

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

Josée Leclerc

La poïétique,
lieu du jaillissement de l'oeuvre picturale

/

Janvier 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.

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

Résumé

« *La préparation d'une oeuvre consiste à se donner laborieusement la liberté de l'exécuter légèrement* (Valéry, 1974:1016) ».

Réfléchissant sur la philosophie de la création, je place sous les projecteurs l'oeuvre à faire me permettant ainsi d'amener ma peinture vers l'avant, plus près du prochain millénaire. J'instaure de nouvelles données dans mon processus sous un désir de contrer la surconsommation de l'image, le marché et son pouvoir de même que la réception du regardeur. La tâche consiste à imaginer, à pressentir, à concevoir et à faire vivre l'oeuvre à faire afin de l'amener vers sa finalité, l'exposition. Dans les nouvelles données, on pense au jeu d'alternance entre la photographie, la vidéo et la participation de l'autre à l'intérieur même de l'oeuvre peinte. L'oeuvre à faire ne porte plus le poids d'être mineure sous les lumières de la poïétique.

Remerciements

Pour sa disponibilité, sa vivacité et sa générosité, merci à mon directeur Monsieur Paul Lussier.

Aux participants à l'expérience instauratrice: Denise Lavoie, Guy Bonneau, Chantale Girard, Dany Lavoie, Luce Leclerc, Allan Pearson, Ginette Saint-Amant.

À Monsieur Jacques-Bernard Roumanes pour son inspiration philosophique.

À Hugues, Anne et David Marchand, mes enfants; Hugues pour ses qualités cartésiennes et son dévouement, Anne pour ses qualités de correctrice, son sang-froid et son affection, David pour son écoute et son support moral; Pierre-Alexandre Sénéchal pour sa bienveillance et son hospitalité.

À Gérard Girard pour son mécénat, sa compréhension et son invincible conviction en mes capacités. À Françoise G. Morin et Gilbert Morin qui m'ont suivie sur ce chemin parfois hasardeux de la création.

Je tiens à remercier tous ceux et celles, anonymes, qui par leur mécénat, rendent possible la poursuite de cette recherche.

Table des matières

Résumé	iii
Remerciements	iv
Introduction	1
CHAPITRE 1	
RESPONSABILITÉ SOCIALE DE L'ARTISTE	3
1.1. Sens de la recherche	4
1.2. Hypothèse de départ	8
1.3. La problématique	12
1.4. Démystification ou démythification	14
1.5. L'oeuvre à faire	16
1.6. La limite picturale minimale	20
1.7. Du tout à la fraction et de la fraction au tout	22
CHAPITRE 2	
EXPÉRIMENTATION PICTURALE	26
2.1. Première séquence: Dessin de l'intérieur vers l'extérieur, l'expérience intime	28
2.2. Deuxième séquence: Recherche de l'unité minimale	31
2.3. Troisième séquence: Partage social, expérience socialisée	35
2.4. Quatrième séquence: Récupération et réappropriation pour l'oeuvre finale	39
CHAPITRE 3	
L'OEUVRE RENDUE VISIBLE	43
3.1. Présentation de la finalité	43
3.2. Adaptation dans la transformation	46
3.3. Le lieu comme un écart	47
3.4. Identification à la poétique	49
3.5. L'oeuvre, le lien	51
3.6. Description des œuvres finales	55
Conclusion	64
Bibliographie	70

Introduction

Comment présenter la réflexion amenée par l'instauration de nouvelles données dans mon processus de création? Tout au long de cette recherche réflexive, j'ai amassé dans des carnets beaucoup d'informations. Une information classée soit pour sa pensée philosophique, technique ou encore sociologique ou esthétique. J'ai aussi accumulé une grande quantité d'images par la photographie, le vidéo et la photocopie.

L'objectif principal de cette réflexion est d'explorer par ma peinture les possibilités de partage afin de pouvoir échanger consciencieusement avec l'autre, car:

[...] tout doit être déchiffré à travers la particularité d'une oeuvre, où son créateur a imprimé la marque d'un individu unique, livré au jeu changeant des circonstances et en même temps étroitement associé à une collectivité dont il reflète les caractères; la personne comme le groupe sont profondément insérés dans les conditions transitoires du temps qui s'écoule (Huyghe, 1986:167).

Je tenterai de déchiffrer, de décoder et de transcrire les particularités de mon processus de création. Dans l'atelier s'installe un jeu d'alternance faisant balancer l'oeuvre faite vers l'oeuvre à faire. Un jeu qui nous entraîne et nous pousse vers l'avant mais un jeu oscillant toujours entre la solitude et le contact social. Quelque chose ou quelqu'un, comme un fantôme, m'entraîne, me pousse et me bouscule parfois afin de me faire voir celle qui doit paraître, l'oeuvre.

Je vous présente, dans le premier chapitre, ma réflexion sur la responsabilité sociale de l'artiste. Je questionne, réfléchis et inscris mon point de vue sur le sens que je dois donner à ma recherche de même que sur la problématique particulière de ce processus où se manifeste mon aspiration de voir s'inscrire l'autre dans l'oeuvre à faire.

Aux deuxième et troisième chapitres, j'essaie de trouver, dans un premier temps, la limite picturale de l'oeuvre faite; d'étape en étape, de séquence en séquence, nous pouvons voir l'oeuvre se former et se transformer entièrement. La durée, par sa limite imposée, me fait prendre conscience du temps qui passe et qui laisse des traces par le jeu des circonstances interférant dans l'action créative. Comme le soleil réapparaît une fois que le vent pousse le nuage, paisiblement l'oeuvre apparaît dans sa finalité, juste là devant nos yeux. L'oeuvre est-elle témoin, victime ou acteur principal de l'acte créatif? De quel temps fait-elle partie: du passé, du présent ou du futur? J'essaie dans cette bataille avec le fantôme, celui du mouvement, de marquer le présent et ceci m'oblige à une perpétuelle guerre d'alternance. D'amont en aval s'alterne l'action transformant l'oeuvre vers sa finalité.

CHAPITRE 1

RESPONSABILITÉ SOCIALE DE L'ARTISTE

À travers ces recherches, je tente de comprendre et par le fait même de dévoiler comment l'artiste peut s'intégrer dans un groupe, par son processus de création. On peut se demander à l'intérieur de quel groupe je désire m'inscrire comme artiste? Je peux penser, par exemple, à un groupe d'artistes-chercheurs qui explorent l'œuvre à faire sous la pensée de la poïétique; je pense aussi à des individus qui cherchent à encourager et soutenir les artistes du premier groupe, par exemple les mécènes.

Une telle recherche m'entraîne initialement sur une voie, sur un parcours, vers une direction à suivre inéluctablement. Mais, rapidement, j'imagine et provoque un mouvement qui crée une alternance. Cette alternance s'exprime de plusieurs façons tout au long de l'instauration du processus. L'idée du mouvement oscillatoire passant de l'œuvre à l'artiste et de là à l'autre — l'individu —, de même que l'écart provoqué par ce mouvement, participent à la découverte artistique.

En cela, la prise de conscience, dans le temps, d'une durée permettant la mise en place des éléments même de la création m'oblige à tenir compte de la limite à fixer et de sa finalité, le but ultime de cette recherche.

L'oeuvre à faire reste présente dans l'esprit de l'artiste. Cette oeuvre collabore-t-elle à nourrir le mythe? L'art lui-même est peut-être le mythe! Laissons cela au point quatre de ce chapitre. Je signale l'idée de durée dans sa limite mais je pense aussi à la limite picturale minimale dans l'oeuvre d'art. Quelle est-elle, cette limite? Qui la pose cette limite, quand et jusqu'à quelle dimension parle-t-on d'oeuvre? Voici les questions sur lesquelles j'énonce quelques propositions dans ce chapitre.

1.1. Sens de la recherche

Ma réflexion, dans cette recherche, s'oriente précisément vers l'observation de ma pratique picturale. Une observation minutieuse, presqu'à la loupe, qui pointe l'oeuvre en train de se faire et ceci afin de mettre sous les projecteurs l'oeuvre en amont. Ce regard prospectif laisse voir le chemin parcouru par l'oeuvre de même que sa transformation jusqu'à sa finalité. Dans un mouvement où alternent au fur et à mesure du déroulement de ce processus: dessin-aval, oeuvre-amont et oeuvre finale. Là où l'après devient l'avant; non à contre-courant mais plutôt en me servant de l'oeuvre faite pour la reprendre et faire avec elle un pas vers le futur. Un mouvement supportant l'idée de mouvoir, mouvoir à cause de

l'impulsion qui secoue, ébranle et émeut l'âme. Du même coup cette impulsion entraîne l'artiste dans sa vision, lui donne à voir, mais encore, à concevoir l'oeuvre.

Ce processus singulier, d'un mouvement d'amont en aval de l'oeuvre à faire, permet d'introduire, dans une ou plusieurs des étapes de celui-ci, une donnée: celle de la participation de l'individu, de l'autre. Cet autre est ici l'être social, universitaire: l'étudiant(e)-chercheur(e). Et ceci dans le lieu privilégié de l'artiste: l'atelier.

Nous verrons plus loin, au deuxième chapitre, les résultats de l'inclusion de ces nouvelles données, soit de l'alternance du regard porté d'aval en amont sur l'oeuvre et de la participation de l'autre dans le processus de création.

Dans ce processus instauré, les transformations opérées insufflent, orientent et précisent l'oeuvre, m'obligeant à prendre en considération le temps dans sa durée. La durée considérée dans sa limite par ce qu'elle impose, lie et exige impassablement. Une considération qui devient même une confrontation. Une bataille à finir. Un duel que je livre avec le fantôme, celui du mouvement, comme le dit si bien le philosophe anglais Thomas Hobbes.

Par ce processus de création s'instaure un mouvement. Ce phénomène s'oppose à un autre, celui du repos. Instaurer aussi dans l'idée de contracter, qui amène et oblige ultérieurement à mouvoir la matière. Mouvoir pour instaurer une dynamique, c'est-à-dire

mouvoir pour faire intervenir, au moment propice, différentes matières comme des forces transformantes. C'est un cheminement vers l'avant dans le temps qui fait jouer l'oeuvre finie comme point de départ dans l'aventure de peindre. Donc un mouvement alternant, d'avant en arrière, de l'oeuvre faite à l'oeuvre à faire. Juste là où, le peintre s'arrêtant et nommant l'oeuvre, je recommence, afin que l'oeuvre dans sa finalité apparaisse enfin dans toute sa réalité.

Ce point de départ des gestes du peintre consiste, dans un premier temps, à créer l'oeuvre à fleur de peau, l'oeuvre initiale; celle où je réagis à la moindre excitation lors de l'exécution. René Passeron dirait qu'il peint *a prima*, c'est-à-dire qu'il couvre par aplat, couche par couche, le subjectile. Je peins ainsi par couche, en glacis. Cette technique permet une rapidité d'exécution et m'oblige à sélectionner couleurs et formes avec acuité. J'appellerai ce travail de création *dessin*. Laissant la spontanéité à l'artiste, libre de ses gestes, l'oeuvre s'impose audacieusement. Pourquoi dessin? Par son subjectile d'abord, le papier, fixé au mur; par ses deux dimensions aussi car, dans une des expériences réalisées à l'intérieur de cette recherche, le dessin a comme dimensions 210 cm de largeur par 270 cm de hauteur. Je dis aussi dessin, par les moyens employés, tels les crayons, le glacis et les couleurs, par le choix des matériaux.

L'obligation de choisir rapidement me force à explorer hardiment la matière. J'ai, en plus de mon désir de montrer ma vision, à trouver l'équilibre précaire de l'oeuvre à venir par la manière mais aussi par la matière choisie. Le dessin permet cette exploration afin

d'approfondir et de déployer l'oeuvre finale; flainer le geste, la ligne, la couleur juste délivrant avec force ce désir de dire, voici le premier pas du processus de création.

Quand je parle du désir, je pense à rattacher ce mot à l'idée d'intuition initiale, que nous verrons au point 1.5. Dans ce processus, je soutiens cet élan de dire mon désir de joindre par l'oeuvre la société. L'oeuvre est un moyen de m'enrôler et de m'aventurer dans ma collectivité sans capituler et sans renoncer à ma trace, à mon empreinte. Afin de concrétiser et de communiquer cet élan de témoigner d'une manière artistique de ma traversée, les dimensions de l'oeuvre prennent des proportions importantes. Ces désirs de témoigner et de rejoindre l'autre se sont transcendés dans les dimensions de l'oeuvre à faire. Du petit format des œuvres antérieures à cette recherche - 60 cm x 120 cm environ - je me retrouve aujourd'hui devant un mur recouvert de papier. Le mur devenant chevalet et le papier devenant le support à l'oeuvre. Je dessine la fresque. Par ces nouvelles dimensions, je prétends multiplier les possibilités de rejoindre la collectivité, le groupe, le spectateur.

Je pense aussi le rejoindre par le thème exprimé qui est celui de la réconciliation et du partage universel, thème représenté souvent par celui de la mère.

Dans l'intimité de l'atelier, la création artistique me lance vers l'avant à partir du dessin initial, relique du passé. Je m'efforce de libérer, de disposer et d'étendre mon désir de transformer la matière, dans une manière de faire, permettant ainsi d'inclure une réflexion philosophique, vers ce qui est.

