

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ART

Par

Catherine Longpré

Intimité et matière : dessins, sculptures et effets installatifs

20 septembre 2006



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

Cette communication écrite fait un survol sur le thème de l'intimité lié au langage plastique, ainsi qu'à l'interaction entre l'œuvre et le spectateur. La fondation de ce projet est influencé par plusieurs champs de savoir : la phénoménologie, la psychologie de la perception, la biologie, l'architecture et les théories de l'art. Cet essai accompagne le travail créatif qui cherche à solutionner une problématique d'ordre formel, à illustrer par la matière, un concept invisible et immatériel. L'exposition démontre une série de dispositifs installatifs et suggère un parcours évoquant l'intimité par une variété de possibilités.

L'intime se caractérise par sa nature paradoxale. Immatériel et invisible, il est synonyme de l'inconscient et de l'esprit, substance première constituant l'être. Il vit intégralement entre le secret et le dévoilement et se partage dans la confidence. Limité par le biais d'une paroi qui l'isole tout en le communicant, il prend la forme de creux disponibles, imaginés ou réels. La peau humaine conjugue à elle seule les aspects de l'intimité et influence la construction de l'œuvre dans sa structure. Elle est visible et tangible, profonde et secrète. Elle permet l'échange avec le monde par la sensation et le sens, notamment celui du toucher.

Le déplacement dans l'exposition permet une interaction intimiste favorisant l'exploration dans la durée. Conséquemment, ce mouvement intervient dans la perception de l'œuvre. Du dessin jusqu'à l'architecture, l'ensemble des œuvres supporte la différence des disciplines et les enveloppe dans une organisation cohérente. L'intimité de la sculpture ou du dessin est suggérée par la forme et la qualité de la matière évoquant l'organisme et l'être humain, ainsi que par l'éclairage. Une série de creux et de membranes, dessinés, façonnés, édifiés, s'étalent dans le lieu et prennent possession de l'espace. L'idée de l'intimité est omniprésente depuis le processus de création de l'œuvre jusqu'à sa perception. Le projet naît de l'imagination du créateur, s'inspire de sa profondeur, s'illustre par la répétition du geste de l'artiste et apparaît dans une forme donnée intuitivement.

L'exposition finale est composée de trois séries d'œuvres placées les unes avec les autres. L'exploration débute par la plus grande de la série des *Alcôves*; une pièce de textile extensible installée en coin, séparée des deux autres *Alcôves* solitaires, fragiles qui se dévoilent plus tard dans le lieu. Sur le sol de l'espace de diffusion prennent place deux tables lumineuses où est exposée la série translucide des *Petites sculptures*. Et tout autour, sur les murs, les orifices creux ou les modelés des *Dessins obscurs et petites profondeurs*, complètent l'enchaînement. Les sculptures et les dessins proposent chacune à leur façon l'intimité, en dévoilant la constitution de la structure et en créant une relation sensible entre le spectateur et l'œuvre, qu'elle soit intérieure, physique, affective ou imaginaire.

TABLES DES MATIÈRES

Résumé.....	ii
Introduction.....	1
Genèse.....	1
Recherche actuelle.....	5
Problématique.....	6
1. Autour de l'intimité.....	8
1.1. Profondeur.....	9
1.1.2. L'être en creux.....	11
1.2. Secret et dévoilement.....	12
1.3. Perception.....	14
1.3.1. La peau.....	15
1.3.2. Le toucher.....	17
2. Les stratégies plastiques.....	19
2.1. L'installation et effets installatifs.....	20
2.1.1. La proximité et l'investissement du corps.....	21
2.1.2. La durée de l'exploration.....	22
2.1.3. L'isolement.....	23
2.2. La lumière.....	24
2.3. L'anthropomorphisme.....	27
3. L'œuvre : du processus à l'exposition.....	30
3.1. Processus de création.....	30
3.2. Sculptures creuses et petites profondeurs.....	32
3.2.1. Alcôve de lycra.....	34
3.2.2. Alcôve de papier ciré.....	35
3.2.3. Alcôve de latex.....	37
3.2.4. Dessins obscurs et petites profondeurs.....	38
3.2.5. Petites sculptures.....	40
Conclusion.....	43
Bibliographie.....	46

Introduction

L'idée vient des profondeurs de l'imagination du créateur. Elle se nourrit des sensations extérieures et mûrit avec le temps. Pour exister elle doit prendre forme, se matérialiser. C'est dans le dialogue du processus de création que se crée une liaison sensible entre la matière et le corps de l'artiste. Par la suite, les restes encore imprégnés du mouvement de l'action créatrice reprennent naissance dans l'interaction que propose le travail final. L'intimité est l'état qui enveloppe le moment de la naissance, de la vie et de la mort de l'œuvre et de l'être. Elle est également le sujet de cette recherche.

Genèse

L'origine de ce projet vient d'intérêts partagés entre la science, l'art et la communication. Ma démarche artistique s'est construite à mon insu, petit à petit sur une période de vingt ans depuis l'adolescence jusqu'à aujourd'hui. Elle s'est présentée au départ par le dessin et l'autoportrait, elle s'est ensuite développée par la sculpture dans une préoccupation pour la sensibilité à la matière, et elle a courtisé avec les nouvelles technologies et le multimédia pour enfin revenir aux perceptions du corps dans l'ensemble d'une œuvre sculpturale et d'effets installatifs. Pour bien comprendre ce parcours, voici une brève explication des événements et des expériences qui l'ont guidé.

Le dessin et la biologie furent mes premières passions, notamment l'autoportrait et l'anatomie. Le défi fut stimulé par l'intérêt de connaître, de voir au-delà de la peau, de fixer sur le papier l'émotion et l'essence de la personnalité invisible qui se dissimule derrière le regard. Malgré mon progrès quant à l'exactitude de la ligne, mes croquis ne

faisaient que reproduire l'apparence en laissant une impression émotive à la surface. Mais dans l'exercice du recommencement s'installa une méthode de production qui engendra une série de semblables. Ces visages nés de la répétition, issus du même regard, ont initié chez moi un questionnement sur la perception de l'image et de la réalité. Confrontée à une telle problématique, j'ai alors continué l'étude du dessin, mais en travaillant l'illusion de la perspective et de la transparence dans l'abstraction.

C'est à l'Université Bishop's, pendant le baccalauréat en arts plastiques, que j'ai découvert l'amorce de ma recherche actuelle. Sur le thème du souvenir, j'ai construit un cocon de jute suspendu où était projetée une image : le portrait d'un homme au regard doux et attendrissant. La forme ovoïde, ouverte d'un côté, tournait lentement sur elle-même, tandis que l'image parcourait le relief de la surface. L'illustration poétique faisait le lien entre la présence réelle du corps, de la matière, et entre l'instabilité de l'image projetée. La paroi divisait l'intérieur, sombre et éphémère, de l'extérieur, visible et tangible.

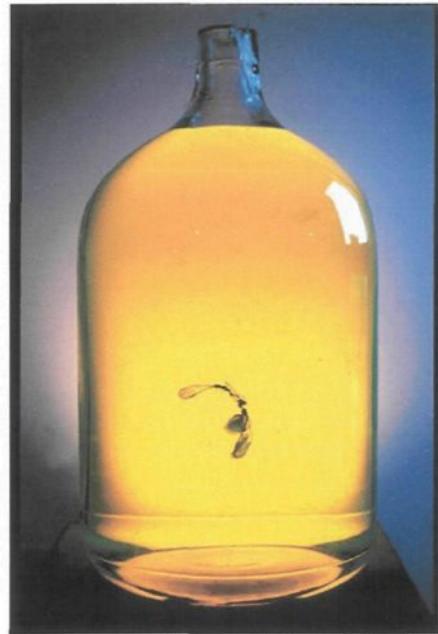
Dans un autre champ d'intérêt, j'ai appris le langage gestuel du Québec pour les personnes sourdes ou désireuses de devenir interprète. Un langage où la vision, l'expression et le mouvement du corps deviennent le vocabulaire, le verbe et la grammaire. Ainsi, les organes sensoriels changent de fonction. Le corps entier est sollicité par la perception et la communication. « Le sourd a perdu l'usage de ses organes, mais son corps est investi par le sonore ; il n'est jamais tout à fait sourd » (Dufrenne, 1991 : 30). Mon regard est devenu plus précis, exigeant et perspicace. Je regarde toujours en

surface, mais je peux lire les signes du non-dit ; les traces de l'émotion, les plis de l'inconfort, les contractions nerveuses, l'imperceptible à l'œil non-expérimenté.

À l'issue de mes études en arts plastiques et en communication et surdité, j'ai poursuivi une production artistique tout en étant inspirée par la réflexion sur la perception du sensible, par la volonté de voir l'invisible et par l'intérêt pour le monde vivant. *Suggestion entomologique* est une installation qui transforma le lieu en une simulation de laboratoire de sciences naturelles.



Suggestion Entomologique(détail),
2002, métaux, verre, résine,
15cmx6cm



Suggestion Entomologique(détail),
2002, Bouteille de verre, liquide coloré,
métal, verre, résine, 35cmx45cm

La lumière, utilisée au départ comme simple moyen d'éclairage, faisait apparaître, un peu par hasard, une présence immatérielle et évanescante. Depuis, elle est devenue un élément primordial dans ma pratique. L'ambiance créée par l'installation enveloppe le

spectateur dont la présence prend de plus en plus d'importance dans ma démarche. Je cherche ainsi à dévoiler l'intérieur afin de pénétrer l'œuvre. Le spectateur sort alors de son rôle d'observateur : il est dorénavant sollicité, et habite l'œuvre de son corps et de son image. *Introspection fragmentée* est une projection sur une installation de voile. Le rideau morcelé, composé de bandelettes de voile, donnait l'impression d'un épais brouillard qu'une lueur invitait le spectateur à traverser pour continuer l'exploration de l'exposition. Le glissement délicat du tissu interpellait la sensibilité de la peau, et le spectateur ralentissait son mouvement dans le but de saisir la sensation tactile. Une fois traversé, le passage de voile se révélait être un écran où le visage du participant était projeté.



Introspection Fragmentée 2002, projection 1.50mx2.75m, écran de voile
1.50mx2.75mx4m

La particularité de cette dernière intervention démontre le retour de l'idée initiale qu'est l'introspection. L'intérêt pour la répétition du geste en dessin, pour la sensation

physique et pour la transparence sont des indications d'une volonté première qui est celle de voir l'intérieur de soi, de connaître plus en profondeur. Le corps présente une grande variété d'endroits cachés, et bien qu'ils soient en partie révélés par la science, ils demeurent invisibles dans l'ensemble. Et c'est dans l'interaction que l'on découvre ce monde sensible et affectif qui nous anime de l'intérieur. Ce n'est plus le corps d'apparence qui capte mon intention, ni celui de la science, mais celui qui est secret, celui qui se dévoile au contact, celui de l'intimité.

