

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

COMMUNICATION ACCOMPAGNANT L'ŒUVRE
PRÉSENTÉE À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS PLASTIQUES

PAR
NICHOLAS PITRE

ANGLE INCARNÉ

OCTOBRE 1990



Mise en garde/Advice

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

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

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

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

Ce travail de recherche a été réalisé à l'Université du Québec à Chicoutimi dans le cadre du programme de la maîtrise en arts plastiques extentionné de l'Université du Québec à Montréal à l'Université du Québec à Chicoutimi.

Table des matières

Introduction	1
Le mur.....	4
Souffle, vide et diaphragme	10
Le clair et l'obscur.....	14
L'ombre et sa portée.....	16
Le fantôme, l'esprit et le génie	18
Les images du double.....	21
Il est déjà tard	27
Manière noire	31
La mort pour graver l'être.....	34
Conclusion: angle incarné.....	43
Remerciements	44
Bibliographie	46
Illustrations.....	52

Introduction

"Il faut écrire un texte comme on peint un tableau".
Goethe

Le texte de cette communication propose un itinéraire de lecture dans l'œuvre peinte et gravée de l'artiste. Cette réflexion s'attarde à effectuer une relecture symbolique révélant l'intuition fondamentale qui a constamment imprimé à la brosse son aspiration poétique. Dépeignant l'émotion et le sentiment engendrés par la perception visuelle du tableau, le commentaire pressent, sous la trace colorée laissée par l'outil, un domaine imaginaire qui s'étend, vaste comme un océan latent. Cependant, même si c'est le peintre qui se permet de rédiger ces pages, il ne faudrait pas les aborder comme les uniques clefs donnant accès à l'œuvre. Par une prose sertie d'images, l'artiste tente délibérément d'aménager, dans une interprétation personnelle de l'œuvre, un espace suffisamment vaste pour susciter l'élan et la soif du lecteur. Projetant son éclairage sur la toile, l'écrit veille cependant à ne pas réduire les obscurités du tableau qui sont essentielles à son fonctionnement sémantique.

La vision de l'œuvre impose d'abord au spectateur un choc d'ordre intellectuel et émotionnel qui est complètement étranger aux stimuli sensoriels coutumiers à son environnement quotidien. L'expérience peut s'avérer cruelle... Parvenu au seuil de l'œuvre, il n'a, pour s'y introduire, qu'à se laisser immerger par le parcours visuel qui se chargera par osmose de l'entraîner comme le courant sur lequel l'esquif dérive. Il doit

se perdre pour s'y trouver et s'oublier pour s'y reconnaître, car les silences de l'œuvre, troublants au début, deviennent précisément l'aire de son envol. Devant lui, la peinture rassemble en une seule venue d'existence une multitude de louvoiements possibles l'invitant à franchir la barrière du visible. Cependant, malgré ses lectures plurielles, l'œuvre lui renvoie sa question car le seul terrain fertile à sa réponse est sis en lui-même.

Le tableau est là, sommeillant au futur d'être apprécié. Comme le jour naît du regard, le tableau germe du spectateur au moment où il cesse d'être peint pour devenir émotion. La peinture est disponible, prête à tout, bonne à rien, elle évolue en marge, dans une réalité qui coïncide avec celle du spectateur à un certain moment. En son propre univers dans l'espace utopique de la toile, celui-ci recrée l'œuvre et, lorsque sa psyché est disponible à la fécondation, il se recrée lui-même par la médiation du tableau. S'accordant à l'atmosphère des lieux imaginaires explorés, il ausculte la toile, prête l'oreille à sa sonorité puis en épouse le tempo pour percer les mystères de son apparence. Le spectateur entre en lumière avec ce tableau qui s'illumine lui-même de l'intérieur et l'instant mélodique de sa perception lui fait pressentir l'éternité que cherche à condenser l'œuvre par ses signes obtus.

En proposant ainsi un mode d'habitation de l'œuvre, le texte, au gré des recoulements thématiques et des correspondances formelles redit l'indicible dit par la peinture. Entre des bribes de traditions religieuse et métaphysique d'une part, et des segments de culture scientifique d'autre part, l'artiste réaménage les relations entre le corps et l'esprit, entre l'instant et l'éternité. Chronique des métamorphoses de ces quelques thèmes obsédants, l'œuvre peinte passe par la mort, elle l'apprivoise pour capter l'essence de

l'être, son absolu et sa totalité perpétuelle. En adoptant une vision syncrétique, globale mais confuse, et en fusionnant les systèmes de pensée, le peintre et l'auteur abordent le domaine eschatologique des fins dernières dont il imprime la matrice dans la pâte et sur la vie. Exploitant le sombre dans une triple polarité symbolique: l'inconscient, l'âme et la mort, le texte enjambe le mur circonscrivant la réalité picturale et plonge dans l'obscur au tréfonds duquel il entrevoit la lumière qui lui manifeste l'invisible.

Le Mur

Clôturant un monde à l'intérieur du monde, un mur occupe, dans l'œuvre peinte, l'arrière-scène du tableau de façon récurrente. Sa consistance fluide rappelle davantage l'évanescence de l'aube que la solidité de la maçonnerie. Avec le cadre du tableau, toujours aussi rigide et rectangulaire, cette barrière intangible et vaporeuse forme une enceinte spatiale dans laquelle surgira, sous la brosse du peintre, l'expression de son univers; une arène dans laquelle se jouera toute sa peinture.

Après avoir buriné le cadastre de son domaine d'aventure, le créateur applique à la matière les signes de sa possession. Les terres, les oxydes, les poudres broyées dans l'onctuosité de la pâte à peindre émergent et s'affaissent en pulsions qui se superposent. Le geste délié s'étire et se resserre au fil des péripéties de l'action chargeant de pigment les artères sillonnant le secteur. La trace de l'outil se propage, suit le cours de sa force vagabonde, erre et s'emporte, esquissant les méandres de ses variantes inépuisables. Une palette de sable et de sépia, des alliages d'or et d'argent, des amalgames de bleu, de vert et de rouge tissent des lambeaux de textures et gravent des cicatrices de lumière sur ce territoire primitif.

Malgré sa matérialité précaire et sa réalité subtile, cette frange de sensations et de sentiments fait taire les concepts et affirme sa présence expansive, spontanée et intuitive par l'émotion qu'elle engendre. Vivante comme un épiderme tatoué cette courtine muette et résonnante s'offre et se dérobe. Garde-fou contre une éventuelle chute dans l'infinitude océanique, ce paravent recouvre une réalité autre. Miroir à l'envers duquel

un monde parallèle se dessine, le mur rend étanche un feuillet d'espace formant une tranche interstice dont l'étroitesse suffit à peine à loger un corps humain mais qui est cependant assez vaste pour représenter l'irreprésentable.

"Le Repos éternel" (#130)

Certaines peintures jonglent plus particulièrement avec cette disposition des composantes picturales fondamentales formant l'ossature du tableau, soit un mur de fond circonscrivant un lieu d'épanouissement pour le corps et pour l'expression. Cette organisation structurale se révèle dans son agencement premier dans le tableau intitulé "Le Repos éternel" (#130) dans lequel on discerne trois êtres blasfards serrés côte-à-côte, dressés devant un champ de modulations chromatiques. Sur cette façade, des paillettes de mer entrechoquent des touches de granit rose. L'enchevêtrement optique de ces lentilles colorées produit une résultante intermédiaire, telle une ardoise givrée.

Sillonnant les chairs, une clarté lunaire effleure éminences et escarpements, explore vallons et collines en un manège contrastant de valeurs sombres et illuminées, de teintes safran et indigo. Cet éclairage cru et pénétrant qui ensemence la scène et parcourt les formes, profile la silhouette des personnages et projette le galbe de leurs pourtours. Envahissante, l'ombre portée dessine un double de l'être, un transparent noir représentant la partie inconsciente de sa psychée. Duplicata inversé, cette présence intangible est paradoxalement générée par une absence de flux solaire, un anéantissement lumineux présidant à la naissance de cette entité.

L'alternance des clairs et des obscurs, des volumes et des plans; le retour périodique des temps forts marque une cadence, engendre un tempo lorsque l'œil embrasse successivement les diverses parcelles du tableau. La juxtaposition de personnages similaires suggère que le cadrage de l'œuvre soit en fait un focus sur l'échantillon d'une série plus vaste. De plus, la provenance latérale du flot lumineux produit une ouverture de l'espace sur les flancs, corroborant ainsi la sensation d'un chapelet illimité.

Les bras pressés contre la poitrine, le menton jouxtant l'épaule, ce trio endormi est au repos pour l'éternité, mais une attention intérieure est en éveil. D'un domaine auditif, ils sont interpellés par un murmure, voire un chant émanant de l'arrière-scène.

"La Porte du paradis" (#128)

Ce mur où fourmillent les fluctuations et les frémissements de la brosse se présente confiné à la partie supérieure droite de la composition dans "La Porte du paradis" (#128). Son statut de fond se trouve bouleversé par un glissement sémantique vers une mise en abîme du tableau. Des marbrures turbulentes et sauvages, des veines de galet, des remous moirés de saumon tapissent ce tableau abstrait à l'intérieur du tableau. La pâte gorgée de médium s'entasse, cireuse et luisante, donnant l'impression d'un cliché surexposé. Cette semi-transparence fait vaciller la perception entre une solidité bien tangible et une fenêtre ouverte sur un vent astral. Aux abords de cette porte, un ruban verdâtre, calme comme le bitume, passe sans accuser de transition du vertical à l'horizontal rabattant un espace déjà exigu.

Recroquevillé, un personnage porte une minutieuse attention à un minuscule détail. Il semble être fasciné par l'ambiguïté de la texture qu'il palpe pour en éprouver la nature. Les sens aux aguets, il est à l'affût d'un indice, d'un signe où même d'un présage susceptible de lui être manifesté par la toile. "La Porte du paradis" propose en fait la représentation d'un homme et de son imaginaire. Le personnage est donc à l'écoute de lui-même par l'entremise de ce médium.

"La Peinture idéale" (#129)

Dans la deuxième version de cette œuvre intitulée, "La Peinture idéale" (#129), le tableau mis en abîme est laissé vierge. Aucune empreinte, aucune éclaboussure n'entache l'ivoire originel du textile. L'étoffe exhibe la trame de son tissage et les irrégularités de sa fibre: de fines mouchetures brunes dans un étang crème. La force de la diagonale qui prend naissance dans l'ombre du personnage et se poursuit le long de son épine dorsale entraîne le regard à s'égarter dans une immensité laiteuse et indifférenciée. L'esprit flâne et voyage. Il échafaude des structures, élabore des compositions. Selon les élans de son imagination, le spectateur ébauche arabesques, volumes et coloris. Cette blancheur disponible génère une rêverie qui lui permet de projeter ses propres aspirations dans une œuvre déterminée, mais ouverte.

Il en va de même pour le Petit Prince de St-Exupéry lorsqu'il demande à l'aviateur de lui dessiner un mouton. Toutes les esquisses entreprises se virent frappées de refus parce qu'elles ne correspondaient pas au mouton imaginé par le Petit Prince. L'aviateur dessina alors une boîte avec trois trous d'aération en lui disant que son mouton

était à l'intérieur. Le Petit Prince fut ravi. En ce sens, la peinture "idéale" serait donc vacante au point d'être aussi attrayante pour un néophyte que pour un critique aguerri.

"Le Pont" (#135)

Le cadrage du tableau intitulé "Le Pont" (#135) est complètement occupé par la carrure singulière et massive d'un seul personnage. Pendant que la poitrine se cabre, les bras se resserrent contre le thorax. Pudique, le visage se détourne de l'action, laissant au spectateur le loisir d'observer sans craindre d'être remarqué. Sectionnée par le tracé de la bordure, la majeure partie de son corps suave et vulnérable se prolonge hors-cadre comme autant de sous-entendus. La présence indivisible et incontournable de ce tronc s'impose comme l'unique souche plongeant ses racines dans l'imaginaire du peintre.

L'éclairage ambré qui frôle le trapèze, contourne les pectoraux et creuse l'abdomen, fait saillir la plus subtile contraction musculaire. Son origine latérale allume la partie droite du fond tandis que la partie gauche trempe dans une ombre ouatée. Le torse, placé sur l'arête séparant le monde des ténèbres de celui de la lumière devient une sorte de pont sur lequel s'effectue la transition. Cette passerelle enjambe le précipice séparant ces domaines opposés et la peau devient le champ de leur affrontement. Sur ce tablier, la mutation du clair à l'obscur s'accomplit en un intermède complexe et sinueux de nuances composant le modelé.

