

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

COMMUNICATION ACCOMPAGNANT L'OEUVRE

PRÉSENTÉE À

L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS PLASTIQUES

PAR

MARIE-PAULE DESGAGNÉ

TITRE DE LA COMMUNICATION

"MANCIES ONIRIQUES"

DÉCEMBRE 1987



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.

RÉSUMÉ

La recherche présente s'intitule Mancies oniriques et définit, par le biais d'une production plastique en deux et en trois dimensions, la notion de centre.

À partir d'une position dualiste, cette notion est définie à l'aide de schémas symboliques qui s'articulent à partir de dessins et de sculptures-fragments.

Les notions de fragment et de symbole font l'objet d'une étude de sens et de signification.

Parallèlement à cette étude, la place du rêve est posée comme lieu central de passage de la dualité conscient-inconscient et la recherche est posée dans le prolongement de la production des surréalistes.

Après avoir posé les fondements philosophiques, le plan plastique de la production définit les matériaux, les techniques et les couleurs employées, étudie leur composition, le niveau de langage véhiculé, les possibilités d'expression inclus dans ceux-ci avant l'oeuvre.

Enfin, le tout amène vers une dimension spirituelle qui témoigne de la présence du "sacré" dans tout geste créateur.

I

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
Table des matières	I
Annexes	II
Table des illustrations	III
Résumé de l'exposition et titre des oeuvres	IV
Diagramme du développement et de la production des "Mancies oniriques"	V
Introduction	
CHAPITRE I	
Mancies oniriques	1 à 16
CHAPITRE II	
La notion de fragment	16 à 20
CHAPITRE III	
La notion de symbole	21 à 27
CHAPITRE IV	
La place du rêve comme rythme de passage: un parallèle et un rapprochement avec la production surréaliste	28 à 32

(TABLE DES MATIÈRES, suite)

	Pages
CHAPITRE V	
Les matières utilisées:	
-La manipulation du béton et de l'argile	33 à 36
-Le béton	37 à 39
-Le treillis de fer	40 à 43
-L'argile	44 à 46
-La touche	47 à 48
CHAPITRE VI	
L'oeuvre bi-dimensionnel:	
-le papier -la gouache -l'encre	49
Les couleurs:	
-le gris	49 à 53
-le blanc	53 à 56
-le noir	56 à 58
Conclusion	
Bibliographie	
Annexes	

II

ANNEXES

- 1- photocopies des signes reliés au cercle, tirées de: Le livre des signes, voir bibliographie.
- 2- photocopies des schémas de la conscience tirées de: L'homme à la découverte de son âme, voir bibliographie.
- 3- photocopies des inventaires des procédés surréalistes, tirées de: Histoire de la peinture surréaliste, voir bibliographie.
- 4- schéma de la sphère des couleurs selon Henri Pfeiffer, tiré du dictionnaire des symboles, voir bibliographie.
- 5- diagramme du symbole chinois du yin-yang, tiré de: Le bouddhisme tantrique du Tibet, voir bibliographie.
- 6- le mandala, diagramme tiré de: Le bouddhisme tantrique du Tibet, voir bibliographie.

III

TABLE DES ILLUSTRATIONS

	Pages
- illustration de serpents	11 A
- l'ouroboros	13 A
- Dieu créant l'être humain à partir de l'argile	33 A
- répertoire de signes reliés au cercle	Annexe 1
- schéma de la conscience chez Jung	Annexe 2
- schéma de la sphère des couleurs selon Pfeiffer	Annexe 4
- diagramme taoïste	Annexe 5
- plan pictural de la formation d'un mandala	Annexe 6
- plan du coeur du mandala et schéma de son développement	Annexe 6

IV

RÉSUMÉ DE L'EXPOSITION ET TITRE DES OEUVRES

L'oeuvre centrale de l'exposition s'intitule "Passage". Elle est l'expression de la présence de l'énergie; elle cerne la vacuité, ou l'espace à travers lequel nous avançons tous. Par ces empreintes de pieds qui l'habitent, elle veut témoigner de la relation avec la réalité terrestre. Circonvoluant à un certain rythme dans les directions des forces d'involution ou d'évolution, ces traces s'organisent par un piétinement qui ont leur référence dans l'expression de la libido, sous forme symbolique.

Le premier dessin, "Spirale", déploie une étude des mouvements d'involution et d'évolution et introduit la notion de centre à partir d'une position dualiste, suggérée par le blanc et le noir. Les fragments aménagés devant le dessin, renvoient à l'éclatement de la sphère par cette dualité, et ramènent au symbole archétypique du serpent, à l'ambivalence de la signification formée par son habit d'écailles ou de losanges qui incluent dans leur symbolique les paires d'opposés masculin-féminin, positif-négatif.

Du deuxième dessin, "Chaos", émergent en transparences superposées, les possibilités de combinaisons infinies de la matière première. Ces combinaisons sont cependant organisées selon le schéma fondamental

de la chimie à savoir que chaque atome est formé de trois (3) particules: positif (proton), négatif (électron) et neutre (neutron). Ce dessin pose le rapport de force fondamental de la matière à partir de la croix originelle, symbole de "l'essence de l'âme humaine" selon Jung, et introduit la notion de spiritualité. Les fragments qui se rapportent au dessin expriment la présence de l'énergie et des rapports mystiques qu'elle déploie sous forme d'ondes à travers l'espace.

De "Variation losangée", troisième dessin, naît une altération de la conscience par le biais de l'effet des éclats de miroir. Cette altération s'effectue par une mue dont les fragments au sol sont les témoins résiduels. Le crescendo des losanges montant (en blanc) et des losanges descendant (en noir), poursuit l'exploration du mouvement ondulatoire de l'énergie (radio-action) et ramène, par la multiplication des losanges, au symbole du serpent déjà introduit par Spirale.

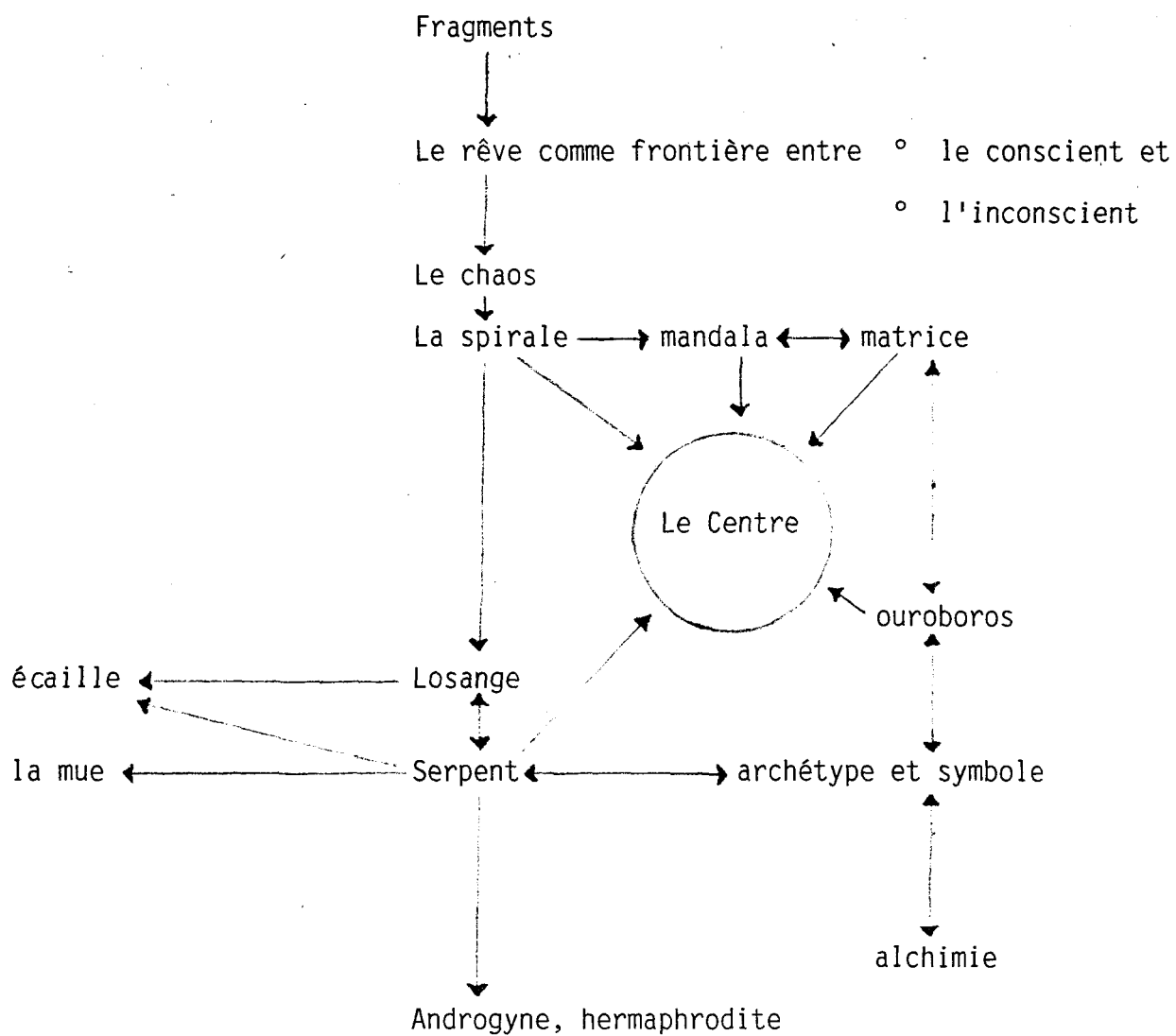
Emprunté aux dénominations alchimiques, le titre du quatrième dessin "Jaldabaoth ou l'enfant du chaos", est le premier-né d'un nouvel ordre qui succède à l'état primitif de chaos. Ce dessin central exprime le Soi comme totalité préfigurée par un support symbolique à connotation animale. Comme prolongement de ce diagramme, les fragments au sol renvoient à la structure fondamentale de la psyché par la présence de formes tendues de vide qui appelle le plein, suggérés par le treillis de fer.

Le cinquième dessin, "Solification", est une allégorie de la manifestation de l'homme primordial qui prend place à l'intérieur des structure de la matière. Il exprime sa présence par l'énergie déployée à partir de l'affrontement d'une opposition, celle du blanc et du noir, qui s'organise dans une structuration de compromis par le biais du losange. À l'intérieur de l'espace ouvert par ce dernier, deux réalités neutralisées dans l'état central de la transformation.

Le sixième dessin, "Variation ophite", est un rappel de la situation de passage. Il suggère par son méat central le passage que nous avons emprunté pour incarner l'énergie dans la matière qui nous porte; il évoque directement ce chemin. Les fragments au sol poursuivent un sentier hors du temps et hors du monde, invitation à un itinéraire ophite et onirique.

Le septième dessin, "Homo maximus", emprunte aussi sa dénomination aux conceptions alchimiques. Il apparaît comme l'expression de la totalité de l'individu, comme réunion du conscient et de l'inconscient, des parties revenues d'un périple dans le temps et l'espace pour reformer, avec les expériences vécues, une entité , une âme, sans fin reformulée.

DIAGRAMME DU DÉVELOPPEMENT DE LA PRODUCTION
DES "MANCIES ONIRIQUES"



INTRODUCTION

Par la création de mancies, je tente de composer avec la matière un espace-temps onirique où l'atmosphère visuelle recrée une vision globale du processus d'aller-retour entre le conscient et l'inconscient, du processus de passage qui s'appelle "rêver".

En présence de ma production, l'être qui observe a un certain accès à son état d'équilibre intérieur, à son centre. A travers le chaos des idées qui émergent de la vision des oeuvres, s'installe un mouvement de flux et de reflux qui ordonne un rythme permettant l'accès du réel caché, l'inconscient, au réel illusoire, le conscient.

Pour expérimenter ce rapport dans une production plastique, j'ai choisi d'élaborer des oeuvres picturales et spatiales, J'utilise des matériaux tels que, dans un premier temps, la gouache, l'encre et le papier, dans un deuxième temps le béton, l'argile et le treillis de fer. Ce choix est délibéré parce que ces matériaux et ces matières créent entre eux une interaction active qui soutient ma recherche théorique versus ma recherche pratique au niveau du langage plastique. Je pose cette interaction en parallèle avec le processus du rêve, lieu de la rencontre entre l'être animé et inanimé, le conscient et l'inconscient.

Je précise le rôle du phénomène du rêve en utilisant des symboles que je qualifie de résiduels, parce qu'ils sont présents à travers

l'utilisation de fragments.

J'installe une dimension émotive, issue de la chaîne des expériences avec le réel conscient et inconscient.

A l'aide du gris, couleur "neutrale"* , et de ses composantes, le noir et le blanc, je fais ressortir le langage de la touche par les traces de la manipulation.

Partant de problématiques plastiques et philosophiques, je situe ma production dans le prolongement des recherches des surréalistes. Cette filiation recoupe particulièrement leurs intérêts pour la transgression des matériaux, l'utilisation des symboles et la concentration sur la notion de rêve.

Enfin, du point de vue technique, j'articule mes préoccupations à partir de la forme ronde et du mouvement circulaire, que je relie parallèlement au mandala, qui est une forme plastique se rapportant au mysticisme oriental.

*neutrale: mot inspiré du mot neutron qui est la particule électriquement neutre du noyau d'un atome; l'autre particule étant le proton, le neutron diffère de ce dernier par son absence de charge positive ou négative. Ce mot détermine le phénomène spectral découlant de l'emploi du blanc et du noir.

CHAPITRE 1

MANCIES ONIRIQUES.

La création requiert un moment privilégié pour laisser monter et émerger l'unité qui cherche à s'exprimer dans une réalisation plastique.

Ce moment inclut à la fois une puissance de concentration psychologique et technique, une disponibilité d'esprit, des aptitudes à la détente active, une manière de méditer et de catalyser les élaborations intellectuelles de l'esprit, de les comprendre soit dans un rapport d'espace cosmogonique, soit dans un temps métaphysique.


Cet état de transe de la création représente la base sur laquelle est fondée mon questionnement: un état second constituant le lieu de passage entre le conscient et l'inconscient, équivalent à l'espace-temps du rêve.

Procédant à l'observation d'un premier dessin, je définis le rapport de force dualiste relié à mes préoccupations. L'unité représentée, la spirale, évoque deux points de vue différents, des mouvements opposés dont l'un s'éloigne du centre vers la périphérie et l'autre de la périphérie vers le centre. J'analyse cette caractéristique et je la rapproche de mon questionnement.