Recherche actuelle

Ma démarche s'inspire de l'invisible vivant, de la perception de la sensation visuelle et tactile et de la fascination qu'elle entraîne. Ma recherche actuelle se concentre sur l'intimité ; état immatériel vivant à l'intérieur de soi. Cependant la nature de celle-ci est contradictoire, elle demande à être dévoilée tout en restant secrète.

Cet ouvrage s'articule autour des concepts binaires du visible et de l'invisible, de l'immatériel et du tangible, du dedans et du dehors, du secret et du dévoilement, de la profondeur et de la surface. Dans la dualité, la recherche oscille d'une notion à une autre, elle les prend et les reprend, les mêle et entremêle : elle rend visible le tactile et imagine le toucher. Son intention est d'arriver à réunir le visuel et le tactile afin de trouver une image illustrant l'intimité. Sa problématique relève de stratégies plastiques et cherche l'intime dans l'apparence, la matière et l'interaction avec la forme.

Problématique

L'œil regarde son corps visible qui le porte. Il peut alors user de son regard intérieur et « voir » son paysage imaginaire. Le « Je » touche pour mieux voir, et quand il touche, il se sent « touché » de l'intérieur. Parfois, sans même poser la main sur l'objet, il est touché par lui. Quel est cet espace invisible et intérieur que je devine ? Est-ce l'essence de l'intime ? Peut-il être dévoilé ? Comment représenter l'intime ? Quelle est l'image qui fait allusion à l'équilibre entre l'ouverture et le subjectif ? Peut-on voir l'invisible sans avoir à le dénaturer ? Existe-t-il une matière, une forme qui évoque autant la surface que la profondeur ? Si l'intime est une expérience individuelle, comment le créer alors dans un lieu public ? De quoi a-t-il besoin pour naître ? De temps, d'espace, de silence, de solitude ?

Plusieurs artistes ont fait de l'intime leur lieu de création en dévoilant leur vie personnelle, en impliquant leur corps et leurs expériences vécues. Cependant cette recherche ne fait aucun lien avec ma personne, mon identité et ma sphère privée. Elle tente de préférence, de représenter la nature même de l'intimité, soit celle de l'œuvre en rapport à la sensibilité du spectateur, plutôt que de miser uniquement sur l'intimité de l'artiste. Elle cherche à la faire par le langage du corps, par la sensation ainsi que par les métaphores et les souvenirs des expériences liées à la chair, au contact, au toucher.

La réflexion se base sur les théories développées par Maurice Merleau-Ponty, par Michel Henry et par Didier Anzieu, notamment celles de la phénoménologie de la perception, du corps sensible et du Moi-peau. Pour décrire les espaces intimes, la présente étude utilise des concepts puisés dans les recherches sur l'imagination de Gaston Bache-

lard, le traité d'architecture de Pierre Von Meiss et quelques écrits à propos de l'installation. Elle considère l'opinion des philosophes et sociologues Richard Sennet, Jean Baudrillard et Gilles Lipovetsky, tout en s'inspirant de conceptions de théoriciens, critiques et historiens de l'art.

Le premier chapitre de cet ouvrage explique l'ambiguïté de l'intimité et la variété d'interprétations possibles. Il traite de lieux intimes, notamment, ceux de la peau et du corps sensible. La seconde partie vise à mettre en relief les stratégies plastiques appliquées à la production tandis que la dernière partie fait l'analyse du processus de création et de l'œuvre finale.

Autour de l'intimité

L'intimité est un concept abstrait, invisible et abondamment utilisé dans divers champs d'expertise. Les spécialistes utilisent ou se servent du terme pour décrire la relation du couple et du cercle familial afin d'exposer le moi intérieur ou de faire un portrait de la société occidentale d'aujourd'hui. L'architecture, quant à elle, la traduit en espace privé, tandis que les artistes en font le déploiement sur la scène publique.

La signification du mot est double : l'intime s'applique autant à ce qui est le plus à l'intérieur, connu par le sujet seul, qu'à ce « qui tient à l'essence de l'être dont il s'agit ; en pénétrer toutes les parties » (Lalande, 2002 : 534). Connaître intimement quelque chose indique la possibilité de percevoir jusqu'à la moelle, la substance première qui la constitue. L'intime est l'intérieur, le contenu, l'essentiel qui en compose l'ensemble. Dans le monde vivant, il est le germe, la vie, le mystère, l'être. L'espace intime est creusé par le vivant ; et même une fois le lieu abandonné, son empreinte et son odeur l'habitent toujours.

L'ambiguïté du sens ajoute à la complexité de la nature paradoxale de l'intimité, ce qui le place toujours en opposition à son contraire. L'intime se loge à l'intérieur, à l'abri du regard des autres, il est subjectif ; cependant, il existe dans l'ouverture et le dévoilement, tout comme l'extérieur est nécessaire à la création de l'espace intérieur.

Le creusage parle d'emballage, le contenu de l'apparence, le noyau de la carapace,...) l'intérieur de l'extérieur, l'intime de l'étranger. Ce n'est que par ce jumelage que peuvent coexister le centre et la périphérie, l'intime et l'autre, l'ici et l'ailleurs. (Recurt, 2004 : 35)

Si l'être est à l'intérieur, la membrane ou l'écorce pour le végétal, en est sa limite. Elle enveloppe le corps, le rassemble et le sépare des autres par sa fermeture. Elle protège, mais sait se faire profonde ; elle transmet les informations d'un monde à l'autre par les organes de sens, invaginés dans la membrane. La peau participe au secret et au dévoilement, au contenu et au contenant. C'est de son modèle dont je m'inspire pour matérialiser la notion de l'intimité. Les creux et les secrets sont issus du corps physique, psychique et imaginaire. Pour bien illustrer les concepts qui déterminent l'intimité en regard du corps, j'emprunterai à la philosophie, à l'art et à l'architecture le vocabulaire et les termes qui définissent les notions de profondeur et de dévoilement.

1.1. Profondeur

La profondeur est mesurable, elle se calcule dans la distance, de l'orifice jusqu'au fond, à la limite. Contrairement à la longueur qui, elle, est en surface, la profondeur est cernée ou couverte d'une paroi continue. Sa taille n'est pas pré-déterminée, elle varie selon le sens donné, et le terme s'utilise autant dans le monde visible qu'imaginaire. L'espace intime est généralement associé à la chambre, à la maison, car la principale activité de l'architecture est de produire un creux pour loger le corps ; mais le caractère

privé de ce lieu se retrouve également dans la nature, dans cavités : grottes, nids, terriers, galeries souterraines et coquillages qui ont abrité et recueilli d'autres corps et d'autres espèces vivantes. La chaleur de la paillasse, la terre et la coquille moulée par le mouvement de l'occupant marquent son passage.

Dans le vocabulaire, le creux est généralement vide tandis que le profond fait référence à ce qui est hors d'atteinte, caché ou invisible. On pense souvent à la mer, à l'univers et à la terre de la même façon que l'on parle de l'âme. Est profond ce qui échappe à la vue par son éloignement ou par comparaison avec autre chose. En ce qui a trait au corps, la science fournit une série d'images médicales qui le sort de l'obscurité, qui montre ses profondeurs physiques. L'organisme recèle une panoplie de petits sacs, de poches et de viscères qui se vident et se remplissent périodiquement. Les creux organiques sont bien connus par l'homme et la science mais l'âme reste profonde cachée ou invisible. Son mystère nourrit l'imagination.

« Le monde est grand, mais en nous il est profond comme la mer » (Bachelard, 1957 : 168), clame Rainer Maria Rilke. Loin de la mer, par le souvenir et par la méditation, nous pouvons retrouver en nous-mêmes l'écho de la contemplation. La rêverie permet un voyage intérieur sans limites de temps, d'éloignement ou de dimension. En elles, les espaces les plus étroits sont parfois pénétrables ; les trous de serrure et les petites images renferment une richesse de possibilités puisque « la miniature est un des gîtes de la grandeur » (1957 : 146).

L'imagination, c'est, en quelque sorte, l'image du corps sensible qui reçoit les sensations et le toucher. Cet espace est plein de substances sensibles, tendres, qui résonnent et vibrent sous l'empreinte de la sensation, et qui font naître les sentiments. L'individu, c'est le corps sensible qui vit conjointement avec l'organisme, car l'être n'est pas « une question du sensible contre l'intelligible » où le corps est « l'extérieur d'un intérieur qui resterait autonome, séparé (âme ou esprit), et qui de ce fait aurait avec l'extérieur des rapports difficiles à comprendre » (Pontbriand, 2000 : 22). Vivre l'expérience intime avec une autre personne ou en soi-même consiste à échanger des rapports sensibles qui transitent avec les sens. Je me vois et je me touche, je suis à l'intérieur de ma limite visible qui me distingue des autres. « L'acquisition de l'intimité, ou la découverte du moi, consiste précisément dans sa pénétration à l'intérieur de l'être même » (Lalande, 2002 : 534). L'intime, c'est l'intérieur de l'individu, le subjectif.

1.1.2. L'être en creux

La conception de l'intimité est issue du XXe siècle. En France, avant le XVIII^e siècle, tout se passait dans la salle ou dans la chambre. Les gens vivaient en communauté et n'étaient jamais seuls. Les pièces étaient spacieuses, sans corridors ni escaliers. L'histoire nous apprend que tout au long du Moyen Âge, « ce que nous appelons aujourd'hui l'intimité ou la « privacy » était inconnue, que générations et positions sociales vivaient en mélange allant même jusqu'à faire du lit un espace commun » (Bawin, Dandurant, 2003 : 4). C'est chez les plus nantis qu'on commence à construire des annexes aux pièces, des gardes-robés et des cabinets de lecture. Ce petit luxe d'aristocrates permet d'être seul tout en laissant le lieu accessible au public. Le premier vrai lieu d'intimité apparaît avec l'invention du boudoir, réservé à la lecture, à l'amour

et à l'épanchement des sentiments. Il est généralement douillet et accueillant. Sans aller plus loin dans la complexité de l'analyse de la construction en regard de la personnalité, nous retiendrons que la solitude devient un besoin de l'individu qui se définit de plus en plus avec l'arrivée de la psychanalyse moderne. La psychologie a créé un nouvel espace, mais peut-on dire de lui qu'il est creux ou profond ? L'être en creux est utilisé dans la métaphore pour signifier la mélancolie, le manque et la difficulté relationnelle ; et pour Baudrillard, la profondeur de l'être est illusoire, car l'introspection est plutôt un jeu de miroirs qu'une exploration. L'intimité est donnée par son caractère subjectif et invisible caché du regard des autres et parfois même de soi. « L'inconscient serait notre secret, notre mystère dans une société d'aveu et de transparence » (Baudrillard, 1979 : 111).