Comme un caméléon maître de l'art du mimétisme, ce buste tente de se confondre avec le fond pour ainsi se soustraire à sa réalité. Le mur, lui, entre dans la peau du per-

sonnage et s'amalgame à sa chair. La transubstantiation convertit leur matière et amende leur nature pour mieux fusionner. L'être devient fond et le mur se fait chair.

139 (sans titre)

Poursuivant cette logique, des corps s'entassent dans le tableau # 139 (sans titre), poussant à son paroxysme l'idée d'unifier le fond et la forme. Comprimés dans l'image comme des sardines contraintes à s'emboîter les unes dans les autres, ils forment un écran dense et opaque qui ne laisse transparaître aucun interstice permettant d'apercevoir un hypothétique arrière-plan. Annulant complètement l'espace, cette approche tranche radicalement avec la dialectique traditionnelle du tableau conçu comme une distance intra-picturale ponctuée de divers éléments.

Ainsi détournées de leur mission figurative initiale, les formes peintes, par un jeu de multiplication, battent une cadence qui met en valeur leur potentiel d'abstraction et leurs composantes rythmiques. La redite des bras compose un refrain, l'écho des nusques devient autant de stations où poser le regard. Cette perte de réalité permet à l'esprit du spectateur de vagabonder plus librement. Il peut imaginer ces corps se propageant comme s'ils bourgeonnaient d'un rhizome concourant sous ce tapis humain ou encore s'accumulant à la sortie d'une chaîne de montage reproduisant un moulage à une fréquence effrénée.

Souffle, vide et diaphragme.

Dans l'intervalle compris entre la bordure du châssis et l'arrière-plan du tableau s'éploie une vacuité présente et palpable. Ce non-lieu ne se présente pas comme un creux stérile ou un néant, il s'accomplit plutôt en un site de disponibilités, une contrée de possibles. A ce titre, cette zone interligne est l'écho d'un espace intérieur, un territoire-contenant reflétant un continent contenu.

L'atmosphère de ce domaine des virtualités et des contingences est respirable. Dans "Le Raccourci de Madame Todd" (#126) le personnage en plongée surgit de la surface de la toile et participe au milieu ambiant qui enveloppe l'auditoire, confirmant ainsi l'unité de substance avec l'atmosphère intra-picturale. Cette émanation subtile en phase gazeuse environne et enserre. Elle se dérobe à la perception visuelle mais l'épiderme et la narine la saisissent. Cette vapeur périphérique se perturbe en un courant de sève et s'inspire en un souffle de vie.

Emplissant le poumon, l'effluve porteuse insuffle l'élément de l'envol, diaphane et mouvant. Vaporeuse, immatérielle et présente, l'haleine représente l'essence de la vie invisible. Sa conquête s'effectue par un mouvement de l'imaginaire par lequel l'existence devient légère, claire et vibrante.

La poitrine enclôt l'organe de la respiration. Cette cage protectrice et thoracique recèle le vital. Inconnu, son contenu exalte puis rappelle l'inconscient. A cet égard et en tant que boîtier, cassette ou écrin, le tronc s'associe aux cubes représentés dans cer-

taines toiles (#124-6 et aussi # 117-148-162). Poitrail et portail isolant le précieux, le torse s'agit d'une suite de spasmes cycliques imprimés par le diaphragme.

La contraction des fibres de ce muscle générateur induit l'impulsion qui anime. Sa traction puise l'énergie et sa poussée expulse l'émotion. Départageant la poitrine de l'abdomen, cette cloison active s'interpose entre l'aérien et le viscéral s'associant ainsi au mur sur lequel s'adossent les personnages. Le diaphragme permet donc le passage de l'air, mais ce substantif désigne aussi un dispositif permettant de régler l'ouverture de l'objectif d'un appareil photographique dosant ainsi la quantité de lumière admise à sensibiliser la pellicule contenue dans la chambre noire.

"Le Diaphragme" (# 143)

De cette métaphore, la peinture intitulée "Le Diaphragme" (# 143) émerge. Quatre corps, bras croisés, s'entrelassent à la manière de ces lattes qui se superposent dans le diaphragme de l'appareil photographique. La peinture nous présente une série de troncs qui se détachent au grand jour sur un terrain d'un bleu sombre, domaine des profondeurs. Les membres supérieurs, en se recroquevillant sur l'épaule, occultent les visages. Au centre, un point focal, magnétique et énigmatique perce le cœur du tableau comme un puits de lumière débouchant sur l'infini. Plus profond que le profond, cet abysse est luminescent. Oeil ou orbite sertie de quatre oreilles, cette brèche bée comme un pore qui appelle sa propre transgression vers un espace autre.

"Le Raccourci de Madame Todd ou le trou dans les choses" (#126)

"Le Raccourci de Madame Todd ou le trou dans les choses" (#126) prospecte les mêmes territoires. Un ensemble d'alvéoles forme un rempart percé d'une ouverture centrale qui rappelle aussi le boîtier de l'appareil photographique. "Le raccourci de Madame Todd" c'est l'histoire* de cette dame qui avait l'obcession de chercher de nouveaux itinéraires pour raccourcir la distance quelle parcourait souvent entre deux villes du Maine. Elle avait pour son dire qu'à force d'économiser sur la distance, elle finirait par sauver du temps. Par l'autoroute, 289 Km séparaient ces deux villes tandis qu'en ligne droite, on pouvait en mesurer 107. Elle réussissait toujours à abréger le trajet en empruntant toutes sortes de routes forestières jusqu'au jour où le compteur de son engin indiqua une lecture inférieure à 107 km. Il était impossible que l'intervalle parcouru soit plus court que la ligne droite sur la carte, mais elle disait que l'on pouvait plier celle-ci et ainsi écourter le périple. A chaque passage, elle sembla rajeunir un peu... et un jour elle disparut, elle et son bolide. Elle avait trouvé le trou dans les choses.

Dans cette œuvre, huit cubes engendrent une muraille dont les volumes enjambent la surface du tissu, propulsant ainsi la représentation dans un espace antérieur au plan du tableau (en bas, à droite). Les parois de ces caissons abritent deux paires de corps, les enveloppant à la manière d'un cocon, d'une carapace ou d'une armure. Leurs mains empoignent fermement l'arête qui les cale dans une rassurante obscurité. Couvrant le faciès, l'avant-bras, en un geste défensif, fait écran; étouffant peut-être un cri sourd rendu à peine perceptible. L'abdomen est sectionné par la cloison de ces capsules bousculant ainsi la logique cartésienne de la figuration. Leur chair se teinte de

* King, Stephen (1987). *Brume*. Paris: Ed. Albin Michel, pp. 221-249.

marbre. Flegmatiques et imperturbables, ces êtres sont en attente. Postés en faction, attentifs et vigilants, ils sont absorbés dans une méditation, en suspens dans un vestibule interligne. Captifs de sarcophages, ils portent une trace d'éternité.

Dans cette construction, une dalle manque, dégageant une brèche, un passage. Dans l'antichambre de l'intangible transite, tête première, un personnage. Tendu et crispé, il effectue un plongeon dans le troublant, une chute vers le nébuleux. Submergé de bouleversement, il franchit ce chenal aisément comme s'il s'écoulait par cette gorge. Il enjambe ce seuil en un pas, car ce long voyage ne possède pas de durée. Cet état transitoire symbolise toutes les étapes évolutives de la vie et en particulier celle cruciale et essentielle qui mène au grand sommeil.

Porteur d'un sauf-conduit pour la clarté, d'un passeport pour le rayonnant, ce voyageur provisoire se cabre, pieds pointés et mains ouvertes. Sa chair embrasée se fraye un passage vers l'ardent. Fendant l'éther, son corps est une flèche qui vise l'inconnu, un dard qui pointe et désigne l'infini.

Le clair et l'obscur

La lumière d'origine ondulatoire et corpusculaire imprime à son impulsion les caractéristiques du mouvement et de la matière réunis. L'influx des particules solaires exerce une pression sur la matière inerte et son énergie produit une chaleur qui anime. L'onde extirpe de l'abîme et profère le coefficient spatial du concret. La vibration originelle de l'astre central préexiste à ce qu'elle révèle. Ainsi, la friction de ses photons insuffle vie et vision et l'écho de ses manifestations se répercute dans le tableau.

Par le savant dosage de l'appareil photographique et la transmutation du procédé chimique, la lumière imprime la trace du corps sur le papier et dans l'imaginaire de l'artiste. Essentielle et première, elle effleure l'épiderme révélant des corps qui deviennent des "êtres en lumière". D'extérieure (celle qui est de passage sur la toile), la lumière se fait intérieure (celle qui éclaire l'aspiration du spectateur), elle émane des corps pour nous apprendre l'éternité.

Devenu humain, son rayon respire, ne se préoccupant ni de sa source ni de sa fin. Lucide, son faisceau caresse le corps, puis l'étreint. Il s'infiltre par dessous pour signaler la trace de son mystère. Ses inépuisables scintillements dévoilent et cachent la densité du réel, sa flamme stridente accuse et dénonce la consistance de la matière.

Puis ardent et fulgurant, le jour se fait synthèse et métaphore. Éclipsant sa manifestation visible il éblouit et illumine. Phosphorescence pénétrant l'obscur, sa limpidité propage et diffuse la connaissance comme une réverbération interne. Foudroyant flam-

beau, le registre diurne abstrait et volatilise la pesanteur palpable du tangible pour faire miroiter la vérité comme une émission infra-rouge. Éblouissante, la lumière est.

Happant l'objet, la lumière engendre son inévitable opposé: l'ombre. Engloutissant la radiation, le matériau intercepte la progression du jet solaire. Cette interruption crée des lacunes qui morcellent la blancheur première du support et la clarté absolue de l'éclairage originel. Loin de souiller, c'est précisément cette action qui énonce le paysage, qui manifeste l'horizon en nous divulguant la nature de l'univers. Ébauchant en négatif des formes abstraites, l'ombre dessine des signes cabalistiques laissant sur le réel la trace de l'inexplicable.

Se dérobant à l'œil, un monde clandestin se dilate. Vaste et insondable, il respire comme l'estuaire. En coulisse, émergeant des lumières évanouies, ce domaine des confidences ensorcelle. Puis, nocturne et concomitant, il effraie et séduit. L'entrée de ce dédale provoque une perte de lucidité qui fascine et désarçonne. Désorienté, le cerveau n'à qu'a bien tenir sa langue pour prêter l'oreille à la nuit. Demi-jour et pénombre au début, l'obscurcissement s'enfonce jusqu'à l'abîme. Profonde, une énigme sourde résonne.

Soustrayant à la perception une partie de la réalité, le sombre éclipse à la conscience une partie de l'être. Illisible et fuyant, un souterrain nébuleux héberge les arcanes de l'âme. Opaque et translucide à la fois, l'invisible s'insinue sous la peinture pour y établir sa tanière. L'ombre, elle, passe sur le tableau comme un bandeau sur les yeux. Ainsi aveuglé, l'inexplicable atteint uniquement par contagion. Aphone et avare, le silence qui en a pourtant long à dire s'esquive.

Évitant de nommer, une voix s'élève à peine audible. Vibrante, elle couve à l'insu du tumulte. Ouvrant la bouche sans prononcer, le murmure indique sans laisser de preuves. Enfoui en sourdine, l'appel feutré n'est saisi que par l'intime comme un phare n'adressant son signal qu'à celui qui fréquente son rivage. Abyssal, l'infra-son porteur du présage glisse hors-d'atteinte de la raison confinée au mutisme. Sans un geste, le songe transporte l'indice à l'orée de l'entendement endormi. Puis, ne s'exprimant qu'à mots couverts et avec circonspection, le souffle de l'inconscient évapore ses secrets.

L'ombre et sa portée

Faisant écran, le corps pulvérise la lumière et laisse tomber derrière lui une pluie d'ombre portée. L'obscur ainsi projeté imprègne la terre porteuse. La silhouette signe la lande en filigrane gaufrant une foulée dans la glaise à suivre comme une piste. Lais-
sant sa griffe dans la glèbe, la matrice ensemente les indices de sa nature qui germeront peut-être dans le labour.