1.2. Hypothèse de départ

Je désire approfondir une réflexion philosophique dont le sujet s'intègre au processus de création chez l'artiste en arts visuels. Telle une quête, j'investis mon énergie dans cette recherche. Voir et faire voir comment s'instaure un processus, de même que faire partager l'expérience créative en sont les leitmotive. Ceci m'oblige à garder des traces de ce processus, des traces magnifiques. À chacune des séquences de l'oeuvre j'inscris la transformation de l'oeuvre elle-même sur pellicule et dans un carnet, un journal.

Dessin, tableau, oeuvre, vidéo, photo, voilà bien des mots avec lesquels nous jouerons, autant sur l'oeuvre à faire que dans ce texte. Le dessin, le tableau sont plus qu'une surface sur laquelle j'applique des pigments colorés. C'est aussi la peau de l'artiste même, où passe le frisson, celui de l'expression d'une émotion. C'est aussi le désir et l'audace de faire. De faire! oui, c'est-à-dire de réaliser, en dehors de la pensée de l'être humain, dans la matière et par la matière, dans un geste de l'intérieur vers l'extérieur, l'oeuvre. Mais, en même temps, je pense à faire voir. À celui même qui crée, construit, choisit, colle et râpe. Et à celui qui regarde. L'autre.

Quand le tableau est en train, tant qu'il n'est pas achevé, il reste une permanente provocation au travail, il ne cesse d'appeler des touches. C'est pourquoi nous ne pouvons espérer comprendre l'ordre plastique spécifiquement pictural sans étudier d'abord comment la main du peintre, armée ou non de ses instruments, attaque et développe son contact créateur avec le subjectile (Passeron, 1992:41).

Quand René Passeron dit « est en train » nous pouvons penser qu'il veut parler de l'artiste occupé à son oeuvre, l'occupation primordiale de l'artiste, son travail. La façon dont s'y prend l'artiste dans son atelier est révélatrice: révélatrice dans le sens de la voie qui s'ouvre par l'observation et l'auto-observation. Et pour que soit possible cette révélation, il nous faut tout de même entrer dans l'atelier. « *Ce cabinet de travail solitaire et silencieux, personnel* (Passeron, 1992) ».

Il livre sa bataille, l'artiste, mais plus souvent en dehors de son atelier. Peut-être est-ce la réalité pour quelques-uns d'entre nous:

[...] pour l'artiste, le paradigme de la carrière décrit un processus d'institutionnalisation afin de conférer une vision à son oeuvre. Son atelier reste son lieu privé et la bataille se passe sur d'autres champs, par exemple, celui de l'establishment. [...] même si la pratique exige des conditions un peu particulières, le travail de l'artiste devrait être considéré (par ceux qui l'exercent d'abord, puis par le pouvoir public, et par la société en général) comme une fonction sociale de plein droit et qu'en habitant son atelier, l'artiste cherche à habiter sa communauté (Bernier et Perrault, 1985:496) ».

Mais que veut dire habiter son atelier? Doit-on habiter pour avoir? Car étymologiquement le mot habiter nous fait remonter jusqu'au mot avoir. Est-ce suffisant pour l'artiste, aujourd'hui, d'habiter son atelier ou faut-il pour traverser le millénaire ouvrir cet atelier et le rendre public afin de l'inscrire dans la société? Le rendre public certes mais de façon bien particulière, par exemple en demandant la participation d'individus dans le processus de création, en invitant l'individu-spectateur à voir la finalité d'une recherche dans ce lieu qu'est l'atelier.

La participation d'individus, d'une façon ou d'une autre, me permet de joindre la société. Mais encore, la joindre cette société est-ce avantageux pour l'artiste en cette fin de siècle? La rejoindre est peut-être plus approprié, dans le sens de bien s'adapter à celle-ci. L'instauration dans le processus de création d'une implication sociale, d'une participation d'un ou de deux individus au processus m'oblige à être attentive aux décisions et aux choix, comme par exemple celui de l'espace, du matériau et du temps de même que dans la durée à consacrer à telle ou telle action, etc. La contrainte du temps devient un atout, une alliée capitale. Plus encore, elle développe une sensibilité, une attention et une patience utile à certaines étapes.

Tout au long du processus de création, je suis confrontée à la sélection et aux choix. « *Nous ressentons l'intervalle, la différence, entre le tout et la partie, entre la puissance et la résistance, entre la puissance fournie et celle exigée* (Valéry, 1973) ». Paul Valéry dit bien, dans ces mots, ce qui se passe dans l'atelier à l'heure de la confrontation avec la matière. Cette matière qui résiste bravement, qui ne répond pas toujours à notre demande, exige force et caractère de la part de l'artiste. De même que cette nécessaire énergie qu'il faut déployer afin qu'à chaque fois se réinvente un monde. Plus loin il écrit: « [...] *il y a temps long par excès ou par défaut, par impatience ou par découragement, par impossibilité de prolonger l'inaction ou de subir l'action* (Valéry, 1973) ».

Cependant, l'expérience acquise pendant la production des œuvres de cette recherche m'a fait prendre conscience qu'on ne peut faire intervenir des individus, dans l'atelier, à

toutes les étapes du processus. Nous verrons que l'intervention extérieure doit être désirée, préparée et attendue autant par l'artiste que par l'individu.

Par la participation d'individus à l'intérieur même de l'oeuvre je dois m'adapter au rythme de la séquence en cours. Un rythme qui change avec les séquences de l'expérience, par exemple dans la séquence de la taille, là où l'impatience — et même le découragement — gagnent du terrain, ou encore en regardant et laissant faire l'autre dans la séquence de la participation, je subis comme artiste, le rythme vif et rapide de l'action qui transpose l'oeuvre. Voilà bien comment se livre la bataille avec la matière dans le désir de créer chez l'artiste que je suis. Je pense au mot guerre quand je parle de bataille. Au mot guerre dans le sens où Thomas Hobbes dit *qu'il y a guerre s'il n'y a pas paix!* Et qu'une suite de batailles s'appelle une guerre, sa vision étant celle de *l'être humain solitaire, besogneux, passant à travers une guerre pénible et brève*. L'artiste ressemble, à quelque part, à cet être solitaire, à ce guerrier et peut-être ont-ils le même but, celui du souci de pourvoir à leur propre préservation et de vivre plus heureux par ce moyen.

1.3. La problématique

J'ai donc commencé par créer dans mon atelier, une oeuvre sur papier appelée dessin. Ce dessin fixé au mur a environ 6 mètres carrés de surface. À cette étape, tout est à faire. Passer du désir de dire à celui de faire exige de traverser dans la matière. « *Il faut je crois un objet ou noyau ou matière - vague, et une disposition. Il y a une partie en l'être humain qui ne se sent vivre qu'en créant: j'invente, donc je suis* (Valéry, 1974:992) ».

Par la matière s'inscrit mon questionnement philosophique. C'est-à-dire celui d'une communion entre les êtres humains; communion qui veut dire et faire voir mon désir de rassembler les individus sous le processus artistique afin de traverser ce millénaire ensemble par notre créativité.

Prendre conscience du temps, seule limite imposée, est pour moi primordial. Primordial parce que c'est bien là, juste là, à la limite du temps, que se situe le commencement, celui qui fait jaillir le désir d'entreprendre l'action. L'action par laquelle je tente de déjouer ce temps ou plutôt de jouer avec ce fil-temps. On ne peut le retarder, le couper ou l'arrêter abruptement. Il faut plutôt pouvoir l'utiliser naturellement. Je joue avec le temps dans cette pratique, dans cette exploration créative. J'essaie par son mouvement de m'accrocher à son fil, de m'y agripper pour y laisser des empreintes, des traces, des preuves de mon passage. Ces actions demandent la conscience de quelque chose d'autre, de quelque chose comme un outil que je peux ravir au temps: le rythme.

Le rythme exprime le passage de l'intérieur vers l'extérieur par les mouvements des gestes posés pendant le processus. Le geste peut être rapide comme nous pourrons le voir dans la première séquence, le dessin initial. Il sera plus lent dans celle de l'observation de deux individus travaillant à l'intérieur même de mon processus. Les rythmes changent, de rapides à lents, allant même parfois jusqu'au non-mouvement: le repos ou la pause, du silence et de l'attente.

Mon processus est de ce type de relation. Une relation seule à seule avec l'oeuvre qui impose ses propres règles. À certains moments, je suis seule face à l'oeuvre mais à d'autres moments des individus interviennent dans l'expérience même et sont, à leur tour, face à l'oeuvre qui réclame promptement leur attention. Prendre conscience du rythme par le mouvement ou le non-mouvement dans un temps précis, voilà un défi qui fait voir les traces d'une action palpitante dans un processus de création.

Ce questionnement primordial, de réaliser la communion entre les êtres en les faisant entrer dans l'atelier, est sous-jacent à ma recherche. Il existe toutefois un risque en acceptant d'ouvrir l'atelier. L'espace de l'atelier et l'oeuvre en train, en plein processus de création, par ses étapes de transformations, demandent des interventions précises, dans un temps précis. C'est par l'expérience vécue dans cette recherche que je peux confirmer qu'il y a des temps et des séquences précises où l'intervention de l'autre est souhaitée; d'autres moments, à d'autres séquences, l'artiste, seule, se réserve l'espace de l'atelier.

1.4. Démystification ou démythification

J'émets l'hypothèse suivante: faire la lumière sur le processus de création chez l'artiste, en allant jusqu'à faire intervenir l'autre, permet de démystifier le processus. Mais démystifier veut dire détromper une personne, la tirer de l'erreur et la question est: y a-t-il eu erreur à travers la croyance en un mythe entourant le processus ou erreur en permettant à l'autre d'entrer dans mon processus de création? Alors que dans mon atelier je réfléchis, cherche et expérimente mon désir de réalisation, en associant l'autre à mon processus, je peux croire que je sors de l'ombre ce qui a longtemps été camouflé, mis à l'abri et je pense protégé, d'une certaine manière, soit la poïétique: « *Appelons poïétique l'ensemble des études qui portent sur l'instauration de l'oeuvre, et notamment l'oeuvre d'art* (Passeron, 1975:14) ».

Cette action nous amène à parler de démythification, celle d'enlever un caractère mythique à une activité ici picturale. L'oeuvre est cet objet mythique, nourrie par l'incapacité de dire d'où nous vient ce désir, cette inspiration qui pousse à créer. L'entrée de l'autre dans le processus de création permet à cet individu (l'autre) de s'inclure dans l'oeuvre et de se rapprocher du mystère. Ce mystère qui enflamme le coeur et pousse à la création, à la réalisation dans la matière, finalement à faire oeuvre. C'est à l'oeuvre que revient le pouvoir de désillusionner le spectateur posé devant le mythe qu'elle nourrit.

La participation de l'autre, l'individu, dans l'atelier collabore à la transformation de l'oeuvre qui à son tour transforme l'artiste. Comme une spirale vers le haut, l'instauration de ce processus permet une participation active non seulement de l'artiste mais aussi de l'autre, celui qui habituellement regarde l'oeuvre. Il devient, dans ce processus, celui qui fait oeuvre. Cet individu vit, au même titre que moi, l'artiste, avant et après lui une expérience de transformation positive:

Tenir l'être à ce point, le suspendre au-dessus du précipice, l'y lâcher, le ressaisir. L'attention d'autrui est le but, le gibier. Lui faire sentir et le risque et la sécurité; conduire où l'on ne veut pas aller, arrêter sur l'obstacle, au point marqué (Valéry, 1974:1003).

Valéry, dans sa réflexion sur la poïétique, dit bien ce qui se passe dans l'atelier au moment où un ou deux individus se substituent à moi, l'artiste, devant l'oeuvre à faire. J'observe leurs faits et gestes et je prends note de leurs mouvements et de leurs choix à l'aide de la caméra. De même que j'inscris dans un carnet les possibles avenues qu'ils empruntent par la transformation de l'oeuvre. Les décisions qu'ils prennent m'étonnent et me réjouissent. Pour le risque, oui! Car ils acceptent le risque, celui de jouer passionnément avec le mythe, avec le mystère. Dans les réponses à un questionnaire suivant l'expérience, chacun dit son désir de prendre le risque pour vivre l'expérience. Je me vois comme celle qui tient le filet avec, au-dessus, les individus-acrobates qui parcourent, empoignent et font pivoter mes retailles, leur oeuvre.

Même si je cherche à démythifier l'oeuvre par l'expérimentation dans le processus, je me rends bien compte que les participants plongent allégrement là où il y a un filet et seulement si l'artiste leur accorde toute son attention et sa protection. Delacroix ne disait-il pas que la peur engendre la créativité? Le mythe est une fois de plus nourri. Ils collaborent, fixent les règles et acceptent de vivre l'expérience.

1.5. L'oeuvre à faire

De l'intuition initiale à l'oeuvre finale, un processus s'enclenche dans une montée qui peut être sans fin et dont les risques du combat sont toujours présents. Le désir de vouloir dire quelque chose, la recherche et la réflexion, le désir de vouloir faire oeuvre et la réalisation de celle-ci s'inscrivent dans un temps et un lieu précis.

Écrire sur l'oeuvre à faire, c'est écrire sur un processus en forme de spirale. On peut nommer les étapes, les identifier, passer de l'une à l'autre. On peut aussi rassembler les gestes sous un même rythme. Extérieurement tout est répétitif, même similaire.

Toutes ces étapes, ces séquences, mènent au but qui est l'oeuvre finale. Mais ce processus nous mène peut-être à la prochaine oeuvre, celle qui n'est pas encore, que l'on désire, que l'on attend, ou celle qui nous attend là, tout près, ici.