1.2. Secret et dévoilement

L'intimité est paradoxale, elle demande à être partagée et dissimulée tout à la fois. Mais comment la dire sans la trahir ? Comment en rendre compte sans l'exhiber ? Trop d'ouverture l'efface et trop de fermeture l'isole. Cette dialectique s'approche de l'art de l'érotisme, qui évoque plus qu'il ne dit et préfère la nuance plutôt que la transparence qui fait disparaître le secret.

L'intimité dévoilée se reflète dans la démarche de certains artistes contemporains. La photographe Nan Goldin dévoile sa vie personnelle et sexuelle en images, pendant que Vanessa Beecroft met en scène, quant à elle, grâce à l'installation, des dizaines de femmes nues généralement du même âge, de la même taille et aux traits ressemblants.

Dans ces exemples, la nudité et la sexualité ne sont plus des territoires réservés à l'intime, mais au spectacle.

Dans une image, certaines parties sont visibles, et d'autres non, les parties visibles rendent les autres invisibles, il s'installe un rythme de l'émergence et du secret, une ligne de flottaison de l'imaginaire. Alors qu'ici tout est d'une visibilité égale, tout partage le même espace sans profondeur. (Baudrillard, 1987 : 29)

La transparence efface les traits de l'identité et ne révèle que le fait qu'il n'y ait plus rien à voir de différent.

« Les images d'intimité sont solidaires des tiroirs et des coffres, solidaires de toutes les cachettes où l'homme, grand rêveur de serrures, enferme ou dissimule ses secrets » (Bachelard, 1957 : 79). Les secrets de l'intime ne sont pas de l'ordre de l'expression, mais bien de celui de l'expérience vécue et affective. Christian Boltansky, dans ses installations de fichiers, de classeurs et de boîtes, présente des souvenirs d'enfance, lettres et secrets de famille un peu de la même façon que Louise Bourgeois produit des saynètes illustrant des passages de sa relation avec son père. Bien que vague et abstraite, dans les deux cas, l'œuvre est issue du passé douloureux de l'artiste et suggère des moments de sa vie. Ces deux démarches sont intimes car le contenu est personnel, et il est partagé avec le spectateur de la même façon qu'il est possible de lire l'autobiographie d'un écrivain. Le secret n'est pas celui de l'œuvre, mais celui de l'**artiste**.

Mais comment l'intimité de l'œuvre se manifeste-t-elle dans l'anonymat de l'auteur ? Quelle est la forme et la matière qui évoque le mieux l'intime ? Ernesto Neto tend des membranes à l'intérieur desquelles il est possible de pénétrer, alors que Paméla Landry

crée des œuvres à étreindre et que Jean Dubois installe plutôt des écrans tactiles interactifs. La production de ces artistes est intime car elle incite un contact physique du participant avec l'œuvre. L'intimité est alors du côté du récepteur, elle émerge du toucher. L'intime est une affaire de peau, qui touche et est touchée, qui dissimule et circonscrit l'être, qui participe à la perception de la sensation en traduisant les informations des sens en langage sensible afin de toucher l'intérieur, l'affectif.

1.3. La perception

Nous avons des organes sensoriels par lesquels nous accédons au monde intérieur et extérieur, c'est-à-dire de perception. Les images sont produites dans l'œil ; cependant, la vision, ce qui constitue le voir, n'est pas seulement issue de l'instrument ni de la fonction du sens par cet organe, elle est la production d'un ensemble de facteurs neurologiques, psychiques et sensibles. Les sens ne sont ni d'ordre matériel ni d'ordre intellectuel : ils sont immanents, ils cohabitent dans le corps sensible, se mêlent entre eux et coopèrent à l'exploration du monde. Le paysage est une composition visuelle, parsemée du bruit des oiseaux, qui sent la terre et dont la chaleur et la texture caressent la peau.
Je perçois avec tout mon corps.

Maurice Merleau-Ponty explique, dans ses écrits sur la phénoménologie de la perception, que les couleurs telles que le rouge et le vert sont des sensibles, et que la qualité de la matière n'est pas « un élément de la conscience, c'est une propriété de l'objet » (1945 : 10). Le monde est constitué de sensibles qui appellent nos sens. C'est le sensible qui tapisse l'intérieur-d'images et de sensations qui résonnent dans la même sensibilité. Cette matière organisée qui nous construit est faite de la même substance que celle

de l'existence, et comme le déclare Michel Henry, « la réalité est donc bien ce qui se touche et ce qui se voit » (Dufour-Kowalska, 1986 : 177).

Aristote soutenait que toute connaissance vient de la sensation. Percevoir, c'est en un premier temps enregistrer l'univers sensible pour regarder à nouveau ; le voir devient alors une lecture. La perception de l'œuvre d'art touche le corps affectif du spectateur en premier lieu, car sa nature même est sensible, et ensuite touche l'intellect parce qu'elle peut se lire. L'artiste organise la matière sensible en un amalgame de formes et de codes reconnaissables. Pour l'architecte, l'intimité est plutôt liée à une forme et à un espace, celle d'un parcours, d'un espace-temps. Mais l'exploration du lieu tient aussi de l'expérience intime, car la connaissance ou la perception de l'espace par les sens est individuelle et différente pour chacun, donc intime.

La perception n'est pas une activité passive qui se limite à capter sans intervenir. Le sensible est un langage qui s'adresse à toutes les parties du corps : l'intellect, l'organique et le sensible. Sa perception est initiée par les sens logés à la surface, dans la peau.

1.3.1. La peau

La peau est liée à l'intime par le rapprochement des corps, par le sentiment d'enveloppement et d'attachement, mais également par la définition de sa structure. Pellicule protectrice et système d'échanges sensuels avec le monde et avec soi-même, la membrane physique unit les organes sensoriels et les impressions dans le corps sensible utilisant la sensation comme langage. Tout comme lui, elle est secrète, profonde et dé-

voilée ; elle protège et communique. Étant le siège de la sensation, la peau transmet les informations entre l'extérieur et le soi. Mais disons plutôt, comme Michel Serres l'écrit dans son essai sur les cinq sens, qu'elle est le lieu où les choses se mêlent entre elles.

La peau est une variété de contingences : en elle, par elle, avec elle se touchent le monde et mon corps, le sentant et le senti, elle définit leur bord commun ... monde et corps se coupent en elle, en elle se caressent, ... je me mélange au monde qui se mélange à moi. La peau intervient entre plusieurs choses du monde et les fait se mêler. (1985 : 82)

Malgré son apparence, elle sait être profonde. Physiologiquement, la peau est double, elle est composée de « l'ectoderme et l'endoderme : c'est d'ailleurs là un phénomène biologique quasi universel : toute écorce végétale, toute membrane animale, sauf exception, comportent deux couches, l'une interne, l'autre externe » (Anzieu, 1984 : 9).

Le noyau cellulaire est, depuis la Renaissance, le centre d'intérêt des hommes de science qui s'efforcent à le briser. Mais la découverte de la coiffe du cerveau, le cortex, fait changer l'orientation philosophique du centre vers la périphérie. Les biologistes font alors pivoter leurs intérêts du noyau à la membrane cellulaire, et y trouvent un système d'échanges semblable à un cerveau. Le modèle de la peau donne à la science de nouvelles pistes de réflexions. La psychologie s'en inspire également comme système de protection de l'individualité et comme système d'échange avec autrui. Dans *Le Moi-peau*, Didier Anzieu, développe un modèle thérapeutique en psychanalyse, qui vise à traiter les patients aux prises avec des personnalités narcissiques, et qui souffrent par le fait même d'un manque de limites.

La peau semble être un patron universel ; n'est-ce pas Aristote qui disait que l'espace est comme un « contenant de quelque chose, une sorte de succession d'enveloppes englobantes, depuis ce qui est à l'intérieur des limites du ciel jusqu'au plus petit » (Von Meiss, 1986: 113). D'ailleurs, presque tout ce qui est vivant est enveloppé. Dans la nature, les carapaces, les écorces et les coquilles sont des armures contre la menace extérieure. À l'intérieur du corps, les organes et les cellules sont recouverts de muqueuses, de membranes, de plèvres, de méninges et la liste des synonymes est longue.

Un cas significatif est celui de la « pie-mère », qui enveloppe immédiatement les centres nerveux ; c'est la plus profonde des méninges... étymologiquement, le terme désigne la « mère-peau » : le langage véhicule bien la notion préconsciente que la peau de la mère est peau première. (Anzieu, 1984 : 12)

1.3.2. Le toucher

La frontière du corps, sa limite extérieur, est son enveloppe visible, mais celle-ci en est également le seuil ; elle devient le lieu où le monde se renverse comme disent les architectes. Ce renversement est possible grâce aux organes sensoriels, notamment la vue et le toucher ; l'être sensible se voit et se touche. Pour l'homme, le plus important de tous les sens est le toucher, car « être au monde, c'est être en contact, chose parmi les choses, à la fois touchant et touché » (Dufrenne, 1991 : 101). Le toucher s'étale en superficie sur la peau : il s'ouvre et s'affine sur la muqueuse de l'œil, vibre sur le tympan, bourgeonne sur la langue, touche les aliments et se replie dans les cavités des narines. Le toucher se mêle à tous les sens, il reçoit la sensation au niveau de la peau, mais se fait également sentir dans les autres organes comme dans l'œil. Le tact est associé à l'œil car il est le plus délicat ; par métonymie, il caresse et pénètre l'objet. L'espace

palpé n'est plus optique, mais devient haptique. « L'œil explore le monde par l'exercice d'une activité foveale qui est un décalque de l'activité déployée par les doigts » (Du-frenne, 1991 : 22). Dans la langue courante, on dit d'un vin qu'il a du corps, d'un parfum qu'il est lourd ou léger, d'une voix qu'elle est douce ou sèche. La faculté de s'émouvoir se décrit également par la matérialité : l'amour enveloppe, enivre, brise et déchire. L'affection, c'est l'attendrissement, la douceur, la chaleur. Le plaisir et la douleur passent inévitablement par la sensation physique, le toucher, la peau.

L'intime naît dans l'ouverture d'un lieu dissimulé et individuel, d'un échange de rapports sensibles s'effectuant dans l'expérience et dans la durée. Sa forme est creuse et pénétrable, autonome et séparée de l'ensemble. Dans mon travail, la matière est sensible et dévoile sa nature dans la confidence. À l'aide de peaux figées, de stratégies plastiques incluant un dispositif installatif et l'éclairage, la forme de l'intime se révèle peu à peu.