Suivant le corps pas à pas, l'ombre portée lui marche toujours sur les talons. Épiant ses moindres faits et gestes, elle est le témoin du corps, attestant sa venue au monde. Comme une déposition certifiant sa présence, l'ombre portée affirme le lien reliant le corps au plancher. Elle le rattache à la terre au même titre que la gravité lui conférant la pesanteur qui le cloue au sol. Toujours dans son ombre, le sosie s'agrippe au paysage puis s'étend plat comme un languissant vestige.

La bordure de cette zone profile le pourtour du corps qui occulte la source lumineuse. Ce décalque en négatif accuse la parenté de l'être et de son ombre. L'un originant de l'autre, la filiation implique héritage. Vivant en union de fait, l'harmonie de leur communion découle de la concordance de leurs particularités. L'un présence et chaire vive, l'autre absence et reflet, leur complémentarité s'exprime dans un face à face génératrice.

Combinant l'obscur et le lumineux, l'indissociable duo exprime la dualité fondamentale de l'être. Diurne et terrestre, l'aspect corporel s'associe à son pendant nocturne pour former sa facette spirituelle et céleste. Symétrique et équilibré, ce dualisme surmonté réduit l'état de multiple à l'un, entraînant une harmonie intérieure. Synchronisées, leurs consonnances savamment orchestrées s'élèvent à l'unisson comme si elles jouaient, de concert, la même partition. Pourtant diamétralement opposée de par leur nature, leur cohésion fait croire à un pacte secret confirmant leur alliance.

Nées d'un même accouchement, issues d'un œuf unique, ces deux entités sont aussi isomorphiques que des jumeaux identiques. Cependant, comme l'image réfléchie par le miroir, le modèle et son double ne peuvent être superposés en raison du phénomène d'inversion. Tout en étant son pareil, l'homologue est donc son exact opposé. Comme dans une flaue de liquide qu'aucun vent ne perturbe, la manifestation se reflète inversée au principe.

Comme la lune reflète le soleil, l'ombre portée reproduit une image de l'être. Pendant que, dans un rétroviseur, la mémoire renvoie le passé, l'intuition voit luire l'avenir dans un miroir sans tain. Sincère, le présent se mire dans la psychée et manifeste

le cœur à la conscience. Miroitant l'essentiel, ces éléments constitutifs signent l'identité.

Le tableau effectue lui aussi des correspondances formelles mettant en relation le principe et la manifestation. Louvoyant sur une étendue lisse et obscure, il côtoie l'invisible et se fait miroir. Par cette proximité et cet effet réfléchissant, le tableau devient un semblable de l'être en réverbérant sa pensée créatrice.

Le fantôme, l'esprit et le génie

La nature symbolique de l'ombre se révèle au spectateur comme une apparition surnaturelle. Fulgurante, elle se dévoile entière comme un éclair revenant de l'obscur. Brusquement elle s'ébruise, surprenant l'ouïe au moment exceptionnel ou l'entendement est à un degré second de perception. Comme un amputé croyant sentir son membre manquant, l'homme flaire une présence qui trahit le secret de façon inattendue.

Comme une vision proclamant le mystère, l'imaginaire est épris d'une hallucination si soudaine qu'elle libère l'invisible. Défiant les forces et les lois, une apparence sans réalité surgit de la nuit. Se dégageant des marécages, une flamme légère et fugitive s'élève spontanée et dansante comme un feu follet. En un ballet fantasmagorique, la valse des ombres sur le mur produit un spectacle d'illusions audacieuses et imprévisibles.

Le fantôme de l'animal s'agit en une suite de gestes formant son langage premier. Instinctif, il émancipe le corps des contraintes matérielles, affranchissant le mou-

vement et la sensibilité. Semblable à la bête, la créature fantastique manifeste à la personne ses comportements innés. Cette extension du vivant, témoin de son phénomène vital lui sert de guide. Sorte de mentor, il donne son avis sur l'action, modifiant la conduite de l'homme aux seuils des franchissements importants de sa vie. Gourou ayant charge d'âme, il conseille la traversée de l'existence. Évitant impasses et ravins, il glisse de transitions en changements, éclairant le voyage.

Excroissance du corps, l'ombre portée se manifeste au spectateur comme un être distinct. Phénomène sensible sans matière corporelle, elle représente le corps astral de l'homme, reflet de l'intelligence et véhicule des sentiments. Incarnant l'essentiel, l'esprit désigne ce qu'il y a de permanent dans les choses qui passent. Il évoque la nature profonde de l'homme nourrissant sa moelle de réalités éternelles. Perspicace, l'esprit pénètre l'inconnu et décèle les fins des actions humaines. Sagace, il devine les causes productrices de l'être et de son développement. Ce don de voyance lui permet d'orienter l'existence effective de l'être, susceptible de multiples formes. Se révélant au sommeil, l'esprit oriente à l'avance tout ce qui doit être comme une puissance souveraine agissant indépendante de la volonté.

Seule responsable de sa valeur, la personne se distingue en affirmant les caractères propres à son originalité. Impondérable, la vapeur se concentre pour accompagner le processus d'individuation par lequel l'être se distingue par et pour autrui. Secrètement, les instances de son appareil psychique créent une liaison avec l'univers le reliant à l'infini.

Plus profonde et plus brillante à la fois, l'ombre portée signifie la quintessence à l'être. Fluide subtil environnant le corps, son double éthélique, agent de sa transmutation lumineuse, l'enveloppe comme une aura de pureté. L'effluve se dégage du corps qui la renfermait jusqu'alors et parfume l'air d'un relent d'éternité. Émanant de cette source, l'effluve véhicule une parcelle incandescente jusqu'au cœur. Perturbant le registre aérien, un courant d'énergie transporte l'étincelle divine jusqu'à l'âme. Aux tréfonds du mystère intime, là où le génie veille, souffle un vent intérieur qui embrase le principe spirituel de l'être. Comme un soupir, une lueur fugitive passe, l'instant d'un éveil, sur la vie. Dans le privé, se dissipent des extraits de paradis qui initient le soi à l'arôme de l'âme.

Les images du double

L'espace habité, créé par le peintre, offre une représentation partielle ou complémentaire de lui-même, lui conférant ainsi un sens second, lequel déborde soudain du sens premier. L'image est image d'autre chose. Représentant l'irreprésentable, le tableau possède en lui-même un double sémantique invisible. Le spectateur doit être attentif aux mirages de l'œuvre et fixer ses yeux sur le visible pour en ressentir les sous-entendus. Pour frôler le sacré, l'ombre est nécessaire au tableau comme le silence est essentiel au cri. Les traces laissées dans la matière sont les voies d'accès à l'implicite et pour éclairer les virtualités tracées sous la peinture, le spectateur doit engager un dialogue avec le latent car pour aller loin, il ne faut jamais demander son chemin à qui ne sait pas s'égarer.

"La Résurrection, dédoublement et passages" (#118)

L'âme qui se détache du corps à l'instant de mort voit l'être se séparer de son image. Comme l'homme qui émerge de l'éther durant le moment de vie, le tableau naît de la peinture. Dans l'œuvre intitulée "La Résurrection, dédoublement et passages" (#118), deux personnages émergent de lambeaux d'argent et de nacre, ils semblent nager dans un courant irisé d'or et de cuivre. Ils se renvoient mutuellement leur reflet, confondant le corps et son image. Le simple fait que le personnage se dédouble suffit à indiquer que l'être et son double sont en cause. L'un est le corps, partie représentable de l'être et l'autre, l'invisible qui se manifeste par ce même corps. Cet invisible est

donc peint de la même manière que le corps lui-même mais inversé à celui-ci, témoignant ainsi de leur différence.

Sur l'émail sombre d'un filon de nuit, des volutes moelleuses traînent flottantes. De ces vapeurs et buées qui se recouvrent en nappes successives, surgit un corps qui s'agit dans un instant tendu et souffrant. Il lutte fébrilement contre le froid des ténèbres qui gagne peu à peu ses membres gourds. Au crépuscule de sa vie, il appareille pour l'au-delà alors qu'une ineffable paix déjà commence à le recouvrir. Il entre dans cette matière éthérique pour éprouver le passage entre la veille et le grand sommeil. Soudainement sa conscience bascule et il en ressort dans un état opposé à celui qui fut jadis son essence. Dans un mouvement descendant, il meurt. Mais le tableau est réversible, suggérant l'infime possibilité d'une résurrection, un utopique instant de survie perpétuelle car de l'autre côté du miroir, le mouvement se fait ascendant.

L'effet miroir et la réversibilité nous rappellent aussi que le tableau est sa propre référence, un univers générant son propre langage. A la surface de la toile, le peintre s'applique dans la matière pour représenter paradoxalement l'immatérialité des choses. En la créant, la peinture dessine un trou dans sa réalité et en s'y engouffrant, le peintre meurt par elle; il y a don dans la mort. A la manière d'un signe représentant le yin et le yang, les corps s'emboîtent et se répondent, formant avec leurs bras un emblème à la fragilité du moment de conscience.

"Maelström" (#119)

Dans la seconde version de cette œuvre intitulée "Maelström" (#119), les corps en pleine lutte de "La Résurrection" (#118) se superposent à une autre paire de corps qui a déjà abdiqué face à l'immobilité soudaine. La brosse imprime des tracés circulaires qui rendent plus percutant le sentiment d'étourdissement intense précédant l'empartement final. Comme le pourpre rétinien permettant la vision crépusculaire, le fond violet, profondément obscur, ne dit ni ne cache, il fait signe. Son opposé spectral parsème la surface. Resté vigoureux, ce vert désigne ce qui n'est pas mûr pour la mort. Toutes les formes du tableau sont aspirées par un tourbillon central, une spirale dans laquelle l'univers issue du "big bang" cesse son expansion et amorce un retour au point premier.

"La Communion" (#122)

Recroquevillée en une forme rappelant l'œuf, une paire de corps se détache d'un fond vert tendre dans le tableau intitulé "La Communion" (#122). Symbole universel de l'origine, cet œuf est formé par les anciens corps de l'être ayant éprouvé l'illumination fondatrice. Ces deux corps sont similaires et symétriques comme les deux parties d'une même personne. Ils se touchent mutuellement en un infime point de contact réunissant les moitiés mâle et femelle de l'être. L'entité est donc fondée par fécondation et son développement entraînera la naissance d'un nouvel être.

La fusion des fractions opposées révèle la vie aussi naturellement que le soleil communique la chaleur. Comme un atome dont le noyau serait le néant, la cellule en-

fantée par l'alliance des phases inverses dessine un point de convergence semblable aux bras d'une nébuleuse, par le vide laissé entre les genoux. Autour de ce point essentiel, gravite en quadrille, le bleu des vêtements qui occulte l'organe de la reproduction et soustrait celui de la raison. Ainsi assemblée en quartiers lunaires, la branche passive complice de sa part active trace un symbole au principe suprême d'ordre et d'unité du cosmos.

Foyer d'où partent les mouvements vers l'extérieur, le centre absolu est à la fois nulle part et partout. Il systématisé le contenu psychique de l'imaginaire en catalysant les ambivalences internes de l'être. Elles tendent ainsi à une projection externe esquisant un archétype de la création artistique. Sans origine ni fin, l'orientation du corps qui se retourne indéfiniment sur lui-même, évoque la temporalité des mouvements cycliques. Circulaire, leur communion inspire la perfection.

"Le Je, le Soi et le Moi" (#136)

Siamois, deux frères sont rattachés par des parties homologues de leur corps dans le tableau intitulé "Le Je, le Soi et le Moi" (#136). Ces trois mots formant le titre indiquent la même personne mais en signifie toutefois des portions distinctes. La psyché d'un individu peut s'illustrer dans sa totalité comme une sphère à la surface de laquelle le tracé d'un cercle circonscrit ce qui est porté à la conscience de cet individu. De cette manière, on peut aisément visualiser, par le volume de la sphère comparé à la surface du cercle, la part de la psyché qui demeure enfouie dans le subconscient. La personnalité spécifique de cet individu qui est en fait une configuration particulière des facteurs agissants à l'intérieur de la conscience, s'illustre elle comme un point à l'intérieur

de ce cercle tracé à la surface de la sphère. Ce schéma nous indique encore la part des possibilités offertes par la psyché qui sont effectives dans la personnalité apparente d'une personne donnée. En fait, le corps et sa psyché sont les manifestations d'un même phénomène observé respectivement de l'extérieur et de l'intérieur.