La spirale déploie la présence de deux mouvements:

- une force d'évolution que j'assimile au conscient, qui tourne dans le sens des aiguilles d'une horloge s'éloignant de nous comme un couvercle que l'on visse ou encore le tourbillon de l'eau dans l'égoût d'un évier. Ce mouvement est celui que nous sommes habitués de côtoyer dans notre univers physique: dans le règne végétal, des plantes s'enroulent pour grandir, dans le règne animal, des espèces de coquillages marins et plus près de nous, l'escargot secrètent leurs enveloppent en tournant. Et dans un cycle plus vaste et plus englobant, on observe la valse tourbillonnante des planètes et de notre système solaire, et encore le mouvement même du globe terrestre qui tourne autour de son axe.
- une force d'involution que j'assimile à l'inconscient, qui tourne dans le sens contraire des aiguilles de l'horloge et se rapproche de nous comme lorsqu'on dévisse le couvercle d'un bocal pour accéder à son contenu. C'est un mouvement de retour aux sources , de régression, avec lequel nous sommes peu familiers et qui, à cause de ce facteur inconnu, offre une marge de risque suscitant une réaction de peur.

Je définis les fondements de ma recherche en envisageant simultanément ces deux forces opposées, cette dualité, comme une totalité, un centre, une unité permettant l'expression entière de l'être à travers des paires d'opposés:

° conscient + inconscient =	vie psychique
° veille + sommeil =	vie physiologique
° blanc + noir =	gris
° positif + négatif =	neutre (neutral)
° vertical + horizontal =	oblique (stabilisation dynamique)
° debout + __ couché =	assis = \ = / =  losange
° mâle + femelle =	androgine, hermaphrodite

Sur le plan théorique ma recherche propose des réflexions nouvelles au sujet du lien entre le conscient et l'inconscient. Elle m'amène à vouloir témoigner de l'existence de la croissance de l'être à travers l'établissement de ce lien.

Sur le plan pratique mes idées s'articulent par une production picturale de dessin-impression à l'encre et à la gouache sur papier*, et par une production spatiale de formes composées d'argile, de béton et de treillis de fer. J'emploie un support circulaire pour ma production picturale. Le but de ce choix est d'être envahi consciemment et influencé inconsciemment par les valeurs immanentes de la sphère.

*voir page 49

Le cercle est le symbole "du temps, des mutations terrestres, de protection "(1). La sphère, qui est sa projection dans l'espace "a symbolisé dès le niveau des cultures archaïques, la perfection et la totalité"*(2).

Le caractère de la forme ronde est de développer une atmosphère au contour sensuel et suggestif.

"Selon plusieurs explications psychanalytiques, tout ce qui est rond appelle la caresse."(3) L'exploration de ces formes qui naissent spontanément sous ma main est en partie liée au principe de "nature" par opposition à celui de "culture".

Les formes rondes et sinueuses incarnent naturellement un caractère non-agressif évoquant la douceur, la plénitude, le bonheur et les états humains propices à la satisfaction; elles vont de pair avec les êtres, leur cycle de vie. Elles expriment de façon abstraite un lien et permettent un accès plus coulant au mouvement du conscient vers l'inconscient. Elles ouvrent un espace d'instabilité.

*voir annexe 1

(1) Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, Dictionnaire des symboles, éd. Seghers, 1969, en 4 tomes.

(2) Ibidem

(3) Bachelard, Gaston, p. 211. La poétique de l'espace, éd. presse universitaire de France, 1958, p.

Sur le plan spatial, les formes produites sont fragments* de sphère et de cercle, et sont liées à la signification symbolique de ces figures. Reliées au déplacement circulaire, elles exploitent les mouvements d'ondulation, de tortillement et de reptation et présentent des surfaces concaves et convexes.

Les surfaces de ces formes appuient l'aspect dualiste du fondement de mon sujet: le conscient et l'inconscient.

Le côté concave, présentant une partie creuse, réfère à l'intérieur, à l'inconscient, à la concentration sur soi.

Le côté convexe réfère à l'extérieur, au conscient, à la tension de l'être vers le monde, la vie.

Symbole**de la totalité, la forme circulaire exprime une confrontation du conscient et de l'inconscient, signifiant à la fois la dissolution des anciennes données et la synthèse d'un nouvel arrangement. La forme ronde exprime une situation immatérielle qui réfère à une position limite; elle révèle une réalité totale qui englobe la coïncidence des opposés. D'une certaine façon, elle catalyse la spiritualité de l'être.

* Voir p. 16 à 20.

** Voir p. 21 à 27.

De manière générale la forme ronde ou le cercle utilisé dans ma recherche fait référence à un acte de connaissance qui embrasse la totalité centrale.

La forme ronde est une référence au Soi, à la totalité psychique aussi bien qu'à la totalité corporelle, comme principe ordinateur et comme centre*.

La dissolution figure une absence de structure qui ouvre la porte à l'irrationnel. En dehors de tout raisonnement logique, nos idées réelles sont contenues dans le bassin de notre inconscient. L'état le plus naturel où nous avons accès malgré nous à celui-ci est l'espace-temps du rêve.

On sait tous par l'expérience de nos rêves avec quelle indéclicatesse et quelle méchanceté l'inconscient se met au-dessus de la logique et de la moralité. En ce lieu de l'être, il n'existe aucune loi et tout devient possible. Au moyen de symboles le rêve devient un lieu de médiation entre le conscient et l'inconscient. C'est pourquoi il est un outil dans l'évolution de la conscience. Il est le lieu de passage de l'information contenue dans l'inconscient.

La dissolution renvoie donc à l'état de chaos primitif, d'obscurité

* Voir annexe 2.

initiale, d'état inconscient où tous les liens entre les éléments sont dissous. Cette dissolution est directement reliée à la matière plastique utilisée dans ma recherche, soit le béton et l'argile. Cette matière première est une masse confuse que l'artiste ordonne progressivement à travers ses manipulations. Ces matières et les techniques de travail qui sont employées feront l'objet d'une étude détaillée dans les chapitres suivants.

"Dans cette bagarre à vivre de la terre, de l'eau et du feu, à travers la glaise des limbes, la pensée se forme doucement. Elle se pétrit, se tend, se distend et s'échappe. Après avoir oublié les modèles donnés, la pensée ressort de l'informe, lentement vient de l'ombre, du mou, du trop mouillé, ce magma. Elle s'affirme dans cette mer de boue. Elle se forme et son noeud durcit, noyau de cailloux et de vie"(4).

La dissolution est donc une antithèse assimilée à l'inconscient, au pôle négatif et à la couleur noire*.

A l'opposé, la synthèse reconstruit un tout à l'aide des éléments distingués à travers une analyse. Elle met en lumière des données et établit un réseau de liens possibles entre eux, comme le texte que vous

(4) Gatard, Jeanne, Revue Terres, - "Comment l'esprit vient à la terre", Centre Georges Pompidou, éd. Dessain et Tolra, 1982, 59 p.

*Voir p. 56 à 58

lisez présentement. Elle est assimilée au conscient, au pôle positif et à la couleur blanche*.

Le centre surmonte ce dualisme et porte en lui l'union des opposés. Il est, comme le rêve, une neutralité dynamique s'exprimant par le gris**.

La neutralité rappelle que chacun porte en lui son opposé. Les scientifiques, physiciens et chimistes, travaillent avec le fait que les substances contenues dans l'univers ont leurs structures déterminées par la proportion et la disposition des électrons positifs et négatifs en chacune. Les psychologues affirment aussi que tout être humain, homme ou femme, possède des caractéristiques du sexe opposé.

Il existe un diagramme qui a son origine dans la mystique orientale et qui représente l'organisation adoptée par les paires d'opposés pour parvenir à une unité. C'est le diagramme taoïste du yin et du yang***.

Cette unité dualiste gravite à l'intérieur d'un cercle figurant la matrice. Organe destiné à contenir le produit de la conception, la matrice est un lieu vide à l'intérieur duquel s'unit une dualité composée à l'origine d'éléments distincts, le noir et le blanc, dont le

* Voir p. 53 à 56

** Voir p. 49 à 53

*** Voir annexe 5

devenir tendrait vers une unité indifférenciée, le gris. Cette matrice offre un lieu où différentes substances, matérielles et/ou spirituelles, peuvent se côtoyer. Comme le rêve, elle devient un endroit de médiation et de passage. Dans ma production plastique, ce passage s'exprime par la manière dont les éléments sont posés et touchés.

À partir de la notion d'unité et à travers une réflexion spirituelle sur la notion de centre, je rapproche ma production plastique avec le dessin rond, appelé mandala *, qui est utilisé dans certaines disciplines spirituelles concomitantes au diagramme taoïste.

Le langage symbolique qu'il englobe correspond à une dualité, un voyage en aller-retour de l'un au multiple, du décomposé et de l'intégré, du diffus et du concentré, de l'illusion et de l'apparent visible à la réalité invisible.

Dans son rapport avec la forme circulaire, le mandala est un outil de spiritualisation mystique sur la base duquel les oeuvres produites devraient être lues. Dans un premier temps, pour la signification reliée à la totalité de chaque entité picturale, dans un deuxième temps, en ce qui concerne la lecture des cercles qui se multiplient à l'intérieur de ces mêmes unités. Le rôle du mandala vise à atteindre le centre de l'être au moyen de symboles:

"Tout être humain tend, même inconsciemment, vers le

*Voir annexe 6

Centre et vers son propre Centre, qui lui confère la réalité intégrale, la "sacralité".(5)

Une tradition "met en relief une certaine situation humaine que nous pourrions appeler la nostalgie du paradis. Nous entendons par là le désir de se trouver toujours et sans effort au Centre du monde, au coeur de la réalité, et en raccourci, de dépasser d'une manière naturelle la condition humaine et de recouvrer la condition divine."(6)

Dans les oeuvres présentées, le Centre se définit dans une "action de passage" entre deux états.

L'étude plastique de la spirale m'ayant éveillée à la présence d'un phénomène dualiste, j'ai effectué une deuxième étude de lignes superposées à la spirale, en développant mon dessin avec les lignes verticales et horizontales.

Produite par l'entrecroisement des trois sortes de lignes, courbe-horizontale-verticale, une nouvelle forme s'est imposée à mon choix plastique: le losange.

(5) Éliade, Mircéa, p. 69, Images et symboles, essais sur le symbolisme magico-religieux, avant-propos de Georges Dumézil, éd. Gallimard, 1952, 238 pages.

(6) p.70 Ibidem.

Simultanément à la production et à l'analyse du premier dessin, j'ai constaté lors de mes travaux d'explorations techniques que le treillis de fer* à partir duquel je construis les formes contient aussi la forme du losange.

J'ai constaté que le choix de ce matériau, de sa forme, n'est pas étranger à la satisfaction de manipuler concrètement des contenus inconscients. Le losange est ici renforcé par le biais du treillis métallique. Me référant à la signification symbolique du losange, j'ai pu trouver encore une signification dualiste: cette forme évoque un caractère féminin et masculin dans leur sens érotique.

Le losange serait la représentation de la vulve et le serpent la représentation du phallus. Or le serpent est recouvert d'écailles qui ont la forme du losange. Le losange et l'écaille sont utilisés dans mon étude de forme. Considérés dans leur utilisation comme fragment, ils sont indices d'une mue, d'un renouvellement, du travail de l'aller-retour effectué entre un état et un autre, images du lieu de passage de l'inconscient vers le conscient, médiateurs comme le rêve. Le serpent est utilisé symboliquement comme support d'expression de la libido, au sens d'énergie psychique.

Je dépasse la simple assimilation du serpent au symbole phallique, qui est une définition primaire, pour prendre conscience d'une nouvelle

*Voir p. 40- à 43

Tiré de:

Métamorphoses de l'âme et ses symboles.



Fig. 48. *Le serpent de Mercure.*

Dragon, serpent, salamandre sont dans l'alchimie
des symboles du processus de métamorphose psychique.

Extrait de J. K. BARCHUSEN: *Elementa Chymicas*,
1718, Imprimés. Bibl. Nat. Paris, R. 6927, fig. 62



Fig. 61. *La sensualité.*

Tableau de Franz Stuck
(1863-1928).



Fig. 246.

Le serpent d'airain.

Salzwedel. XIV^e siècle.

Archives de la Revue Ciba, Bâle.

Tiré de:

Psychologie et Alchimie.

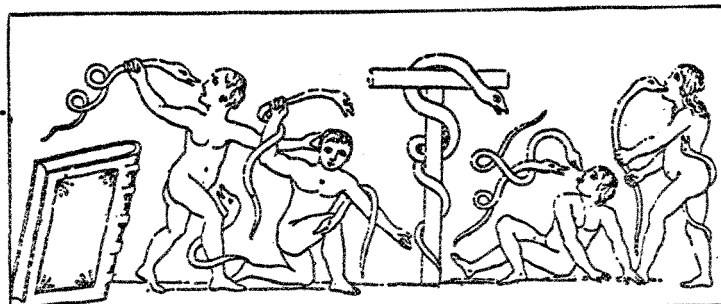


Fig. 70. Rites païens de transformation au Moyen Age, avec des serpents. — Hammer, *Mémoire sur deux coffrets gnostiques*, 430, planche K.

dimension où "il s'agit d'un symbole de libido par lequel l'énergie, la force, le dynamisme, la pulsion, etc..., en un mot le processus de la vie changeante de la psyché, peut avoir accès au domaine de l'expression."(7)

Selon Bachelard, "le serpent est un des archétypes le plus important de l'âme humaine"(8), parce qu'il est la "racine animalisée"(9), le trait d'union entre le règne végétal et le règne animal"(10).

Outre son assimilation au processus vital, le serpent présente aussi un caractère dualiste. Il s'articule dans une ambivalence de puissance constrictive et relâchée, il est une sorte de dynamique du déplacement. Ce processus déploie son énergie expressive dans l'exploitation des formes d'ondulation, de tortillement, de reptation, de tournoiement, d'enroulement, etc...

L'exploration de la signification symbolique et formelle du serpent m'a conduite vers ses significations spirituelles et plus concrètement vers l'observation de dessins représentant un serpent qui se mord la queue: l'ouroboros qui englobe encore l'union de deux princi-

(7) Jacobi, J., p. Complexe-Archétype-Symbole, éd. Delachaux et Niestlé, 1961, 167p.