Stratégies plastiques

L'origine de ma démarche artistique est issue d'une observation soutenue du revers silencieux, invisible et mystérieux du monde vivant. Les matériaux utilisés dans le corpus d'œuvres de ma pratique actuelle cherchent à susciter l'enveloppement et la sensation par l'ambiance et la texture, ainsi qu'à suggérer l'éphémère et l'évanescence par la lumière et par la translucidité de la matière. Les références à l'organisme et au corps physiologique sont évoquées dans les dessins par la similitude de la forme, dans les sculptures par les caractéristiques de la matière, et également par la présentation de certaines pièces qui simulent des éléments ou échantillons de recherche biologique.

L'expérimentation créative que ce mémoire accompagne tente d'illustrer l'intérieur secret et précaire des œuvres, de dévoiler leur constitution frêle et d'établir une lecture sensuelle afin de permettre un contact sensible entre elles et le spectateur. Ainsi, les stratégies de représentation de l'intimité s'attardent à la qualité tactile et de la matière ainsi qu'à l'évocation du vivant dans la forme creuse, où le passant, a la possibilité d'établir des échanges qui s'épanouissent dans la durée. Dans l'élaboration de cette

étude, chaque pièce possède sa propre autonomie et fonctionne autant seule qu'en communauté. Elle est alors perçue comme un individu pourvu d'une apparence, d'un intérieur et d'une sensibilité.

L'explication et la présentation en détail du travail et du processus de création seront exposés dans la dernière partie de ce mémoire. Il est d'abord nécessaire de comprendre comment les effets installatifs, la lumière et la forme suggestive interviennent ensemble dans la finalité et l'édification de la recherche.

2.1. Installation et effets installatifs

Ma pratique préconise l'installation car elle favorise l'intimité ; le spectateur peut s'y investir avec sa sensibilité, ses organes perceptifs et parfois son corps tout entier. De plus, elle permet à la fois des explorations d'œuvres uniques et des mises en scène de sculptures ou dispositifs architecturaux, d'objets et d'aplats de techniques multiples.

L'installation est d'abord une forme (...) Creusement, invagination de l'espace de l'œuvre, passage du plat et de la peinture et du plein de la sculpture aux vides des espacements, véritables instances du passage du corps du visiteur. (Verdier, 2000 : 17)

L'installation transforme le lieu pour créer des espaces-temps où l'œuvre existe temporairement et conformément à la pièce. Elle est tributaire de la disposition des murs, donc de la distribution de l'espace. Certaines se traversent, d'autres sont centrales ou se présentent par séquences, mais toutes impliquent le mouvement du corps du spectateur qui change de statue selon le type d'installation : parfois observateur, parfois participant.

Cependant, l'exposition de ma recherche se compose de plusieurs pièces qui possèdent des éléments appartenants aux caractéristiques de l'installation, sans toutefois définir l'ensemble comme tel. Pour ce travail, il est plus juste de parler d'effets installatifs puisque celui-ci se positionne à la bordure de la sculpture et de l'installation. Dans les pages qui suivent, j'explique les propriétés des effets installatifs ; la proximité et l'investissement du corps, la durée et l'isolement, et ainsi faciliter la compréhension de l'œuvre finale.

2.1.1. La proximité et l'investissement du corps

Les démarches axées sur l'exploration *In Situ* des artistes Marie-Josée Laframboise et Ernesto Neto utilisent à la fois les murs, le plafond et le plancher comme support de l'installation. Dans les deux cas, la matière y est accrochée, pendue, étirée, étalée, et elle vit tel un parasite, une extension vivante des parois. Elle habite l'espace et offre une construction pénétrable. Pour qu'un espace intime existe, un lieu doit être occupé, rempli par la matière obligeant la proximité du corps. Cette organisation confronte et demande au spectateur de s'adonner au jeu, d'interagir, de s'approcher et de toucher la matière pour percevoir ce qu'elle lui propose.

Jean-François Prost et Ricardo Mendoça invitent littéralement le passant à visiter leur lieu de vie, leur chambre, ainsi qu'à partager un moment en présence de l'artiste. Il n'est cependant pas nécessaire d'être mêlé, de loin ou de près, à la vie personnelle de l'artiste pour vivre un rapport intime à l'œuvre. Le déplacement déambulatoire, le parcours lent et l'ambiance capturent le corps qui est individuellement et multisensoriellement sollicité.

Par ailleurs, c'est dans l'installation mais aussi dans une certaine approche de la sculpture qu'une relation étroite peut s'établir entre les structures sensibles de l'œuvre et les affects perceptifs du spectateur.

L'installation crée un espace intime, c'est-à-dire un territoire du non-subjectif concernant plus directement le corps. L'intime est d'abord lié aux sensations corporelles multiples et déborde toujours, car il s'agit d'un désir d'échange avec l'autre, d'une ouverture vers l'extérieur. (Janelle, 2000 : 5)

2.1.2. La durée d'exploration

La direction du mouvement et la durée de l'expérience perceptuelle varient selon les types d'installations. Jocelyne Lupien explique que l'installation qui se traverse de part en part propose une lecture linéaire où l'activité kinesthésique est ininterrompue, tandis que la séquentielle offre un parcours syncopé qui fragmente les éléments les uns des autres en moments scéniques. Le mouvement du corps tend à s'immobiliser dans l'installation du type nodale, ce qui fait pénétrer le spectateur complètement à l'intérieur et au centre de l'œuvre. Cette stratégie de perception guide graduellement le spectateur vers le dénouement de l'œuvre. La densité du contenu demande alors un temps d'arrêt pour être reçue. La dimension temporelle indique que l'installation outrepasse les limites de la sculpture et transforme l'espace en lieu, en petits évènements sensoriels. « Certains lieux sont destinés à nos mouvements et à nos échanges, d'autres invitent à la retraite et à l'isolement. Le lieu propose toujours un temps d'arrêt ou une action, même si celle-ci n'est que mentale » (Von Meiss, 1986 : 148). Ma démarche artistique favorise l'exploration lente, avec ou sans arrêt, car la temporalité est notable dans le rapport intime avec l'œuvre ; c'est par elle que l'expérience vécue prend son sens. Un minimum

de temps est requis pour bien intégrer la ou les sensations. Pour nommer un moment intime, il faut pouvoir s'en souvenir.

2.1.3. L'isolement

Janet Cardiff dirige des promenades dans la ville à ceux qui, munis d'un lecteur de disques compacts ou d'une caméra vidéo, suivent les directives de l'artiste depuis sa voix dans les écouteurs. L'exercice est intimiste car il implique une expérience cachée et individuelle. Mais l'intime est paradoxal et se manifeste « *a contrario* : il a besoin du regard d'un tiers pour exister, à la condition que celui-ci soit absent » (Boulanger, 2000 :14). L'expérience sensible est toujours individuelle, mais devient plus intime lorsque la structure de la sculpture ou de l'installation isole le spectateur des autres. Elle est rendue par la pénétration, l'isolement à l'intérieur des différents espaces, et par l'interaction sensuelle ou suggérée que le spectateur entretient avec l'œuvre.

Dans l'expérience esthétique, avant même d'être sollicité par le mouvement, le corps participe automatiquement aux modalités de la réception de l'art par la vision et par le toucher. La séduction de l'œil par un objet est en partie causée par ses valeurs tactiles. Les caractéristiques lisse, soyeux et rugueux sont captées par la vue et font partie « de la texture imaginaire qui tapisse intérieurement la vision » (Dufrenne, 1991 :108). La relation sensible commence dès le contact visuel, et s'intensifie selon le dispositif et selon la composition des matériaux. Maurice Merleau-Ponty dit dans *Le visible et l'invisible* que tout visible est taillé dans le tangible (1964 : 177) et donc, inversement, le tactile est visible. La matière se donne à voir avant tout dans la lumière.

2.2 La lumière

La lumière dans la mise en exposition est plus qu'un simple dispositif d'éclairage, car elle peut jouer un rôle déterminant sur l'exploration du lieu, y créer l'ambiance et agir comme élément important, complémentaire et parfois primordial pour l'impression générale de l'œuvre.

Elle a fasciné plusieurs artistes, dont ceux du Op art et du courant de l'art cinétique, qui exploraient les thèmes de l'immatérialité et du mouvement. Dans ma pratique, elle s'inscrit en collaboration ou en lien avec la transparence, et donne sa troisième dimension à l'objet. « Un matériau comme le verre avec sa transparence et, d'autre part, ses fonctions de lentille ou de miroir, permet au spectateur de découvrir la lumière comme une réalité transoptique » (Popper, 1970 : 194). L'installation *Macula Immaculée*, produite dans le cadre de cette recherche, était une expérimentation métaphorique sur la perception de l'image de soi. Cette installation mettait en place un dispositif de lentilles suspendues devant des miroirs flexibles et jouait avec l'image du spectateur selon son déplacement dans l'œuvre.



Macula Immaculée, 2003
Installation de 20m², lycra, lentilles,
plexiglas, miroirs flexibles



Macula Immaculée, 2003
Installation de 20m², lycra, lentilles,
plexiglas, miroirs flexibles

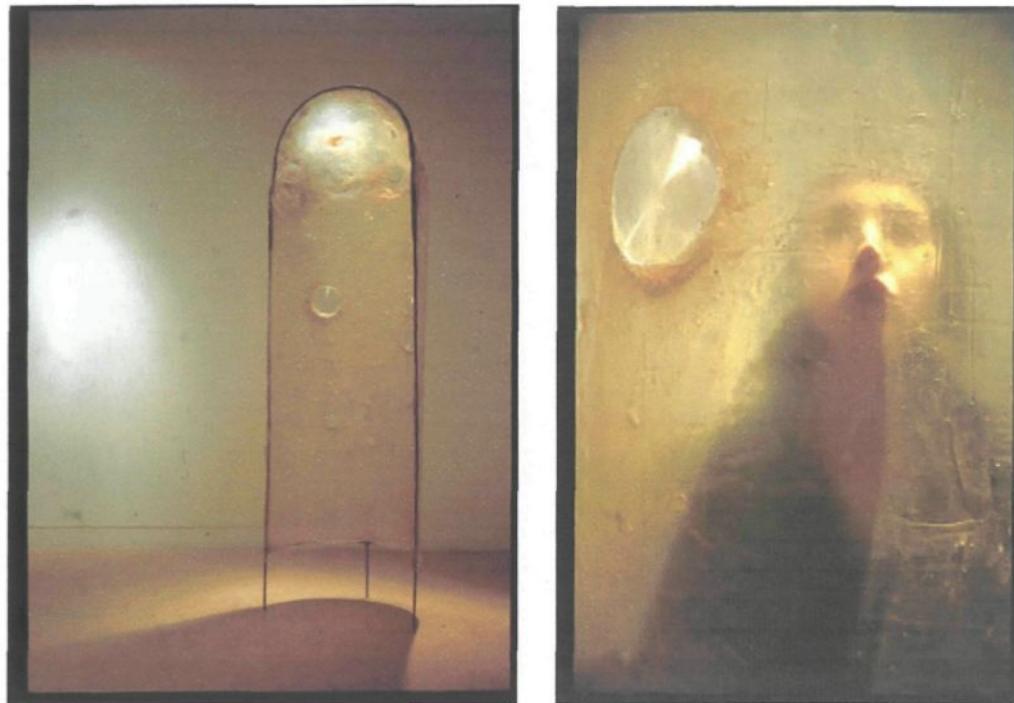
La lumière affecte la sensation de la vue et permet à l'œil d'être touché par la texture et d'y voir plus en profondeur. Tout comme l'œil, la lumière est dirigée vers le sujet, elle permet à l'organe, qui est animé par la volonté de savoir et qui cherche la signification derrière la forme, de reconnaître et de faire des associations de façon immédiate. « Voir alors n'est plus tellement percevoir, c'est lire » (Dufrenne, 1991 : 41).