Greffée bout à bout, une créature en mutation repose sur des lambeaux rampants d'or et d'azur. Ondoyantes, les traînées sinueuses s'attardent en lumière puis filent dans l'ombre. Comme une carte à jouer, l'animal est fondu en son centre viscéral pendant que ses bras unissent leurs forces pour river l'amalgame. Embryonnaire, cette bête fantastique recèle la somme de ses potentialités. Inachevée, elle se développera jusqu'à la réalisation d'une forme capable d'une vie autonome.

Une bande obscure traverse diagonalement le tableau. Les yeux clos pour mieux voir, les visages sont tournés du côté ombrageux, domaine de l'intuition et des sensations tandis que, par derrière, l'éclairage lunaire réchauffe le cerveau, siège de la pensée et des sentiments. Ces quatre fonctions tracent une figure ancrée par les épaules. Cardinal, ce carré évoque aussi l'univers créé. A l'origine, la poussière venue des quatres coins du monde (rouge, noire, blanche et jaune) furent réunies pour former l'être premier comme une graine qui aurait contenu tout un arbre. Cette forme latente réagira aux circonstances et aux facteurs particuliers. Son entrée dans la réalité engrainera le germe de sa totalité individuelle.

"Les Jumeaux" (#147)

Étendus sur le dos dans le tableau intitulée "Les Jumeaux" (#147), deux gisants sont épris d'un état d'inertie momentané. Relâchant complètement les tensions muscu-

laires, une tranquillité apaisante les envahit. Invalidante, une torpeur profonde suspend leur vigilance pendant qu'une léthargie engourdissante paralyse leur fonction intellectuelle. Pourtant, malgré cette inactivité apparente, une attention intérieure veille. Concentrés sur une parcelle infinie, un presque rien qui est tout, ils effectuent un retour réflexif par contention d'esprit.

Contrairement aux différentes images du double envisagées jusqu'ici, les jumeaux sont peints en perspective dans l'espace. Le mur de fond prend l'aspect d'un plancher plus ou moins consistant leur servant d'assise. Ils surnagent à la surface d'un réseau de stries rouge cramoisi entrecroisant des griffures bleuâtres. Ce fluide s'écoule vers le lointain, charriant l'ombre des jumeaux qui s'abandonnent dans cette fuite, échappant ainsi à leur existence temporelle.

Siamois, les jumeaux ne se tiennent pas par la main. C'est la continuité des avant-bras qui arrime les facettes inverses de l'être, désignant le type de lien qui unit l'homme et son double. Ombélical, ce cordon transmet l'influx vital qui circule librement d'un corps à l'autre sur le principe des vases communicants. Ainsi uni à l'autre par les liens du sang, l'homme n'est plus seul face à sa propre mort.

Il est déjà tard

Épargnant à l'homme le supplice du condamné, les coordonnées temporelles de sa mort propre lui sont obstinément soustraites. Ayant retiré aux humains le don d'immortalité, mais désirant cependant leur rendre la punition supportable, Zeus décida qu'ils mourraient, mais n'auraient pas la préscience de l'heure. Comme dans la mythologie, le destin soustrait la date de notre mort pour nous détourner d'en approfondir la nature, car la signification de l'événement dépend en grande partie de sa clause temporelle. En effet, la proximité de l'échéance qui rend effective la fatalité induit une prise de conscience qui débouche sur la prise au sérieux du présage.

La connaissance notionnelle et conventionnelle qui concilie la certitude du fait avec l'incertitude de l'heure, engendre toutes sortes de mythes protecteurs, d'euphémismes et de pieux malentendus qui entretiennent autour de la mort une ambiguïté immédiatement favorable à sa méconnaissance. Savoir que l'homme est mortel, est une science banalisante et rassurante. L'homme sait depuis toujours ce qu'il y a à savoir sur cette vérité universelle mais il peut pourtant l'apprendre inépuisablement. Si tu cherches, c'est que tu as déjà trouvé, cherche donc à l'infini.

L'homme se sait mortel, mais pourtant le malade apprend qu'il va mourir. Il le savait sans vraiment le réaliser, il ne savait pas jusqu'à quel point sa connaissance était exacte. Il n'a donc pas pris la mort au sérieux. La mort concerne personnellement et respectivement chaque être et pour la saisir, il doit s'en convaincre intimement en s'appliquant à lui-même la vérité inconcevable et sanglante de l'arrachement. Envisager

l'incompréhensible du néant-propre, c'est effectuer le passage du concept à l'émotion. Considérer la mort dans son sens propre, c'est ressentir le vertige, l'angoisse et l'affreuse solitude d'être dévoré d'un coup par le néant, d'être nihilisé par l'instant suprême.

L'homme ne doit pas attendre d'être acculé nez à nez avec sa dernière extrémité pour intégrer la mort à sa pensée. Soustrayant les choses d'intérêt partiel, cette pensée lui évite de surestimer l'apparence aux dépens de l'essence. Pour éprouver passionnément l'instant, il doit sentir l'acuité tranchante de l'ultimatum et, par l'esprit, transformer l'avenir lointain en futur prochain. Lorsque la mort émerge des brumes de l'éventualité, la personne quitte son état d'attente passive pour vivre intensément la seconde, car l'immanence impose la vigilance.

Parvenue au seuil, après que la colère et le désespoir se soient éteints, l'urgence s'estompe. Après la longue agonie que fut sa vie, la personne accepte la terminaison de l'en-deçà. Pendant que sa tension artérielle rejoint le zéro, son torse s'engourdit et exhale le dernier soupir. Son visage impassible et calme se recouvre d'une solennité sereine. De la même manière qu'une mer sans vague ne serait plus une mer, ce visage n'est plus vraiment le sien, ni celui d'un autre mais plutôt celui de personne. C'est la figure du néant qui a pris la place de son visage.

Incapable de tenir plus longtemps le trépas à distance, la personne quitte sa résidence passagère comme un locataire qui décide de s'acheter une maison. Au moment de passer sur la rive ultérieure, l'être redevient entier et l'image de son corps, participant maintenant à la perfection, permet à l'aveugle de voir à nouveau et à l'amputé de

retrouver son intégrité. Léger, il plane au dessus de sa propre mort pour laisser le temps au cœur d'interrompre la circulation des fluides et aux ondes cérébrales de s'épuiser. Comme la peau du serpent qui a mué, le cadavre ne contient plus l'être. Il s'échappe à lui-même comme un papillon laissant derrière lui son cocon.

Participant maintenant au savoir total, le corps éthérique perçoit tout d'une même bouffée. Aucun détail de sa propre mort ne lui échappe, même pas les pensées des personnes qui sont à son chevet. Il est donc encore temps de prononcer une parole et de régler ce qui avait été laissé en suspens. Pour cette entité évanescante, le temps et la distance s'estompent ce qui lui permet de voyager sans que ses pas ne foulent le sol. Aucun obstacle n'entrave son déplacement foudroyant, il détient ainsi la possibilité de visiter un être cher, ne lui laissant qu'un frisson de son passage. Dans ses transports, il est encore relié à sa carcasse par un cordon d'argent, élastique à l'infini, lui permettant une infime possibilité de retour à la vie. Mais qui voudrait en revenir?

Puis, le regard rivé sur le néant, les pièces majeures du puzzle viennent mystérieusement s'agencer. La temporalité s'étant tarie, l'être omniscient embrasse en un même horizon tous les moments de son existence, les événements majeurs autant que ses moindres pensées. En présence de la lumière, il s'aperçoit alors qu'il n'y a pas de jugement dernier puisqu'il se sent entièrement et inconditionnellement accepté. Il constate aussi qu'il était son pire ennemi car il ne fut jamais en acte tout ce qu'il aurait pu être. Si seulement il avait eu des yeux pour voir, il aurait évité la culpabilité et l'angoisse.

Pendant que la peau se parchemine, l'être évaporé découvre qu'il n'est pas seul. Accompagné depuis le début de sa vie, il est attendu. De l'autre côté du mur, on lui avait tendu la main pour éviter que chaque pas ne soit trépas et pendant les tempêtes de sa vie, moments durant lesquels la perception augmente, il a peut-être pu reconnaître la présence de ce guide. Maintenant approvisionné par une énergie incomparable à celle qui est manipulable par l'homme, il reçoit une assistance apaisante.

Au moment où les dernières cellules de l'épiderme s'éteignent comme autant de petites morts, l'être n'ayant désormais plus besoin de forme physique particulière, s'affranchit de son dernier trait d'union avec son écorce inerte, anéantissant ainsi toute possibilité de retour. Naissant de sa propre mort, il s'engage dans un long corridor, ou passe par un portail le menant au havre final. Sans émettre la moindre condition, la lumière accueille son retour à l'origine, domaine où la négativité est impossible. Son lit de mort était tissé de nudité et de véracité, maintenant sans enveloppe, il n'est que pureté.

Manière noire

Dans son effort pour figurer l'invisible incarné, l'artiste à embrasé la matière picturale. En pétrissant la pâte, il lui a injecté des décharges d'énergies brutes et les élans spontanés de ses gestes sauvages ont, à grand cris, réverbéré le sous-entendu. A l'opposé de cette approche fougueuse du peintre, le graveur taille et incise en lui-même le métal comme s'il chuchotait des confidences. Discipliné, il mord et lèche ses plaques au point de leur faire rendre l'âme.

L'intaglio est un art de tradition témoignant un grand respect à la matière et à l'outil, un métier d'intuition et de réflexion ou le repentir n'est pas de mise. Un code d'éthique de l'estampe originale mis de l'avant par le Conseil Québécois de l'Estampe régit d'ailleurs la multiplication de l'image pour assurer l'authenticité de l'épreuve auprès de l'acquéreur. Le propre du multiple en comparaison avec la peinture, œuvre unique, est sa large diffusion, mais ce médium intime possède aussi ses caractères particuliers. Son singulier pouvoir suggestif passe par la luminosité veloutée de ses traits. La douceur de ses blancs affronte la profondeur immatérielle des tonalités obscures. Intuitif, le graveur n'a qu'à mettre à profit, avec sobriété et audace, les hasards et la versatilité des morsures à l'acide pour entailler le métal d'une grande variété de signes et de textures.

La complexité du procédé technique exige de l'artiste un grand contrôle mais elle supporte aussi sa création, car toutes les opérations et manipulations de routine diffèrent d'autant l'angoisse de la page blanche. Le travail effectif du graveur est toujours

indirect et renversé. Sur la planche lui servant d'intermédiaire, il burine des sillons qui inscrivent les indices de sa veine poétique, puis il y dépose l'encre qui sera transférée sur le papier. Double de sa mère matrice, l'image imprimée se présente inversée au dessin gravé sur la plaque porteuse. L'opération de report qui engendre ce renversement rappelle l'iconographie de l'être et du double qui lui est associé dans l'œuvre du peintre.

Acérée mais délicate, la pointe sèche entreprend d'égratigner avec précision et sensibilité le vernis recouvrant la surface du zinc. Les griffures, grattages et hachures dans l'enduit mettent à nu le métal qui sera subséquemment soumis à l'action corrosive de l'acide. Cette taille indirecte qui laboure des rainures dans la substance dure du métal crée, sur le poli d'origine, des accrocs qui retiendront l'encre.

Pour réaliser des surfaces noires et toute la gamme des tonalités, le graveur saupoudre la poussière de résine qui, une fois chauffée, fond et adhère à la plaque. Une infinité de points sur le métal se trouve ainsi épargnée de l'action de l'eau-forte. L'acide ronge le métal non réservé situé autour de ces points, créant des fossés qui retiendront plus ou moins d'encre selon la profondeur de la morsure qui est elle-même tributaire du temps durant lequel la plaque sera submergée dans le bain. Ensuite, le pinceau gorgé d'asphaltum (vernis épais au bitume), souple et subtil, masque en négatif les localités claires. Puis, le processus réserve-bain est repris jusqu'aux obscurs. Ingénieuse, la technique de l'aquatinte permet, comme l'étymologie du substantif l'indique, la qualité et la transparence du lavis et de l'aquarelle.

