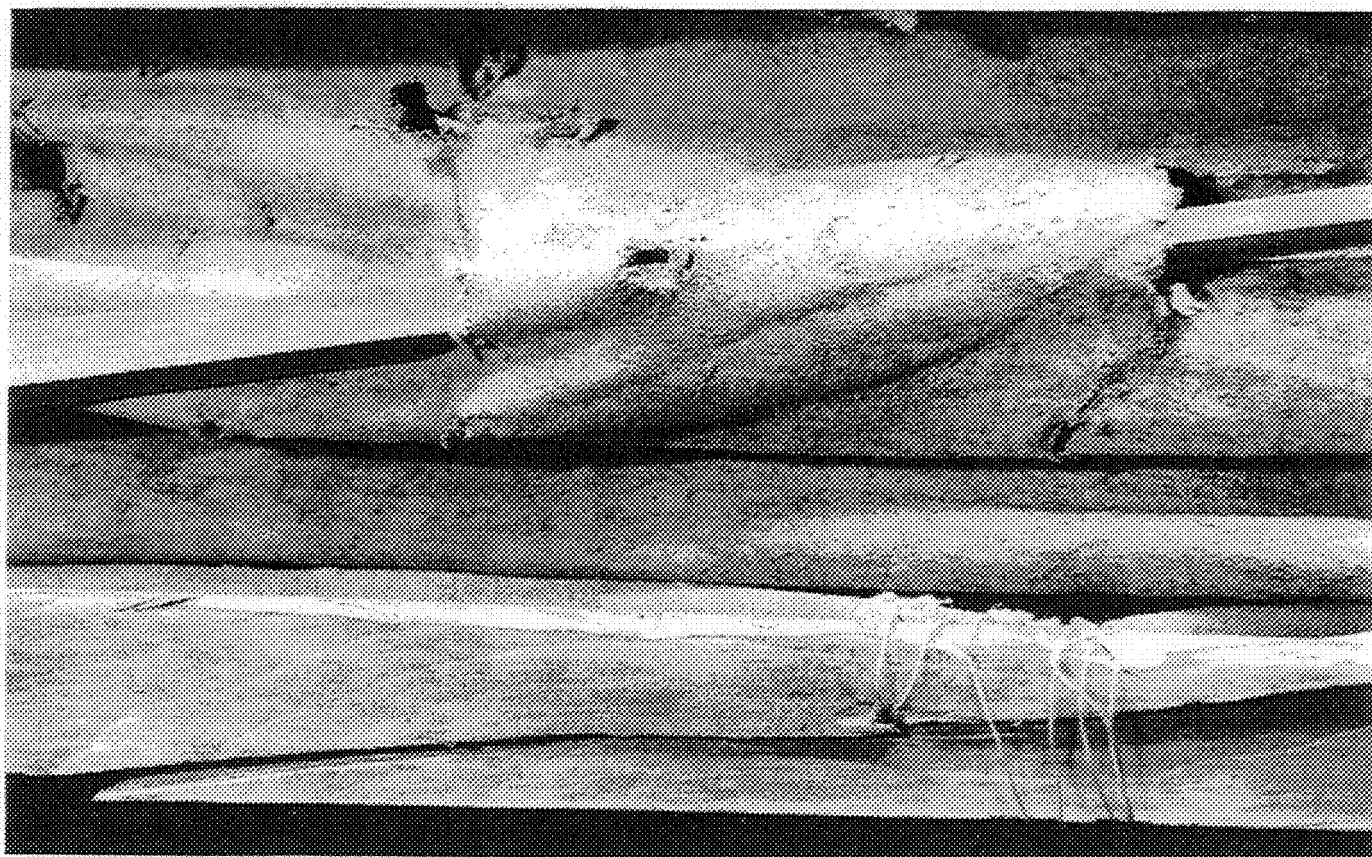
Photographie 4



Photographie 7