Parler de l'oeuvre c'est parler de la pratique, du faire et de son résultat: l'oeuvre finale. C'est aussi parler de poïétique, de l'oeuvre en train. L'instauration de cette pratique, je la fais en peinture. J'utilise cependant d'autres médiums tels que le dessin, la photographie, l'image vidéo, la reprographie, le collage et le transfert d'images pour amener l'oeuvre à sa finalité. Nous en reparlerons dans les chapitres deux et trois, lors de la description du processus et des expériences en atelier.

Peut-on parler de détournement quand l'oeuvre première, l'initiatrice, est une oeuvre-dessin qui amène plus tard au collage et finalement, à la peinture en passant par la photographie et la photocopie? Ou simplement parlons-nous d'étapes, de choix et de directions afin d'amener l'oeuvre à dire, à l'aide de la matière, donc à l'extérieur ce qu'elle porte à l'intérieur. L'oeuvre à faire est celle qui obéit, qui se plie mais qui se rebiffe aussi. C'est celle que l'on capte par le matériau vers une possible union entre le désir de dire et celui de faire.

Dans sa recherche, Betty Edwards (Edwards, 1990:4) présente un schéma sur la conception de la créativité, en s'inspirant d'un modèle scientifique. Cette figure, j'ai pu l'expérimenter dans un cours de formation universitaire du premier cycle que j'ai moi-même donné à des professeurs de l'élémentaire et je me permets d'amener plus loin cette réflexion dans l'expérience menée à mon atelier. Cette structure s'élabore comme suit:

Schéma 1 Conception de la créativité selon Betty Edwards

Intuition initiale	Saturation	Incubation	Illumination	Vérification
-----------------------	------------	------------	--------------	--------------

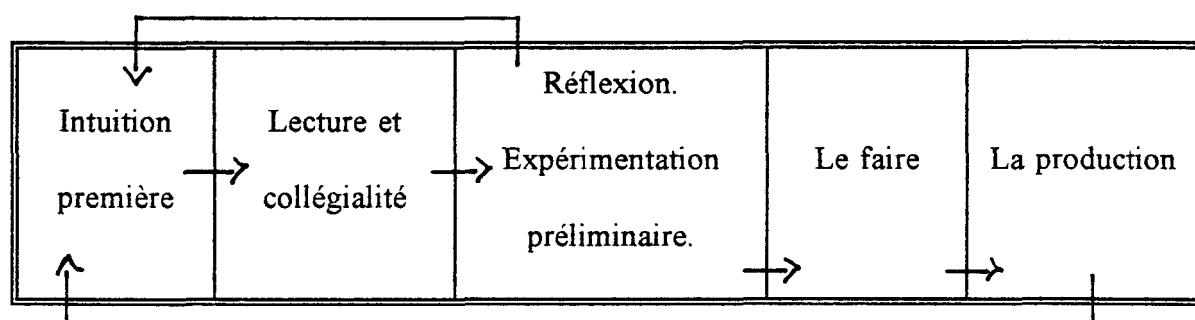
Ce schéma permet d'identifier l'étape où se situe l'artiste à tout moment de son processus. De l'intuition initiale à l'oeuvre finale, le tableau (dans le sens d'oeuvre picturale exécutée sur un support) a des étapes intérieures et d'autres plus extérieures. Des étapes intérieures, en voulant dire que rien n'est encore transformé dans la matière, tout est à l'état de la pensée. Les trois premières étapes — l'intuition initiale, la saturation et l'incubation — sont de l'ordre de la réflexion intérieure. Durant celles-ci, tout peut rester au niveau de la pensée. Ce n'est qu'à la quatrième et la cinquième étapes — l'illumination et la vérification —, que l'artiste expérimente sa réflexion dans la matière.

Après l'expérimentation, je reformule ce premier schéma¹. J'additionne et combine les données selon la réflexion et les résultats obtenus dans ma recherche. De l'intuition initiale je dis *l'intuition première*, celle qui provoque, appelle et invite à faire oeuvre. La saturation prend, dans sa pensée de rassasier, les mots de *lecture* et de *collégialité*. La lecture dans le sens de cueillir, choisir et rassembler de l'information, qu'elle soit pratique, technique, théorique ou philosophique et même sociologique. À l'incubation, la troisième

1. Voir le schéma 2 que je propose à la page 19.

étape, j'utilise les mots: *réflexion* et *expérimentation préliminaire*. C'est l'étape du retour à l'intérieur solitaire, la vérification avec soi-même, mais c'est aussi l'étape de l'entrée dans la matière par l'expérimentation préliminaire. Celle qui permet de passer à la prochaine étape ou de retourner au point de départ, l'intuition initiale. Cette troisième étape est en quelque sorte l'étape charnière entre la pensée et le faire car selon les résultats obtenus dans l'expérience préliminaire, l'artiste peut être contraint de revenir au point de départ, l'intuition initiale, afin de reprendre le chemin vers l'avant ou il continue vers la quatrième étape: le faire. Celle-ci est l'étape de la confrontation directe entre l'artiste et son oeuvre, le face à face, là où l'artiste est à son oeuvre à faire. C'est l'étape où se vit ce va-et-vient entre l'oeuvre et l'artiste et aussi, celle où je fais l'expérience de l'intervention de l'autre dans mon processus, une première pour moi. Je me situe dans le faire, réaliser, poser le geste, intervenir, créer mais là aussi se situe celui qui intervient dans l'oeuvre en train. La dernière étape est celle de l'oeuvre faite, sa production, l'oeuvre vers sa finalité.

Schéma 2 La poïétique



Et d'oeuvre en oeuvre, l'artiste se repositionne du premier point, l'intuition première, à la production, le point final. L'image qui aide à saisir ce mouvement, d'une étape à l'autre, est celle de la spirale. Une spirale que l'on peut imaginer verticale; son premier point, l'intuition première, joint un axe central et, d'une étape à l'autre, l'artiste glisse sur un anneau circulaire tournant autour de cet axe, en des cercles, dont la circonférence diffère d'une étape à l'autre. À la dernière étape, le cercle se fait plus petit afin de rejoindre, encore une fois, l'axe central. Et ainsi de suite, dans ce mouvement de va-et-vient, le créateur transforme la matière en se transformant.

1.6. La limite picturale minimale

La recherche de cette limite revêt un caractère ludique; elle comporte de plus, forcément, des règles. « *On ne se plie pas aux règles du jeu. On les plie* (Varnedoe, 1990:99) ». À partir du dessin initial (du désir de dire et de la réflexion que j'en ai faite par la collégialité et le désir de vouloir faire) je suis arrivée à la conclusion que mon dessin n'était que le début de l'aventure et non la fin.

Je cherche par la peinture un nouveau mode de représentation. Le dessin initial est en effet le lieu de ma réflexion. Le lieu d'où part le désir d'explorer et d'insérer de nouveaux codes à ma peinture. Ce dessin figuratif, aux formes académiques, demande à être ouvert. Qu'y a-t-il à l'intérieur? Alors peut-être que l'abstraction me permettra de m'approcher de l'essence même de ce que je veux dire. Une quête qui ne se terminera

probablement pas, puisque ce jeu de spirale coaxiale est mue par un mouvement de va-et-vient reportant et transformant les formes initiales.

La fragmentation et la répétition sont des fenêtres ouvertes sur toutes choses. Par leur genèse, elles annoncent une nouvelle manière de créer des œuvres d'art et aussi d'engendrer des univers par l'art, qui va façonner la culture plastique du siècle suivant (Varnedoe, 1990:143).

Dans cet extrait, Kirk Varnedoe utilise et lie les mots fragmentation et répétition pour faire œuvre. Ouvrir l'œuvre pour l'amener plus loin comme on ouvre la fenêtre afin de sortir de son propre univers et traverser dans un ailleurs encore inconnu. Explorer l'œuvre, découvrir de nouvelles manières et utiliser la matière différemment annoncent une découverte. Que cette découverte soit enrichissante pour l'artiste, et elle nourrira la société du même coup.

Du mot fragmentation, j'extrais le fragment qui veut dire morceau, partie que l'on retire du tout. Fragmenter veut dire aussi diviser, qui à son tour veut dire sectionner, découper, détailler. De là à tailler il n'y a qu'un pas. Je taille donc en section l'œuvre initiale en cherchant un rythme, celui du geste. Ou plutôt je cherche à accorder le rythme que demande ce geste avec ce désir de poursuite en avant. C'est la musique entendue juste à ce moment, qui m'entraîne à poursuivre la taille de l'œuvre. En ouvrant le dessin par la taille, je laisse tomber, dans ce geste répétitif du coup de ciseaux, l'objet d'un mythe, celui de l'œuvre. Ces retailles, que j'échappe, s'étalement et se dispersent sur le sol, comme les feuilles encombrant le chemin après l'orage automnal.

Par cette taille, apparaît un petit carré, puis deux et trois et ainsi de suite jusqu'à en faire des centaines couvrant le sol de l'atelier. La multiplication pure et simple fait apparaître une fonction et un sens virtuel différents: « [...] *cet art-là resserre notre champ visuel afin d'élargir notre horizon* (Varnedoe, 1990:165) ».

En perdant l'image figurative du premier dessin, je retrouve sur le sol quelque chose d'excitant, annonçant des possibilités presqu'infinies. Permettre, par la taille, la disparition de la figuration, crée une ouverture vers l'avant. La retaillé elle-même, cette petite surface de vingt-cinq centimètres carré, est très attirante. Chaque petit carré raconte une histoire; celle de celui qui la regarde, comme un triomphe sur la figuration. Ce regard jeté sur le petit morceau de papier fait surgir l'idée d'un art minimaliste, par sa présence physique multipliée par centaines sur le sol. En regardant ce fragment devenu autonome, la permission nous est donnée d'être en contact direct avec l'oeuvre dans la réalité immédiate de sa nouvelle forme, le carré, par l'évacuation de toute représentation figurative. L'action de tailler l'oeuvre initiale est un grand pas vers la recherche de l'essence pour l'oeuvre finale.

1.7. Du tout à la fraction et de la fraction au tout

J'ai parlé un peu plus haut de la participation de la musique. Tout au long du processus, certaines musiques m'inspirent dans les gestes à poser pour chacune des étapes. Je me permets d'ouvrir une petite parenthèse pour affirmer que le processus de création est,

telle une symphonie concertante, organisée en étape, divisée en sections que l'on peut identifier au désir de réalisation de l'oeuvre à faire. Je dis symphonie concertante pour faire sentir la multiplicité des gestes posés par plus d'une personne amenant à un résultat harmonieux soit l'exposition finale.

Peindre est pour moi une activité intégrée à ma vie; cette action me permet de dire et d'exprimer mon intérieurité. Chacun à sa façon nous trouvons le prétexte et la manière de faire oeuvre. « *Dans l'émotion exprimée et réalisée, l'individu peut prétendre à l'atteinte d'une harmonie* (Dewey, 1980:77) ». Par le geste de la taille, de la découpe, l'oeuvre s'est ouverte, laissant place à la liberté d'expression. La première expérience entamée, comme j'en tirais une satisfaction, je me suis demandée pourquoi, comme une bonne musique que l'on partage ou comme un bon repas offert, je n'inviterais pas l'autre au partage de l'expérience vécue dans mon atelier. Je cherchais à faire l'unité par la multiplicité. Et peut-être que par la participation à l'expérience je trouverais comment refaire l'unité. Je cherchais le sens à donner à cette étape.

En mai 1994, une première expérience de participation se réalise intentionnellement. Deux personnes ont cherché comme moi comment faire oeuvre. Ouvrir l'atelier afin d'explorer avec moi de nouvelles possibilités, de nouveaux codes, c'est ouvrir la porte de ma réflexion solitaire. Les faire participer, c'est les inscrire comme faisant partie de ma recherche et c'est aussi m'inscrire dans un groupe de réflexion.

La participation de l'autre a eu un résultat tangible mais, dans un premier temps, inutile à ma vue, dans cette poursuite vers l'oeuvre à faire. Ce n'est que plus tard que ce résultat fut intégré dans ma production. Mais cette expérience me permit de prendre position. Je cherche une ouverture mais je suis tellement subjuguée par la forme carré de la retaillé par terre que j'en oublie ma préoccupation, soit celle de trouver de nouvelles possibilités plastiques afin d'amener l'oeuvre à sa finalité.

Et le peintre saura se dégager de l'emprise des émotions, jouissances, enthousiasmes, symbolismes dits poétiques pour laisser apparaître, dans sa structure sensorielle vraie le monde visuel qui est présentement le sien (Passeron, 1992:125).

Il me fallait passer à l'étape de la vérification, de la production. Celle du faire avec comme but l'oeuvre finale, même s'il elle fut exploratoire. Donc me mettre en mouvement pour casser la forme. L'amener plus loin vers l'unité. Je parle de la forme carré là, ici partout sur le sol de mon atelier, de celles récupérées et collées par dizaines au mur par les deux premiers participants. René Passeron dit que «*[...] dialectisée par le mouvement, toute forme subit, dans le temps et l'espace, une déformation formante. Toute forme picturale est le produit d'un mouvement de peindre: elle résulte de la négation féconde des apparences visuelles* (Passeron, 1992) ».