En plus de la rendre visible, la lumière révèle la profondeur, la dimension cachée. Déjà liée au savoir par les empiristes, la lumière est, au sens figuré, synonyme d'intelligence et de vérité. D'ailleurs, le siècle des Lumières, qui s'est développée autour du dix-huitième siècle en France, correspond à une philosophie du mouvement intellectuel fondée sur la connaissance, la logique et sur la raison. Au trait de génie et à l'inspiration soudaine s'ajoute la métaphore de l'illumination qui décrit également l'expérience mystique et spirituelle de même qu'un moment important du processus de création. Dans sa peinture, de La Tour utilise la lumière du feu, des lampes et des bougies pour évoquer le symbole du divin qui transparaît à l'intérieur de la peau de ses personnages.

Il met en évidence la translucidité des chairs (particulièrement dans les mains à contre-jour), la fusion de la chair, de la chaleur, de la lumière et de la couleur rouge. Son chromatisme n'est-il pas clairement organique ? La translucidité de la chair ne peut-elle pas être comprise comme l'idée que l'âme n'est pas dissociable du « corps-machine » ? (Biet, Jullien, 1997 : 341)

La lumière tamisée fait preuve d'une présence qui semble occuper l'espace aussi intensément que le ferait un contenu matériel, tout en le teignant de mystère.

Préoccupée par l'occupation et l'immatérialité de l'œuvre, *Transparence rose* est une sculpture debout, un lieu creux et individuel fait de résine et de fibre de verre qui protège le spectateur derrière une paroi. La structure est à la fois convexe et concave, elle s'ouvre tout en isolant ; elle n'est ni opaque ni complètement transparente. La résine laisse apparaître les bulles d'air captives et la trame de la fibre dévoile la constitution de la structure. Une fois la sculpture habitée par le spectateur, la lumière révèle la silhouette de son corps et divulgue l'intimité de la rencontre entre l'œuvre et son occupant.



Transparence rose, 2003
90cmx45cx3m,
résine, fibre de verre, métal, lentilles

Transparence rose (détail), 2003

2.3 L'anthropomorphisme

L'intimité se loge dans le creux sensible de l'être humain, dans les lieux habités du corps ou encore empreints de son passage. Elle va de pair avec le vivant car elle définit l'intelligence immatérielle qui permet au corps de se mouvoir et de s'émouvoir.

L'art et le corps partagent au-delà de la sensibilité plusieurs autres similitudes. D'abord, la nature de la sculpture est considérée comme anthropomorphique. Déjà par sa forme et par son orientation, elle évoque l'idée de la présence humaine. Définir le terme est inutile tout comme l'admet la critique américaine Rosalind Krauss, « sculpture is constantly forming an analogy with the human body » (Colpitt, 1990 : 67).

Dans notre représentation de l'ordre de l'univers, ce n'est pas l'atome, mais notre corps qui est l'élément de référence primordial. C'est à lui que nous comparons le petit, le grand, le géométrique et l'amorphe, le dur et le tendre, l'étroit et le large, le fort et le faible. (Von Meiss, 1986 : 69)

En architecture, le mouvement de l'Art Nouveau introduit des vagues et des ondulations aux murs intérieurs. « Les formes résultantes en tirent un potentiel de sensualité à l'image du corps humain. Elles font appel au sens tactile » (Ibidem : 92). Basé sur l'ornementation, l'Art Nouveau cherche la forme naturelle. Il refuse les surfaces planes, les lignes droites et la symétrie de façon à ce que le bâtiment semble être construit dans une matière malléable. L'irrégularité et l'usage des courbes soutiennent le commentaire de Vincent Van Gogh qui dit que « la vie est probablement ronde » (Bachelard, 1957 : 209).

Mais dans l'histoire de l'art, ce n'est pas que l'aspect sensuel, matériel et visible du corps qui est dévoilé. Le surréalisme qui explore en profondeur à la fois le monde et la pensée, notamment sa réalité cachée et l'Inconscient, et Wassily Kandinsky, qui propose ses théories de l'art sur la spiritualité, sont deux exemples parmi tant d'autres de la réelle préoccupation pour l'invisible et l'immatériel. Ces idées se perpétuent différemment à toutes les époques selon les nouvelles matières et technologies. L'artiste américaine Eva Hesse, qui a une pratique post-minimale, qualifie son travail d'intérieur.

(My works are) much closer to soul or introspection, to inner feelings. They are not for architecture or sun, water or for the trees, and they have nothing to do with colour or nature of making a nice sculpture garden. They are indoor things. (Lippard, 1976 : 200)

Ses œuvres, qui ont une référence immédiate avec l'organisme humain, sont en réaction contre le purisme industriel du Minimalisme des années soixante. Fait de substances molles et pendantes, son travail évoque viscères, écoulements ou cordons ombiliques. Hesse utilise bien la forme carrée, propre au courant, mais dans le but d'y superposer des couches de latex de manière à créer des contenants creux et organiques. La matière flexible et malléable organisée de cette manière suggère la peau vidée de sa chair. Le vide, l'éphémère et l'immatérialité sont des éléments qui évoquent le vivant en l'opposant à la mort ; comme Kandinsky le déclare : « la matière morte est un esprit vivant. »

À l'instar de ces artistes, ma démarche tente de suggérer la vie par l'immatérialité en provoquant l'ombre ou le vide, et en exposant les restes des creux abandonnés, les traces d'une occupation vivante. La matière est choisie pour ses possibilités de transfor-

mation. Elle est généralement très sensuelle, translucide et malléable. Une fois moulée, elle garde la forme désirée et arrête le mouvement imposé par la gravité. Elle donne l'impression de vivre à l'état humide et de mourir en se durcissant.

Cette recherche s'est construite sur la dualité de ce qui détermine l'intimité; le secret et le dévoilement, l'intérieur et l'extérieur, le visible et l'invisible. Ce mémoire fait un parallèle avec la peau et le sens du toucher qui se décrivent par les mêmes paradoxes. La peau est profonde et superficielle, interne et externe, isole tout en communiquant. La vue caresse la surface, les yeux palpent et soupèsent les objets, le regard pénètre les creux et les cavités ; le visible touche. Comme un doigt l'image traverse le corps et frôle la pellicule interne, résonne et prend son sens. La peau est ce qu'il y a de plus profond en nous déclare Valery, car malgré son apparence, elle est réversible et couvre un monde de sensations invisibles et d'idées enfouies dans l'imagination.

L'œuvre : du processus à l'exposition

L'intimité est le sujet de cette recherche et sa concrétisation en est la problématique ; l'exposition finale la représente de différentes façons. Précisément, sa naissance vient de la perception de la profondeur et du contact avec la matière : « Fondée sur l'affectivité [...] la sensibilité rend possible à son tour l'émergence d'une essence de l'art, fondement de toute théorie de l'art » (Dufour-Kowalska, 1986 : 185).

3.1 Processus de création

Le processus de création génère un partage sensible et intime entre le créateur et la matière. Les mains pétrissent la pâte, amincissent les couches et modèlent la surface. Mon corps est l'instrument qui exerce la force et la délicatesse nécessaires pour créer une forme sensible, guidée par ma sensibilité et la volonté de la matière.

Je favorise la matière se façonnant et se transformant, celle qui me permet de garder le contact direct entre ma peau et la substance dans une économie d'intermédiaire. La matière devient une extension de mon corps sensible construite à son image. Mes

doigts perçoivent la sensation de la surface, écoutent et sentent les limites de son élasticité. La texture de la matière s'imprime sur l'écran de mon imaginaire et mes yeux cherchent à retrouver dans la matérialité son équivalent visuel.

La cire, le latex, le papier et le tissu constituent la base de ce travail de création. Enduites ou non de laque et de vernis clairs, les membranes produites offrent toutes, à différents degrés, une certaine translucidité. Pure, la pellicule de cire dévoile son teint blanc et diaphane, tandis que le latex transmet la chaleur des jaunes et des orangés.

Dans la technique du moulage, le latex est habituellement intégré à une étape secondaire. Dans le contexte présent, la technique demeure la même, mais l'enveloppe moulée devient le produit fini. La forme en dur, préalablement façonnée et recouverte de la pellicule de latex liquide, disparaît dans le résultat final : seule son empreinte sera conservée par la forme et sur la face interne de la membrane. Une succession de semblables est réunie dans une collectivité. L'allégorie est d'ordre familial plutôt qu'industriel et cloné.

Ce manque pulsionnel et compulsif lui fait produire des artefacts dans une logique répétitive, l'un annulant l'autre dans une sorte d'échec qu'elle provoque pour redonner à chaque fois naissance et mort au manque dans lequel surgit la vérité(s sinon l'origine) du corps. (Palmiéri, 2002 : 20)

La répétition est utilisée dans l'esprit de la procréation, par besoin ou par manque, pour être avec, parmi l'ensemble, dans une communauté de sujets autonomes coexistant.