Plusieurs plaques sont nécessaires pour juxtaposer différentes couleurs sur l'image finale et pour les faire coïncider on utilise le procédé de la plaque clé. Après avoir effectué le dessin à la ligne sur la plaque principale, celle-ci est encrée puis imprimée. L'encre fraîche déposée sur le papier est transférée sur les plaques secondaires qui porteront les autres couleurs. Cette opération permet d'en élaborer le dessin en se guidant précisément sur le tracé provenant de la plaque clé. Pour réaliser l'impression à plaques multiples, le repérage doit être rigoureusement précis. L'emplacement exact des différentes plaques est marqué sur le lit de la presse et, entre chaque passage, l'imprimeur prend soin de laisser la bordure du papier coincée sous le cylindre de la presse, évitant le moindre déplacement de la feuille.

Le graveur ayant patiemment préparé ses planches, entreprend l'impression proprement dite de l'estampe. Après que le tampon ait forcé l'encre à envahir la moindre cavité, la tarlatane (coton empesé) tournoie habilement pour en essuyer le surplus des reliefs. Puis les blanchets (feutre blanc) tassés par la pression des cylindres poussent le papier humidifié dans les entailles de la plaque pour en extirper l'encre. En rendant l'âme, la matrice gaufre en permanence la trace de son relief, signant ainsi le papier.

La mort pour graver l'être

"Pour mieux tricher avec le temps, nous avons rejeté la naissance dans les anniversaires, notre vie dans l'immédiat et la mort dans l'au-delà. Nous avons fait de l'éternité une montre arrêtée. Nous avons autant perdu l'imagination de naître, la conscience de vivre et la mémoire de mourir. Pour mieux isoler la mort nous l'avons retirée de la vie."

Jean Debruynne

"La Mise au tombeau" (#G162)

Coincés à l'intérieur de compartiments sans fonds dans l'eau-forte intitulée "La Mise au tombeau" (#G162), trois corps sont suspendus au dessus d'un abîme interne. Redouté parce que sinistre et funeste, ce gouffre les confronte au plus pathétique des futurs, celui de l'extinction finale. Pour éviter de sombrer, ils s'agrippent frénétiquement aux rebords de leur sarcophage. La peur du départ, les transits et l'éventualité de la disparition les raccrochent nerveusement à la matérialité de leur enveloppe. L'écale ayant si longtemps lutté pour la survie de la noix, il est concevable qu'ayant maintenant un pied dans le cercueil leurs ongles s'enfoncent pour ne pas abandonner l'état de chair.

Sondant le profond, le regard introspectif du visage plonge dans une ombre révélatrice. Taciturnes, ils s'accordent un temps mort pour se laisser submerger, ne serait-ce qu'un instant, par la cessation définitive. Ils interrogent le silence avant que la dégénérescence de leur robe ne les enfonce sous la dalle. Intériorisés, ils font le mort pour

mieux apprendre à vivre, mais le mystère qu'ils questionnent reste muet comme la tombe.

En position fœtale, ces trois écrins se recroquevillent pour mieux feindre leur retour à l'origine. Comme le nouveau-né qui apprend la pesanteur du monde au terme de violents spasmes et convulsions, le naissant appréhende le passage par l'état de cendre comme une métamorphose insurmontable et douloureuse. Pour arracher à la tombe le souffle créateur, le naissant, dans une sensation de brûlure interne, échappe à l'asphyxie en inventant sa propre respiration. A l'exemple du fruit qui se détache de l'arbre, s'engage une lutte dont l'arrachement est l'unique issue et dont la naissance est l'enjeu. Strident, le cri de l'apocalypse personnelle manifeste l'existence libérée, car la mort n'est pas seulement une fosse refermée mais aussi une brèche entrouverte.

"Les Jumeaux" (G163)

Comme si une explosion faisait éclater la personne dans l'estampe intitulée "Les Jumeaux" (G163) une sorte de big bang personnel libère les parties adverses en une déflagration qui fend l'air. Faisant tonner sa propre cessation, le corps se brise, relâchant la tension qui contraignait le fluide contenu. Cette rupture retentissante nous apparaît comme un dédoublement, puisque la vapeur avait temporairement épousé le galbe de son contenant.

A l'image de ce qui y est figuré, le procédé de production de l'eau-forte dédouble la représentation sur des plaquettes distinctes portant respectivement le rouge et le vert. Sur chaque planche est enregistré le pourtour du corps et lorsque la presse relâche l'en-

cre, le tracé rouge chevauche la marque verte résultant en une vibration optique qui rend insaisissable la limite exacte du corps. Ce tremblement sensible fait osciller l'être entre l'éveil et la nuit en une transe initiatique. Antagonistes mais complémentaires, ces couleurs s'amalgament en un roux fertile. Le corps repose et flotte à la fois sur cette terre de Sienne et au-dessus d'une dimension autre. Dans ce ciel de tourbe, il attend l'éclaircie qui l'aspirera sous le monument. Il plonge tête première dans cet espace courbe à deux points de fuite qui lui révèle sa double réalité.

"L'Offrande" (#146)

Gisant les pieds devant, l'être livre son corps à la science afin de faire l'autopsie de la mort elle-même dans le tableau intitulé "L'Offrande" (#146). Il l'examine, la dissèque en vue d'en déterminer la raison d'être. Originant du mot grec "autopsia", cette action qui signifie: "voir de ses propres yeux" implique qu'il n'y a que la mise en terre pour la saisir effectivement. Autre est celui qui sait.

Avec l'autel qui le porte, le corps évanoui de l'homme, célèbre un hommage au triangle. Équilatéral, ce polygone harmonieux figure l'ordre agissant du spirituel à l'intellectuel sur le corporel. Atteignant ses trois sommets au même moment, ce mouvement ternaire détermine la proportion du divin, de la puissance et de l'action formant le tout. Pyramidal, le triangulaire dessine un monument funéraire digne du pharaon qui sommeille en lui. Paisible, il flotte et son ascension le propose à l'éclairage. Comme une flèche, le triangle humain fait irruption dans la substance qui l'ensevelit et l'emplit à la fois. Par implosion il devient ce fluide. Sacrifiant sa vie, il offre à ce qu'il sera désormais, ce qu'il est et ce qu'il fut. De sa mort, il naît.

"L'Ombre de l'homme" (#G164)

Effectuant une transposition imaginaire dans l'eau-forte intitulée "L'Ombre de l'homme" (#G164), le graveur imprime à la matière une présence immobile correspondant à la seule conception de l'éternité dont l'esprit humain soit capable. Sur le fond, des tessons d'étoiles s'étalent verticalement de l'obscur à la clarté reliant ainsi le terrestre au céleste. Cette bruine de lapis et de rubis entraîne la pensée dans le domaine de l'infime et de l'infini. Nébuleuses, ces constellations lui rappellent qu'il est constitué d'atomes et que né du pollen, il y retournera par sa cendre.

Cette poussière d'être lui indique que son esprit est supporté par la matière et que sa mémoire n'est pas qu'électrique mais aussi atomique. C'est cette théorie qui est mise à l'œuvre dans la médecine homéopathique: lorsque l'organisme absorbe une substance qui lui est toxique, il en élimine spontanément une partie mais, incapable de l'expulser complètement, le poison restant altère les fonctions vitales et se manifeste par la maladie. Cette même toxine est agitée vigoureusement dans une solution-mère qui se souviendra d'avoir été en contact avec cette substance nocive et retiendra l'information "poison". Quelques gouttes de ce mélange sont rediluées puis malaxées à nouveau et les dilutions successives se poursuivent jusqu'à ce qu'il n'y ait virtuellement aucune trace de la toxine dans la solution. Le produit est alors administré au patient qui reçoit une dose massive de l'information "poison" déclenchant dans son organisme un processus naturel d'élimination, évacuant ainsi le reste pernicieux qui lui était néfaste.

La molécule possède donc une mémoire indépendante du fait électrique associé à son appartenance à un organisme. Mais plus profondément, des recherches récentes

ont révélé au niveau de l'atome, l'existence de lacunes baptisées éons et que l'on peut facilement mettre en relation avec les trous noirs célestes qui condensent quatre-vingt-dix pour cent de la masse de l'univers. Ainsi l'infiniment grand se recourbe et rejoint l'infiniment petit. Ces éons renfermeraient un espace et un temps complémentaires au nôtre qui seraient le siège de la mémoire et de la spiritualité.

L'esprit humain, lui, en serait la somme organisée plongeant ses racines dans l'origine de l'univers. L'essentiel de l'homme résidant dans cette poussière d'où il vient, sa survie tiendrait donc plus à la conservation de son information emmagasinée qu'à son amortalité corporelle. Comme une roue à aubes qui plongerait périodiquement dans la vie, ces fractions d'êtres amalgament des parcelles de mémoires éoniques aux composantes d'un nouvel organisme faisant ainsi progresser le niveau d'information de l'univers. C'est donc avec son esprit que la personne invente et donne existence à cet univers qu'elle souhaite voir éclore. Elle possède l'éternité en elle et devant elle pour enfanter et vivre ce monde.

Flottant au dessus de ces copeaux de comètes, représentation abstraite de lui-même, la figure du corps porte sur ses épaules son reflet. Ce double de l'être se distingue pour la première fois dans l'iconographie du peintre, de par sa couleur et sa texture et par conséquent de par sa nature, du corps dont il était issu. Cette différenciation qui précise le sujet poursuivi par l'artiste est apparue de façon évidente dans le texte de cette communication, mais à l'époque de la création plastique de l'œuvre, cette démarcation caractérisa sensiblement l'énoncé du discours pictural. Dans un mouvement par lequel l'individu s'échappe à lui-même, ce fluide semblable à l'être plane quelques instants avant de se dissiper et de confondre ses parcelles d'étoiles filantes dans la voûte. C'est

pourquoi l'artiste s'obstine à sonder l'instant de mort car, encore amarré par un ténu filin, l'état transitoire lui apparut révéler dans sa fugacité l'être entier et par cet intermédiaire une perception de la totalité et de l'éternité. Alors que l'animal et la plante semblent exister sur un immense flux, disparaissant et réapparaissant sous la forme de figures successives sans jamais affronter la mort, c'est la conscience de son individualité qui cause à l'homme l'angoisse qu'il éprouve face à sa désintégration personnelle.

"La Tortue ou l'homme qui porte l'être" (AQ150)

Le thème de l'homme qui porte son double est aussi développé dans l'aquarelle intitulée "La Tortue ou l'homme qui porte l'être" (AQ150). Cet animal mythique tiré d'indices zoologiques est la production d'une imagination métaphysique qui est guidée par l'expérience affective de son créateur et par des symboles de type naturel. Cette imagination particulière s'associe à l'intelligence dans la réflexion qu'elle mène sur les mystères de l'existence, lui permettant ultimement de penser l'impensable. La bête évolue dans un paysage onirique de type préhistorique ne suggérant que les indication "ciel" et "terre" pour situer cet être fabuleux quelque part. D'une manière mythologique (centaure et minotaure), la créature légendaire cumule les propriétés du reptile et de l'humain. Par dessus, l'écaillle de la cuirasse, représentée sous la forme d'un corps humain, protège l'essence de la personne. Par dessous, un autre corps humain, formant la chair de la tortue, courbe l'échine et ploie sous le poids de l'être qu'il porte.

"Les Corps de l'être" (#G172)

Même si la distinction des essences de la personne est incompatible avec sa viabilité réelle, on peut, pour assouvir la compréhension logique, créer des compartiments distincts logeant les facultés humaines. Ceux-ci s'offrent dans l'eau-forte intitulée "Les Corps de l'être" (#G172) comme une grande récapitulation. Au troisième étage est étendu, terrestre et matériel, le corps mort ou endormi de l'humain au-dessus duquel plane inversé un corps blanc dont le seul pourtour est souligné par la pointe sèche. Négatif de l'être, ce vide qui n'est plus que pureté, représente la parcelle divine qui participe à l'incarnation de la personne. C'est ce corps éthérique que nous avons nommé tout à tour dans le texte le génie, la psychée, le soi ou encore l'âme.

Au deuxième étage, juste en-dessous du corps terrestre se situe son double ombragé et somatique représentant la pulsion de son instinct animal que l'on a aussi décrit comme son fantôme. Ce corps dit céleste est étendu dans le même sens que le corps éthérique et ils occupent tous les deux la position la plus rapprochée du corps terrestre manifestant ainsi la liaison intime qu'ils entretiennent avec le vivant et l'orientation similaire qui les dirige par rapport au corps visible. Au sous-sol est tracé un corps mou cheté ne participant pas au visible mais qui est toutefois perceptible au premier niveau. Il s'agit du corps astral qui est le siège intellectuel des facultés mentales dont nous avons traité comme l'esprit (dans les deux sens).