Le mouvement opératoire, la main, le geste de celle-ci, l'oeil, la vue, créent. Voir, découper, morceler, coller. Mais pourquoi donc tant d'hésitations? Tout est là; il ne s'agit

que d'agir, de faire pour défaire et refaire encore jusqu'à ce que de l'oeil à la main, le corps tout entier dise oui! à l'oeuvre qui sera, à l'oeuvre faite.

Et je reprends le processus de création mais en sachant que la touche, la ligne, le geste, donnent raison à l'intuition première et permettent de créer l'oeuvre. De plus, je sais aussi que l'entrée d'individus dans l'atelier et dans le processus de création nourrissent la réflexion autant au niveau philosophique que pratique. Oui! L'atelier peut s'ouvrir en des étapes précises et pour des individus intéressés à participer à la transformation positive des formes de l'oeuvre. Mais encore faut-il être disposé et ouvert à vivre et faire vivre l'expérience vertigineuse du processus de création.

CHAPITRE 2

EXPÉRIMENTATION PICTURALE

L'expérimentation picturale décrite ici est divisée en quatre étapes. Quatre étapes enrichissant à tour de rôle l'oeuvre à faire. Des gestes du dessin à ceux du partage et de l'échange social, l'artiste est le témoin et en même temps l'acteur principal dans l'instauration de ce processus. Une bataille se mène face à face avec l'oeuvre à faire. Choisir le geste et l'inscrire, ouvrir l'oeuvre pour traverser le figuratif, permettre à l'autre de s'inclure à l'intérieur du processus dans l'atelier et soutenir dans la création l'oeuvre vers sa finalité, voilà l'expérimentation picturale telle qu'elle s'est réalisée au cours de cette recherche.

L'artiste dans son atelier s'isole pour créer et par un tel isolement, il se sépare, se coupe et se prive d'un possible échange avec l'autre. Ce choix les empêche, l'un et l'autre, de profiter d'une énergie positive et rentable à chacun. Rentable dans le sens étymologique du mot, c'est-à-dire qu'il s'agit pour chacun de prendre et de rendre. À certains moments,

l'artiste prend par la matière et rend par sa transformation; à d'autres moments, l'échange se concrétise quand l'autre passe par « *l'atelier de Junon*² ».

Instaurer demande que l'on se tienne debout, face à l'oeuvre à venir et que l'on accorde, par cette prise de position, l'établissement d'un nouveau processus. L'établissement contient l'idée d'un presqu'éternel recommencement face à l'oeuvre à faire et demande, et même oblige à laisser venir l'oeuvre dans sa finalité. On sait tous que le mot processus veut dire procéder, aller de l'avant, marcher; donc un autre mot d'action qui amène, tout en se tenant devant l'oeuvre à venir, à prendre position et à passer à l'action. Cette oeuvre à venir peut n'apparaître qu'à la fin du processus, peut-être ici ou là, tout au long des gestes qui s'inscrivent dans la matière.

Afin de bien identifier les étapes de l'expérience, je nomme et indique par le mot séquence chacune des quatre grandes parties du processus. Dans ce chapitre, je décris les séquences d'un processus d'instauration dans leur spécificité. Il y a quatre séquences et, pour les fins de cette recherche, quatre oeuvres sont présentées à l'exposition finale. J'utilise aussi le mot séquence plutôt que le mot étape à cause de l'image (cinéma) qu'elle suggère, où une suite de mouvements peut se regrouper dans un tout. Mais me servir d'un mot du langage du cinéma est une dérive ou plutôt un emprunt à ce langage dans l'idée de l'image-

2. Junon, divinité italique, protectrice des femmes, conseillère des Romains et dans le temple de laquelle ils frappaient la monnaie. L'allusion en est une par son rapport au financement (donc à l'argent) dans l'art pour l'artiste.

mouvement; chaque séquence de mon processus recrée l'image de l'oeuvre, en trois mouvements dans le temps: avant, pendant et après l'image inventée. Puis-je parler de zone interdite à explorer entre la peinture, la photographie, la sculpture et le cinéma? Car n'est-ce pas de tous ces codes que j'utilise et exploite parfois avec indécence que je tente de faire lever le voile de l'oeuvre à venir.

Ces séquences bien distinctes je les ordonne ainsi, par exemple *première séquence*, etc. J'ai identifié ces quatre séquences parce qu'elles laissent bien voir le jeu d'alternance entre l'artiste, les gestes de la création, l'autre et l'oeuvre à travers le mouvement.

2.1. Première séquence: Dessin de l'intérieur vers l'extérieur, l'expérience intime

Le point de départ est de réaliser un dessin de grande dimension se substituant à la parole par les gestes inscrits dans la matière et racontant l'espérance presqu'inavouée de lier, dans un même lieu, l'intime et le social, c'est-à-dire l'espoir de rejoindre la pensée universelle à travers ma pensée. Le dessin initial est le reflet de ce désir.

Ce dessin couvre une surface d'environ six mètres carré. Le support est un papier Arches. Je dis dessin à cause de la ligne tracée qui marque l'acte de dessiner, la trace du geste et l'empreinte du mouvement. Acte de dessiner qui amène à la réalité par la présence de sa forme. Par la ligne, je privilégie la périphérie d'un objet ou d'une forme humaine.

Le premier acte consiste à tracer d'un geste, dans l'air, le contour de l'objet que l'on veut désigner et lentement concrétiser ce geste sur une surface qui fixera ce mouvement:

Dessiner, par la suite, c'est non seulement parcourir mentalement le contour d'une forme, mais c'est aussi fixer ce contour, grâce à quelque matière capable de laisser une trace (Passeron, 1992:136).

Les formes fixées sur la surface de mon papier se parlent, se croisent, s'entrechoquent et m'interpellent démesurément.

Aux matériaux traditionnels - craie, mine de plomb, encre - viennent s'ajouter les matériaux du vingtième siècle: l'appareil photographique, la caméra vidéo, le rétroprojecteur de même que le photocopieur. Ces appareils reçoivent une double fonction soit d'être un matériau en même temps qu'un outil, occupant dans l'atelier un espace situé à l'opposé de et parallèle au mur-support du papier; je circule donc entre le mur supportant son dessin et les appareils.

Par cette organisation, je cherche à mieux voir car, si l'on y pense bien, se sont tous des appareils supportant le visuel. L'appareil devient le complément entre la main et la vue plutôt qu'un compétiteur. Je scrute audacieusement afin de mieux découvrir, de débusquer et de faire apparaître l'oeuvre. Celle qui dira et qui me permettra d'exprimer visuellement là où les mots ne suffisent plus. Car les mots proposent et le dessin dispose. Un jeu de va-et-vient s'installe et s'accorde entre l'appareillage visuel et moi.

Choisir, poser des gestes et regarder à travers une lentille l'oeuvre à faire. Cet objet, la lentille, dans le cas de la caméra, me permet d'épier scrupuleusement. Je cherche la trace, l'empreinte qui identifiera de son passage le geste créateur. Sa position est stratégique entre l'oeuvre et l'artiste. Et moi, du mouvement exprimé des gestes de la main, à la vision montrée à travers l'appareil, je cherche à traduire et à laisser passer mon intérriorité, « [...] cet écho d'autre chose (Huyghe, 1955:404) ».

Je demande à ces appareils un autre regard que le mien comme l'astronome avec son télescope. À la fin de ce millénaire, serions-nous transformés au point d'être handicapés par ces appareils ornant l'intérieur de nos habitations et avec lesquels nous amassons les preuves de notre existence: le téléviseur, le caméscope, l'appareil photographique, l'ordinateur, etc? Pouvons-nous penser que l'arrivée de la télévision et de sa sélection d'images encadrées dans un boîtier, presque carré, peut transformer autant notre façon de voir, de regarder et de capter la vie?

De plus, l'importance est de réaliser comment, par exemple, la lentille de la caméra regarde et isole une partie de l'image du reste de l'oeuvre en train de se faire. Promener mon regard sur le dessin, par l'intermédiaire d'une lentille annule tout ce qu'il y a autour. Cette action crée une nouvelle réalité qui me permet une concentration maximale. Par concentration j'entends la possibilité de pointer encore plus directement sur l'oeuvre à faire sans distraction.

Un choix encore inconscient s'annonce pour la prochaine étape et il me semble prometteur.

2.2. Deuxième séquence: Recherche de l'unité minimale

Dans la première séquence, nous sommes en présence d'un rythme alternatif intermittent. Ce va-et-vient irrégulier entre l'oeuvre et la technicité s'accorde en somme sur un rythme. Par la distance à couvrir entre les appareils visuels et le papier fixé au mur; par le son des pas se frayant un passage vers l'oeuvre à faire et par les gestes à poser en frottant le crayon, en frôlant le papier avec la craie et encore en éraflant la surface passionnément; tout cela concorde et m'oblige à m'adapter à ce rythme. Dans la succession plus ou moins régulière des pas, des gestes, du regard et du silence, tous ces mouvements et ces pauses (non-mouvements) rythment le travail de création:

Le mouvement est, en effet, l'opposé dialectique de la forme: c'est lui qui la détruit et la fait passer dans une autre. Nous ne parlons pas ici du mouvement exprimé par la forme peinte, mais du mouvement opératoire par lequel le peintre fait passer, d'état en état, son oeuvre en train (Passeron, 1992:128).

Survient le temps où l'on peut penser que le dessin est terminé; les appareils s'éteignent, les gestes se taisent et le rythme disparaît.

Il reste l'irritante disparité du subjectif que nous ressentons, et de l'objectif, que nous concevons, dont nous nous faisons une idée approximative, empirique et sans cesse corrigée (Huyghe, 1955:404).

Mais quelque chose empêche et cache à ma vue la finalité. Là est bien le piège de l'art. Voilà où se situe la ligne de sécurité qui annonce la fin de l'oeuvre, ce moment où, avec peine, l'oeuvre émerge du chant des sirènes, presqu'ensorceleuse. Je traverse ce piège pour faire un pas vers l'oeuvre à venir. Le dessin ne répond pas à mon attente tant désirée de lier cette disparité du privé et du public, de l'intérieur et de l'extérieur. Lever le voile ou disperser par le souffle la fumée, attendre et laisser la brume du matin se dissiper lentement.

L'oeuvre à venir m'oblige à attendre, à ralentir le rythme, à faire le silence. Ce que je porte à l'intérieur ne se laisse pas voir facilement par la matière. Y arriverai-je un jour? Car cette disparité dont René Huyghe dit qu'elle est sans cesse corrigée, l'est-elle par l'artiste faisant oeuvre?

En regardant le dessin par l'objectif de la caméra, j'y découvre tout un monde: celui des formes abstraites permettant à toute une poésie de s'installer discrètement. Mais voilà que vis-à-vis le dessin sans appareil, sans lentille, face-à-face avec lui, j'ai peine à m'envoler. Je cherche donc un refuge. Que faire d'autre que de me remettre en mouvement et d'ouvrir le dessin à lui-même. Ce mouvement opératoire, la taille, permet à l'oeuvre d'émerger de la représentation narrative, et ce mouvement se pratique avec des ciseaux. Tailler l'oeuvre, ce grand dessin, est-ce y faire des boutures, je dis bien tailler l'oeuvre et non couper l'oeuvre? Je ne la divise pas, plutôt je la multiplie comme on multiplie, répète, recommence et refait l'expérience pour augmenter et accroître l'effet. Mais encore plus,

accroître afin de faire voir ce qui peut être dissimulé à mes yeux. Donc créer par la taille une abondance féconde et nourrissante pour ma réflexion créatrice.

La musique participe activement à ce mouvement. Elle y est une complice; une complice à laquelle je me plie et qui m'enroule par ses siflements, ses battements et ses tintements. J'ai taillé le dessin en petites surfaces d'environ 25 centimètres carrés avec le concerto no 2 pour piano de Rachmaninov. Je taillais en même temps le mythe de l'oeuvre, celui qui empêche d'aller plus loin par son éventuelle beauté. Sous l'ardeur d'un concerto comme celui-là se reconnaît l'angoisse, la détresse ou la mélancolie nécessaire à la poursuite vers l'oeuvre.

Par le geste de la taille voici que je recule l'oeuvre à son point de départ. Le grand dessin a engendré ces retailles, cet héritage, qui participent activement, et plus d'une fois, à la découverte de ce qu'est ma peinture en cette fin de millénaire. Je ne fais qu'une simple analogie en parlant ici du millénaire. Je fais en cela référence à l'idée citée dans Apocalypse, XX, 1-3, soit celle d'un principe du mal rendu impuissant. Peut-être est-ce le cas du prochain millénaire. Je réfléchis, j'explore et j'expérimente sous la pensée de la poïétique afin de faire traverser ma peinture dans le prochain millénaire.

Ce mouvement de la main, ce geste de tailler avec les ciseaux, est répétitif: saccadé, peu de bruit, presque le silence dans ce geste de tailler. Reprendre l'oeuvre sur le mur par section, la tailler et laisser tomber ces petits carrés par terre; ces gestes ont un effet

hypnotique. Cette vision en plongée de dizaines de retailles tombant sur le sol m'oblige à d'autres codes de lecture. Même dans ce désordre sur le plancher de l'atelier, la forme reste ordonnée: c'est le carré, figure à quatre côtés égaux et à angles droits. Forme simple, nette, pareille à elle-même mais ici multipliée par centaines sur le sol. Elle ne dit plus, elle vibre:

[...] que nous nous arrêtons un instant de nous laisser entraîner par notre course et son étourdissement, que nous nous reprenions, et nous sentons alors qu'il y a une coïncidence de mesure. Nous nous déployons dans le temps, et lui se déploie dans l'espace (Huyghe, 1955:404).