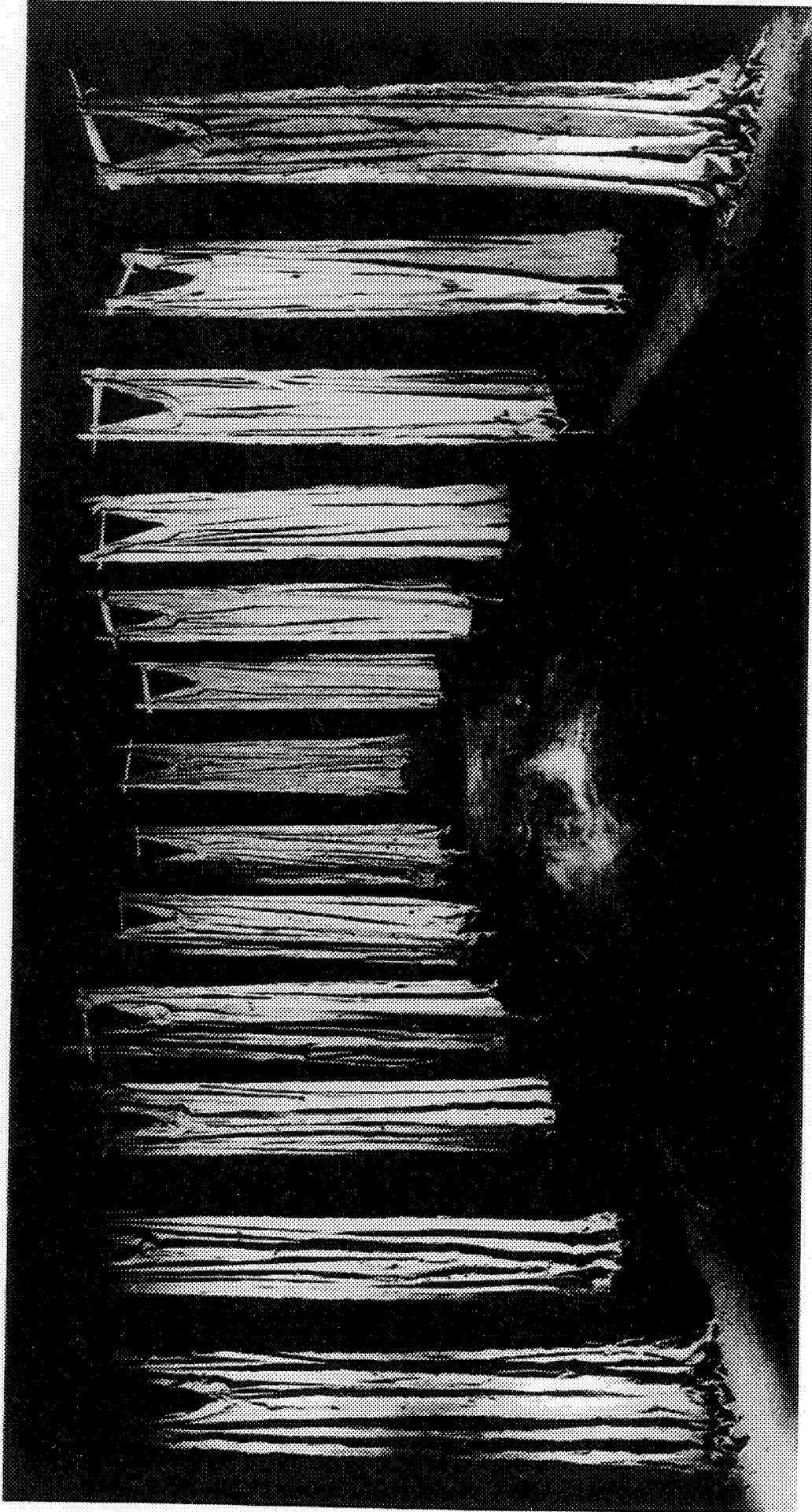
Photographie 6



Photographie 8



Photographie 9



Photographic 10