La coexistence, c'est l'existence en tant qu'elle ne commence pas par un sujet (...) mais par la pluralité des sujets, pluralité qui appartient à l'être-sujet (...) Le singulier est pluriel. La pluralité

implique l'espace, l'espacement, la distance.(distance et toucher, distance du toucher. (Pontbriand, 2000 : 22)

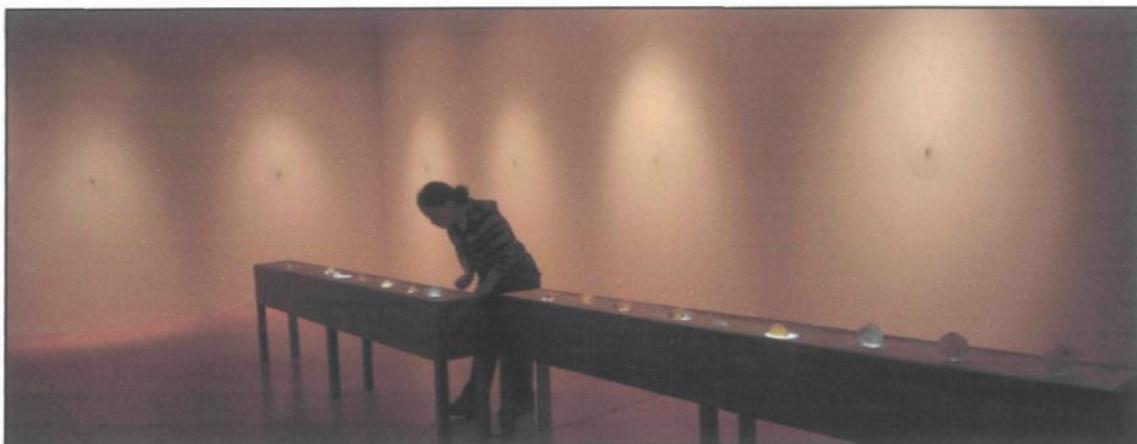
3.2. Sculptures creuses et petites profondeurs

Sculptures creuses et petites profondeurs est un ensemble d'œuvres composé de quatre sculptures et de plusieurs dessins évoquant tantôt l'intimité du lieu et de l'espace architectural de l'alcôve, tantôt celui de la miniature et du souvenir lié à la caresse et au toucher. Construit sur l'idée de la peau comme acteur principal dans l'expérience intime, l'exposition livre différentes suggestions de membranes, pellicules, drapés qui se manifeste sous différentes formes. Son exploration suggère un parcours linéaire, lent et ponctué par le rythme des œuvres, en longeant les murs. Chaque production diffère par la taille, le nombre et l'apparence. Le visiteur peut entrer dans la galerie et demeurer au centre, sans toutefois participer à la perception des œuvres. L'interaction ne s'impose pas, elle est au gré de la volonté et de l'abandon du spectateur.

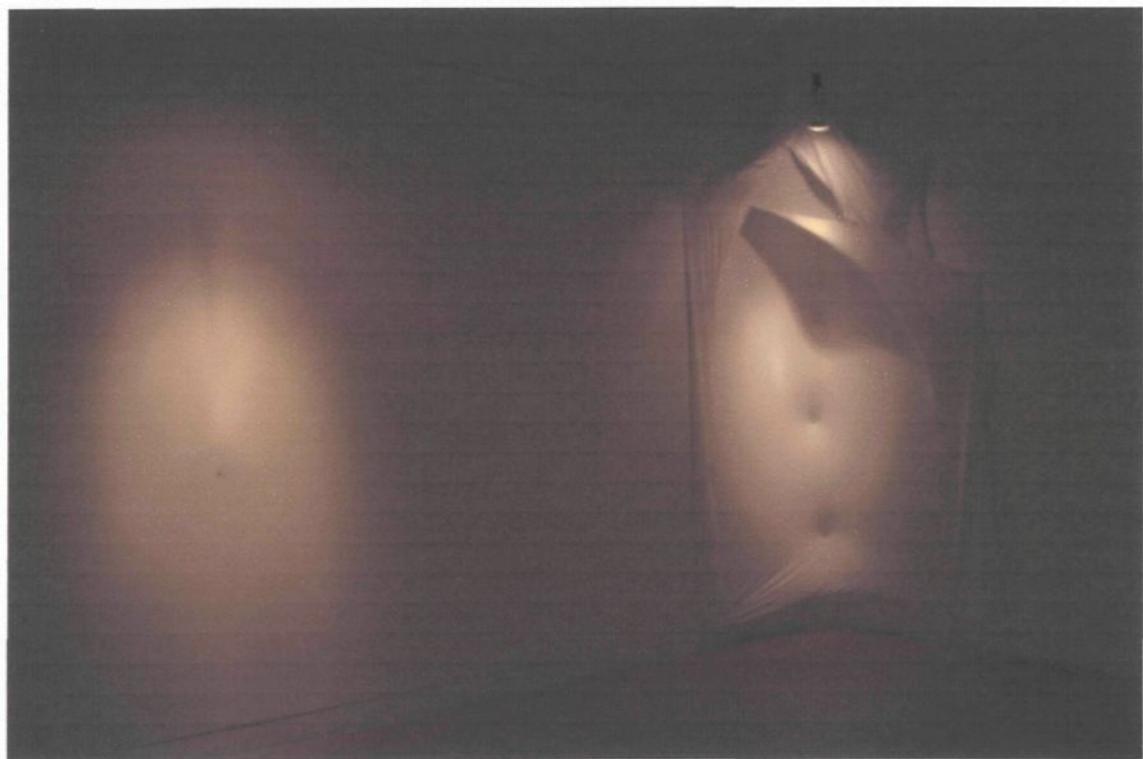
Le lieu de l'exposition est plongé dans la pénombre. L'éclairage produit un effet de ralentissement sur l'exploration et le spectateur adopte un rythme et un regard plus attentif dès son entrée dans la galerie. La lumière guide l'œil vers les murs où quelques *dessins obscurs* apparaissent dans un halo de lumière faible, et vers le centre, au sol, où deux longues tables lumineuses supportent *les sculptures creuses* qui s'enlignent les unes derrières les autres comme de petits astres dans un ciel noir.

Le visiteur doit s'approcher du mur pour mieux voir et s'incliner sur de petites pièces pour en faire l'observation. La main est également sollicitée par l'abondance de

textures et le manque d'informations crée par l'interférence de la lumière au travers de la matière.



Détails de l'exposition : *Sculptures creuses et petites profondeurs*, 2006



Détails de l'exposition : *Sculptures creuses et petites profondeurs*, 2006

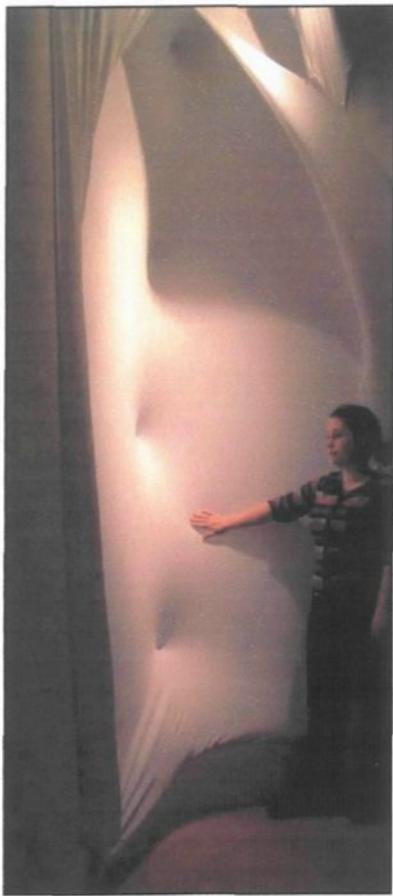
La paroi de lycra de la plus grande des *Alcôves*, fait disparaître sa limite dans le blanc de sa structure. Celle-ci surplombe l'occupant intrigué qui se permet un contact, un effleurement, dans un premier temps pour, peut-être une fois séduit, s'abandonner à une caresse. L'*Alcôve* de lycra occupe toute l'espace du coin droit de l'entrée de la galerie. La tension du tissu s'opère grâce aux encrages attachés aux murs, tandis que les deux autres *Alcôves*, composées respectivement de papier ciré et de latex, se présentent sur une silhouette fine de métal, supportée par trois petites pattes posées au sol. Ces grandes sculptures forment un trio étrange et suggèrent une lecture complètement différente les unes des autres.

3.2.1. Alcôves de lycra

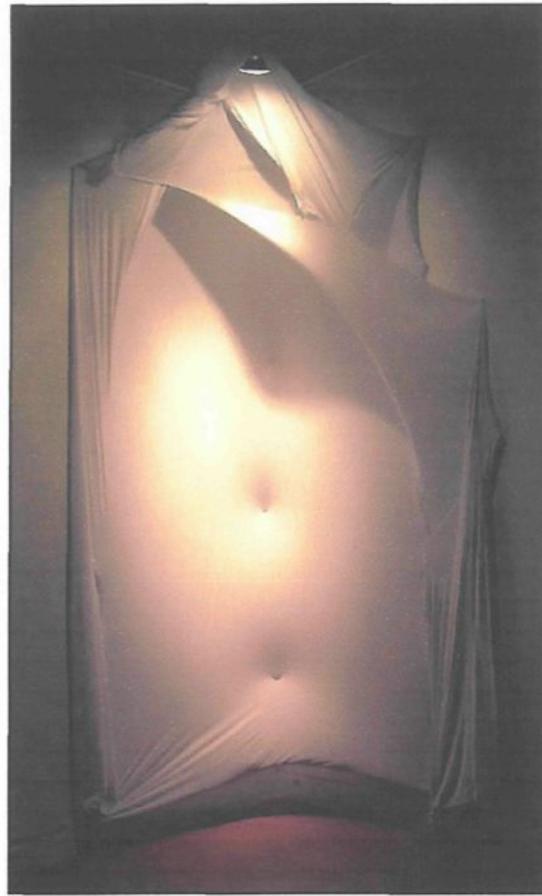
La souplesse du lycra rappelle la peau ferme d'un ventre plein où le relief creuse l'ombilic. Une rondeur maternelle qui accueille et qui console. La main du spectateur caresse le tissu lisse et rebondit de la sculpture, elle glisse dans les creux créés par la tension. Un panneau en forme d'ogive couvre la partie supérieure de la sculpture. Comme un vêtement il s'ouvre et se rabat sur les côtés pour dévoiler le centre lisse de la structure. Le cœur de l'installation est un lieu pour deux qui rappelle, par sa volupté et son apparence, les draps et le matelas du lit de la chambre à coucher, là où le sommeil est partagé : une « activité purement intime, interdite au regard des autres » (Bawin, Dandurant, 2003 : 6).

La suggestion formelle, la matière enveloppante et l'emplacement en coin, sont des facteurs qui interviennent dans la perception de l'œuvre intime. Pour Gaston

Bachelard « tout encoignure dans une chambre, tout espace réduit où l'on aime à se blottir, à se ramasser sur soi-même, est, pour l'imagination une solitude, c'est-à-dire le germe d'une chambre, le germe d'une maison » (1957 : 130).