La forme elle-même a subi une transformation à travers le temps et l'espace; l'effet obtenu se déploie dans l'espace, tandis que moi, subjuguée par ce désordre ordonné, je me déploie dans le temps. Cette transformation donne le vertige, mais il faut que je m'adapte rapidement. Voilà ce qui me pousse à créer encore. Cette ambition de rejoindre ces deux univers, dans un vertige, me porte et m'entraîne plus avant.

L'oeuvre recouvre maintenant en grande partie la surface du sol autour de moi. Se pencher pour s'approcher de ce nouvel ordre pictural, choisir et s'approprier un élément, un petit carré, une零售, c'est permettre à une possible oeuvre d'émerger. Elle devient dans son isolement de l'ensemble des retailles et par sa possibilité de laisser voir, pour celui qui le regarde, oeuvre unique. Mais de laisser voir quoi? Sinon ce que nous portons chacun à l'intérieur de nous-même, soit une possible espérance de combler un vide laissé par ce vertige même qu'est la vie. Je retrouve ce que je cherchais à travers l'objectif.

2.3. Troisième séquence: Partage social, expérience socialisée

Il est important de noter qu'à toutes les séquences, la réflexion reste présente et laisse des traces, qu'elles soient manuscrites, photographiques ou vidéo; des traces que j'interroge, examine et scrute attentivement. Elles sont comme l'empreinte découverte par l'archéologue; une nouvelle réalité est constituée par ce geste doublement répétitif de la taille. Car je comprends bien que j'ai taillé ce grand dessin une première fois à l'aide de l'objectif de la caméra; la taille avec les ciseaux n'a été finalement qu'une confirmation ou une inscription dans la matière, de cette sélection préalable.

Je lance les carrés sur le sol et j'observe ce qui s'y passe: un désordre qui s'ordonne à chaque fois, me laissant toujours perplexe. Je regarde, tourne autour, recule, non! ce n'est pas encore là que je m'arrêterai. Même si chacune des retailles soulevées de la masse devient autonome et oeuvre unique, je désire prolonger l'excitation provoquée par cette accident:

Nous rêvons d'un lien plus sûr que cet accident qui nous force à ne pouvoir exister que dans un milieu absolument autre que nous-mêmes (Huyghe, 1955:404).

Jeter les retailles, observer, reprendre et refaire ce geste de liberté et d'abandon est comme un jeu; un jeu avec la vie ou plutôt avec le hasard. J'oscille entre l'avant et l'après de ce choix comme ici debout sur le seuil. Les mouvements lents et répétitifs de la taille sont des mouvements vers l'intérieur même si je dis que j'ouvre l'oeuvre, moi solitaire, dans

ces moments, c'est vers l'intérieur que je me réfugie. Alors sur ce seuil ne pouvant ni rentrer, ni reculer je choisis d'avancer et d'interpeller l'autre. Voilà le moment du partage social permettant de trouver un équilibre entre *ceci a été* et *ceci est*. Le regard porté sur les retailles au sol ne sera plus celui d'un objectif, l'autre regarde, avec ce qu'il est, ce qu'il voit ici devant lui. Il regarde, passant rapidement de la retaille au sol vers le mur ensuite vers moi et de retour vers la retaille. Il se penche et saisit instinctivement une retaille puis une autre. Il ressent la modulation de la spirale comme moi tout au long de ce processus. J'offre à l'autre, par cette première entrée dans l'atelier, la chance d'être un témoin de ma découverte. Mais d'être le témoin de ce qui a été ne lui suffit pas, en captant le mouvement il a aussi comme moi le désir d'aller plus loin, d'amener l'oeuvre maintenant au sol vers un ailleurs.

Je note ici une donnée dans ce jeu qui s'installe entre l'oeuvre, moi et l'autre, celle d'un déplacement de la perspective. L'oeuvre à travers chacune de ses séquences crée une rupture et prend position en réaction au mouvement. Elle se retrouve ou à la verticale ou à l'horizontale; libre, la retaille est sur le sol, contrainte c'est à la verticale qu'elle sera. Mais on verra plus loin, comment j'installerai cette césure.

Mais lorsqu'un groupe de personnes décide de peindre, d'écrire, de jouer:

[...] de cette manière, il existe souvent entre eux des points communs, des préoccupations analogues, plus ou moins inconscientes qui constituent un facteur d'unité (Argueil et Souriau, 1990:819).

Peut-on parler d'un hasard organisé, programmé si l'espace, le lieu et les nécessités matérielles sont prévus et calculés? L'oeuvre, au sol, dans mon atelier, permet de m'ouvrir aux autres. Dans cette séquence, des personnes de ma communauté de recherche s'offre pour intervenir dans mon processus et s'inscrivent dans ma recherche.

Tout mon matériel est là, à leur disposition, dans mon atelier. Je place une caméra vidéo à l'autre extrémité de la salle. Au mur opposé un nouveau papier couvre presqu'entièrement le mur, comme je l'ai fait pour le dessin initial de la première séquence.

Ni l'organisation, ni le hasard ne peut prévoir ce qui se passera ici dans l'atelier quelques secondes avant l'entrée de l'équipe: du papier couvre une partie du mur, des retailles cachent le sol, tout mon matériel est ici tout près et le silence est présent. Le papier, les retailles et mon matériel sont comme un tremplin. Que feront-ils et comment, jusqu'où ira l'exploration dans ce nouveau code? J'observe l'équipe! Ils déterminent eux-mêmes les règles du jeu: quand, comment et de combien de temps ils disposeront. Moi, j'enregistre les faits et gestes, en silence, je n'interviens pas autrement que pour servir, offrir et aider au niveau matériel.

Comme au jeu, ils se sont laissés prendre: fouille, tentative, exploration, voilà le lot de l'expérience en cours. Quelle richesse de voir travailler ces personnes dans l'atelier! Réflexion, essai, erreur, reprise avec courage, conviction et désir d'amener l'oeuvre plus loin. Voilà ce qu'il me fallait! L'intervention de ces personnes dans mon atelier est une

stimulation en même temps qu'un appui fantastique. Comprendre par le jeu de la poïétique comment chacun s'inscrit dans un lieu, voir aussi comment chacun interpelle l'autre, m'enthousiasment et me poussent en avant dans une ouverture vers l'autre.

Ils donnent le signal de départ, déterminent leurs règles et indiquent aussi la fin de cette exploration. Contrairement au dessin initial de la première séquence qui était de grande dimension j'ai devant moi, sur le mur, une oeuvre abstraite de petite dimension. Ils ont collé, peint, tracé, masqué et réalisé une oeuvre. Ils s'éclipsent doucement me laissant seule, ils ont atteint leur but et je me l'approprie légitimement. Appellent-ils la fin une oeuvre? Ils parlent plutôt de l'atteinte d'un objectif, d'un but. Peut-être à cause du mot expérience servant à identifier ce qu'ils vivent ici dans mon atelier, durant cette séquence. Quoi qu'il en soit, je nomme ce qui est au mur une oeuvre.

Que dire de cette séquence si surprenante pour moi. Elle est nourricière; toute cette énergie déployée m'alimente et m'exalte infiniment. Dans le déroulement de cette séquence, des ouvertures se sont faites; les participants se donnaient des permissions dans ce processus. Par exemple, en utilisant un outil d'une manière autre que la mienne ou encore en décrochant du papier installé au mur fixé intentionnellement pour eux. Ils ont profité, presque sans aucune contrainte, d'une grande liberté. Car ils n'étaient ni esclaves, ni prisonniers dans ces expériences mais bien consentants. Cependant on sait tous que les dimensions de l'atelier, le matériel disponible, la caméra qui les regarde, tout cela concourt à restreindre quelque peu leur liberté. En les recevant dans mon atelier, au départ de

l'expérience, je leur ai signalé cette liberté possible. L'accessibilité au matériel, le libre choix de procéder selon leur désir dans le temps et de la manière dont eux seuls auraient le choix. Je dois dire qu'ils ont pris cette liberté et beaucoup plus que je ne m'y attendais. C'est ce qui rend cette expérience riche et profitable. Ils ont pris beaucoup mais m'ont rendu beaucoup. J'y ai regagné une liberté. Parfois l'artiste se rend esclave, que ce soit de son espace, de son matériel ou de ses mouvements. Leurs mouvements, leurs gestes, tout ce déploiement d'énergie, dans une liberté reçue au départ, ont permis une grande ouverture qui, à la fin de la première expérience m'a laissée étonnée mais plus encore étourdie, surprise. Surprise de voir comment l'entrée de l'autre dans mon atelier a pu m'enrichir et me porter vers l'avant. Cette séquence dans une autre expérience m'a laissée plus euphorique mais jamais je ne fus offusquée ou choquée.

2.4. Quatrième séquence: Récupération et réappropriation pour l'oeuvre finale

L'oeuvre se déterminant de plus en plus, s'impose à l'auteur. Elle le fait agir et s'en fait un esclave. Elle devient quelque chose dont les exigences s'accroissent (Valéry, 1974:1013).

Mais comment faut-il joindre cette énergie apportée par l'équipe à l'oeuvre en train? Car même si la fin de la séquence précédente, soit celle de la participation extérieure, amène à une oeuvre, il reste que c'est une oeuvre extérieure à moi mais qui me nourrit avec déférence. Je me servirai de celle-ci afin que l'oeuvre finale apparaisse enfin. Comment procéder pour permettre aux retailles du dessin initial laissées par terre et à l'oeuvre au mur,

réalisée dans la troisième séquence, de se rejoindre pour qu'émerge par cette union, l'oeuvre finale?

Par la taille! Encore une fois, je taille l'oeuvre, celle des participants à l'expérience précédente. J'ouvre cette oeuvre extérieure, fixée au mur. Je m'abrite à l'intérieur, je me glisse dans son intimité pour mieux l'ouvrir, la faire céder afin qu'elle tombe enfin au sol et rejoigne les retailles de la deuxième séquence. De là jaillira peut-être l'oeuvre vers sa finalité.

Le sol est couvert de retailles, de celles du dessin initial et de celles aussi de l'oeuvre des participants. Pas d'essoufflement, mais la certitude que l'oeuvre se laissera voir enfin; celle qui montrera le désir initial de dire. Sur un papier Japon préparé d'une surface d'environ cinq mètres carrés, fixé au mur, le processus se réinvente un fois de plus, pour une troisième fois. Une séquence longue où je me bats avec le temps. Un temps long, s'allongeant encore par ces gestes répétitifs, impossible à raccourcir ou à réduire, du collage.

De ces gestes répétitifs (multiplication d'un mouvement très lent) apparaît, encore engourdie les perspectives de l'oeuvre finale. J'attrape, colle et empoigne les retailles une à une, sur le sol, me laissant plutôt choisir par le carré lui-même, pour ce qu'il est, par sa forme et par ce que je suis devenue maintenant. Car, comme le dit si bien Cézanne en peignant sa montagne, « [...] *je deviens la montagne* ». Alors ici je deviens la retaille, le carré, l'oeuvre même.

Plaquée contre l'oeuvre en train de se manifester, je colle. « *Telle une aveugle, exécuter, de tout près, sans relever la tête ou prendre du recul* (Passeron, 1992:80) ». Aucune accélération n'est possible. Il faut prendre le temps ou se laisser prendre par lui. Cette quatrième séquence exige patience, confiance et je dis aussi passion. La bataille reprend avec le fantôme, je me bats avec les mouvements trop lents du collage. Reste à savoir qui gagnera dans cette séquence. Mais une chose est indéniable, il ne peut y avoir d'apathie. Un geste, encore un geste répétitif, apportant avec lui les mêmes mouvements, oblige à poursuivre cette bataille.

Des centaines de carrés liés les uns aux autres, ici sur le mur, m'amènent à prendre conscience de la liberté face au faire de l'art. La capacité de créer m'exalte et me nourrit avidement. Tous les éléments sont en place pour que l'oeuvre se déploie; la surface verticale, fixée au mur, couverte de retailles, requiert un temps de recul et de réflexion. S'arrêter, ne plus bouger même si le temps, lui, continue. Laisser filer, se reposer, regarder et attendre.

De cette séquence jaillit l'oeuvre. Finalement, après les glacis qui appuient ou éteignent telle ou telle partie, après les lignes et les gestes rapides du crayon, doucement la lumière se fait, lentement, elle se laisse voir. Là devant moi. « *Quand dire d'une oeuvre qu'elle est achevée? À quel moment? Il faudrait un événement signal, une discontinuité* (Valéry, 1974:991) ». Plutôt, je pense, une impossibilité de continuer, de faire un geste de

plus. Ne plus bouger, ne plus désirer, ne plus faire un geste mais simplement se retirer, regarder, jouir et profiter de ce plaisir retrouvé égal au risque encouru.

CHAPITRE 3

L'OEUVRE RENDUE VISIBLE

Nous discuterons dans ce chapitre, de finalité, d'adaptation et de transformation, c'est-à-dire de poïétique telle que j'ai tenté de mettre en lumière tout au long de cette réflexion. Décrire l'écart, le lieu et le lien par l'échange avec l'autre nous dévoile la finalité de la recherche. La description des oeuvres réalisées pendant cette recherche permettra de rendre visible le processus ayant mené à leur création. Étant consciente de l'unicité de chacun des êtres humains, ma façon de voir ces oeuvres sera bien sûr subjective tout en ayant une ouverture vers l'objectivité.