(8) Bachelard, Gaston, p.262-263, La terre et les rêveries du repos, Librairie José Corti, 1948, 339 p.

(9) Ibidem

(10) Ibidem

pes opposés. Je le pose en parallèle avec le mandala, bien qu'il déploie plus particulièrement la notion d'enlacement.

Pour avoir une idée plus complète et globale du fonctionnement des différents thèmes sélectionnés dans mon étude de formes et pour bien comprendre les éléments qui unissent la forme et les matières utilisées, j'ai voulu approfondir l'étude de la communication qui s'établit entre le conscient et l'inconscient. Jung la décrit magistralement et minutieusement dans son livre "Psychologie et Alchimie".

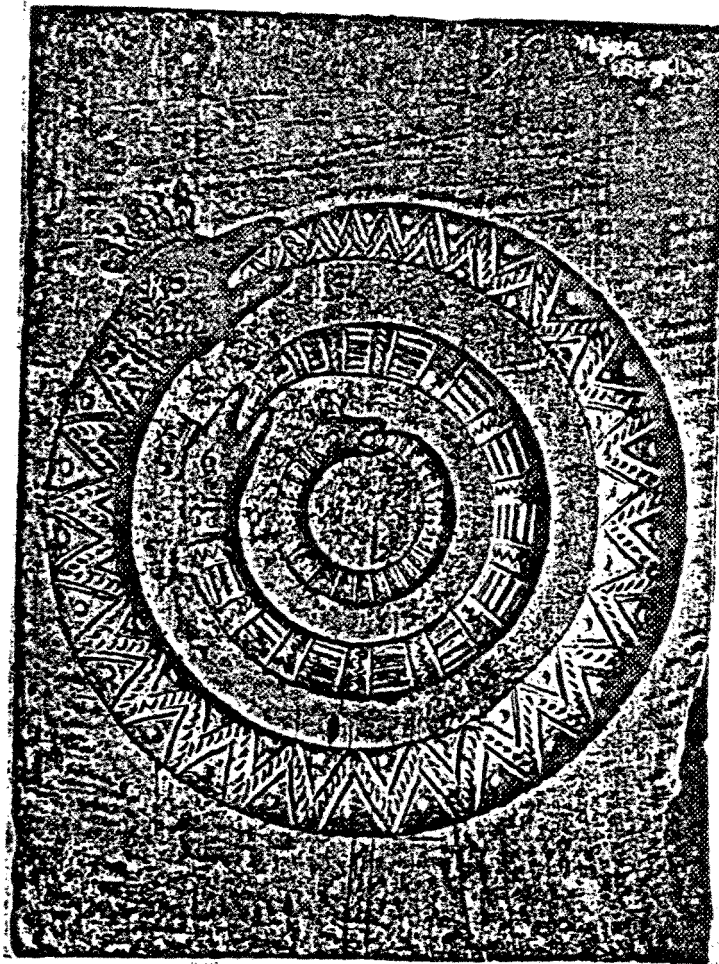
A l'époque classique (de l'Antiquité au milieu du XVIIe siècle) le processus alchimique était une exploration chimique dans laquelle on retrouvait des contenus psychiques inconscients, des projections (11): l'alchimiste projetait ce que Jung appelle le "processus d'individuation"* dans ses expériences et les transformations qu'il observait dans la matière. Ce processus est formateur de centralisation de la personnalité dans l'inconscient; il est vital parce qu'il est de caractère numineux (12).

Jung nous dit que "la connaissance scientifique sait que toute conscience repose sur des prémisses inconscientes et ainsi, sur une

(11) Jung, C. G., p. 598. Psychologie et alchimie, trad. de l'allemand par Henry Pernet et Dr. Rolland Cahen, éd. Buchet/Chastel, 1970, 705 p.

(12) Ibidem p.607.

* Voir p. 20 et 41.



L'Ouroboros.

Moule à pâtisserie, en bois, du canton de St-Gall (Suisse), représentant le serpent qui se mord la queue. D'après une vieille superstition populaire, il donne une santé perpétuelle et un éternel bonheur. La couronne qu'il porte témoigne de son caractère salulaire (Musée d'ethnographie, Bâle).

Tiré de: Métamorphoses de l'âme et ses symboles.

sorte de "prima materia" (matière première) inconnue à propos de laquelle les alchimistes ont dit à peu près tout ce que l'on pourrait dire de l'inconscient" (13).

Or "l'alchimie se considère comme un "art", sentant, à juste titre, qu'elle s'occupe de processus créateurs que l'intellect peut décrire, mais que seule l'expérience vécue peut réellement saisir" (14).

Et dans ce sens cet art correspond entièrement à l'élaboration du travail ou de l'oeuvre entreprise, soit le repérage de contenu inconscient par et à travers le travail de matières premières tel que le béton, l'argile et le fer. Sur une base de connaissances approfondies des matériaux au niveau technique, la manipulation de ces matières peut amener au jour des contenus inconscients résiduels, issus de la chaîne des expériences directes avec le réel.

Dans toute l'alchimie la "materia prima" est "bisexuelle, se féconde et s'enfante elle-même"(15), on emploie les termes "hermaphro-

(13) Jung, C. G., p.545. Psychologie et Alchimie, trad. de l'allemand par Henry Pernet et Dr. Rolland Cahen, éd. Buchet/Chastel, 1970, 705 p.

(14) Ibidem p.608.

(15) Ibidem p. 569.

dite" ou "androgyné" pour expliquer cette dualité de la matière.

Ce fait m'intéresse particulièrement parce qu'il considère l'être dans son entier et tient compte de la présence des deux principes féminin et masculin, de leur interaction.

Le processus alchimique vient corroborer l'union des formes et des matières utilisées par rapport aux différents sujets traités, tels que le cercle, la spirale, le losange et le serpent dans leur signification symbolique. Il sert de preuve au processus de passage de l'inconscient vers le conscient au moyen des formes et des matières choisies. Il confirme la relation que cette dualité établit à travers le centre.

"...; le fait de se tourner vers le brisé et le fragmentaire est en vérité une tentative de salut de l'art par le démontage de leur prétention à être ce qu'elles (oeuvres parfaites) ne peuvent être et ce qu'elles veulent pourtant devenir; le fragment renferme ces deux parties."

Adorno, Théodore, p. 252. Théorie esthétique, éd. Paris, Klincksieck, 1974.

CHAPITRE II

LA NOTION DE FRAGMENT.

Le fragment est, par définition, un morceau d'une chose qui a été brisée ou déchirée ou coupée, etc...; c'est une partie d'un tout, une fraction, une portion.

Parce qu'il provient d'un tout, il possède, dans la mesure où sa qualité de portion reste intacte et signifiante, un pouvoir d'évocation du tout dont il provient. Dans ce sens il ouvre une porte sur l'imaginaire.

Cette ouverture offre une prise à notre conscient individuel, supérieur et lumineux, à nos facultés sensorielles, notre pensée, notre intuition et nos sentiments* vers notre inconscient individuel et collectif, inférieur et obscur, qui fait référence aux souvenirs, aux contributions subjectives ou pensées parallèles, aux affects ou humeurs, et aux irruptions de l'inconscient. Celles-ci vont et viennent sans crier gare, nous n'avons aucun contrôle sur elles et nous savons peu à leur sujet sinon qu'elles se manifestent.

Étant séparé du tout, le fragment peut être considéré et interprété en dehors des limites de la logique et de ce fait peut créer de

* Voir tableau annexe 2.

nouvelles liaisons. Il invite notre intellect à se soumettre aux lois du rêve, il permet à chaque individu de l'intégrer, par ses connaissances et son vécu, dans son univers propre.

C'est dans cette mesure que la notion de fragment est utilisée parce qu'elle correspond directement sur tous les plans plastiques ou philosophiques à la zone expressive de la recherche en cours.

L'utilisation du fragment forme une base d'étude de la force créatrice et imaginative du producteur et du spectateur grâce au contexte de composition-recomposition de l'oeuvre produite.

Invitant à un autre genre d'analyse, à une autre formulation de la pensée, le fragment prend sa valeur dans le processus qu'il active et c'est dans cette dimension de rapport des parties vers le tout qu'il constitue un outil de croissance.

Le pouvoir d'adaptation du fragment à une recomposition infinie en fait un signe qui s'intègre à un langage universel possédant une force privilégiée lorsqu'utilisé dans le domaine de l'art, de l'esthétique, des formes.

Le fragment est alors porteur de messages, de significations venant à la fois du tout où il a été préformé, d'où il est tiré, et allant

dans une certaine ouverture vers un devenir sans fin, reformulé dans la recreation d'un tout.

Devant cette richesse d'interprétations possibles, nous sommes en devoir de nous poser les questions suivantes:

"Comment un fragment "tient-il" le pari de son écart et de son rattachement?

Comment se donne-t-il comme totalité alors même qu'il est fragment?

Comment nous autres, devant lui, procédons-nous: liant ou déliant? Le laissant entrer dans un ensemble que nous reconstruirions tout autour? Le laissant isolé au risque de son incompréhensibilité ou de son incommunicabilité?" (16)

Ces questions nous ramènent à la situation paradoxale du spectateur devant l'oeuvre et me font considérer une problématique de la constellation.

C. G. Jung nous donne la définition suivante du phénomène de la constellation:

"Cette notion exprime que la situation extérieure met en branle dans le sujet (individu) un processus psy-

(16) Cauquelin, Anne, p. 62; Court traité du fragment, usage de l'oeuvre d'art, éd. Authier, invention philosophique, 1986, 190 p.

chique marqué par l'agglutination et l'actualisation de certains contenus." (17)

Devant l'oeuvre (ou les oeuvres) le spectateur se trouverait dans une situation de processus, dans un passage menant à l'émergence d'idées et à la mise en présence de situations inconscientes. De manière neutre, dans une atmosphère se rapprochant de celle du rêve, l'être ne se sent pas nécessairement concerné par le processus psychique où il est entraîné pas plus que par les événements qui l'attendent dans l'immédiat, parce qu'il se trouve dans un état de passage.

Le fragment possède un pouvoir désincarnant parce qu'il est une trace de ce qui fut à l'origine de sa provenance. Il provoque une attitude méditative qui s'apparente à l'état de rêve, où chacun peut projeter les données de son inconscient.

Ma recherche formelle s'oriente vers une multiplicité de combinaisons possibles des fragments produits, à partir desquels s'articule une recomposition qui donne plusieurs versions significatives ou "constellations". Les parties qui reformulent le tout reprennent à travers les réaménagements effectués un sens renouvelé évoquant le phénomène

(17) Jung, C. G., p. 179; L'homme à la découverte de son âme, éd. Petite bibliothèque Payot, 1962, 344 p.

d'"individuation" (18): "synthèse du "conscient" et le l'"inconscient"
(19) qui permet de maintenir l'énergie psychique et physique en progres-
sion.*

Cette synthèse se formule plastiquement à partir des matières
décrites ultérieurement et naît dans des formes concrètes tirées de
thèmes reliés au monde des symboles. Ceux-ci activent et actualisent
les données "flottantes" de l'être, formant une trame de liaison
avec le réel.

(18) Jung, C. G. , p. 500; Métamorphoses de l'âme et ses symboles,
librairie de l'université Georg et Cie, Genève,
1978, 770 p.

(19) Ibidem.

* voir p. 13 et 41.

" Ne pense pas charnellement, sinon tu seras chair, mais
pense symboliquement, ainsi tu seras esprit."

Jean 3,3-7

CHAPITRE III

LA NOTION DE SYMBOLE

Le fondement philosophique de ma recherche s'articule autour du concept et de l'espace-temps du rêve. Le langage de cet espace psychique fonctionne à l'aide d'archétype et de symbole. Il est donc utile d'élaborer ces notions de façon à fournir une clef de fonctionnement des oeuvres produites.

Pour comprendre la notion de symbole, il convient de connaître d'où il provient, comment il est formé.

Le symbole a ses racines, au niveau de l'ordre des productions psychiques, dans les archétypes. On peut dire que les archétypes forment la structure de l'inconscient et sont liés à ce que Jung nomme "inconscient collectif" ou "manifestation spontanée de l'inconscient empiétant sans cesse sur le conscient"(20). Les archétypes seraient l'héritage commun des générations passées, les thèmes essentiels et fondamentaux qui unissent entre eux les hommes de toute race ou religion; ils seraient "des représentations analogues, des structures universelles

(20) Jacobi, J., p.24. Complexe-Archétype-Symbole, éd. Delachaux Niestlé, 1961, 167 p.

identiques de la psyché" (21) des formes héritées universellement présentes dont l'ensemble constitue la structure de l'inconscient" (22), " les lits dans lesquels depuis toujours coule le flot de l'événement psychique" (23); leurs rôle seraient de décrire "la façon dont l'âme ressent la réalité psychique" (24), de plus ils seraient "des éléments structuraux à caractère divin de la psyché" et posséderaient une certaine indépendance et une énergie spécifique (ou numen)* grâce à laquelle ils peuvent attirer les contenus de la conscience qui leur conviennent" (25).

Lorsque l'archétype passe dans l'instant présent, s'actualise dans le conscient, on parle de symbole. Le symbole serait au coeur de la vie imaginative, il révélerait les secrets de l'inconscient, conduirait aux racines de l'action, ouvrirait l'esprit sur l'inconnue et l'infini, réunirait les extrêmes dans une même vision.

(21) Jung, C. G., p. 274. Métamorphoses de l'âme et ses symboles, trad. de Yves Lelay, Librairie de l'Université Georg et Cie. Genève, 1978, 770 p.

(22) Ibidem, p. 381

(23) Ibidem, p. 381

(24) Jacobi, J., p. 44. Complexe-Archétype-Symbole, éd. Delachaux et Niestlé. 1961. 167 p.

* note de l'auteure.

(25) Jung, C. J., p. 386. Métamorphoses de l'âme et ses symboles.

Jung définit le symbole comme l'essence et l'image de l'énergie psychique (26). "Par son côté divinatoire, par sa signification cachée, le symbole fait vibrer la pensée autant que le sentiment; sa singulière plasticité le revêt de formes sensoriellement perceptibles qui excitent la sensation autant que l'intuition."(27) Il serait au-delà d'un amas allégorique de signes, l'annonceur d'un état de fait inconnu, un transformateur de sens faisant passer l'énergie psychique d'un état inférieur à un état supérieur.