"La Découverte de l'ombre" (#G171)

Prenant ses distances face à l'expérience temporelle ordinaire, dans l'eau-forte intitulée "La Découverte de l'ombre" (#G171), la volonté de durer de l'homme l'entraîne à interroger la face cachée du temps. Dans sa partie inférieure, la plaque est entaillée de sillons vigoureux formant un coussin de rayures dynamiques sur lequel un être épanoui étale ses membres. Ouvert, il échappe à la réalité de l'existence et aborde une zone infra-conceptuelle qui s'étend au-delà du connu et du nommé. En se raidissant, il aspire à la plénitude qui lui rendra sensible son germe indestructible, son noyau de savoir, de sentir et de choisir qui est irréductible en lui. Hors de lui, dans la partie supérieure de l'estampe, sa durée passée, sa minute présente et sa génération à venir convergent en un instant d'une fulgurante densité, une sempiternelle seconde-contenant qui, sous la pression, ne peut qu'éclore. Sa chair aussi atteint l'entier car, à la manière du temps, la matière est évanescence. Même la pierre n'est pas solide lorsqu'on en approfondit la nature. En scrutant à une échelle plus réduite que l'atome, il ne reste que la masse sans volume du noyau et la vibration de ses électrons. Si l'on refroidit la matière, sa vibration, donc son énergie décline et son volume s'effondre. A l'approche du degré Kelvin zéro (zéro absolu), l'univers entier pourrait être condensé en un seul point sans volume mais d'une formidable densité qui ne pourrait alors s'empêcher de se retourner et d'éclater à nouveau.

"L'Homme qui ne pouvait s'atteindre" (# G173)

L'eau-forte intitulée "L'Homme qui ne pouvait s'atteindre" (# G173) traite aussi de cet effort de l'être pour déceler, par l'exploration de sa constitution interne, l'orienta-

tion du monde qui l'entoure d'apparences. Aspiré par le vortex de sa destinée, le personnage lutte pour arracher à l'éclipse le sens de sa moitié enfouie. Le noir d'ivoire, cette cendre d'os, ressuscite de sa calcination pour reconstituer le vivant sur le papier qu'il engorge de charbon. Cette encre intense se teinte d'outremer, attire d'autant plus vers l'intérieur comme une voix d'outre-tombe qui appelle, charme et séduit, qui entraîne à la découverte de ce territoire d'outre-mer. Dégagement simultané de chaleur et de lumière, l'orange, vif et fougueux enflamme le remous créé par cette sortie hors de la réalité. Complémentaires, ces couleurs doublent la symbolique mise de l'avant par les corps qui écarquillent les doigts comme s'il s'agissait d'une paire d'yeux pour discerner l'invisible à tâton.

Conclusion: Angle incarné

Sur ce domaine qu'est la toile, l'artiste a laissé la cicatrice de son arrachement au monde afin de se transposer incarné dans l'angle. Désaisi de la logique, il s'est consacré humblement à la tâche abstraite de naître par et pour la peinture. Il s'est hissé au sommet du pic pour contempler la durée de l'instant et la plénitude du paysage avant que l'implacable temporalité ne le rattrape.

Dépassant ce dont on pourrait s'attendre d'un auto-portrait, le corps s'est manifesté à l'espace pour donner vie à la matière. Assourdissant les facultés mentales, car la tête fut toujours occultée ou oblitérée, le peintre a su manifester cette présence de la vie dans la matière par l'ombre émanant du corps. Surgissant de cette obscurité, l'essence du Je embauma l'atmosphère et rayonna par-delà la surface du papier. S'efforçant de s'enfoncer dans la couche de peinture, de s'y blottir et de s'y amalgamer, le peintre est devenu la peinture et c'est cette histoire qui vous a été racontée au fil des renversements de son pinceau.

Mais que reste-t-il des mots et des taches lorsque tout reste à dire et à peindre? Cette recherche picturale et écrite, quoique clôturant des études de maîtrise, est envisagée non comme une fin mais comme une ouverture, un point d'amorce à la création d'une œuvre en accord plus explicite avec ce centre qui induit chez l'artiste ce désir d'engendrer et de découvrir.

Remerciements

Pour la confiance qu'il nous a témoignée ainsi que pour la justesse de son appréciation, nos remerciements vont à Monsieur Jean-Paul Vincent, notre directeur de recherche. Ensuite, notre reconnaissance va à Monsieur Denis Langlois, Directeur du programme de maîtrise, qui nous a encouragé à organiser la première exposition de notre carrière et qui depuis, n'a cessé de manifester son soutien par de nombreuses lettres de recommandations. Madame Nathalie Villeneuve reçoit toute notre gratitude pour la prise de vue photographique et son commentaire critique de première instance. Nous sommes également reconnaissant à Madame Jacqueline Thériault qui a toujours témoigné son appui à notre recherche picturale et qui a bien voulu relire le texte de cette communication. Enfin, nous tenons à remercier Madame Hélène Roy et Monsieur Pierre Ayot pour leur participation au jury.

Nous désirons aussi manifester notre reconnaissance à quelques peintres, contemporains et anciens qui ont, par un aspect de leur art, contribué, sans le savoir, au cheminement qui a conduit à l'élaboration de notre œuvre. D'abord Monsieur Johannes Vermeer de Delft, pour la qualité de la présence lumineuse. Monsieur Michel Angelo Amerighi dit Le Caravage, pour le drame exprimé par l'éclairage qui, en frôlant la peau, avive le modelé des corps en les faisant émerger de l'obscurité. Monsieur Francis Bacon dont l'espace clos peint comme une chambre à désir devient l'arène dans laquelle sa brosse particulière énonce la matière picturale tout en figurant un être aux prières avec une pulsion irrésistible. Monsieur Antoni Tapies pour la trempe et la fertilité du sillon qu'il burine dans l'onctuosité du matériau et la richesse de l'émotion qui éma-

ne de ses terres et textures. Monsieur Vladimir Vélickovic dont la vitesse transfigure la forme pour lui faire avouer le frisson qui transpire de son éclatement sur ce grand fond obscur, un mur définissant un espace contigu.

Nous tenons aussi à remercier Monsieur David Hockney pour la qualité graphique et la spontanéité presque naïve de son dessin. Madame Betty Goodwin pour la maturité de ses couleurs chaudes et le rapport particulier qu'elle entretient entre le corps et la tache, rapport qui réactive chez le spectateur ce centre primitif archétypal. Monsieur Alex Colville pour l'introduction du mystère dans une œuvre figurative exploitant un personnage dont le geste et la disposition engendre l'énigme. Monsieur Arnulf Rainer pour le masque de souffrances irrésolues qu'il trace sur le visage que la mort convoque et pour la distorsion de la réalité photographique provoquée par la virulence du geste peint. Monsieur Robert Longo pour la tension interne qui inflige une torsion au corps et celle qui l'oppose au monde par l'entremise d'éléments architecturaux, oppression et vertige qui sont les syndromes de la vie urbaine. Monsieur David Salle pour sa peinture qui disperse le regard. A la manière d'un téléphage qui "zappe" d'une chaîne à l'autre, sa peinture embrasse, dans une même envolée, des fragments de provenances diverses qui produisent au hasard, des correspondances insoupçonnées. Ces conglomérats de ready-made affirment la subjectivité de la vision et font ressortir l'étrange dans le familier. Enfin à Monsieur Eric Fischl, pour la complaisance à tirer de la banalité la morbidité de notre époque et pour son travail sur la nudité et sur le tabou qui confronte le spectateur à ses propres doutes, ses refoulements et ses dénégations, lui permettant une prise de conscience.

Bibliographie

Livres

- ADORNO, Theodor.W., Théorie esthétique, Paris, Klincksieck, 1974.
- ANZIEU, Didier, Le corps de l'œuvre: essai psychanalytiques sur le travail créateur, Paris, Gallimard, 1980.
- ARNHEIM, Rudolf, La pensée visuelle, Paris, Flammarion, 1976.
- BAUDRILLARD, Jean, L'échange symbolique et la mort, Paris, Gallimard, 1976.
- BERGER, René, La mutation des signes, Paris, Denoël, 1972.
- BURNETT, David, Colville, Montréal, Éd. du Trécarré, 1983.
- CHARON, Jean E., Le monde éternel des éons, Paris, Stock, 1980.
- CHARON, Jean E., L'esprit et la science: colloque de fés, Paris, Albin Michel, 1983.
- CHEVALIER, Jean; Gheerbrant, Alain, Dictionnaire des symboles, Paris, Laffont, 1982.
- COKE, Van Deren, The painter and the photograph: from Delacroix to Warhol, University of New Mexico Press, 1972.
- DAMISCH, Hubert, L'origine de la perspective, Paris, Flammarion, 1987.
- DE BONO, Edward, La pensée latérale, Paris, Entreprise moderne d'édition, 1973.

DELEUZE, Gilles, FRANCIS BACON: La logique de la sensation, Paris, Éd. de la Différence, 1981.

DURAND, Gilbert, L'imagination symbolique, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.

ECO, Umberto, L'œuvre ouverte, Paris, Seuil, 1965.

EHRENZWEIG, Anton, L'ordre caché de l'art, essai sur la psychologie de l'imagination artistique, Paris, Gallimard, 1974.

FERRIER, Jean-Louis et co-auteurs, Velickovic, Paris, Pierre Lafond, 1976.

HEIDEGGER, Martin, Être et temps, Paris, Gallimard, 1986.

HOCKNEY, David, David Hockney, par David Hockney, Paris, Éd. du Chêne, 1976.

HUYGHE, René, Dialogue avec le visible, Paris, Flammarion, 1955.

HUYGHE, René, Les puissances de l'image, Paris, Flammarion, 1965.

JANKELEVITCH, Vladimir, Le je-ne-sais-quai et le presque-rien, 2. La méconnaissance et le malentendu, Paris, Seuil, 1980.

JANKOVICH, Stefan Von, La mort, ma plus belle expérience, Lausanne, Au signal, 1988.

JAUSS, Hans Robert, Pour une esthétique de la réception, Paris, Gallimard, 1978.

JUNG, Carl G. et co-auteurs, L'homme et ses symboles, Paris, Robert Laffont, 1964.

KANDINSKI, Wassily, Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier, Paris, Denoël-Gonthier, 1969.

KANDINSKI, Wassily, Point, Ligne et Plan (1926), Écrits complets, Paris, Denoël-Gonthier, 1970.

KÜBLER-ROSS, Elisabeth, La mort est un nouveau soleil, Montréal, Québécor, 1989.

LE BOT, Marc, L'œil du peintre, Paris, Gallimard, 1982.

LIVINGSTONE, Marco, DAVID HOCKNEY: etchings and lithographs, Éd. Thames and Hudson, London, 1988.

LOREAU, Max, La peinture à l'œuvre et l'énigme du corps, Paris, Gallimard, 1980.

LYOTARD, Jean-François, La condition post-moderne, rapport sur le savoir, Paris, Éd. de Minuit, 1979.

MALDINEY, Henri, Art et existence, Paris, Klincksieck, 1986.

MALENFANT, Nicole, L'estampe, Montréal, Éditeur officiel du Québec, 1979.

MALENFANT, Paul Chanel, La partie et le tout, Québec, Les presses de l'Université Laval, 1983.

MERLEAU-PONTY, Maurice, Le visible et l'invisible, Paris, Gallimard, 1964.

MISTLER, Jean, Vermeer, Paris, Henry Scrépel, 1973.

MOIR, Alfred, Caravage, Paris, Éd. Cercle d'art, 1983.

MONOD, Jacques, Le hasard et la nécessité, Paris, Seuil, 1970.

PANOFSKY, Erwin, L'œuvre d'art et ses significations, essai sur les arts visuels, Paris, Gallimard, 1969.

PIGNON, Edouard, La quête de la réalité, Paris, Gonthier, 1966.

RAILLARD, Georges, Tapiès, Paris, Maeght, 1976.

SAINT-MARTIN, Fernande, Sémiologie du langage visuel, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1987.

SCARPETTA, Guy, L'impureté, Paris, B. Grasset, 1985.

SEVRIN, Jean-Marie et co-auteurs, Réincarnation, immortalité, résurrection, Bruxelles, Publication des Facultés Universitaires Saint-Louis, 1988.

WALLIS, Brian et co-auteurs, Art after modernism, rethinking représentation, New York, The new museum of contemporary art and, Boston, David R. Godine Publisher Inc., 1984.