3.1. Présentation de la finalité

Présenter la finalité, c'est vous présenter le résultat de ces quatre expériences tenues dans mon atelier. Je les appelle *oeuvres finales* simplement parce qu'elles indiquent un

seuil. Un seuil important dans mon cheminement artistique; encore plus important parce qu'il m'a semblé plus élevé.

Dans les deux chapitres précédents, je me suis penchée sur l'évolution de quatre expériences en quatres séquences où la participation de l'autre à l'intérieur de mon processus avait une place considérable. Ici, maintenant, dans un simple retour des choses, je demande à l'autre de se repositionner comme spectateur.

Je fais ici un petit écart pour souligner le fait qu'au cours des expériences, j'ai énormément utilisé la photographie et la reproduction laser couleur. Celles-ci me permettent de montrer l'oeuvre en train comme une preuve, une trace mais aussi comme une matrice.

Premièrement comme une preuve que je divulgue laissant voir des épreuves souvent agrandies en reproduction laser de la dernière transformation; la photographie comme trace me permet d'échanger avec les chercheurs sur les moyens utilisés et de faire voir l'état de l'oeuvre en train, à tout moment. Mais c'est comme matrice que se révèlera à moi la photographie. Ce n'est qu'avec le recul, à l'heure du silence, une fois l'exposition terminée que je peux voir l'importance de l'image photographique reconstituant la réalité:

« [...] comme un système de rétroaction élaboré que produit un réseau où la réalité est constitué par l'image photographique [...] de telle sorte que l'effet d'art est entièrement fonction de l'effet de réalité qu'engendre les photographies (Krauss, 1990:221) ».

C'est à ce moment-ci, arrivant à la fin d'un processus qui demande ce jeu d'alternance continue avec l'œuvre en train, que je prends conscience de l'importance de la photographie dans mon processus. Je touche presqu'au fil d'arrivée, à cette fin de parcours, à la limite que je me suis fixée dans le temps, pour rendre à terme cette recherche.

Cette fin de parcours m'amène au but. Un but encore difficile à matérialiser car il porte le désir de faire voir la forme, dans une poursuite vers l'avant, vers une finalité:

[...] qu'il arrive par exemple que l'instinct, l'intérêt et la passion mettent en branle tout un système de jugements et de raisonnements non conscients, par lesquels ils arrivent à leurs fins, quelque fois grâce à des détours d'une ingéniosité égale ou supérieure à celle de l'action consciente (Lalande, 1993:356).

On retrouve cette idée de passion, d'instinct et aussi d'un intérêt certain chez l'artiste pour l'exploration, dans la transgression et le jeu de la transformation à travers les codes de quelque provenance. Pour ma part, je m'identifie facilement à cette idée exprimée par André Lalande dans sa définition du mot finalité. Cette définition est tout près de moi dans ma manière de mener un processus. Bien sûr, dans chacune des séquences je peux calculer ou du moins prévoir la manière ou la fin. Mais encore, je prévois le matériel. J'utilise un matériau plus qu'un autre. Je fais des choix et le résultat à la fin d'une séquence est toujours surprenant et souvent imprévisible.

3.2. Adaptation dans la transformation

Dans ma recherche picturale, je désire revenir à une figuration expressionniste contenant l'idée d'une vision confirmant ma place dans la société. C'est le but initial qui revient avec l'idée de m'inscrire socialement et harmonieusement, dans une pensée post-moderne. C'est-à-dire en réfléchissant sur mon travail, mon oeuvre, qui se situe dans le courant de l'art contemporain mais comme extérieur à elle tout en étant celle qui crée de l'intérieur. Par l'audace aussi que j'ai comme artiste de heurter les codes c'est-à-dire l'histoire et ses lois sociales.

Il s'agit donc toujours de cette recherche d'équilibre entre l'intérieur et l'extérieur par mon moyen d'expression, la peinture.

C'est pourquoi le créateur est un destructeur de normes. La première prescription de la poïétique, comme éthique de la création, est de se rendre [...] capable d'opérer, sans entrave, la liaison entre le ressenti [...] et le créé, comme existence transposée (Passeron, 1989:240).

L'artiste n'est-il pas là pour justement enfreindre ces normes et valeurs établies par la société. Mais en même temps, dans ce désir d'atteindre à une certaine harmonie de l'intérieur vers l'extérieur, un rapport d'échange s'alternant de cause à effet m'amène à une certaine vision de la fin.

Je parle d'adaptation dans le processus même et dans l'interrelation entre les différents éléments d'une séquence à l'autre. Cette adaptation se concrétise par chaque mouvement exécuté et dans les choix à faire. Verrons-nous dans l'exposition finale la causalité dans la finalité du processus? La causalité dans le sens de l'action entreprise, de l'effort par le désir d'amener ma peinture plus avant, et dans l'idée d'un travail de recherche et de réflexion artistique ayant comme but l'atteinte de l'harmonie par une production picturale.

3.3. Le lieu comme un écart

La question de savoir où aura lieu l'exposition finale m'a suivie continuellement, je vais jusqu'à dire m'a poursuivie. J'ai dû m'accorder, en fin de parcours, entre un désir de paraître et celui d'être, livrant une bataille extrêmement dure contre l'idée de m'inscrire dans un marché ayant soi-disant un pouvoir de reconnaissance par sa situation géographique et sociale.

La peinture est un phénomène d'atelier et l'exposition a alors lieu dans l'atelier. Ce choix est le résultat d'une transformation antérieure comme l'ont été d'ailleurs d'autres choix, par exemple l'incursion de l'autre dans mon processus de création. Je n'appelle pas ces choix des détours mais plutôt des causes. Les causes transforment l'oeuvre en train mais aussi transforment les perceptions de l'artiste en évolution. L'artiste capte, attrape et conçoit

à partir de ce qu'il est. Je traduis par ce que je reçois afin de tirer à moi et d'empoigner l'oeuvre à venir.

Dans l'atelier transformé en lieu d'exposition, nous pouvons voir l'oeuvre. Elle se laisse voir de plusieurs manières dans sa finalité. Tout au long du processus de création, je cherche à atteindre un équilibre précaire mais tout de même possible par l'oeuvre entre l'esprit et la matière.

[...] l'art pour être vrai, doit réaliser l'accord entre le dehors et le dedans, ce dernier devant être d'accord avec lui-même, seule condition de sa révélation extérieure (Hegel, 1972:212).

Je m'accorde à la pensée d'Hegel pour dire qu'aucun accord extérieur n'est possible avant de l'avoir réalisé avec moi pour soi d'abord. Ce n'est qu'une fois que cet accord est réalisé que l'oeuvre apparaît et qu'elle peut se nommer comme telle:

[...] deux univers incommensurables, impénétrables ne s'accouplant que par des points de choc et d'interaction. L'un est esprit, l'autre matière (Huyghe, 1955:402).

Ces deux univers, esprit et matière, ne peuvent que se rejoindre par l'oeuvre. On peut penser qu'Hegel est d'accord pour expliquer, avec René Huyghe, comment, par l'oeuvre, se joignent les pôles de l'individualité et de l'universalité.

Pour rejoindre ces deux pôles, ces deux mondes, deux points importants sont à mettre en lumière pour l'artiste afin de rejoindre l'autre: le lieu d'exposition et l'installation

de l'oeuvre dans l'espace. J'essaie de rendre concret, dans l'espace, par la matière de l'oeuvre, le processus même. Voilà où apparaît l'oeuvre dans sa concrétisation finale.

3.4. Identification à la poïétique

J'ai beaucoup parlé du processus dans le but de mettre en lumière ce qu'est l'artiste dans sa création, en pleine transformation. Les choix que j'ai faits au cours de ce long processus sont ceux de tout un questionnement sur ma peinture en cette fin de siècle. Ce siècle est le dernier de ce millénaire et ceci m'émeut considérablement. Je suis émue et inquiète aussi de l'avenir de l'oeuvre d'art. L'impact qu'a l'oeuvre d'art, maintenant, au moment où toute oeuvre est présentée au public sous forme photographique ou numérique, est catastrophique. Le spectateur est confronté à une reproduction de l'oeuvre. Il reste à l'artiste à trouver la manière pour faire porter l'aura à l'oeuvre ainsi présentée. Dans une visite à travers de très grands musées, au cours de ces dernières années, au Québec, aux États-unis et en France, je me suis souvent posée la question à savoir si ce que je regardais était bel et bien l'oeuvre ou sa copie.

On a beaucoup dit sur l'oeuvre, on l'a beaucoup photographiée; on a aussi beaucoup parlé de la vie de l'artiste, de sa petite histoire mais on a très peu analysé comment l'artiste crée l'oeuvre. J'ai retrouvé cette préoccupation pour la poïétique chez René Passeron et un

groupe de chercheurs lors d'un colloque qui se tenait l'automne dernier en France³. Les membres de ce groupe, pour la plupart des artistes en arts visuels, réfléchissent sur l'oeuvre en amont et l'importance de son résultat dans le processus de création. Cette participation m'a fait prendre conscience que je ne suis pas seule à désirer faire la lumière sur l'importance du processus.

L'instauration dans le processus de création de nouvelles données, comme par exemple l'entrée de l'autre dans le processus même ou l'accumulation d'images tirées de l'oeuvre, peuvent amener l'oeuvre à survivre aux multiples passages au dessus des précipices de la modernité. Passage dans l'idée de faire un pas vers l'après, d'avancer d'un pas, ne pas rester sur le seuil.

Ainsi, l'oeuvre transformée nous modère et nous aide à traverser courageusement ces précipices. Ceux qui donnent le vertige. Ceux qui font crever l'artiste, qui le brisent ou pire le forcent à se corrompre. Se tenir comme une trapéziste au-dessus du vide, sans entrave, en équilibre entre la lumière et l'obscurité. Se tenant prête au combat contre les passions négatives. Plutôt, par la vitalité créatrice, garder alerte l'esprit dans ce corps en équilibre entre l'avant et l'après. Ces batailles, avec l'ombre et son mouvement comme adversaire, sont fertiles en possibilités face à l'oeuvre à faire.

3. J'ai participé au colloque *Le mode mineur de la création*, dans le cadre du IIIème colloque international de poïétique qui se tenait à Aix-en-Provence du 2 au 6 septembre 1993.

3.5. L'oeuvre, le lien

Si je m'en remets à Hegel, je peux dire que l'oeuvre est le lien sur ce passage. Là par où s'exprime l'idéal. Cet idéal est composite et propose plusieurs visions de l'oeuvre dans sa finalité. Elles permettent à l'autre de me suivre sur le chemin parcouru.

Dans l'idée de l'oeuvre comme lien, l'atelier est le lieu qui permet la liaison. Dans mon processus de création, j'ai fait entrer l'individu dans mon atelier, il y a même travaillé. Pour lui faire voir maintenant le résultat, l'oeuvre dans sa finalité au delà de sa limite même, il s'agit de le faire revenir, lui, elle, dans ce lieu. Tout cela participera aussi à démystifier ce lieu comme un abri caché, secret et si mal connu.

Pour décrire ses œuvres promenons-nous de l'intérieur vers l'extérieur. Nous verrons la touche de l'artiste, son graphisme, les valeurs et les couleurs de l'oeuvre de même que sa transformation par le matériau médiatique. Mais ici, dans l'atelier, les voilà concrètement installées dans le réel, dans un espace, indépendantes maintenant de l'artiste. Elles disent, parlent et laissent voir ce qu'elles sont: soit des œuvres autonomes, résultat d'un processus s'étant répété quatre fois sur quatre supports. Je ne dis pas subjectile car nous verrons que celui-ci n'a pas initié l'oeuvre. Le support devient subjectile après le collage.

Ces œuvres sont dédiées plutôt que titrées. J'imite en cela Roland Barthes disant par là que l'oeuvre est une fin de parcours et que tout au long de ce parcours des êtres

humains ont laissé leurs traces et, qu'à l'heure de la fin, elle est dédiée pour la relation qui a pu intervenir et transformer l'oeuvre en cours de, en train de.

Parlons de ces oeuvres tant désirées, préparées, créées et vues uniquement par un public restreint et par les participants à l'expérience. « *Elle, l'oeuvre, comme objet, suscitant ou dénier une jouissance esthétique* », dit Paul Valéry. Elle qui, à l'étape de la présentation au grand public, n'est plus l'oeuvre en train mais plutôt l'oeuvre d'art. Mais n'est-ce pas ce que l'on fait depuis le début de ce texte, parler de l'oeuvre! Nous avons parlé de poïétique et j'ai donné une première définition de la poïétique dans le premier chapitre; une définition élémentaire que je reprends ici mais plus élaborée, par le même auteur, René Passeron, dans un autre ouvrage intitulé *le Vocabulaire d'esthétique*:

[...] l'étude de l'invention et de la composition, le rôle du hasard, celui de la réflexion, de l'imitation; celui de la culture et du milieu; d'autre part l'examen et l'analyse des techniques, procédés, instruments, matériaux, moyens et support d'action (Souriau, 1990: 1152).

Voilà ce qu'est la poïétique bien éloquemment dans l'atelier. L'artiste est ici, tout près, et l'oeuvre, là, de l'autre côté du vide. Cherchant à rejoindre l'un et l'autre la poïétique supporte les deux: l'artiste et son oeuvre. Renversant l'un ou l'autre, faisant culbuter l'artiste ou lui tendant la main voilà où se situe la poïétique.