L'étude et l'emploi du symbole exercent une importance marquée, parce qu'ils ouvrent les portes de la perception dans le mouvement de l'inconscient, et vice versa, pour parvenir à une osmose révélatrice de l'être. Le symbole devient ainsi "un médiateur avisé entre le caché et le révélé."(28)

Dans l'introduction du dictionnaire des symboles, Jean Chevalier nous dit:

(26) Jacobi, J., p. 66. Complexe-Archétype-Symbole, éd. Delachaux et Niestlé, 1961, 167 p.

(27) Ibidem, p. 84.

(28) Ibidem, p. 84.

" A l'origine, le symbole est un objet coupé en deux, fragments de céramique, de bois ou de métal. Deux personnes en gardant chacune une partie, deux hôtes, le créancier et le débiteur, deux pèlerins, deux êtres qui vont se séparer longtemps... En rapprochant les deux parties, ils reconnaîtront plus tard leurs liens d'hospitalité, leurs dettes, leur amitié"... " Le symbole sépare et met ensemble: il comporte les deux idées de séparation et de réunion: il évoque une communauté qui a été divisée et qui peut se reformer. Tout symbole comporte une part de signe brisé; le sens du symbole se découvre dans ce qui est à la fois brisure et lien de ses termes séparés." (29)

Le symbole est lui-même fragment, il constitue un outil d'expression intéressant parce qu'il forme à la fois une synergie de significations.

Comme le symbole se rapproche directement du fragment, ses fonctions et son dynamisme valent autant pour l'un comme pour l'autre. Jean Chevalier dit encore que les fonctions du symbole sont "d'ordre exploratoire. Comme une tête chercheuse projetée dans l'inconnu, il scrute et tend à exprimer le sens de l'aventure spirituelle des hommes, lancés à travers l'espace-temps"(30). Cette exploration se fait ici

(29) Chevalier, Jean, Dictionnaire des symboles, Tome I, introduction, éd. Seghers, 1973.

(30) Ibidem.

dans un sens d'ouverture du conscient par la manipulation de la forme plastique.

Le symbole joue le rôle de "substitut. Aux yeux de l'analyste et du sociologue, sous un mode figuratif, il se substitut en guise de réponse, de solution ou de satisfaction, à une question, à un conflit, à un désir, qui demeurent en suspens dans l'inconscient"(31). Le jeu de la censure tire de l'ombre les faits tels qu'ils sont, mais d'une manière subtile qui atteint son but dans les grandes lignes et forme un schéma résiduel de l'idée soulevée.

Le symbole exerce ainsi une fonction "médiatrice; il jette des ponts, il réunit des éléments séparés, il relie le ciel et la terre, la matière et l'esprit, la nature et la culture, le réel et le rêve, l'inconscient et la conscience"(32). Il se trouve par là au centre même de la démarche de recherche entreprise.

(31) Chevalier, Jean, Dictionnaire des symboles, Tome I, introduction, éd. Seghers, 1973.

(32) Ibidem.

Par sa fonction, le symbole exerce un rôle de "forces unificatrices" (33), "pédagogiques et même thérapeutiques"(34) et socialisantes" (35). Ma recherche tend à intégrer ces attributs propres du symbole à l'oeuvre finalisée: la présentation d'un ensemble de fragments disjoints qui, par des permutations ou des mises en situation diverses (constellation), mettent en évidence un sens renouvelé.

Les fonctions ultimes du symbole seraient la "résonnance" (36) qui s'exerce si celui-ci s'accorde avec l'atmosphère spirituelle et entre en rapport avec la société, l'époque ou la circonstance dans lesquelles il entre en action; la "transcendance" (37) permet d'établir "une connection entre des forces antagonistes et, en conséquence, de surmonter des oppositions et de frayer ainsi la voie à un progrès de la conscience"(38), ce qui apparaît comme étant le but de toute oeuvre d'art; tout cela pour arriver à la fonction de "transformateur d'énergie psychique"... "comme s'il puisait dans un générateur de puissance quelque peu confus et anarchique, pour normaliser un courant et le rendre utilisable dans la conduite personnelle de la vie"(39); cherchant ainsi à être un lien constant, un trait d'union entre l'esprit et la

(33) Chevalier, Jean, Dictionnaire des symboles, Tome I, introduction, éd. Seghers, 1973.

(34) Ibidem

(35) Ibidem

(36) Ibidem

(37) Ibidem

(38) Ibidem

(39) Ibidem

matière.

Le symbole est générateur de valeurs tout en conservant les valeurs propres des sujets qu'il utilise. Il les rend "ouverts" et fait "éclater" une réalité cachée. Il met ainsi en évidence la liaison existentielle de tout ce qui est contenu dans l'univers dans un "système" étroit de relation et d'intégration.

"De plus en plus clairement apparaît une tendance à créer et organiser tout, non comme les choses sont dans la réalité, mais comme on désirerait peut-être qu'elles fussent. La matière de cette pensée qui se détourne du réel ne peut donc être que le passé avec ses milliers d'images -souvenirs. Le langage commun appelle "rêver" cette façon de penser".

Jung, C. G., Métamorphoses de l'âme et ses symboles, trad. de Yves Lelay, lib. de l'Université Georg et Cie, Genève, 1970, 770 p.

CHAPITRE VI
LA PLACE DU RÊVE COMME RYTHME DE PASSAGE
OU
UN PARALLÈLE ET UN RAPPROCHEMENT AVEC LA PRODUCTION SURREALISTE.

Je place ma production dans le prolongement des recherches des surréalistes à propos des valeurs techniques, philosophiques et/ou psychologiques.

Sur le plan technique, la matière propose des valeurs lyriques pour inspirer les yeux (donc l'âme) de ceux qui l'observent. La matière éveille la manifestation personnelle du sentiment à travers les résultats de sa manipulation. Elle veut traduire la pensée dans son intimité et sa vérité en stimulant des sensations innées, provoquées par une utilisation ou une conception nouvelle des matières utilisées.

Les surréalistes ont contribué largement à l'éclatement des techniques par l'emploi de procédés nouveaux*. Ils ont amené la matière vers une meilleure "efficacité émotionnelle"(40).

Faisant possiblement état d'un désordre apparent, il faut y voir avant tout l'essence de la passion et de l'enthousiasme. L'utilisation lyrique de la matière opère un retour à soi-même, à ses propres senti-

(40) Passeron, René, p. 192. Histoire de la peinture surréaliste, éd. livre de poche. 1968, 380 p.

* Voir annexe 2.

ments et sensations (joies, peines, mouvements de l'âme) en évoluant sur les cordes sensibles du sentiment individuel dans ce qu'il a de plus intime et personnel.

Concentrant principalement leurs efforts dans le but de libérer l'affectivité tant de l'auteur que du spectateur, ils laissent accès à la vie inconsciente, jettent un pont entre la nuit et le jour, permettent à l'esprit d'être en état d'inspiration permanente.

"De l'oeuvre à la vie la transition est continue pour le surréalisme"(41).

Sur le plan psychologique les surréalistes ont voulu approfondir l'"état de rêve". Pour eux cet état comprend, en plus du rêve nocturne et du rêve diurne: "la remémoration, la distraction, la rêverie d'anticipation, le somnambulisme lucide, les projets, les fantasmes, les visions hypnagogiques, les phases de demi-sommeil, les délires spontanés ou provoqués, l'hallucination, l'extase, les représentations mentales durant l'amour, les jeux mettant l'inconscient à nu, et toutes les activités irréfléchies faisant prédominer le principe de plaisir."(42)

En abordant le domaine onirique, les surréalistes ont touché la

(41) Alexandriane, Sarane, p.9-10. Le surréalisme et le rêve, éd. Gallimard, 1974, 505p.

(42) Ibidem.

zone qui vise l'état de satisfaction et de bien-être de d'être.

Le rêve recrée cet état en associant des fragments de situation et des symboles qui forment un tout objectif pour l'inconscient malgré une signification confuse et embrouillée pour le conscient.

Des recherches scientifiques récentes sur le cerveau ont démontré l'existence de différentes ondes cérébrales qui sont responsables de notre inconscient de façon à avoir accès à l'imagination créatrice.

"Le rythme alpha se situe entre huit et douze ou treize cycles/secondes, et il est normalement associé à un état d'esprit éveillé mais détendu"; "les ondes thêta, quatre à sept cycles par seconde, semblent être impliquées par des états émotifs, la figuration créative, et la spéculation profonde".(43)

Idéalement c'est dans ces zones que je situerais l'atmosphère des travaux de créations présentés, encore une fois à la frontière du conscient et le l'inconscient, du jour et de la nuit, de la veille et du sommeil, dans l'espace du rêve qui nous laisse suspendu aux souvenirs.

(43) Fergusson, Marilyn, p. 96. La révolution de cerveau, éd. Calman-Lévy, 1974, 370p.

Comme les surréalistes, ce qui m'intéresse dans l'espace du rêve, c'est ce pouvoir de liaison entre des points éloignés et même opposés, cette homogénéité des sens, ce mélange incongru de figuration, qui évoluent dans des scènes de tous les théâtres.

Sur la plan philosophique, les surréalistes ont soutenu, simultanément au recherche de Freud, et de Jung, les cinq (5) propositions suivantes:

- 1- "le rêve n'est pas un avertissement divin, mais un avertissement humain, un message que la part inconsciente de l'homme télégraphie à sa part consciente";
- 2- "tout les rêves sont intéressants, et non exclusivement ceux auxquels on suppose une valeur prémonitoire";
- 3- "le rêve n'est pas seulement le rêve, il est tout ce qui dans la réalité échappe aux critères du raisonnable";
- 4- "le rêve n'est pas un monde à part où le rêveur s'isole, il a sa place dans l'univers concret";
- 5- "le rêve ne doit pas être trahi par le langage, en servant de prétexte à des fictions littéraires qui en méconnaissent le dynamisme propre." (44)

(44) Alexandriane, Sarane, p. 46. Le surréalisme et le rêve, éd. Gallimard, 1974, 505 p.

La "crise de l'objet"* chez André Breton correspond à la volonté d'"objectivation de l'activité de rêve, son passage dans la réalité"(45).

Ceci est à la base même du mot surréaliste: une union du rêve et de la réalité formant un nouvel état "absolu" dans le domaine des sensations.

Breton admet avec Freud que le rêve est "la décharge psychique d'un désir en état de refoulement "(46), mais il s'intéresse à la forme que prend le désir plutôt qu'au mécanisme du refoulement. Il veut évaluer la capacité déformante créée par le désir et "déterminer, dans le travail de rêve, le passage du senti à l'imaginé et le rapport de l'imaginé avec le devoir-être réclamé par l'inconscient". (47)

Le surréalisme ouvre la porte au processus d'émergence de l'inconscient pour une croissance de l'être. En faisant du rêve un dialogue entre l'inconscient et le conscient, il veut mettre la réalité au service de l'être humain et non pas l'être humain au service de la réalité, comme on le constate trop souvent.

* i.e. la remise en question de l'objet commencée avec le dadaïsme.

(45) Breton, André, p. 277. Le surréalisme et la peinture, éd. Gallimard, 1965, 427 p.

(46) Alexandriane, Sarane, p. 189. Le surréalisme et le rêve, éd. Gallimard, 1974, 505 p.

(47) Ibidem.

"C'est qu'à la plasticité est liée l'image de la création."

De Monmollin, Daniel, La poterie, éd. Robert Morel, 1965, 229p.

"Toute forme et en général tout phénomène est une certaine forme d'énergie déterminée. La forme c'est l'image, le genre de manipulation. Elle exprime deux sorte de faits: d'abord l'énergie qui prend forme en elle et deuxièmement le médium dans lequel apparaît cette énergie. On peut d'une part affirmer que l'énergie crée sa propre image, et d'autre part, que le caractère du médium contraint l'énergie à prendre une forme déterminée."

Jung, C.G., p. 166, Métamorphoses de l'âme et ses symboles, trad. de Yves Lelay, Librairie de l'Université Georg et Cie, S.A., Genève, 1953, 770p.

CHAPITRE V

LA MANIPULATION DU BÉTON ET DE L'ARGILE

L'argile et le béton sont, au cours de leur manipulation, une relation intime entre la terre et l'eau et forment une matière vivante qui est en processus d'évolution constante.

Le processus de la transformation à partir des matières premières s'incorpore à une action d'évolution dans son stade de le plus primaire: l'action des particules qui se rassemblent pour former un tout, un noyau, un Centre.

À travers la manipulation de ces matières molles, le créateur s'intègre à ce processus et bénéficie du langage de la matière dans son état le plus simple, le plus informe. La psychanalyse considère la manipulation des matières molles comme une régression (fixation anale), un retour aux origines.

Jung nous rappelle que le premier homme "a été créé à partir du limon (lütum)*(51), d'argile ou de boue, de cette matière première que

*"Le latin "lutum" qui signifie exactement "terre détrempée", a aussi le sens dérivé de saleté", Jung, C. G., p. 323. Métamorphoses de l'âme et ses symboles, trad. de Yvec Lelay, lib. de l'université Georg et Cie, Genève, 1978. 770 p.

(51) Jung, C. G., p. 160. Mysterium conjunctionis, tome II, trad. de l'allemand par Étienne Perrot, éd. Albin Michel, 1982, 417 p.



Fig. 71. La création d'Adam à partir de la boule d'argile de la *materia prima*. — Schedel, *Das Buch der Chroniken*, 324, planche V, gravure sur bois.

Tiré de : Psychologie et Alchimie.

l'on trouve à peu près partout, "morceau du chaos, de la masse confuse non encore différenciée mais susceptible de différenciation, et par conséquent quelque chose comme un tissu d'embryon encore indifférencié..."(52)

Il est facile de voir l'analogie qui rapproche la manipulation de matière molle avec les excréments. Couleurs, textures, bruits de manipulation, tout se prête à cette constatation.

Il est à noter que dans leur signification symbolique les excréments sont à "considérer comme un réceptacle de force "et" symbolisent une puissance biologique sacrée qui résiderait en l'homme et qui, évacuée, pourrait, d'une certaine manière, être récupérée ", "les significations de l'or et de l'excrément se rejoignent en mainte tradition".(53)

Le fait serait étudié ici dans le sens d'une valorisation par rapport au travail de l'imagination positive vers une évolution de la matière et des images qui y sont logées, et vers une transgression et

(52) Jung, C. G., p. 160. Mysterium conjunctionis, tome II, trad. de l'allemand par Etienne Perrot, éd. Albin Michel, 1982, 417 p.