WILMERDINGS, John, Andrew Wyeth: The Helga pictures, New York, H.N. Abrams, 1987.

Articles

BEURARD, Patrick, L'éternel autoportrait temporaire de RAINER, Opus International, n° 106, janvier 1988, pp. 19-21.

BRISEBOIS, Marcel, La liberté de création et la quête du sens, Le Devoir, samedi 14 octobre, 1989.

BRUNET-WEINMANN, Monique, BETTY GOODWIN, sauve qui peut la vie, Vie des Arts, pp. 22-25.

CHEVRIER, Jean-François, L'expérience photographique ou la photographie avec le corps, Art Press, vol. 100, février 1986, pp. 56-60.

FOSTER, Hal, New-York art: seven types of ambiguity, Brand New York , Literary Review, Special issue, 1982, pp. 14-24.

FOSTER, Hal, ROBERT LONGO, L'art contemporain et le spectacle, Art Studio, n° 11, hiver 1988, pp. 102-121.

GROOT, Paul, L'alchimie et la redécouverte de la figure humaine dans l'art récent,
Flash Art, n° 11, été 1986, pp. 42-43.

HABERMAS, Jürgen, La modernité: un projet inachevé, Critique, n° 413, 1981, pp.
950-967.

HEARTNEY, Eleanor, DAVID SALLE: Impersonal effects, Art in America, vol. 76
n° 6, juin 1988, pp. 121-129.

JONES, Ronald, DAVID SALLE, Flash Art, n° 133, avril 1987, p. 82.

LA CHANCE, Michaël, Le postmodernisme est-il généré par la critique, La petite revue de philosophie, vol. 9 n° 1, pp. 95-111.

LA CHANCE, Michaël, L'obstacle fait silence, BETTY GOODWIN, Spirale, été 1988, pp. 11-12.

LE BOT, Marc, FRANCIS BACON, personnage écrivant, reflété dans le miroir, Art Press, n° 100, Jan. 1987, pp. 84-85.

LYOTARD, Jean-François, Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne?, Critique, n° 419, 1982, pp. 357-367.

MARCADE, Berdard, Entre symptôme et stéréotype: ERIC FISCHL ou le réalisme œdipien petit-bourgeois, Art Studio, n° 11, hiver 1988, pp. 82-89.

MILLET, Catherine, DAVID SALLE, entre composition et désignation, Art Press, n° 129, octobre 1988, pp. 12-17.

MILLET, Catherine, DAVID SALLE, la peinture que le regard disperse, Art Press, n° 89, 1985, p.18-21.

PEPPIATT, Michael, ANTONI TAPIES: Fields of energy, Art International, été 1988, pp.37-42.

POLITI, Giancarlo, DAVID SALLE, Flash Art, n° 11, été 1986, pp. 12-17.

RATCLIFF Carter, ROBERT LONGO, les mécanismes ambigus de l'image d'image, Art Press, vol. 100 février 1986, pp. 12-15.

SCARPETTA, Guy, Pour ARNULF RAINER, Art Press, n° 132, pp. 19-24.

STORR, Robert, ERIC FISCHL ou les plaisirs désenchantés, Art Press, n° 90, mars 1985, pp. 42-45.

STORR, Robert, In the flesh: LUCIAN FREUD, Art in America, vol. 76 n° 5, mai 1988, pp. 128-137.

VAUDEY, Marc, DAVID SALLE, De l'ironie d'une rhétorique neutre, inquiétante et familière, Art Studio, n° 11, hiver 1988, pp. 26-41.

WELCHMAN, John, Cal-aesthetics, Flash Art n° 141, été 1988, pp. 106-108.

WEST, Thomas, ANSELM KIEFER, Interview at diesel strasse, Art International, Printemps 1988, pp. 61-83.

Catalogues

BACON, Francis, Francis Bacon, recent paintings, New York, Metropolitan museum of art, 1975.

Expressions, New art from Germany: Georg Baselitz, Jörg Immendorff, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz, A.R. Penck, The Saint Louis Art Museum, Prestel-Verlag, 1983.

RACINE, Yolande, Betty Goodwin, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal, 1987.



Le Repos éternel, (# 130), acrylique, 1989.



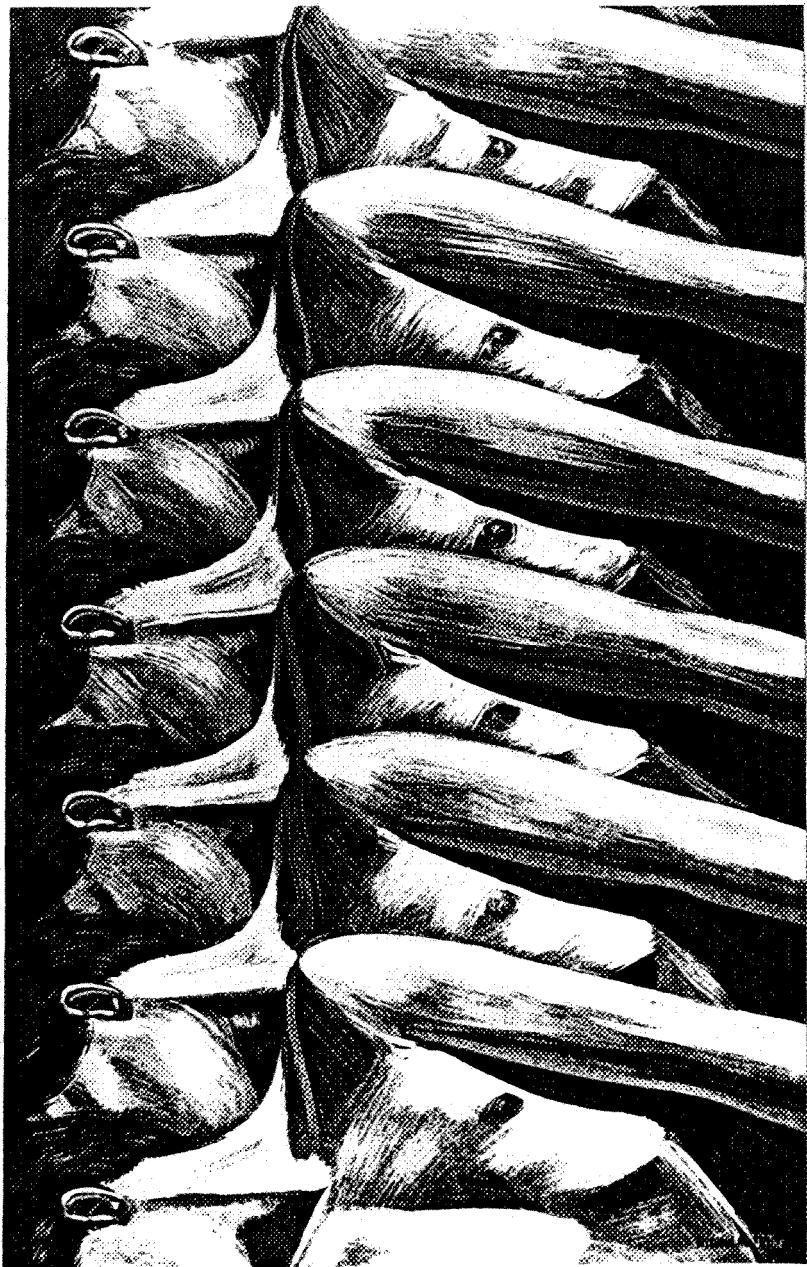
La Porte du paradis, (# 128), acrylique, 1989.



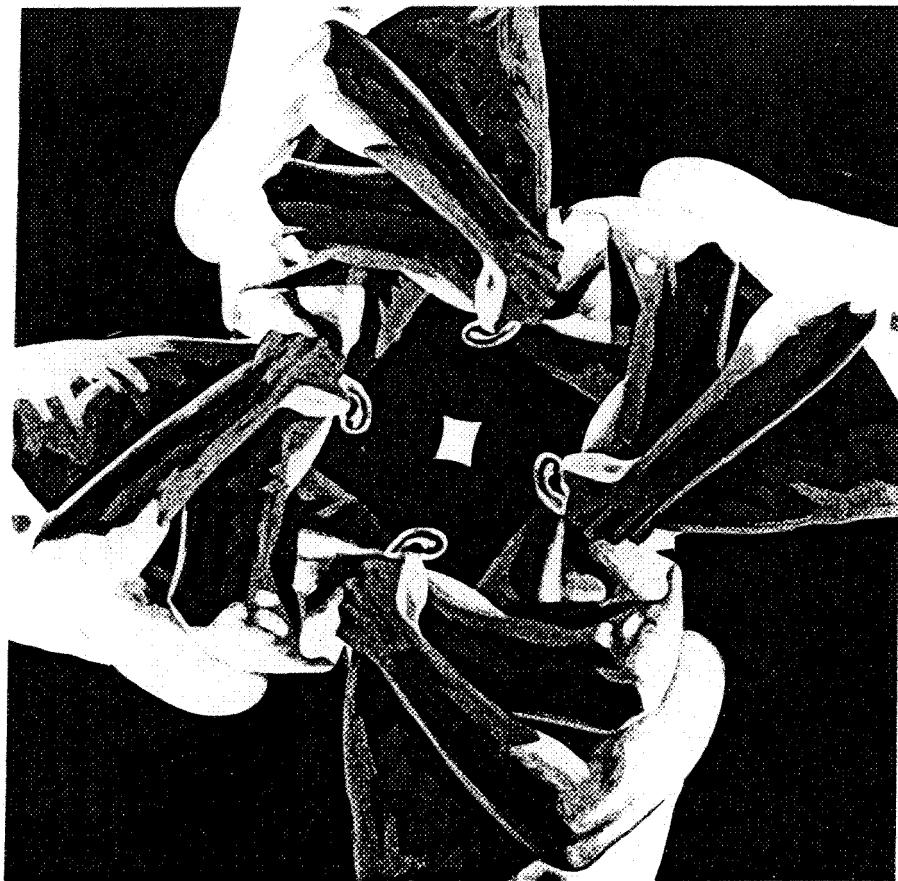
La Peinture idéale, (# 129), acrylique, 1989.



Le Pont, (# 135), acrylique, 1989.



Sans titre, (# 139), acrylique, 1989.



Le Diaphragme, (# 143), acrylique, 1989.



Le Raccourci de Madame Todd, ou le trou dans les choses,
(# 126), acrylique, 1989.



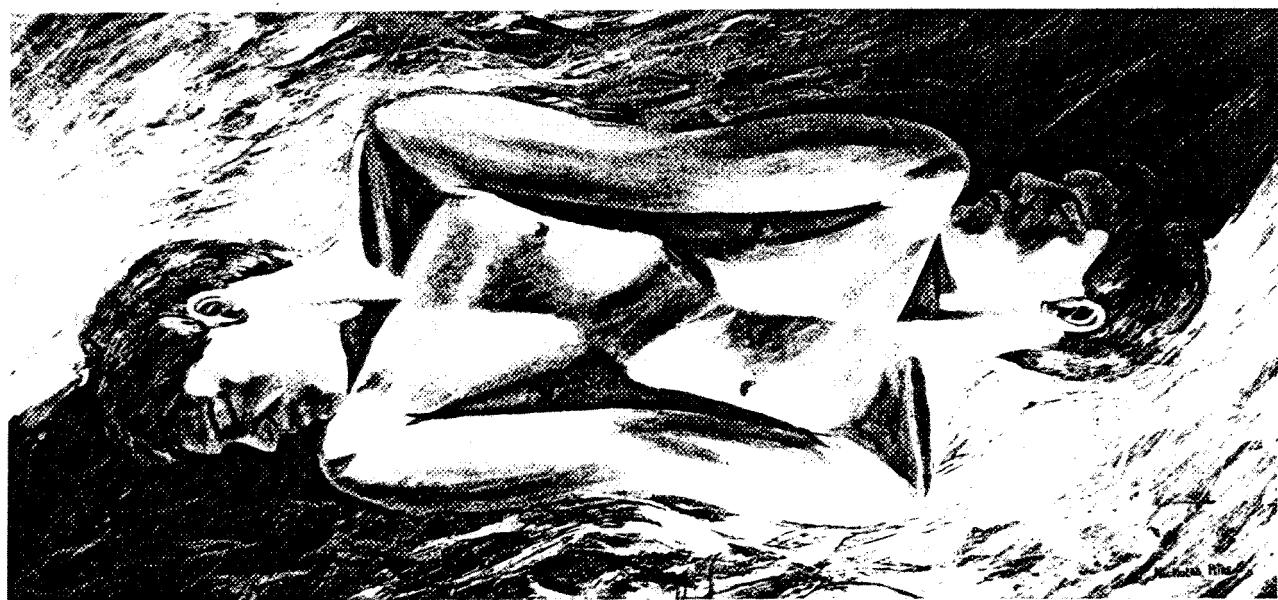
La Résurrection, (# 118), acrylique, 1989.