Alcôve de lycra (détail), 2006



Alcôve de lycra, Lycra, 2 m x 3.5 m, 2006

3.2.2. Alcôve de papier ciré

Si l'alcôve de lycra fait plus facilement référence au lieu intime où sont gardés les fameux « secrets d'alcôves », ici la structure frêle de papier ciré est plutôt vide. La souplesse et le relief douillet du tissu est remplacée par une paroi rigide et cassante de cire figée. À la surface, des coulisses de cire rappelle la carte d'un système sanguin ou les

chemins des ridules d'une peau vieillie. D'ailleurs c'est toute la sculpture qui prend l'aspect d'une vieille dame, courbée, blanche et fragile. Présentée sur un support en métal cylindrique, la forme concave produit un creux suffisamment profond pour y entrer. Cependant, le manque d'espace contraint les mouvements de l'occupant, empêche la vision de se préciser et fait reculer le spectateur de peur de briser la structure. Ici, la proximité ne favorise pas une perception intime de l'œuvre. À cette distance, « la présence de l'autre s'impose et peut même devenir envahissante par son impact sur le système perceptif » (Hall, 1966 : 147). Cette structure s'apparente pourtant au coin, comme lui, elle est « une sorte de demi-boîte, moitié murs, moitié porte » (Bachelard, 1957 : 131), mais sans possibilité de recueillement. L'idée du gîte reste toutefois présente car l'*Alcôve* est le témoin, l'empreinte d'un passage, celui de la cire liquide et du moule qui lui a donné forme, un fossile, une coquille, et « la coquille vide, comme le nid vide, appelle des rêveries de refuge (1957 : 107).



Alcôve de cire, papier de soie,
cire et métal, 1m x 1.5m, 2006



Alcôve (détail), 2006

3.2.3. Alcôve de latex

La troisième sculpture de la série des *Alcôves* est également une membrane, non pas tendue comme celle du lycra, ni figée et cassante comme celle du papier ciré, mais souple et flasque, pendue à son support de métal. Ainsi installée, elle est immédiatement associée au vêtement accroché à son cintre et par le fait même évoque la nudité, le dévoilement du corps de son propriétaire. Mais composée de latex, la teinte et la texture de ce voile se rapprochent à celles de la chair, de la superficie qui porte l'identité. Le lambeau percé et abîmé, suggère l'absence, la dépouille, la mise à mort de son hôte, plutôt que sa mise à nu.



Alcôve de latex,
latex et support de métal,
1m x 1.5 m, 2006



Alcôve de latex (détail), 2006

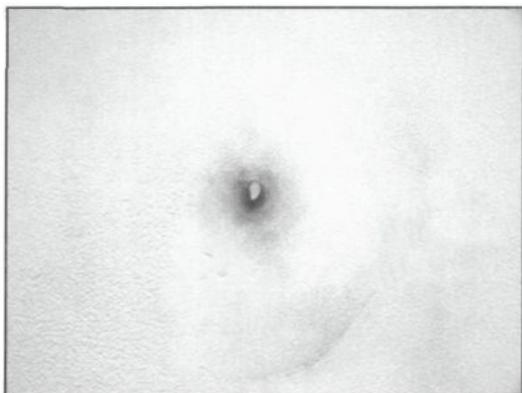
Dans la série des Alcôves, les espaces créés sont ouverts ou à demi-ouverts, malgré la référence au refuge imaginaire, ils parlent de l'intime par l'enveloppe extérieure. La série d'orifices dessinés sur le plâtre est également une intervention superficielle, faite à la surface de la peau du mur, et cherchent à suggérer l'intime en utilisant l'imagerie de la miniature et la référence organique des orifices naturels.

3.2.4 Dessins obscurs et petites profondeurs

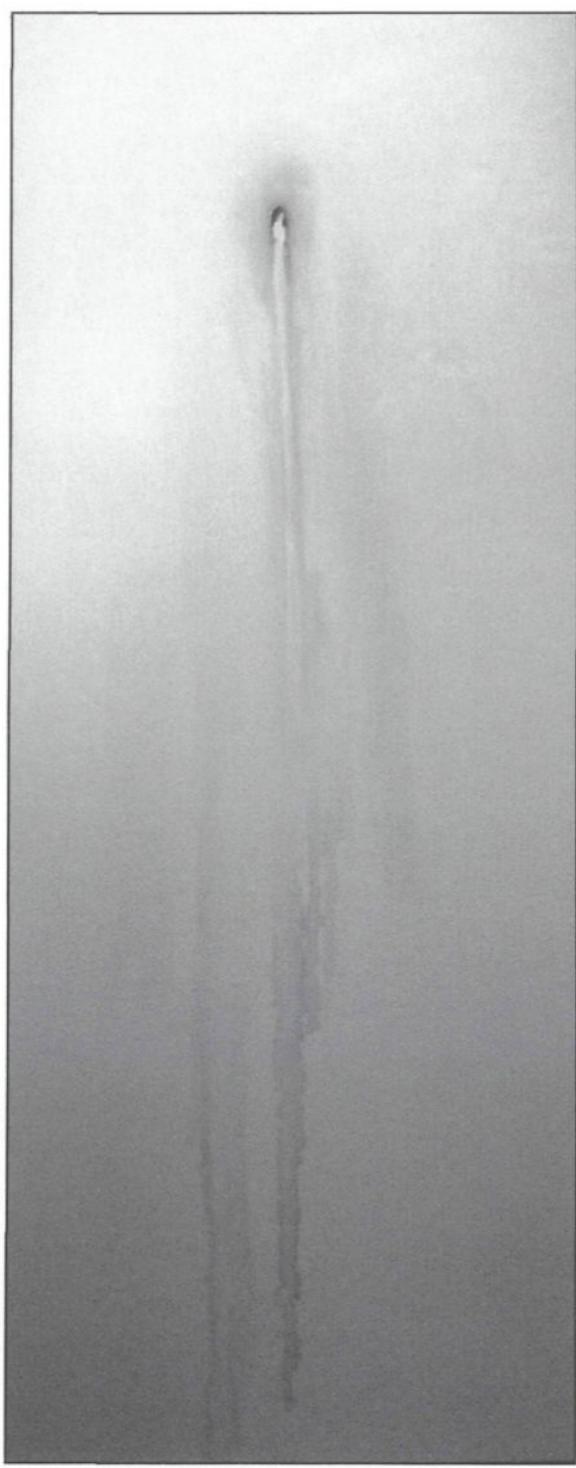
Séparées les unes des autres, à la hauteur des yeux, les neuf petites esquisses se scrutent une à une, de très près, comme pour regarder au travers d'une serrure. Le trompe l'œil du dessin permet de le voir à la fois creux et saillant. La marque de l'ombre du graphite crée l'effet d'une troisième dimension, inexistante dans l'aplat mais réel dans l'illusion. Profonds, *Dessins obscurs et petites profondeurs* font référence, de par leurs noms et de par leur aspect, à l'ombilic humain. Un nombril troué qui révèle le vide derrière sa proéminence. Le relief révèle un sein féminin gorgé de lait maternel à l'exception d'un seul vide, lequel, par le fait même, est aplati sur le mur.



Dessins obscurs et petites profondeurs, (détail) graphite et acrylique,
30cm x 30 cm , 2006



Dessins obscurs et petites profondeurs
(détail dessin 1), 2006



Dessins obscurs et petites profondeurs,
(détail dessin 9), 2006



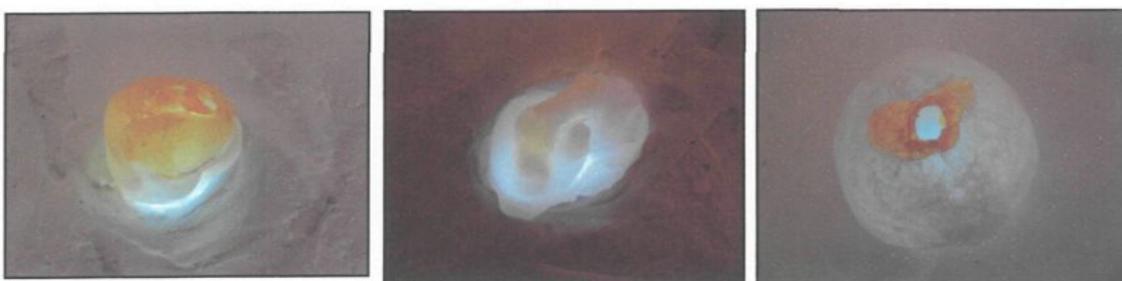
Dessins obscurs et petites profondeurs
(détail dessin 6), 2006

Ainsi le minuscule, porte étroite s'il en est, ouvre un monde. Le détail d'une chose peut-être le signe d'un monde nouveau, d'un monde comme tous les mondes, contient les attributs de la grandeur. (Bachelard, 1957 : 146)

3.2.5. Petites sculptures

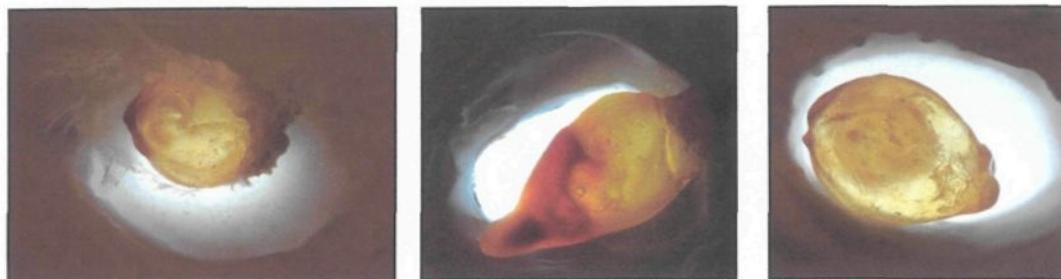
Le dévoilement de cette oeuvre se fait dans la lumière, métaphore du savoir scientifique où le secret est le synonyme du mystère vivant. Le parcours de l'œuvre est linéaire puisque les dix-huit pièces façonnées, sont disposées sur deux tables étroites et longues de plusieurs mètres. L'ensemble rappelle un laboratoire de science naturelle, une collection d'organismes issus d'un monde enfoui. Les petites œuvres, principalement construites de latex, de cire et de textile, suggèrent tantôt un organe inconnu pileux et viscéral, parfois le germe d'une espèce mystérieuse ou encore la corolle d'une variété de végétaux ignorés.

Cette production de sculptures s'est concentrée sur la dimension du vivant. À la recherche d'une forme pour l'interpréter, le geste répétitif laisse assurément émerger de l'ensemble, la rondeur de l'œuf, la bordure ourlée et l'orifice charnu.



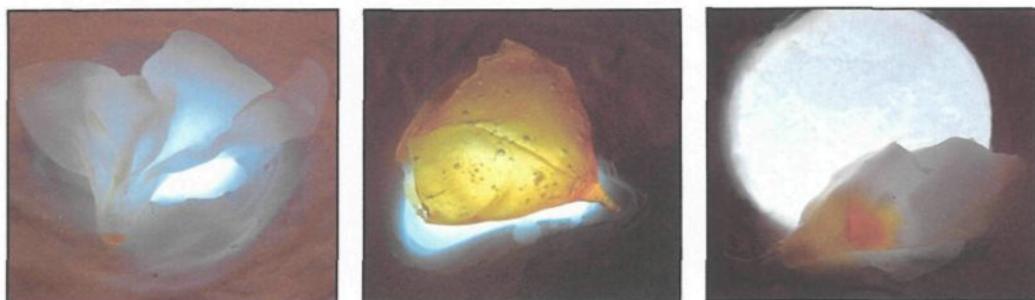
Sculptures creuses (détails), entre 12 et 3 cm, latex, papier, paraffine, 2006

Le monde vivant existant dans les profondeurs imaginées, suggère des formes rappellant le mystère de la procréation. Une série d'ovules et d'embryons s'enlignent côte à côte.