(53) Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, Dictionnaire des symboles, éd. Segners, 1969, Tome II.

une transformation au moyen de cette régression.

Le champ psychologique du travail des matières tels que le béton et l'argile est lié aux pulsions physiques.

Au cours de la transformation, la matière et le créateur sont unis énergétiquement. Ce dernier devient démiurge devant la réalisation à faire parce qu'il pense et choisit consciemment les composantes de l'oeuvre et la façon de la construire.

Aussi, il est intéressant de noter que, dans le geste créateur du potier, ce dernier travaille directement cette matière boueuse avec le mouvement de circumduction, i.e. de rotation autour d'un point central. La matière sous les mains de celui-ci s'étire en spirale et produit inévitablement des formes rondes.

La matière est révélatrice de l'être humain, elle nous donne le sens d'une profondeur secrète, elle nous commande expressément de démasquer ce qu'elle cache en apparence, elle possède cette "puissance d'individuation" déjà expliquée dans les pages précédentes*.

* Voir p. 13 et 20.

LE BÉTON

Le béton et l'argile sont semblables dans leurs constituants, c'est leur composition (ou leur dosage) qui diffère ainsi que leur mode de durcissement (catalyseur pour l'un, passage au feu pour l'autre).

Le béton est la céramique du XXe siècle. Comme son siècle il se permet des extravagances qui le mènent parfois à une auto-destruction par manque de connaissance ou de contrôle des éléments.

Connaître la composition des matériaux utilisés permet de prévoir et, dans une certaine mesure, de contrôler à travers les différentes étapes de l'oeuvre les métamorphoses qui s'y inscrivent.

Le respect des matériaux est nécessaire pour créer l'oeuvre. Le processus de manipulation inclut un procédé laborieux qui comprend plusieurs étapes échelonnées sur une longue période de temps. D'abord le mélange des matières avec l'eau, son juste dosage qui donnera un médium "modelable", ensuite une période de séchage qui devra à son tour faire l'objet d'une attente surveillée, de façon à ce que les tensions développées dans la forme se placent doucement sans faire éclater l'oeuvre. Enfin, le passage au feu pour l'argile, et le mûrissement pour le béton demandent encore des délais plus ou moins longs, dépendamment des résultats envisagés.

Cette manipulation apparaît comme un long voyage dans le temps et l'espace à travers une matière à la fois simple, primitive et complexe.

La simplicité du matériau s'exprime dans la composition de la matière: des éléments chimiques tels que la silice, l'alumine, les fondants, les oxydes, qui sont réunis dans le "tableau périodique" de la chimie moderne. Or ces matières sont la base de la constitution de notre univers; l'énergie qui s'y déploie est son langage.

Sa qualité primitive est reliée au domaine des sensations qui révèlent l'existence des choses grâce aux sens de la vue, du toucher et de l'ouïe. Le travail pourra acheminer le processus de la transformation de la matière vers un plan plus élevé en passant par différentes étapes de durcissement. Le mélange de ces matières avec l'eau, l'air, le feu ou la chaleur, leur juste dosage fera naître du chaos apparent une forme expressive.

Le béton est un matériau composé d'une pâte de ciment liée avec de l'eau, dans laquelle est calibré un catalyseur ou un durcisseur, et des agrégats tels que du sable, du gravier ou de la pierre concassée. La réaction chimique produite par le ciment et l'eau fait durcir le mélange jusqu'à la consistance d'une roche.

Le béton utilisé pour les oeuvres produites en recherche est un mélange préparé donnant une pâte blanche à laquelle j'ajoute, dans différentes proportions, un oxyde colorant noir dosé de façon à obtenir les tons de gris recherchés.

Le béton est détrempé jusqu'à consistance plastique, et par la suite appliqué sur des formes de treillis métalliques en fer préalablement taillés et mis en forme.

Vient ensuite l'étape de mûrissement du béton, qui lui donnera sa résistance et son étanchéité. Le processus de mûrissement consiste à garder les formes produites dans une humidité constante pendant quelques jours. Cela équivaudrait à la cuisson ou passage au feu de la céramique. Disons que c'est une cuisson à l'eau des matières chimiques en présence.

Le mûrissement est une étape importante de la recherche formelle parce qu'il place les éléments en cause dans un système vivant de réactions chimiques qui mature le béton et qui, de plus, produit une réaction oxydante sur le treillis métallique des formes.

LE TREILLIS DE FER

Outre le processus de transformation du fer en lui-même, la forme propre du treillis métallique employé comme support du béton, ou armature, constitue un élément usiné, prêt à l'emploi, qui impose une forme faite mécaniquement.

L'intérêt pour ce matériau réside dans sa maléabilité, sa facilité à prendre et garder une forme, dans un certain plaisir à couper le métal et enfin dans la forme même du treillis qui dessine dans son étirement une infinité de losanges.

L'armature est une forme tendue de vide qui appelle le plein.

"Quand nous considérons une armature, une esquisse en fil de fer, douée de l'intensité physionomique de toutes les abréviations, comme aussi des signes vides d'images, alphabet, ornement pur, notre vue les habille, bon gré mal gré, de leur substance et jouit doublement de leur nudité catégorique et terrible et du halo, incertain, mais réel, des volumes dont, forcément, nous les enveloppons."(55)

(55) Ibidem.

Le fer est une matière vivante en échange constant avec l'oxygène de l'air et de l'eau. C'est un métal qui peut être en mutation continue selon la composition de son environnement. On pense par exemple à la rouille sur les automobiles.

Cette réaction oxydante est porteuse d'expression dans les oeuvres produites parce qu'elle fait référence à la vie: d'abord par sa couleur rousse (rouge-brun), couleur formée sur fond rouge et qui "naît aux racines les plus profondes de toute civilisation avec le sang"(56), "couleur féminine et chtonienne"(57) porteuse et témoin d'une certaine vie de la matière.

Le fer prend une large part dans la coloration des roches et des terres de notre environnement. Sous une forme ou une autre, ce minerai se retrouve abondamment dans la nature. Chez l'être humain il est une composante importante du bon fonctionnement organique.

Il est présent à l'intérieur de l'écorce terrestre dans une proportion de 4.7%. Il vient au quatrième rang après l'oxygène, le silicium et l'aluminium; cette proportion tenant du fait qu'il est à l'état combiné dans presque tous les sols et dans de nombreuses roches.

(56) Brusatin, Manlio, p. 23. Histoire des couleurs, éd. Flammarion, 1986, 121 p.

(57) Ibidem, p. 25.

"La zone centrale de la terre, le noyau, dont le rayon est de 3,300 km, est probablement fait de fer et de nickel non combinés, la partie centrale, la graine, dont le rayon approximatif est de 12,000 km, serait solide par suite de l'énorme pression qu'elle supporte alors que le noyau externe serait à l'état liquide."(58)

En céramique, le fer se retrouve sous plusieurs formes et il est responsable de la majorité des teintes de jaune, rouge, brun, marron, jusqu'au noir dans l'argile et les glaçures.

Cependant, il sera question dans la recherche présente du fer sous sa forme d'oxyde de fer que l'on appelle communément "rouille", comme substance colorante et comme processus de transformation.

Jung analyse une remarque de Thalès* selon laquelle "c'est la rouille seule qui donne sa vraie valeur à la pièce."(59)

(58) Dévoré, G., p. . Cours de chimie, éd. Paris, librairie Vuibert, 1968, 250 p.

(59) Jung, C. G., p. 208. Psychologie et alchimie, éd. Buchet/Chastel, 1970, 705 p.

* Thalès, "philosophe grec. Il s'occupe surtout de géométrie, de physique, d'astronomie, et on le considère comme un des fondateurs de ces sciences. Il découvrit quelques propriétés des triangles sphériques, démontra le premier, l'égalité des deux angles d'un triangle isocèle, et mesura la hauteur des pyramides d'Egypte par leur ombre. Son système physique considère l'eau comme le principe originaire du monde". Dictionnaire encyclopédique universelle Quillet, Grolier.

Selon lui, cette remarque

"est une espèce de paraphrase alchimique qui ne veut dire qu'une chose, en définitive, à savoir qu'il n'y a pas de lumière sans ombre et pas de totalité psychique sans imperfection. Pour son accomplissement, la vie n'a pas besoin de perfection mais de plénitude. Celle-ci inclut l'"écharde dans la chair", l'expérience douloureuse de l'imperfection sans laquelle il n'y a ni progression, ni ascension."(60)

Cette interprétation traduit le rapport que j'entretiens avec cette matière.

"Selon la conception alchimique, la rouille, comme le vert-de-gris, est la maladie du métal. Mais cette lèpre est en même temps la "vera prima materia", la base de la préparation de l'or philosophique."(61)

L'or philosophique des alchimistes, ou la véritable expérience mystique, l'extase, la connaissance, etc..., ne s'acquièrent que dans le processus même de la vie, de la transformation, de l'adaptation à chacun des moments d'une existence. Le fer est pour moi une matière qui illustre bien cette réaction d'osmose.

(60) Jung, C. G., p. 208. Psychologie et alchimie, éd. Buchet/Chastel, 1970, 705 p.-

(61) Ibidem.

L'ARGILE

L'argile aussi est à la fois une matière simple et complexe. On peut travailler l'argile en ignorant tout de ses propriétés, dans ce cas le travail produit est une pure émergence de l'inconscient et risque de rester à ce stade sans plus. Par exemple c'est ce qui se produit lorsque l'on donne de l'argile à des enfants: ils fabriquent un objet quelconque et réussissent à imprimer et exprimer quelque chose dans l'argile en ignorant tout des propriétés de celle-ci; souvent l'objet a un sens qui passe à l'insu de celui qui l'a fait.

Au contraire, la connaissance du matériau, de sa complexité, ouvre un monde inouï de possibilités techniques qui, considérées dans leurs valeurs plastiques et esthétiques, sont d'une richesse pratiquement inépuisable. Cependant, toutes ces connaissances techniques risquent d'entraver la libre expression de celui qui travaille l'argile, l'excès de technique tue jusqu'à un certain point la créativité. Je pense ici, par exemple au travail de l'artisan.

La recherche présente veut allier la complexité technique ou langage primitif de la matière céramique de façon à rejoindre l'expression de l'inconscient autant que du conscient. Pour retrouver une liberté plus grande vis-à-vis du matériau, j'ai utilisé la technique de la "cuisson primitive".

Cette dénomination englobe un ensemble de données qualifiant à la fois l'argile employée, la façon de la travaillée et de la cuire, les émaux employés et les résultats formels.

La règle la plus importante est la composition de l'argile qui doit être adaptée au choc thermique parce que les pièces sont, après séchage, exposées directement dans la braise rouge du feu.

Techniquement le procédé de la cuisson primitive suggère que les objets produits soient petits, à cause de la manipulation, du séchage rapide et du passage au feu, de façon à ce que l'objet ne subisse pas de choc trop grand de l'une à l'autre des étapes. L'argile a une certaine vie et subit dans tout ce procédé alternativement des expansions et des retraits.

Les étapes de contrôle technique sont réduites au minimum de façon à garder un contact étroit avec la matière et son processus de manipulation ou son "devenir" (48). De cette façon, le procédé de la cuisson primitive porte en lui un caractère autant philosophique que technique.

"Au cours de son travail, il (le potier) s'efforce
de réunir les conditions requises pour que se présente l'oc-

(48) Riegger, Hal, p. 13. Raku art et technique, éd. Dessain et tobra, 1964, 132 p.

casion de créer et que puisse se produire l'imprévisible". (49)

Ainsi les résultats obtenus sont jugés sans critère défini et l'objet peut être apprécié uniquement dans sa valeur comme matière expressive.

Le processus de la cuisson primitive laisse une large place à l'intuition; par elle, je sais "d'où vient la chose et vers quoi elle s'en va"(50), elle est un chemin d'accès vers l'inconscient sur lequel je peux faire un aller-retour vers le conscient.

(49) Riegger, Hal, p. 14. Raku art et technique, éd. Dessain et Tolra, 1964, 132 p.

(50) Jung, C.G., p. ..., Essai d'exploration de l'inconscient, éd. Albin Michel, trad. de l'allemand par Etienne Perrot, 1971, 216 p.

LA TOUCHE

Dans une oeuvre dont la réalisation s'élabore sur plusieurs jours, je constate que la touche de la matière est différente d'un jour à l'autre et que cela contribue à une homogénéisation du langage plastique.

Le béton comme l'argile est impressionnable, il garde la trace du geste, l'empreinte de l'outil, il est marqué par toute manipulation qu'on lui fait subir. Dans ce sens il témoigne d'un processus de création et de transformation de la matière. La manipulation de la matière suscite une intimité avec l'oeuvre, une sensualité qui mène à la découverte et à l'invention. C'est par le travail que j'effectue sur la matière, que s'élabore et se dessine l'idée. Dans la modification des textures qui passent de l'apparence sèche à mouillée, de la rugosité à un aspect lisse et brillant, se forme un espace intérieur où s'accroît la perception de l'objet et du sujet.

Le passage de la main, les traces laissées par les doigts, composent une trame visuelle sur laquelle reposent en bonne partie l'expression de l'objet et son esthétique.

"La touche est structure. Elle superpose à celle de l'être ou de l'objet la sienne propre, sa forme, qui

n'est pas seulement valeur et couleur, mais (même dans des proportions infimes) poids, densité, mouvement."(54)

Cette structure parallèle est une manifestation de l'inconscient qui se retrouve cristallisée sur l'objet produit. L'inconscient se superpose comme complément indispensable à la valeur de l'objet et témoigne de sa présence constante à travers toutes les manifestations de l'être agissant.

(54) Focillon, Henri, p. 51. Vie des formes, presse universitaire de France, 1943, p.

CHAPITRE VI

L'OEUVRE BI-DIMENSIONNELLE: LE PAPIER, LA GOUACHE ET L'ENCRE.

Les matériaux qui composent la partie visuelle de l'oeuvre ont été choisis pour leur langage plastique intrinsèque.

Le papier, la gouache noire et blanche et l'encre noire réunissent des propriétés qui expriment des valeurs en prolongement de celles qui sont incluses dans la partie spatiale: ce sont des matériaux simples et sans prétention qui dégagent une atmosphère d'humilité et de dénuement.