"Maelström" (#119), acrylique, 1989.



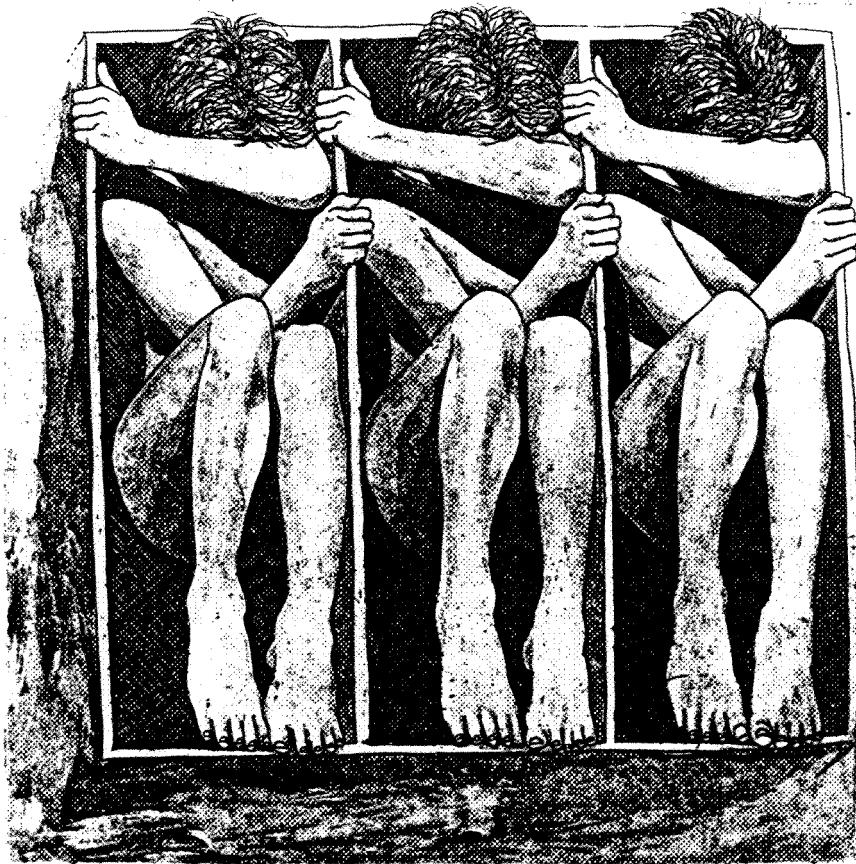
La Communion, (# 122), acrylique, 1989.



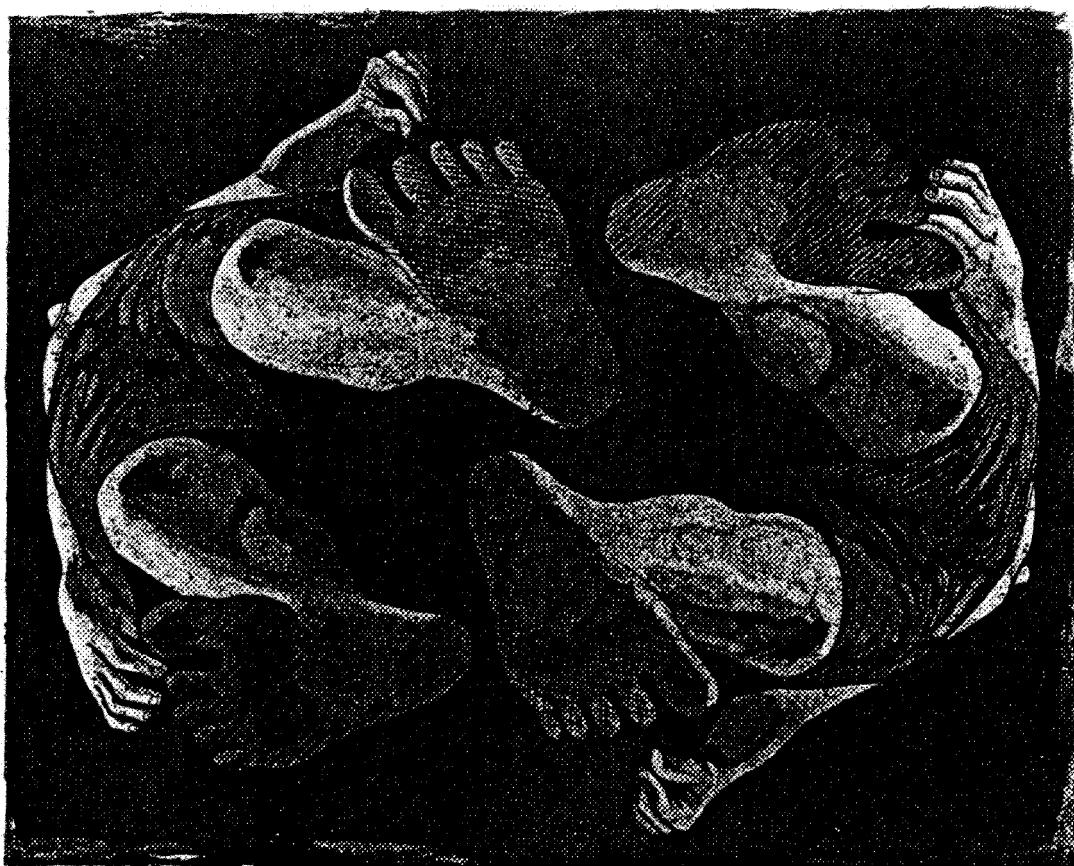
Le Je, le moi et le soi, (# 136), acrylique, 1989.



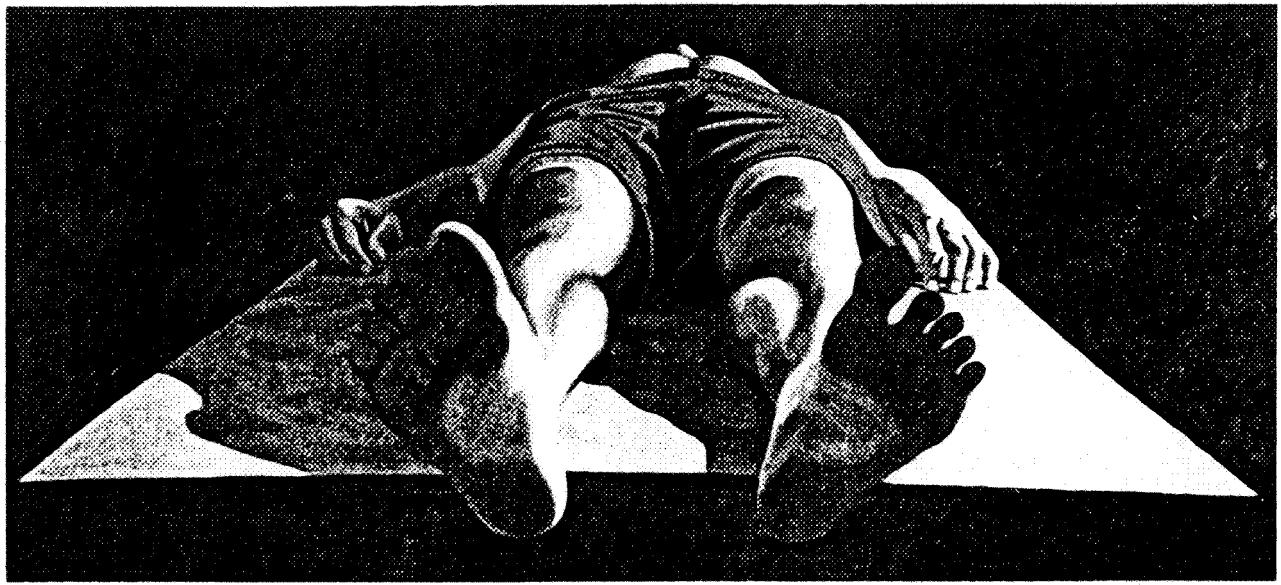
Les Jumeaux, (# 147), acrylique, 1989.



La Mise au tombeau, (# G162), eau forte, 1989.



Les Jumeaux, (# G163), eau forte, 1989.



L'Offrande, (# 146), acrylique, 1989.



L'Ombre de l'homme, (# G164), eau forte, 1990.



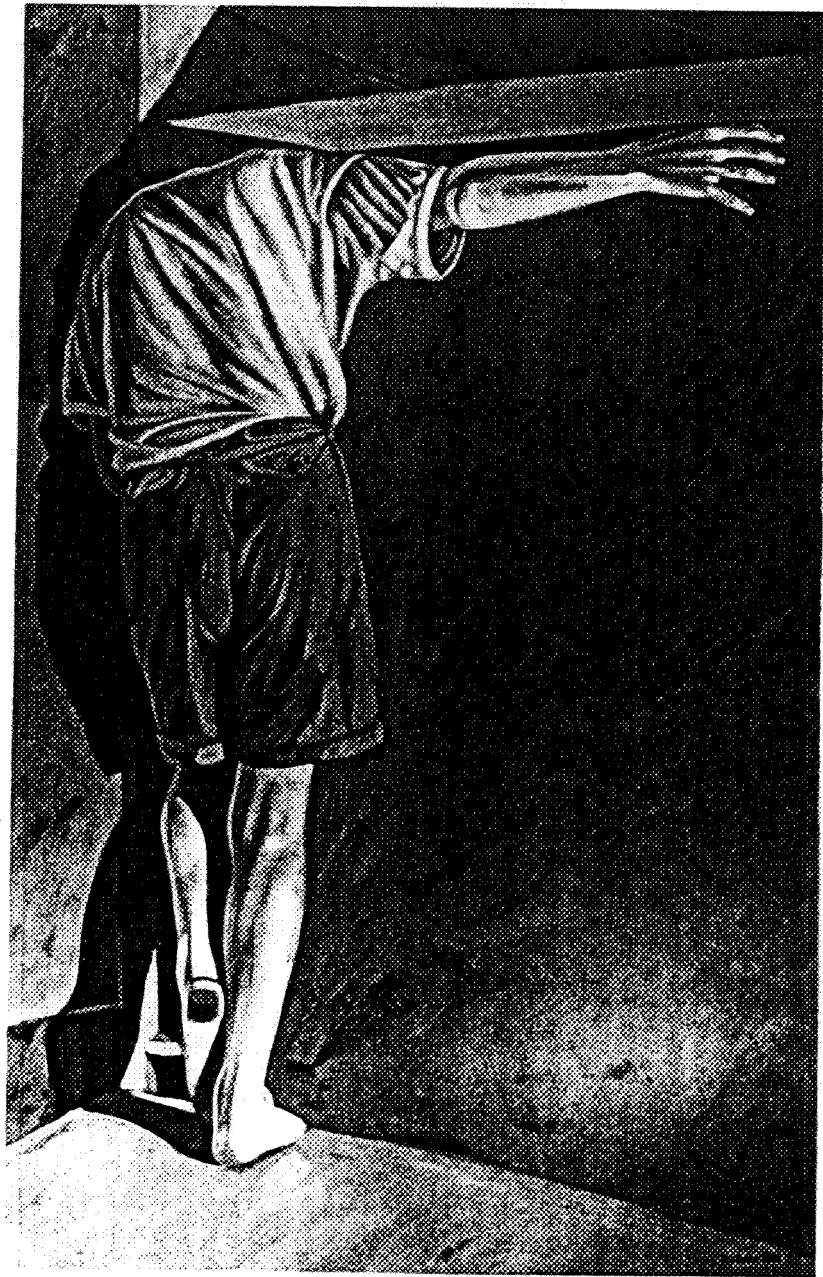
Les Corps de l'être, (# G171), eau forte, 1990.



La Découverte de l'ombre, (# G172), eau forte, 1990.



L'Homme qui ne pouvait s'atteindre, (# G173), eau forte, 1990.



Angle incarné, (# 140), acrylique, 1989.