À l'étape de l'exposition, la bataille semble terminée, dans la pensée de Thomas Hobbes. Car il souligne le fait que sans mouvement il n'y a plus de guerre, donc plus de

bataille. Les œuvres, une fois installées dans le lieu de l'atelier sont fixes, sans mouvement. Peut-être n'est-ce qu'une trêve! Car l'autre a la possibilité de toucher et de s'approprier l'œuvre ou peut-être que l'artiste reprendra la bataille dans un dernier effort.

Anne Cauquelin parle d'un cercle de nécessité (Cauquelin, 1986). Un cercle⁴ qui peut exprimer le fait de tourner en rond dans un processus et la nécessité de revenir à la case départ, afin de continuer à dire ou, mieux, afin de continuer de nourrir le désir de dire. Elle parle de détournement, de lieu, peut-être celui de l'atelier; elle fait voir aussi l'ordre, l'écart et l'importance de communiquer l'œuvre.

Schéma 4 Le cercle de nécessité

1:	Fermeture de l'étendue: espace de l'art.
2:	Lieu - écart = détournement catégorique.
3:	Ordre - temps - totalité = liaison - déliaison - écart et rattachement.
4:	Communicabilité comme devoir.

Communiquer le parcours réalisé afin d'amener l'œuvre à sa finalité est le devoir de l'artiste, d'après le schéma ci-haut. Voilà la raison de l'exposition au bout du parcours.

4. Comme pour les schémas présentés plus haut, le schéma de Cauquelin est représenté dans un rectangle.

Mais elle dit aussi l'importance du lieu, le lieu comme un écart mais un écart encadrant. C'est-à-dire comme quelque chose qui entoure et délimite l'espace de l'art. Utiliser mon atelier comme lieu d'exposition permet je pense cet écart avec l'espace de l'art. Nous nous retrouvons dans l'espace de création et de réflexion plutôt que dans celui de la diffusion. Par ce choix l'artiste réussit le lien, la liaison avec le spectateur, l'œuvre et l'artiste.

Les suspendre dans l'espace, dans un écart comme entre deux mondes: un respir, un expir, comme de la vapeur en suspension (Cauquelin, 1986).

Suspendre le spectateur dans le lieu qui ne soit ni celui de l'atelier - puisqu'il est transformé - ni celui de la diffusion, comme dans un espace ni tout à fait l'un, ni tout à fait l'autre, dans le lieu de l'artiste, quoi!

L'œuvre comme support ou plutôt les fragments comme support à l'œuvre. Voilà comment l'œuvre est installée pour la présentation finale. Elle semble se tenir là, comme suspendue dans l'espace. Elle ne s'appuie pas sur le mur et se retrouve aussi sur le sol en retailles. En retailles comme dans la possibilité d'un soupir. L'œuvre verticale est l'expression du mouvement de la respiration active, je respire donc j'expire et j'inspire. L'œuvre au sol est celle du soupir, celle de la permission que je me donne pour souffler. Ne plus haleter, ne plus s'essouffler mais attendre. Laisser échapper le souffle, celui qui fait apparaître l'œuvre.

L'oeuvre qui tout au long du processus fut celle créée entre l'inspiration et l'expiration. Elle rend possible, par sa venue, le soupir. Celui du souffle vital, celui de l'âme peut-être. Le souffle aussi que l'on retient suspendu entre la vie et la mort comme dans un lieu qui nous oblige à tourner en rond. Un mouvement qui a forme de spirale dans ma pensée.

3.6. Description des œuvres finales

Je décris ici ce que j'appelle *les œuvres finales* mais je sais maintenant qu'elles ne font voir que la fin de l'expérimentation. Pour un certain temps, ces quatre œuvres sont restées suspendues dans mon atelier. D'une à l'autre j'allais errante comme on va d'un mur à l'autre dans une salle d'exposition. Quelque chose encore, je ne sais trop quoi, m'interpellait et m'obligeait à tourner en rond cherchant à comprendre, à voir et à savoir. Non, la bataille n'est pas terminée au contraire, je reprends dans un dernier souffle comme le dernier effort juste avant l'arrivée. L'œuvre finale exige d'être vue en ces trois temps: passé, présent et futur soit dans le déjà là, ici et là sera.

Les images photographiques et reproduites de chacune des œuvres finales m'ont saisie, me questionnant, m'obligeant à les regarder fixement. Ma réaction est complexe à comprendre: l'œuvre est ici devant moi dans l'atelier mais je suis là devant l'image:

[...]c'est le regard porté non pas sur un objet mais sur l'image d'un objet, c'est le dédoublement initial [...] quelque chose a déjà été, a déjà eu lieu, et c'est cet écart, cette antériorité, qui sont au fondement de la relation photographique (Durand,1990:71) ».

Je tourne donc autour du modèle et c'est ainsi que je vous présente les oeuvres finales pour ensuite passer à la finalité de cette recherche.

Première oeuvre: Oeuvre dédiée à ...

Collage de retailles de la première expérience tentée dans cette recherche. Le collage s'est fait côté verso face au spectateur, à celui qui regarde. Le côté recto, le lieu de l'intervention picturale ayant comme fin le dessin, fait donc face à la toile. Toile blanche, papier零售 blanc, enduit blanc. Non pas pour la transparence de la blancheur mais pour son opacité. Pareille à la neige qui aveugle. Je la nomme l'écran.

L'écran par sa fonction, là où se projette l'image. Un écran qui, même avec ses deux dimensions, transforme l'image à cause du collage. Comme l'artiste et le spectateur, l'écran transforme l'oeuvre.

L'écran pour protéger l'oeuvre et la rendre accessible. L'écran faisant office d'écrin. La première expérience est primordiale dans cette recherche. Celle où, à peine, se dissipe la vapeur. À peine se lève le voile faisant voir la route à suivre. Car tailler l'oeuvre en

train, le dessin, la jeter par terre, me force à demander l'aide de l'autre que j'observe. Par la suite, je taillera à nouveau l'oeuvre afin d'aboutir à l'oeuvre finale.

Toutes ces actions posées et enregistrées se retrouvent sur l'écran comme sur un bouclier. Ce bouclier sert de protection et du même coup de projection. Sur ce bouclier, l'oeuvre en processus est projetée, comme lancée, par le transfert d'images photographiques. Cette projection d'images photographiques transférées sur l'écran laisse passer en s'ajoutant à l'écran l'idée d'une pellicule sur laquelle on peut saisir la notion de poïétique. Tel que sur un bouclier, l'on voit par le collage les traces laissées par le processus instauré.

La projection terminée, l'oeuvre reste là, pour elle-même; celle qui projette en avant la réflexion.

Parle-t-on de linceul? Nous parlerons de traces laissées afin de continuer le chemin. Une trace qui permet de se détacher de la vision en trois dimensions de ce qui nous entoure, de tout ce qui nous sollicite, nous contrarie ou nous travestit. C'est par ce grand écran de 210 centimètres de côté que se libère la vision.

Deuxième oeuvre: Oeuvre dédiée à ...

À qui dédier cette oeuvre sinon... à ma mère, ma fille, à mes soeurs, à Chantale, à Josée, à Ginette, à Yvette, mais à qui encore qui montre le féminin, fait voir le féminin.

Qui est la femme pour moi? Lucrèce! Sylphide! Gorgones! Junon! Les femmes tout simplement!

Je la dédie à Anne.

Dans cette oeuvre de 193 × 200 centimètres, parle-t-on de dessin, de peinture et de collage que déjà elle est décrite. Ce que nous voyons, ces traits blancs, rouges et bleus, ces lignes sont les gestes du dessin au commencement de l'oeuvre. Ici ils sont à la fin comme traces confirmées par l'artiste arrêtant l'oeuvre. Mais que nous disent ces traces?

Elles nous laissent voir, peut-être, un possible message. Celle de la forme humaine présente et du même coup absente. Ces lignes qui entourent, grattent et signent nous ouvrent à la mémoire. La mémoire de l'être renouvelé, mémoire de son passage et de la poursuite de ce passage.

Ces traces sont comme des marques plus que des indices, des marques marquant le lieu.

Cette oeuvre laisse apparaître les blessures, faites par le temps, par le mouvement et par le geste s'accomplissant dans la vie même. Les rides accumulées sur la peau de l'oeuvre par le collage ont une valeur quasi historique, souvent énergétique. Voilà pourquoi

elle est dans mon atelier, le lieu où, tôt ou tard et tant de fois l'artiste tente, de rejoindre le social.

L'oeuvre dédiée à Anne est marquée par l'usure et, mieux, par l'usage. L'usage dans l'accumulation de la retaillle et l'usure par les couches multipliées de glacis cachant en un endroit sur l'oeuvre les couleurs initiales, celles du carré-retaille. L'usure aussi dans la recherche de la forme par les multiples passages des crayons.

Cette peau ridée couvrant toute la surface joue avec l'ombre et la lumière; les glacis y participent autant que les retailles, ces fragments de couleurs ou de motifs. À certains endroits, elles apportent la lumière, ce jaillissement de lumière. Mais nous ne pourrions la voir si, ailleurs à d'autres endroits, l'ombre ne nous cachait pas un peu de sa vérité qu'il est difficile de voir, que l'on tait, mais qui excite les sens nous faisant tourbillonner et laissant voir le frisson.

Cette oeuvre est dessinée comme en des temps anciens sur la paroi d'une grotte ou comme on le fait sur les murs des grandes cités. Par ce geste j'ai confirmé la présence humaine indiquant son passage, dans son lieu.

J'essaie de débusquer sans oublier toutefois que l'équilibre ne s'atteint que par un juste jeu entre le noir et le blanc, la nuit et le jour, l'ombre et la lumière, le mouvement et le repos.

Troisième oeuvre: Oeuvre dédié à mes fils.

Ce tableau est celui dédié à mes fils: Hugues, le courageux et David, l'intrépide. Il est l'expression du masculin à travers mon interprétation. Entre le ciel et la terre, le bleu et les terres de Sienne, les formes s'animent comme poussées par le vent.

Là encore la peau de l'oeuvre est couverte et ridée. Ridée par la retaille du dessin, collage de centaines de carrés taillés dans le dessin même. Les rides annoncent l'intense activité exprimée par le masculin. Les couleurs sont fortes et insistent par leur présence à faire voir et sentir le mouvement.

Que nous dit cette oeuvre sinon le désir d'envol et de légèreté? Une légèreté qui donne le pouvoir de voler au-dessus des êtres et de la terre mais nous sentons en même temps un poids, une lourdeur comme une masse. Une masse du corps humain obligé de se battre contre la gravité ou contre lui-même. De personne à personne, de masse en masse, on se bat pour le pouvoir. Le pouvoir qui fait s'envoler celui qui le possède.

Cette grande oeuvre de 196 × 200 centimètres, par la multiplication de la retaille, s'anime et excite la composition. « *On sent presque la trame croisée ou les tons se posent en damier* (Passeron, 1992:195) ». C'est ici aussi la couleur qui devient essentielle. Celle qui est présente sur la retaille même et qui fait vibrer l'oeuvre tout entière. Celle aussi appliquée par glacis successifs de même que celle accentuée par le trait.

La dominante sera l'orangé comme pour les autres tableaux. Dans cette gamme apparaît aussi les terres de Sienne, d'ombre brûlée et de cobalt ouvrant l'oeuvre à la ressemblance. Celle de la nature où passe l'humain de sa naissance à sa mort, qu'il ait le désir d'y marcher, de s'y battre ou de s'envoler. Ces couleurs sont en demi-teintes permettant le passage d'une couleur à l'autre.

De l'intervention, par le collage, du mouvement créé par les glacis et de la confirmation des formes par les gestes laissant leur trace par le trait, de tout cela s'accorde, s'organise et se rythme le tableau.

Le cadre n'est pas défini, il n'est pas fermé, plutôt ouvert. Des retailles dépassent la forme carrée de l'oeuvre, lui permettant de s'activer. La forme carrée est par sa simple visualisation déjà très rigide et en laissant passer, dépasser la retaille, je brise cette rigidité. Cette figure géométrique, le carré, se réfère plus ou moins au cadre, au châssis de l'oeuvre à faire.

Je dis que l'on peut penser aussi à cette forme pour exprimer la vision de la retaille, ce premier petit carré tombé par terre, sur le sol. Seul il fait oeuvre; multiplié, il compose une oeuvre.

Quatrième oeuvre: Oeuvre dédiée à Emma

Cette dernière oeuvre confirme et affirme l'oeuvre finale, celle qui rassemble l'énergie, en plus d'être « [...] *un assemblage de formes sur un subjectile* (Passeron, 1992) ». C'est l'expression du désir initial concrétisé par la matière dans sa manière de transformer celle-ci, afin de permettre la transmutation dans le visible, à l'extérieur, de ce qui respire à l'intérieur. Emma est le nom de ma grand-mère maternelle et un pseudonyme que j'utilise à l'occasion.

Par les formes reconnaissables sur un plan de presque 200 centimètres de côté, nous pouvons nous arrêter. Arrêtons-nous et laissons-nous dire! N'est-ce pas de là que nous sommes partis? N'est-ce pas là qu'est le début dans cette mise en action qu'est le processus de création?

Le dessin, la taille, la participation et la récupération par l'artiste ont amené l'oeuvre à ce point final, celui où l'oeuvre est rendue au public.