L'emploi de ces couleurs et de ces matériaux me permet d'exploiter un langage plastique dans la touche, par pression des deux surfaces du support l'un contre l'autre, et de créer une atmosphère visuelle personnelle.

Le pied et la main, extension du cerveau, témoignent des sens qui sont à l'oeuvre à travers les gestes posés par leurs actions de toucher et de presser. Le résultat constitue un amas global et nuancé de projections qui révèlent l'être créateur.

LES COULEURS

Les tons de gris s'échelonnant du blanc au noir forment un espace dans ce qui pourrait être appelé illusoirement la non-couleur. Or le gris est la couleur centrale de la sphère des couleurs*. Le gris serait un mélange de toutes les couleurs. Il se rapporte donc à l'état de centre sur lequel insiste ma recherche. Il incarne un mouvement d'aller-retour entre le blanc et le noir, développe l'idée de passage entre un état et un autre, entre le conscient et l'inconscient. Produit d'un mélange entre le blanc et le noir, le gris contient ici une dualité et unit une opposition.

Ce choix du gris est en rapport avec les champs psychologiques et philosophiques sur lesquels est basée ma recherche, soit l'espace-temps entre le conscient et l'inconscient; moment du réveil où l'être est à demi-à l'écoute de son âme et à demi à l'écoute des sensations de son corps; moment où la porte est encore entrouverte sur l'inconnu, où la "pensée mystique", où la psychologie voit un accès à ce qu'elle définit comme "inconscient collectif".

* Voir annexe 4.

..."La lumière qui procède, comme toujours de la nuit, vient maintenant s'adjoindre à l'obscurité"(62), c'est l'union des contraires.

Le mariage du noir et du blanc devient une union sacrée qui engendre une action liante. Le gris devient porteur de rythme intérieur-extérieur, inconnu-connu, ombre-lumière, noir-blanc, et il atténue l'affrontement des opposés en abolissant les contrastes.

"Quand aux rêves qui apparaissent dans une sorte de brume grisâtre, ils se situent dans des couches reculées de l'inconscient, qui demande à être éclairées et clarifiées par la prise de conscience"(63).

Il semble que le nouveau-né vivrait dans le gris et que c'est à partir de son centre gris qu'il prendrait conscience des couleurs et du monde, se référant toujours à son gris comme point de référence, retour à son centre, à lui-même, refuge de son être. Le gris serait ainsi un "champ de forces chromatiques" parce qu'il est au milieu de la sphère des couleurs. Il serait la couleur de l'immobilité et du repos "mélange spirituel de passivité comblée et d'activité dévorée

(62) Jung, C. G., p. 49. Psychologie du transfert, trad. de l'allemand par Étienne Perrot, éd. Albin Michel, 1980, 216 p.

(63) Kandinsky, Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier, trad. de l'allemand par Pierre Volboud, éd. Denoël Gonthier, 1969, 183 p.

d'ardeur". (64)

Kandinsky nous dit encore que "le gris est composé de couleurs qui n'ont pas de force vraiment active mais qui sont à la fois douées d'une capacité de résistance immobile et d'une immobilité incapable de résistance"(65), c'est donc une couleur accueillante qui est ouverte à une infinité de possibles dans sa valeur d'indifférencié et qui possède en cela des affinités avec l'espace du rêve.

Le rêve présente un moment d'instabilité de l'être que je rapprocherais d'un état de "griserie", d'un état édénique où la bride du conscient est relâchée pour laisser un espace plus large à la pensée. Cet instant porte un caractère de mutation qui rejoint efficacement le langage du fragment sur lequel s'est développée une partie de ma recherche.

Aussi le gris contribue subtilement à intégrer la forme dans l'espace qu'elle occupe. De façon plus quotidienne on peut référer au gris du béton de nos architectures contemporaines qui s'imposent sans provoquer.

(64) Kandinsky, p. 130. Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier, trad. de l'allemand par Pierre Volbout, éd. Denoël Gonthier, 1969, 183 p.

(65) Ibidem.

Dans l'"Histoire des couleurs" Manlio Brusatin s'intéresse à ce gris de nos villes modernes. "Le blanc, en tant qu'unité reconnue de toutes les couleurs possibles, malgré son ambiguïté, et le noir avec sa connotation négative, tendent à devenir dans la ville industrielle des couleurs de référence, précisément à cause de leur absence de couleur: leur polarité crée automatiquement un rapport de toutes les couleurs avec la clarté et l'obscurité, qui tendra à s'uniformiser en couleurs neutres ou en gris dénués d'agressivité", "le corps de la ville moderne revêt une tonalité grisâtre, non seulement en raison du processus d'obscurcissement et de salissure des matériaux, accéléré aujourd'hui par la pollution de l'industrie et de la circulation, mais aussi en raison de la diffusion de matériaux de construction sans véritable couleur, comme l'asphalte et le ciment". (66)

Se faisant à l'insu de l'individu, l'emploi de ces matériaux imposés par le marché, fait apparaître le retour de nos sociétés occidentales à un certain primitivisme que je poserais, avec audace, comme un facteur positif conscient et inconscient, prouvant la tendance de l'homme à rechercher son centre. Cette action se définit encore une fois dans l'aller-retour de ces deux états que j'associe au gris et au rêve.

De plus, on rapporte que les bases des premières élaborations matérielles et artistiques furent produites avec "le blanc, le noir et l'ocre, tels qu'apparaissent et se coagulent le blanc de la chaux et du plâtre,

(66) Brusatin, Manlio. p. 22. Histoire des couleurs, éd. Flammarion, Paris 1986, 121 p.

le noir du charbon, le jaune rougeâtre de l'argile et des terres ferrugineuses"(67).

Pour compléter et cerner plus globalement le langage symbolique du gris, il me semble utile de posséder quelques informations sur les deux extrêmes qui le composent, soit le blanc et le noir. En voici un exposé abrégé.

Le blanc est défini comme la somme des couleurs dans le spectre lumineux. "Nous rappelons que la fusion simultanée de toute la série des couleurs spectrales reconstitue la lumière blanche."(68)

Mon intérêt pour le blanc repose sur son ouverture à toutes les possibilités, qu'on pense à la feuille blanche ou à la toile blanche...

Le dictionnaire des symboles donne plusieurs pistes sur la signification du blanc, en voici le résumé:

- Le blanc peut se situer aux deux extrémités de la gamme chromatique -ses variations se retrouvent seulement dans les textures de matte à brillante. Il a une valeur idéale que l'on ne peut atteindre (asymptotique). Il est une articulation du visible et de l'invisible.

(67) Brusatin, Manlio, p. 83. Histoire des couleurs, éd. Flammarion, Paris 1986, 121 p.

(68) Fer, Edouard, p. 2. Le solfège des couleurs, éd. Dunod, Paris, 1972, 28 p.

- Il est une "valeur limite", une couleur de "passage".
- La plupart des peuples en ont fait la couleur de l'Est et de l'Ouest, sur la base du cycle de la nature en référence au lever et au coucher du soleil.
- Le blanc de l'Est serait celui du retour de la lumière, le blanc du moment où le ciel s'éclaire à l'Est avant les premières lueurs de l'aurore.
- Le blanc de l'Ouest serait celui du départ de la lumière, du coucher du soleil, de l'évanouissement du réel et de la conscience.
- Dans la pensée mystique tibétaines, "les directions sont:

	E			O	
N		S	ou	S	N
	O			E	

 "(69).

La position du blanc est donc verticale.

- Le blanc est le vide entre la nuit et le jour, où le monde du rêve recouvre encore la réalité, où l'être est encore inhibé, suspendu hors de son enveloppe corporelle, soumis à la cosmicité, disponible au flux de l'inconscient.

(69) Blofeld, John, p.120 note 1. Le bouddhisme tantrique du Thibet, trad. de l'anglais par Sylvie Carteron, éd. du Seuil, 1976, 310 p.

- C'est une couleur neutre, pure, passive (non-provocante) et latente, qui montre que tout est possible, que rien n'est encore accompli, et c'est dans ce sens qu'on la qualifie de virginale.
- C'est une couleur irradiante, illuminante, qui passe de l'intérieur vers l'extérieur pour s'installer dans la réalité.
- Le blanc est un des deux processus de la manifestation cosmique; dans la philosophie chinoise on le nomme Yang et il désigne l'aspect lumineux de toutes choses, l'aspect céleste, positif, masculin, moitié de l'Oeuf du monde.
- Dans la pensée symbolique, la mort est placée avant la vie parce que la naissance serait renaissance. C'est pourquoi le blanc est à l'origine la couleur de la mort et du deuil. C'est la couleur des spectres, des fantômes, des apparitions et des revenants.
- On peut observer le phénomène de passage ascendant et descendant de la brillance à la matité du blanc, et vice versa.
- Le blanc comporte un aspect dualiste en ce qu'il est suspendu entre l'absence et la présence.

"Le blanc que l'on considère souvent comme une non-couleur... est comme le symbole d'un monde où toutes les couleurs, en tant que propriétés de substances matérielles, se sont évanouies... Le blanc, sur notre âme, agit comme le silence absolu... Ce silence n'est par mort, il regorge de possibilités vivantes... C'est un rien plein de joie juvénile ou, pour mieux dire, un rien avant tout commencement".

W. Kandinsky.

À son tour le noir est la somme des couleurs dans la matière (pigment), "le noir est comme nourri de boue". (70)

Le noir s'oppose au blanc donc à la lumière. Je rattache le noir à l'ombre, au caché, au non-manifesté, à l'inconscient.

"La noirceur, c'est-à-dire l'état d'inconscience né de l'union des contraires, atteint le point qui marque à la fois son degré le plus profond et son tournant", nous dit Jung.(71)

Tirées du dictionnaire des symboles, les lignes qui suivent résu-

(70) Bachelard, Gaston, p. 127. La terre et les rêveries de la volonté, éd. José Corti, 1947, 407 p.

(71) Jung, C. G., p. 48. Psychologie du transfert, éd. Albin Michel, 1971, 216 p.

ment la signification symbolique du noir:

- Le noir est égal au blanc dans sa valeur. Comme le blanc il est limite des couleurs chaudes et des couleurs froides. Il est absence ou somme des couleurs.
- C'est la couleur du deuil sans espoir (négatif);
 "Comme un rien sans possibilités, comme un rien mort après la mort du soleil, comme un silence éternel, sans avenir, sans espérance d'un avenir, résonne intérieurement le noir." (W. Kandinsky)
- C'est la chute dans le néant; la vie niée.
- Le noir peut aussi être vu comme le réservoir de toutes choses, l'obscurité gestatrice, le ventre du monde.
- Le noir brillant est identique au blanc brillant parce qu'il réfléchit la lumière.
- Le noir possède un aspect d'obscurité et d'impureté. Il est "la couleur de la substance universelle de la materia prima, de l'indifférenciation primordiale, du chaos originel, des eaux inférieures, du nord, de la mort".

- Il "réincarne dans l'informel la dispersion des formes et des couleurs; le non-manifesté."
- Le noir est l'absence de la lumière qu'il absorbe et ne rend pas: il suggère l'angoisse, la tristesse, l'inconscient, les gouffres océaniques, l'obscurité des origines, avant que la lumière soit.
- Être "noir"; être dans l'inconscience de l'ivresse.
- Le noir = le temps, le blanc = l'intemporel et tout ce qui accompagne le temps, l'alternance de l'obscurité et de la lumière, de la faiblesse et de la force, du sommeil et de l'éveil.
- Force nocturne, négative, involutive.
- Période d'obscurité, intermédiaire entre deux états d'existence.
- Le Yin dans la philosophie chinoise est noir et correspond à l'autre moitié de l'Oeuf du monde; il exprime la présence des nuages, le temps couvert; l'aspect obscur de la manifestation, l'aspect terrestre, le négatif (dans le sens d'opposé ou complément), le féminin.

CONCLUSION

À l'intérieur de cadres définis par une analyse détaillée des différents paliers d'intérêts plastiques, techniques et philosophiques, j'ai cherché à mettre en évidence l'importance d'être chacun en possession de notre propre centre.

Pour tous et chacun, semblable et différent à la fois, le but et la façon de l'atteindre se situe dans l'action, dans un processus, dans un passage d'un état à un autre.

La permutation de la dualité des éléments de la matière occasionne l'affirmation de l'unité par la mise en fonction de pulsions primaires. Celles-ci sont mues par un commandement physiologique préexistant dans la matière comme loi de base de toutes les structures des organismes vivants: en résumé le côté droit et le côté gauche par exemple.

Dans l'infinité des combinaisons possibles des matériaux, le créateur doit trouver le chemin idéal pour exprimer de façon personnelle et intrinsèque les connaissances qui l'habitent. Lorsque les manipulations des réactions qui sont mises en cause sont connues, on peut cerner d'avantage l'idée à exprimer, utiliser à son maximum la connivence des éléments de la matière et l'énergie qui s'y déploie.

Ces conditions sont réunies dans les oeuvres que je présente. La conséquence recherchée est qu'il est possible d'atteindre dans l'observation de celles-ci une concentration profonde menant par le "puit des rêves" à une méditation contemplative qui suscite des visions extatiques.

Cette transplantation hors du monde est favorisée par la dimension des oeuvres qui sont incarnées. Leur format englobe un espace qui avoisine la bulle nécessaire à l'évolution d'un être humain dans son espace vital.

De même la répétition des formes picturales et spatiales témoigne d'un ascétisme formel propre à l'émergence de la spiritualité de l'être, que je qualifierais d'innée.

L'oeuvre exposée devient un lieu thérapeutique d'accès à l'inconscient, de passage au conscient, un processus d'éveil applicable à la vie.