Sculptures creuses (détails), 12 cm x 8 cm, latex, 2006

Inspirés des organismes vivants dans l'abysse de la mer, les petites sculptures adoptent parfois l'aspect d'un coquillage, d'une algue et de divers végétaux.



Sculptures creuses (détails), 12 cm x 8 cm, latex, paraffine, 2006

Les *Sculptures creuses* sont installées sur une tablette de plâtre trouée d'où la lumière émerge. L'aspect du plâtre peut à la fois évoquer le sable du fond de la mer ou la surface fibreuse d'une muqueuse organique. Les boîtes de bois foncés sur lesquelles le plâtre repose, suggèrent, par l'apparence et la fonction, le cabinet de curiosité utilisé

pour conserver des spécimens d'espèces rares. Le mystère de cette œuvre est illustré par la forme des sculptures et l'évocation à la profondeur et au secret.

L'exposition fait l'étalage d'une panoplie de lieux décrits et imaginés. Les Alcôves suggèrent la chambre, le lit, le coin, le ventre, la coquille et le vêtement. Dessins obscurs et petites profondeurs rappellent celui des serrures, de l'ombilic et des orifices organiques du corps humain. Et finalement les Sculptures creuses évoquent l'espace mystérieux des coffrets, de la profondeur des mers et de l'organisme. Toutes ces images font référence à l'intime et sont, à l'exemple des armoires et des tiroirs, « de véritables organes de la vie psychologique secrète. » (Bachelard, 1957 : 83).

Sans ces « objets » et quelques autres aussi valorisés, notre vie intime manquerait de modèle d'intimité. Ce sont des objets mixtes, des objets-sujets. Ils ont, comme nous, par nous, pour nous, une intimité. (1957 : 83)

L'œuvre finale est un ensemble poétique qui dévoile, formes et autres curiosités inspirées d'une variété de profondeurs possibles. Celle du rêve, du secret, du monde vivant et de l'organisme. Grâce à la lumière, les sculptures révèlent leur intimité selon l'opacité de la matière, témoignent du passage d'un contenu, qui laisse sa trace dans l'enveloppe, le nid et la coquille abandonnée. Dans la pénombre le spectateur se rapproche de la sculpture, et de l'odeur qui s'en dégage, touche la matière du bout des doigts et fouille des yeux les petits espaces, les scrute et les devine. L'intimité apparaît ainsi grâce à la proximité et au souvenir, plaçant alors l'individu en contact avec sa propre intimité.

Conclusion

Les lieux de l'intime existent dans le monde tangible et celui de la rêverie. Enfouis dans la mémoire, les souvenirs rappellent les caresses maternelles, son enveloppement, les baisés amoureux et le contact d'un autre. Dans l'imaginaire, l'intime survient aux limites du dévoilement, par la transparence du vêtement et de la matière, par la voie indiscrète du regard dans les ouvertures sur l'interdit et le privé. Le rapport intime implique un contact physique, sensuel, qui passe par les sens, une proximité avec l'autre, mais également une rencontre avec soi-même.

La recherche présente se préoccupe de l'intime, de son illustration formelle et de sa mise en scène. Elle sonde les espaces restreints, profonds et secrets et cherche du côté de la perception, de la sensation du toucher et de son organe. C'est par la peau et par les formes appartenant au monde vivant qu'elle répond à sa problématique. La membrane réfère autant à l'extérieur qu'à l'intérieur, suggère l'ouverture et l'isolement et est le dénominateur commun de tous les être vivants.

Dans le processus de création le contact se fait entre le créateur et la matière. Comme la mère pour l'enfant, l'artiste recherche et éprouve pour son œuvre, une sorte d'atendrissement. Protecteur des secrets de sa composition, il la connaît intimement et garde sur elle un regard bienveillant. La sculpture devient alors semblable à une créature qui partage l'effet de sa matière avec celui qui s'en approche. Les effets installatif, la taille, les références antropomorphiques et les propriétés de l'éclairage, permettent une plus grande expression intime de l'œuvre. Ces quelques stratégies plastiques favorisent la proximité, la lenteur de l'exploration, la rêverie, le souvenir et le

receillement. Certaines dévoilent les formes et suggèrent l'érotisme : peau, sein, vagin, ventre, mamelon, ovules ou : feuille, fleur, bourgeon, nid, cocon et coquillage...etc. Toutes ces images parlent, de près ou de loin de la fécondation ainsi que du mystère de la vie et font voyager le spectateur dans divers espaces réservés à l'univers de l'intime.

Cette étude souligne définitivement le lien entre, céation et procréation. Elle questionne le positionnement de l'artiste et son pouvoir qui s'arrête avec la transformation de la matière, de son passage d'un état à un autre. L'exposition démontre cette volonté de représenter l'âme de l'oeuvre par le rappel d'éléments appartenants au sacré. L'utilisation de la lumière, de la forme de l'alcôve et de l'ogive, du spectre et du lambeau, tente d'évoquer la dimension immatérielle et métaphysique de l'oeuvre.

Depuis toujours le plus grand des défis de l'artiste est de rendre l'œuvre réelle. De l'antiquité jusqu'à aujourd'hui les maîtres s'acharnent à donner la vie. « Nous avons à saisir l'esprit, l'âme, la phisionomie des choses et des êtres »(Balzac, 1981 : 48). Les sculpteurs grecs de la période antique parent leur Kouros d'un sourire pour souligner la vie tandis qu'un peu plus tard, la sculpture hellénistique s'intéresse aux rêves du modèle. Les artistes de maintenant utilisent le corps vivant dans la performance et l'art relationnel, certain le documente, le marque et le transforme. L'intimité dans l'art se veut être l'utilisation du propre corps de l'artiste.

Avec l'approfondissement des nouvelles technologies, l'œuvre d'art mute et devient biotechnologique. On peut se demander, si la frustration persiste et que la tendance se maintient ; quel sort attend l'œuvre d'art ? Serons nous le reconnaître ?

Bibliographie

Dictionnaire

LALANDE A. (2002) : *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Quadrige /PUF.

Monographie

ARCHER Michael (1997) : *Installation : l'art en situation*, Paris, Thames and Hudson.

ANZIEU Didier (1984) : *Le moi-peau*, Paris, Bordas.

BACHELARD Gaston (1957) : *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/PUF.

BAUDRILLARD Jean (1987) : *L'autre par lui-même*, Paris, Galilée.

BAUDRILLARD Jean (1979) : *De la séduction*, Paris, Galilée.

BALZAC, Honoré (1981) : *Le chef d'œuvre inconnu* , Paris, Flammarion .

BERTRAND Pierre (2004) : *L'intelligence du corps*, Montréal, Liber.

BÉRUBE Anne et COTTON, Sylvie (1997) : *L'installation pistes et territoires* , Montréal Centre des arts actuels Skol.

BIET Christian JULLIEN Vincent (1997) : *Le siècle de la Lumière 1600-1715*, Paris, ENS Éditions.

COLPITT Frances (1990) : *Minimal Art ; The critical perspective*, Londre, UMI Research.

CZECHOWSKI Nicole (1986) : *L'intime*, Paris, Autrement Revue.

DE MAISON ROUGE Isabelle (2004) : *Mythologies personnelles*, Paris, Scala.

DUBUS, Pascale (1999) : *Transparence*, Paris, Les Éditions de la Passion.

DUFOUR-KOWALSKA Gabrielle (1996) : *L'art et la sensibilité de Kant à Michel Henry*, Paris, Librairie philosophique J.Vrin.

DUFRENNE Mikel (1991) : *L'œil et l'oreille*, Paris, Éd. Jean-Michel Place.

GINGRAS Nicole (1999) : *Espaces intérieurs : le corps, la langues, les mots, la peau*, Québec, Musée du Québec.

HALL Edward T.(1971) : *La dimension cachée*, Paris, Le seuil.

- LIFOVETSKY Gilles (1983) : *L'ère du vide*, Paris, Gallimard.
- LIPPARD Lucy R. (1976) : *Eva Hesse*, New York, New York University Press.
- MERLEAU-PONTY Maurice (1945) : *Phénoménologie de la perception*, Paris, Edition Gallimard.
- MERLEAU-PONTY Maurice (1964) : *L'œil et l'esprit*, Paris, Éditions Gallimard.
- MERLEAU-PONTY Maurice (1964) : *Le visible et l'invisible*, Paris, Éditions Gallimard.
- POPPER Frank (1970) : *l'Art cinématique*, Paris, Éditions Gauthier-Villars.
- SENNETT Richard (1979) : *Les tyrannies de l'intimité*, Paris, Le Seuil.
- SERRES Michel (1985) : *Les cinq sens*, Paris, Grasset.
- TINOCO Carlos (1997) : *La sensation*, Paris, Flammarion.
- VON MEISS Pierre (1986) : *De la forme au lieu*, Lausanne, Presses Polytechniques Romandes.

Articles de périodiques

- BAWIN Bernadette, DANDURANT Renée B (2003) : « De l'intimité » *Sociologies et sociétés*, Vol., 35, N°2, p. 3-7
- BOULANGER Chantal (2000) : « Ilots dérobés », *ETC Montréal*, N°49, p.13-15
- JANELLE Sylvie (2000) : « Des espaces intimes », *ETC Montréal*, N°49, p.5
- LUPIEN Jocelyne (1991) : « L'installation Une modélisation singulière d'un contenu (surplus ?) plastique », *Espace*, Vol.7, N°4, p. 13-17
- MOREAU Yvan (2000) : « Lieu Intime : Espaces de résonance », *ETC Montréal*, N°49, p.20-22
- PONTBRIAND Chantal (2000) : « Jean-Luc Nancy, Chantal Pontbriand : un entretien », *Parachute*, N°100, p. 14-21
- PALMIÉRI Christine (2002) : « Louise Bourgeois : Le corps, lieu des incertitudes », *ETC Montréal*, N° 57, p. 16-21
- RECURT Elisabeth (2005) : « Danielle Sauvé Entre l'intime et l'étranger, décalages et repères », *Espace*, N°72, p. 35-36
- ST-GELAIS Thérèse (2003) : « Vanessa Beecroft : à la recherche du corps perdu ou De la mécanique des corps », *Parachute*, N°112, p.60-73

VERDIER Jean-Emile (2000) : « La question de l'intimité dans son rapport à la forme installative du point de vue de la psychanalyse : la fonction des savoirs de l'artiste et de l'historien-critique d'art : une question d'éthique », *ETC Montréal*, N°49, p. 17-19