Dans celle-ci, la dernière de cette série, l'oeuvre tout entière nous dit et nous livre le message. Tout au long du processus, l'artiste cherche la manière de dire et de faire voir son désir. Que se soit par la matière — ici du papier —, par l'effet de l'usure du temps qui passe — le collage, le transfert —, par les formes ici confirmées dans le trait ou encore par les valeurs vérifiables, les couleurs retrouvées dans les retailles et leur place sur le

subjectile, tout concourt à faire apparaître, de l'intérieur vers l'extérieur, l'oeuvre, celle qui dit, qui raconte et que l'on écoute.

Cette oeuvre affirme sa différence dans l'étape du collage où des retailles ont été collées côté verso face à l'artiste. Ce geste a immédiatement apporté une nouvelle énergie, une ouverture. J'ai pu aller plus loin, beaucoup plus loin. La permission est dans l'oeuvre à faire elle-même et dans l'audace et l'observation de ses propres gestes.

Que voit-on dans le lieu de l'atelier à l'heure de l'exposition? Il est temps de se poser cette question avant d'y entrer.

Conclusion

Dans ce lieu privilégié qu'est l'atelier, plus rien ne bouge à ce moment ultime. Les mouvements liés au processus sont fixés dans l'espace sur la matière. Mais sans témoin, dans le silence, le processus a repris encore une fois pour une autre bataille. J'ai été déstabilisée par l'oeuvre finale qui me laisse sur une image du passé. L'opposition des deux surfaces, celle de l'oeuvre de cinq mètres carrés, là devant moi, et celle de la photographie, ici dans le creux de ma main, m'a mise dans un état extatique. La réponse à ce que je cherchais et même au delà de cela se trouvait ici par le déjà vu là. Photographier l'oeuvre pour garder des traces a eu une résultante beaucoup plus forte que prévue dans ma peinture; la photographie saisit l'oeuvre, la rendant plus vivante et plus présente. Tout à coup l'image photographiée, photocopiée et agrandie au laser a occupé une place que je n'avais pas calculée au départ. Encore une fois ici la surface joue un rôle important, je promène l'oeuvre de très grande à très petite. Ce jeu de balancement par la découpe nous font osciller continuellement: l'oeuvre, l'autre et moi. La répétition de la multiplication presqu'à l'excès de l'oeuvre catapulte l'image. De trace inoffensive du début de ce long processus qu'était la photographie, l'image est devenu empreinte pour ensuite devenir matrice.

Je me suis retrouvée sur un seuil ne sachant plus le temps de l'image. Je cherchais à traverser ma peinture vers le prochain millénaire et voilà que la photographie le fait avant moi. Elle est déjà devant tandis que moi j'étais toujours derrière avec l'oeuvre finale. La

photographie a passé de technique de cadrage, à la preuve et en dernier lieu au matériau privilégié de la finalité.

J'irai même jusqu'à parler de photomontage dans l'idée de la juxtaposition. Je juxtapose une photocopie agrandie quatre cents fois d'une photographie de l'oeuvre finale, sur un support construit à partir d'un dessin. Mais je fais cette juxtaposition avec le désir de fixer l'image ainsi agrandie dans le temps. Cette agrandissement a nécessité neuf sections de 35×45 centimètres. Ces images, ce déjà-vu, occupent à ce moment-ci un autre temps, elles ne sont plus l'avoir été là. Ces neuf images, indépendamment l'une de l'autre, nous laissent voir un ailleurs, un là-bas.

Cet agrandissement photocopié, ayant comme ancêtres l'oeuvre finale et sa photographie, a fait jaillir la peinture-installation. Parlons du support à ce transfert d'image: il est lui-même une nouvelle proposition dans sa forme rectangulaire donnant presque la moitié de la surface d'une oeuvre finale. Son matériau est un collage de centaines de retailles tirées des dessins initiaux mis en commun. Par un transfert d'image, le collage perd son papier et permet une transparence laissant passer la lumière et la couleur à certains endroits sur cette surface. La même technique est utilisée pour les agrandissements photocopiés, qui se retrouvent sur le collage-support.

Je parle d'installation dans la présentation finale en pensant que de cette façon, je fais voir ma volonté et mon désir de me distancier et de me détacher franchement du

marché de l'art actuel. Parler d'installation, ici, c'est parler d'*une mise en scène critique* (Payant, 1987:338). C'est dire qu'un des objectifs de ma recherche était de remettre en question ma peinture afin de l'entraîner vers l'avant. Voir dans cette installation un désir de vouloir être autre que le modernisme artistique, serait reconnaître mon désir ardent de transformation.

Quatre œuvres sont installées dans trois salles différentes de mon atelier. Chaque œuvre s'appelle, à ce moment-ci, une peinture-installation, créant le jeu d'alternance et de balancement dans le jeu de la durée.

Les œuvres dans leur finalité se présentent comme ceci: *l'œuvre dédiée à Emma*, par exemple, est sur le sol à l'horizontale et en retailles, les retailles sont disposées sur le sol sous l'œuvre suspendue mais plus précisément suivant l'ombre créée par la forme rectangulaire de l'œuvre suspendue et éclairée obliquement par la fenêtre derrière. Je place systématiquement les retailles à l'endroit (côté recto) sur le sol et suivant la forme ombragée après chaque journée d'exposition et ceci dans l'idée de permettre à chaque visiteur de voir l'installation de la même manière que celui qui l'a précédé.

Au-dessus de ses retailles devant nous et à la verticale, est suspendu le transfert photographique, noir et blanc, agrandi quatre cents fois, de cette même *œuvre dédiée à Emma* et collé sur le subjectile retailles. Les neuf images sont collées sur le support d'une manière très cartésiennes rappelant la fenêtre derrière. Cela a pour effet de créer un état

de déséquilibre: j'ai déjà-vu mais je me tiens à une certaine distance. C'est quelque chose entre le proche et le lointain et ces peinture-installations jouent avec le regardeur par ce balancement.

Ces deux parties de l'installation-peinture sont placées d'une manière oblique devant une fenêtre et l'oeuvre suspendue est détachée du mur d'environ 50 centimètres. Je propose ainsi une oeuvre picturale décrochée du mur, plutôt suspendue. J'ai choisi le cuivre comme barre de suspension légèrement courbé pour suggérer la spirale et son mouvement. Un cordon de coton glisse de la barre à l'oeuvre par une série d'oeillets dans le haut du support retenant l'oeuvre suspendue.

La troisième partie de l'installation est un boîtier fixé au mur, lui aussi de manière oblique à ses deux autres parties, ce boîtier est fixé à environ 150 centimètres du sol. Il contient d'un côté la photographie de l'*oeuvre dédiée à Emma* d'une dimension de 10×15 centimètres, en couleurs, et de l'autre quelques retailles prises au sol et sur laquelle peut se lire un texte de présentation imprimé sur acétate et fixé sur le dessus de cette partie du boîtier. Un petit loquet permet de fermer le boîtier et je vérifie qu'il le soit avant chaque visite. Au fur et à mesure que l'exposition avance, la quantité de retailles sur le sol diminue sensiblement: les visiteurs s'approprient une零售 comme preuve, et voilà le mouvement de balancier qui repart. La quantité de retailles étant suffisante pour assurer l'effet, cette appropriation n'empêche en rien le *hic et nunc* de l'expérience du regardeur suivant avec l'oeuvre.

Le spectateur circule d'une salle à l'autre et tourne autour de chaque installation, acceptant de vivre une certaine promiscuité avec celle-ci. Il doit enjamber les retailles ou frôler l'oeuvre suspendue pour se rapprocher du boîtier, ce qui le place dans une situation inconfortable étant confronté de si près à l'oeuvre, à son mythe. Ceci l'oblige à prendre position et à accepter de changer ses conventions face au mythe de l'oeuvre. Il peut la toucher, la frôler, ouvrir ou fermer le boîtier et même prendre une retaille sur le sol.

Tout ce système de présentation est la concrétisation de ce désir de me rapprocher de l'autre et d'échanger avec lui. Cette manière de présenter l'oeuvre fait jaillir en chacun une nouvelle image de l'oeuvre. Ce n'est plus la petite image encadrée au mur et inaccessible mais plutôt une image libre, libre d'être touchée, manipulée et plus encore possédée. Lui faire frôler l'oeuvre, le faire se rapprocher de celle-ci place le spectateur devant sa propre liberté d'agir, il a le choix de ses mouvements et même de son image de l'oeuvre.

Je joue avec la durée par mes installations, prolongeant l'excitation provoquée par l'aura de l'oeuvre finale. La saisir pour mieux la posséder et la découvrir dans l'espace. L'image photographiée est agrandie quatre cents fois et, encore une fois pour continuer vers cette excitation appelant le sens du toucher, je fixe ces formes rectangulaires obtenues par l'agrandissement sur une surface ni tout à fait plane, ni tout à fait texturée. Non plus en recherchant un effet de perspective mais plutôt cherchant à rejoindre sur la même surface, dans un même temps, le spectateur et moi. Nous ne pouvons nous perdre dans les méandres

perspectivistes. Comme une libellule frôlant la surface de l'eau, nous profitons de ce qui est offert juste ici et maintenant, de ce qui a été, pour ce qu'a été la peinture là-bas. Avec les yeux, avec les mains et avec le corps tout entier l'oeuvre est reçue par son horizontalité, sa verticalité et sa position dans l'espace. L'oeuvre est.

Quatre fois se répète cette vision de l'oeuvre dans sa finalité; à partir des quatre œuvres de la fin du processus, elles traversent le seuil au-delà de la ligne sécuritaire nommant l'oeuvre trop hâtivement. Plus loin et au même moment j'ai tenté de fixer dans le présent l'avant et l'après de l'oeuvre finale. Par cela nous nous rejoignons, le spectateur et moi, sur mon parcours, dans cette alternance. C'est dans la bataille avec le mouvement que l'oeuvre est conçue et qu'elle réagit si intensément. C'est avec la participation nourricière de l'autre dans mon processus que je me questionne sur la pensée du geste posé plutôt que sur la manière de faire.

Il n'y a que l'oeuvre devant moi, sans support, suspendue, cachée là au fond du boîtier et taillée là sur le sol de l'atelier. Silencieuse elle attend paisiblement, présente et absente à la fois.

Bibliographie

- ARGUEIL, Mireille et SOURIAU, Anne in SOURIAU, Étienne (1990), *Vocabulaire de l'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1415 p.
- BARTHES, Roland (1982), *L'obvie et l'obtus*, Paris, Éditions du Seuil, 283 p
- BERNIER, Léon et PERRAULT, Isabelle (1985), *L'artiste et l'oeuvre à faire*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 518 p.
- CAUQUELIN, Anne (1986), *Court traité du fragment*, Paris, Aubier, 189 p.
- DEWEY, John (1980), *Art as experience*, New York, Perigee Books, 355 p.
- DRILLON, Jacques (1991), *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, 472 p.
- DURAND, Régis (1990), *Le regard pensif, lieux et objets de la photographie*, Paris, La Différence, 218 p.
- DURAND, Régis (1990), *La part de l'ombre, Essais sur l'expérience photographique*, Paris, La Différence, 243 p.
- EDWARDS, Betty (1990), *Vision-dessin-créativité*, Lièges, Pierre Mardaga Éditeur, 260 p.
- HEGEL, Freidrich (1972), *Introduction à l'esthétique - le beau*, Paris, Flammarion-Champs, 379 p.
- HUYGHE, René (1955), *Dialogue avec le visible*, Paris, Flammarion, 447 p.
- HUYGHE, René (1965-1986), *Les puissances de l'image*, Paris, Flammarion, 279 p.
- KRAUSS, Rosalind (1990), *Le photographique, pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 222 p.
- LALANDE, André (1993), *Vocabulaire technique et critique de la philosophie, vol. 1 et 2*, 3me édition, Paris, Presses Universitaires de France, 664 p. et 1323 p.
- LEGRAND, Gérard (1993), *Vocabulaire Bordas de la Philosophie*, Paris, Bordas, 363 p.

- OUELLET, André (1990), *Guide du chercheur*, Boucherville, Gaëtan Morin Éditeur, 190 p.
- PASSERON, René (1975), *Recherches poétiques, tome un*, Paris, Éditions Klincksieck, 223 p.
- PASSERON, René (1989), *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck esthétique, 251 p.
- PASSERON, René (1992), *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, Vrin, 381 p.
- PAYANT, René (1992), *Vedute, pièces détachées sur l'art, 1976-1987*, Laval, Trois, 682 p.
- PICOCHE, Jacqueline (1992), *Dictionnaire Étymologique du Français*, Paris, Le Robert, 619 p.
- SIGNORILE, Patricia (1993), *Paul Valéry, philosophe de l'art*, Paris, Vrin, 252 p.
- VALÉRY, Paul (1973), *Cahiers, tome 1*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1491 p.
- VALÉRY, Paul (1974), *Cahiers, tome 2*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1757 p.
- VAN GIJSEGHEM, Hubert (1985), *La quête de l'objet*, Ville LaSalle, Éditions Hurtubise HMH ltée, 121 p.
- VARNEDOE, Kirk (1990), *Au mépris des règles*, Paris, Adam Biro, 318 p.
- VERGELY, Bertrand (1993), *La philosophie*, Paris, Larousse, 628 p.
- WEIL, Simone (1989), *Leçons de philosophie*, 2ième éd., Paris, Plon, 255 p.