BIBLIOGRAPHIE

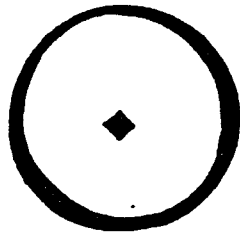
- ✓ - Adorno, Théodore, Théorie esthétique, éd. Paris Klincksieck, 1974, p.
- ✓ - Bachelard, Gaston, La poétique de l'espace, éd. Presse Universitaire de France, 1958, p.
- Bachelard, Gaston, La terre et les rêveries de la volonté, éd. José Corti, 1947, 407p.
- Bachelard, Gaston, La terre et les rêveries du repos, éd. José Corti, 1948, 339p.
- Blofeld, John, Le bouddhisme tantrique du Tibet, tr. de l'anglais par Sylvie Carteron, éd. du Seuil, 1976, 310p.
- Breton, André, Le surréalisme et la peinture, éd. Gallimard, 1965, 427p.
- Brusatin, Manlio, Histoire des couleurs, éd. Flammarion, 1986, 121p.
- Cauquelin, Anne, Court traité du fragment, usage de l'oeuvre d'art, éd. Aubier, invention philosophique, 1986, 190p.
- Chevalier, Jean, Gheerbrand, Alain, Dictionnaire des symboles, éd. Seghers
Tomes I-II-III-IV, 1973, 400p. ch.
- Fer, Édouard, Le solfège des couleurs, éd. Funod, Paris, 1972, 28p.
- Fergusson, Marilyn, La révolution du cerveau, éd. Calman-Lévy, 1974, 370p.
- ✓ - Focillon, Henri, Vie des formes, éd. Presse Universitaire de France, 1943,¹³¹ p.
- Gatard, Jeanne, Revue Terres, "Comment l'esprit vient à la terre", Centre Georges Pompidou, éd. Dessain et Tolra, 1982, 59p.

- Jacobi, J., Complexe- archétype-symbole, éd. Delachaux et Niestlé,
1961, 167p.
- Jung, C.G., L'homme à la découverte de son âme, éd. Petite Bibliothèque
Payot, 1962, 340p.
- Jung, C. G., Essai d'exploration de l'inconscient, éd. Gonthier, 1974,
152p.
- Jung, C.G., Psychologie et Alchimie, trad. de l'allemand par Henry Pernet
et le Dr. Rolland Cahen, éd. Buchet Chastel, 1970, 705p.
- Jung, C.G., Psychologie du transfert, éd. Albin Michel, 1971, 216p.
- Jung, C. G., Métamorphoses de l'âme et ses symboles, trad. de Yves Lelay,
éd. Georg et Cie, Genève, 1978, 770p.
- Kandinsky, Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier,
éd. Denoël Gonthier, 1969, 183p.
- Koch, Rudolf, Le livre des signes, éd. Desclex, 1980, 104p.
- Passeron, René, Histoire de la peinture surréaliste, éd. Livre de Poche,
1968, 380p.
- Riegger, Hal, Raku, art et technique, éd. Dessain et Tolra, 1975, 132p.

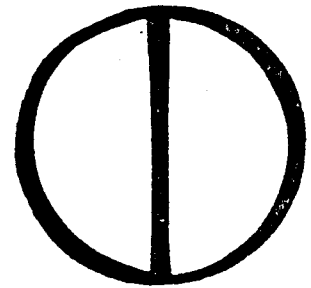
ANNEXES



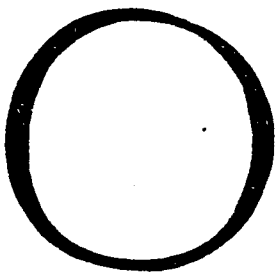
Dans le signe de la Croix, Dieu et la Terre s'unissent et sont en harmonie. A partir de deux simples lignes, un signe complet a été développé. La Croix est de beaucoup le plus ancien de tous les signes et se retrouve partout, bien souvent n'ayant aucun rapport avec la conception du Christianisme.



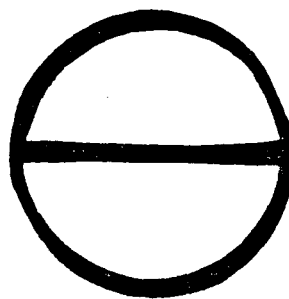
L'œil ouvert de Dieu, but de la Révélation : « Et Dieu dit, Que la lumière soit. »



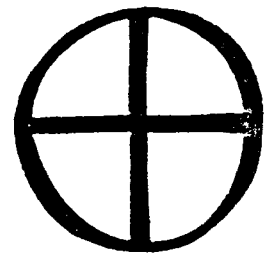
L'élément actif mâle correspond à ce qui vient de l'au-delà ; élément qui agit dans le temps : « Et Dieu sépara la lumière de l'obscurité. »



Le cercle, n'ayant ni commencement ni fin, est aussi un signe de Dieu ou de l'Éternité. De plus, par contraste avec le prochain signe, il est le symbole de l'œil fermé de Dieu.

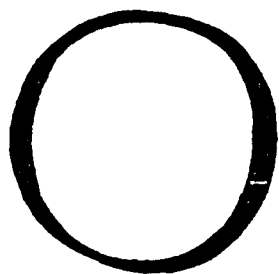


L'élément passif femelle ; ce qui est au début de toutes choses : « Et Dieu sépara les eaux qui étaient en dessous du firmament, des eaux qui étaient au-dessus du firmament. »

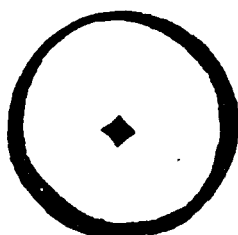


Comme l'élément mâle pénètre l'élément femelle, la création prend ainsi place, puisque tout ce qui appartient au monde vivant est composé de la relation mâle et femelle. Dans des temps reculés de l'Orient et aussi au début de la Mythologie nordique, ce signe de la roue—croix était le symbole du Soleil.

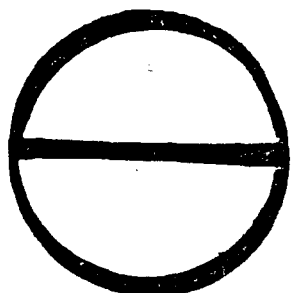
Les quatre éléments sont aussi symbolisés par un cercle :



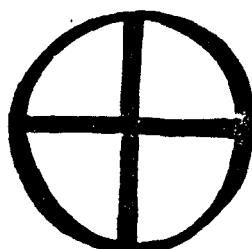
Feu



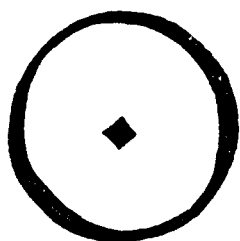
Air



Eau



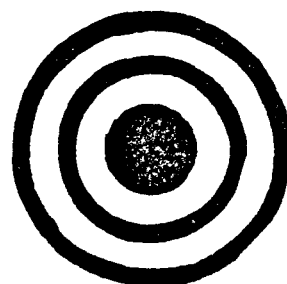
Terre



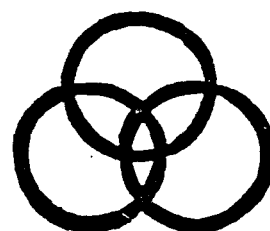
Le symbole du Soleil.



Le symbole de la Lune



Le symbole de l'Univers. Le centre foncé est l'Orbe de la Terre et des Eaux, ancienne conception du Monde, entouré par le cercle intérieur de l'océan aérien, et par le cercle extérieur de l'empyrée.



Ceci est aussi un autre ancien signe représentant la Trinité. Chaque cercle a son propre centre, il est par conséquent complet en lui-même ; mais en même temps, il a une large partie commune avec chacun des autres cercles. Cependant, seul le petit écu central est couvert par les trois cercles. Dans cet écu, ils possèdent un nouveau point central, qui est le véritable cœur de toute la figure.



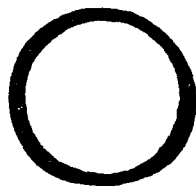
Le point est l'origine à partir
duquel tous les signes com-
mencent, ainsi que leur essence
plus intime.



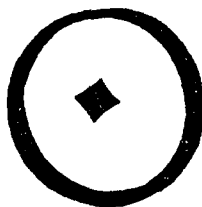
L'enfant survivant, portant en
lui le germe de la nouvelle
vie.

La véritable essence des sexes et
leurs relations, ainsi que les
éléments les plus personnels
d'une vie de famille, sont
montrés de telle façon dans
ce signe, qu'il serait bien dif-
ficile de les exprimer plus
clairement avec des mots.

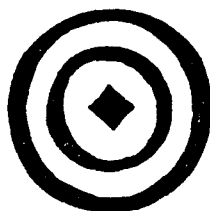
La prochaine série de signes
montre la croissance et le déclin
de la vie humaine.



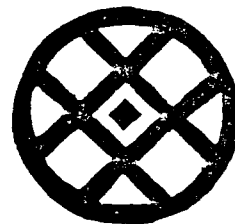
L'enfant à naître.



A partir du moment de la nais-
sance, la vie intérieure com-
mence à se développer ; le cercle
est le corps qui l'enveloppe.



La trinité du corps, de l'esprit et
de l'âme se manifeste main-
tenant complètement. L'es-
sence immortelle, l'âme, est le
point dans le centre. Le cercle
intérieur représente la vie intel-
lectuelle, la mentalité de l'hom-
me, alors que le cercle extérieur
représente l'homme corporel.

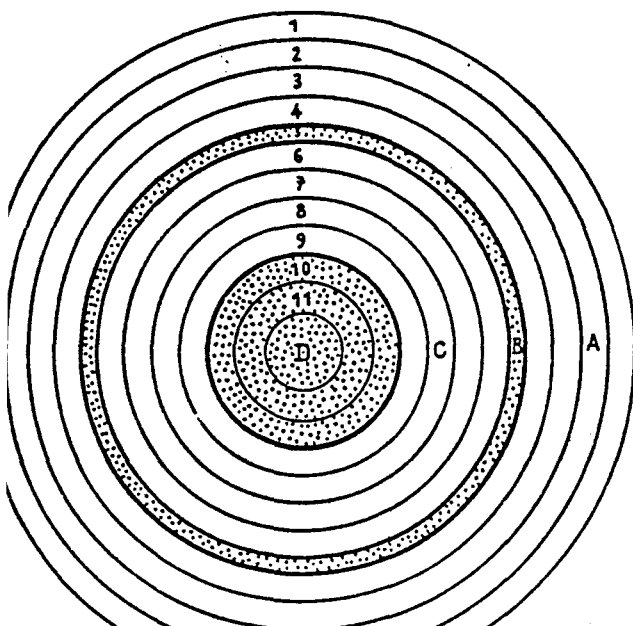
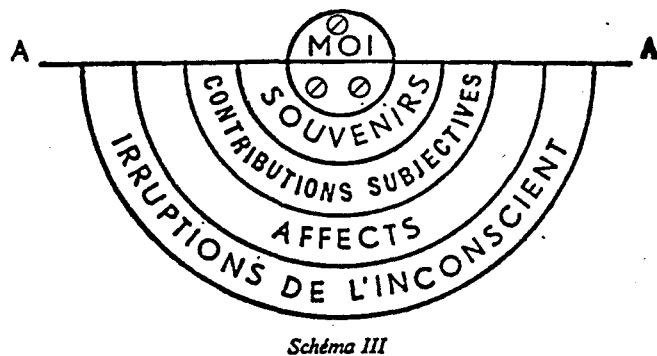
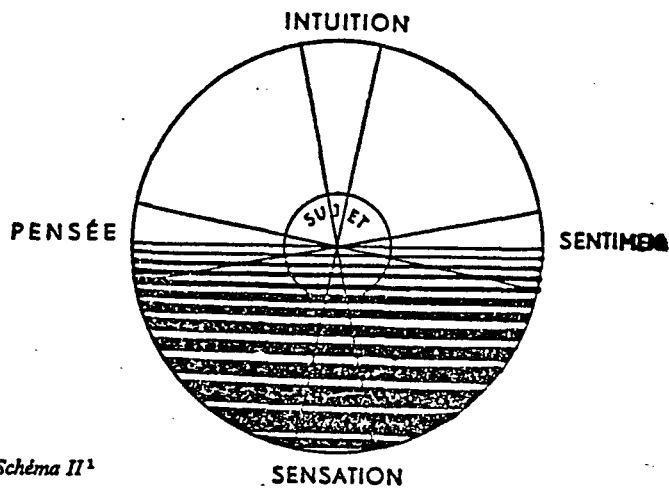
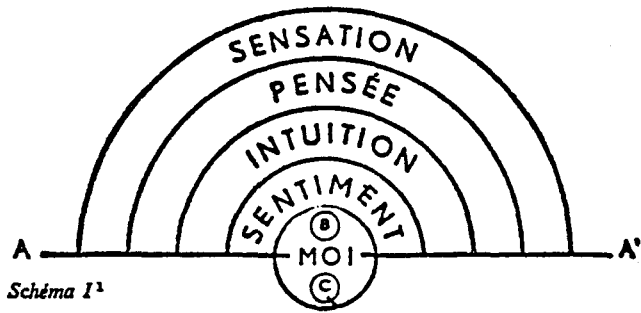


L'intellect devient désordonné
et retourne ses forces contre lui-
même et contre son propre
corps.



Il se brise exactement aux
confins de son cadre mortel et
l'homme meurt ; à partir de ce
moment l'âme est sans demeure
et retourne à la place d'où elle
était venue à l'origine.

ANNEXE 2



1- Schéma de la conscience: l'ordre peut varier d'une personne à une autre; la sensation révèle que quelque chose existe, la pensée révèle ce que c'est, l'intuition dit d'où vient la chose et vers quoi elle s'en va, le sentiment dit si c'est agréable ou non et fait le lien entre le fait psychique et la vie.

2- Connaissance des quatre aspects fondamentaux des choses aux quatre coins de notre horizon spirituel.

3- Champs de notre vision psychologique.

Illustrations tirées de:

Jung, C. G., p. 102-104-126-131. L'homme à la découverte de son âme, éd. Petite bibliothèque Payot, 1962, 340 p.

- 4-
- | | | | |
|-----------------------|----------|------------------------------|----------|
| 1. Sensation | } zone A | 6. Souvenirs | } zone C |
| 2. Pensée | | 7. Contributions subjectives | |
| 3. Intuition | | 8. Affects | |
| 4. Sentiment | | 9. Irruptions | |
| 5. Le Moi, la volonté | } zone B | 10. Inconscient personnel | } zone D |
| | | 11. Inconscient collectif | |

¹ Dans l'édition originale, l'auteur utilise des zones de couleurs dif-

A. Procédés graphiques

- 1 « *Stoppage-étalon* » : relevé des déformations d'un fil de 1 m de long tombant trois fois de suite d'une hauteur de 1 m (Duchamp, 1913);
 - 2 *Taches d'encre et coulures*, écrasées par pliure du papier (images doubles) ou conduites par inclinaisons de la feuille, ou libres, (Victor Hugo 1880, Picabia 1920, les « tachistes » 1945)²;
 - 3 *Traces de doigts*, empreintes de tous objets (éponges, étoffes, etc.) salis d'encre ou de gouache;
 - 4 *Collages* : juxtaposition de fragments découpés dans des gravures, catalogues, magazines, etc. et collés sur une surface, en sorte que l'agencement obtenu surprenne l'imagination (Ernst, 1920, Bucaille, 1946, Bona, 1959)³;
 - 5 *Papiers déchirés* : des bouts de papier déchirés sont répartis (au hasard ou non) sur une feuille (Arp, 1932) (Les « papiers collés » comme les « adjonctions » de Picasso et Braque (1912) sont agencés plastiquement, jamais jetés au hasard⁴);
 - 6 *Frottage* : on frotte avec un crayon la feuille de papier (ou la toile) posée sur une surface rugueuse ou veinée (bois, tissus, vannerie, pièces de monnaie, etc.) : les aspérités de cette surface apparaissent sur la feuille (Ernst, 1924);
 - 7 *Lavis « automatique »* : sur le papier préalablement mouillé, agir à l'encre de Chine en obtenant, suivant le degré d'humidité et le grain de la feuille, des efflorescences plus ou moins fines (Klee, 1923, Michaux, 1937, etc.);
 - 8 « *Rayogrammes* » (du nom de Man Ray) : sur une feuille de papier sensible à la lumière, on pose des objets qui se dessinent en ombres blanches sur fond viré (noir) (Man Ray, *Champs délicieux*, 1922);
 - 9 *Décalcomanie* (cf. le procédé du monotype) : étendre de la couleur (gouache ou encre) sur une feuille de papier lisse, appliquer sur cette couche fraîche une autre feuille, puis séparer les deux surfaces (Dominguez, 1935, Marcel Jean, Ernst, Masson sur toiles, Bucaille sur plaques de verre pour projections lumineuses, 1947);
 - 10 *Fumage* : approcher de la flamme d'une bougie une surface ininflammable, en sorte que le noir de fumée y laisse des traces (Bryen, 1935, Paalen, 1935);
 - 11 *Dessin au suif* : laisser tomber de la bougie fondue sur une feuille de papier et dessiner si l'on veut par-dessus (Bryen, 1935, Brauner, 1942).
- N. B. — Tous les procédés ci-dessus peuvent être appliqués à des tableaux, notamment le frottage, la décalcomanie et les coulures.

C. Procédés photographiques

(Il n'est évidemment pas question d'évoquer ici les procédés et truquages du cinéma, qui ont été si nombreux dès l'époque de Méliès.)

- 1 *Schadographie* (du nom de Christian Schad) : on pose des objets sur la plaque sensible en sorte que celle-ci soit impressionnée (Ch. Schad, 1916 — cf. les « Rayogrammes », ci-dessus);
- 2 *Solarisation* (Effet Sabattier) : un négatif est réexposé, plus ou moins longuement, en cours de développement. Les blancs deviennent gris avec un cerne clair. Effet inverse avec un positif. (Man Ray, 1931, n° 3 du S. A. S. D. L. R.);
- 3 « *Photo-relief* » : au moment du tirage, on superpose le positif et le négatif de la même vue, légèrement décalés, d'où un effet de relief et de « fossilisation » (Uzac, 1937, n° 11 et 12-13 de *Minotaure*);
- 4 *Chaufrage* : après développement, chauffer et même faire fondre, par place, la gélatine d'un négatif, puis tirer (Uzac, 1939, David Hare, 1941);
- 5 *Agrandissement sans retouche d'un détail de photo*, visant à rendre l'image surprenante (Man Ray, 1933);
- 6 *Photomontage* : un collage d'éléments photographiques

Passeron, René, p. 193 à 196 incl.. Histoire de la peinture surréaliste, éd. livre de poche, 1968, 380 p.

Diversités plastiques.

195

B. Procédés plastiques

- 1 *Plâtres peints*, (Janko, 1916);
- 2 *Reliefs* : des formes de bois plan découpé sont superposées à plat sur une surface, et peintes à volonté (Arp, 1917, Mortensen);
- 3 *Reliefs-montages* : des morceaux de bois sont ajustés de sorte à composer des agencements de formes en relief, dans lesquelles peuvent être adjoints des matériaux ou objets divers : tissus, etc. (Schwitters, 1920);
- 4 *Traces de doigts* dans la pâte picturale. (Charchoune, cf. les « macaronis » de Gargas, paléolithique);
- 5 *Adjonctions* : dans la couche peinte, on fixe, le plus souvent à la colle, des matériaux hétérogènes : sciure, sable, chiffons, liège, éclats de verre et tous objets qu'on voudra (Picasso 1911-1912, Schwitters, 1919);
- 6 Composition de menus objets et détritiques collés sur un plan, sans peinture : « tableaux-objets » (Collages *Merz* de Schwitters, 1919, Daniel Spoerri, *Tableaux-pièges*, 1960);
- 7 *Papiers lacérés* : des feuilles de papiers collées les unes sur les autres sont déchirées, comme il arrive sur les panneaux d'affichage (Léo Malet, 1938, Raymond Hains, 1950);
- 8 *Raclage* : au moyen d'un peigne, d'une règle, etc., racler la couche peinte encore fraîche en déterminant des formes dont la couleur est fonction du dessous (Ernst, 1927, Esteban Francès, 1936, Kujavsky, 1946, déjà Picasso et Braque dans les effets de faux bois (1912) et les peintres en bâtiment);
- 9 « *Aérogaphie* » : nom donné par Man Ray à ses premiers essais de peinture au pistolet (1916);
- 10 *Dripping* : à quelque distance du support posé à plat, promener un chinois (de pâtisseries) ou une boîte de Duco percée d'un trou et remplie de couleur, en sorte que la coulée de matière laisse les traces de cette « oscillation gestuelle » (Ernst, 1942, Pollock, 1946);
- 11 « *Tableau de sable* » : une toile, qui peut être préalablement peinte, est posée à plat, aspergée de colle, puis couverte d'une couche de sable; on redresse la toile, le sable tombe, sauf aux endroits où la colle le retient (Masson, 1927).
- 12 « *Surfaces lithochroniques* » de Dominguez (1939), grandes toiles où des formes « gestuelles » se superposent.
- 13 *Peinture à la cire* sur un panneau de carton ou papier (où le dessin est préalablement établi) : on applique au couteau truelle une couche onctueuse de cire tiède, malaxée avec un peu de couleur. Le dessin peut être repris par-dessus en creux (Brauner, 1943);
- 14 *Peinture à l'huile* sur différents supports : grosse toile non préparée (Klee, 1917), feutre (Dominguez, 1945) etc.;
- 15 *Verre* : sur une plaque de verre, on dessine par différents procédés (lavis, rayures, « huile et métal » etc.) Puis on peut ajuster sur elle une deuxième vitre, en sorte que l'image soit prise entre les deux plaques (Duchamp et Man Ray, 1913, 1915);
- 16 *Tableaux composés d'éclats de verre* (Jean Crotti, *Le Clown*, 1916) — le procédé de vitrail appelé *Gemmail* (ou *Gemmeaux*) a été mis au point par Crotti⁵.

ANNEXE 4

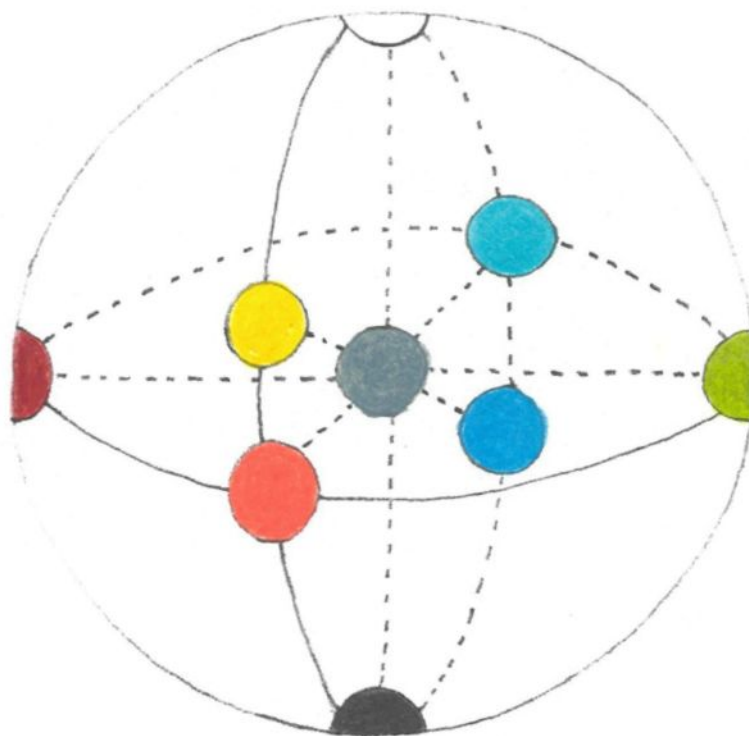


Schéma d'une sphère des couleurs selon Henri Pfeiffer, Dictionnaire des symboles, Tome II p.105.

ANNEXE 5

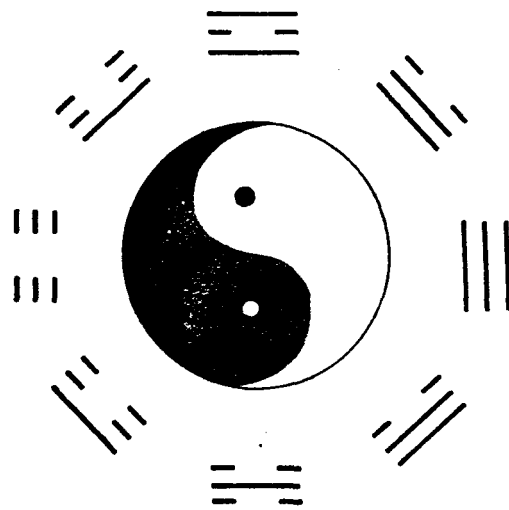


DIAGRAMME 1

Le symbole chinois yin-yang

Blofeld, John, p. 113. Le bouddhisme tantrique du Tibet, trad. de
l'anglais par Sylvie Carteron, éd. du Seuil, 1976, 310 p.

ANNEXE 6

LE MANDALA

Lieu de création, de recomposition, de recombinaison, le mandala "concentre: préserve de la dispersion, de la distraction"(1).

Le rôle du mandala peut être considéré de trois façons, simultanément ou successivement:

- il peut être le "support d'un rituel concret"(2), i.e. sa représentation matérielle est alors un moyen de méditation pour aider l'observateur à parvenir à certains niveaux de conscience;
- il peut être le "support d'une concentration spirituelle"(3), i.e. l'idée incarnée est perçue comme une entité conceptuelle, celle-ci est utilisée comme un instrument de communication entre les niveaux de conscience atteinte et l'état conscient ordinaire de chaque jour;
- il peut être le "support d'une technique de physiologie mystique"(4), i.e. il devient un moyen de connaître les phénomènes vitaux qui ont un sens caché.

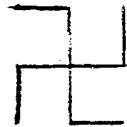
Les recherches psychanalytiques de Jung ont montré que les mandalas font leur apparition dans les rêves au cours de crises psychiques qui remettent en question les profondeurs de l'être.

(1) Éliade, Mircea, p. 68. Images et symboles, essais sur le symbolisme magico-religieux, avant-propos de Georges Dumézil, éd. Gallimard, 1952, 238 p.

(2-3-4 Ibidem p.69.

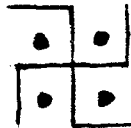
Le plan pictural d'un mandala s'organise ainsi:

- la racine du mandala tire son origine de la svastika, symbole principal du bouddhisme



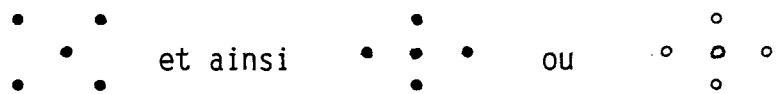
C'est un symbole très puissant qui a été utilisé durant la dernière guerre mondiale avec les conséquences que l'on connaît.

- C'est une forme abrégée de:



qui comporte quatre points représentant des émanations du point central qui est à l'intersection des branches du mandala. Les branches englobent constamment les points ou émanations.

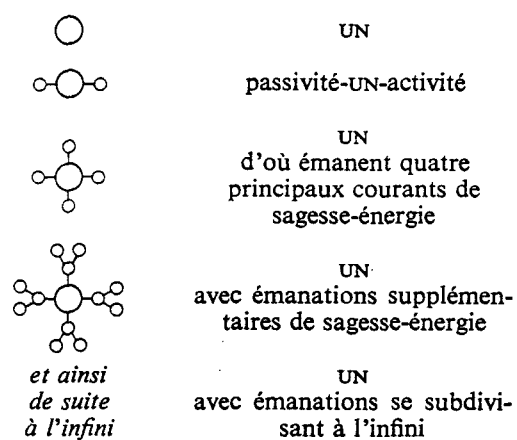
- "Simplifiée d'une autre manière, la figure devient:



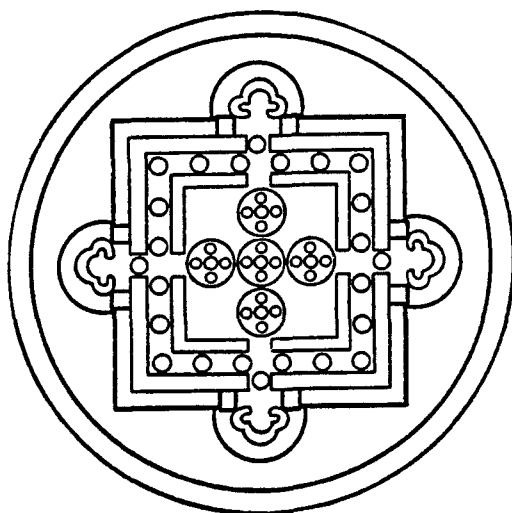
ce qui est le plan du coeur du mandala." (5)

(5) Blofeld, John, p. 116. Le bouddhisme tantrique du Tibet, trad. de l'anglais par Sylvie Carteron, éd. du Seuil, 1976, 310 p.

- Le plan du coeur du mandala est construit comme suit (6):



- Schéma d'un mandala (7):



(6) Ibidem.

(7) Ibidem p. 117.

NOTE: LES DIAPOSITIVES QUI ACCOMPAGNENT
CE DOCUMENT SONT DISPONIBLES A
L'AUDIOVIDEOTHEQUE.



MERCI!