

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

COMMUNICATION ACCOMPAGNANT L'ŒUVRE

PRÉSENTÉE À

L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ART

PAR

MATHILDE MARTEL-COUTU

LE BLANC DU CORPS

L'ESPACE DE LA PEAU :

POINT DE VUE PICTURAL ET PHOTOGRAPHIQUE

MAI 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.

**Ce travail de recherche a été réalisé
À l'Université du Québec à Chicoutimi
Dans le cadre du programme
De la Maîtrise en art**

CONCENTRATION : CRÉATION

Pour l'obtention du grade : Maître ès arts M.A.

RÉSUMÉ

L'objectif de cette recherche-création est de créer un parallèle entre certaines notions pratiques/théoriques de mon travail artistique. Le contenu de ce mémoire est uni au projet d'exposition qu'il accompagne, soit une exposition solo à Espace Virtuel¹. L'ampleur de ce projet de recherche est de nature tout d'abord artistique, à la fois poétique et méthodique, et enfin théorique. Le lecteur est invité à suivre un parcours selon la perspective heuristique, par laquelle l'orientation et l'organisation du sens sont élaborées à l'intérieur du processus d'  criture².

Encore une fois, les sujets traités sont répartis entre la théorie et la pratique, parfois même entremêlés. Le projet LE BLANC DU CORPS présente des pièces en peinture et en photographie installées de façon à explorer et utiliser les limites spatiales du lieu.

Divisé en trois chapitres, ce travail se penche sur l'espace qu'occupe la peau sous une perspective à la fois picturale et photographique. L'intervention, la réflexion et l'aménagement sont les avenues respectives à chacun de mes chapitres et conséquemment à mes disciplines, la peinture, la photographie et la mise en espace. L'ensemble de l'œuvre est relevé par des intérêts plastiques.

Le premier chapitre se consacre à la peinture, plus particulièrement aux membranes que je crée. Celles-ci sont constituées uniquement de la couleur blanche où sont explorées les notions d'absence de référence qu'engendre ce pigment ainsi que le rôle des imperfections lors de mes interventions. Au sein du deuxième chapitre, je réfléchis aux annexes de la peau, leurs rôles d'ornement et de protection. Cela m'amène à penser à la manière dont ces extrémités prennent leur place à travers les fragments photographiques. Au chapitre trois, j'aménage la structure, je construis une collection de ces peaux peintes et photographiques. Et en les mettant en dialogue, j'en fais l'installation.

Nous verrons alors que l'espace de la peau engendre une réflexion différente en peinture et en photographie. Malgré que mon processus et mon approche face à la création soient identiques lors de la fabrication, nous verrons qu'ils sont relatifs aux méthodes de la mise en espace des limites de la galerie.

Mots clés : peau, blanc, peinture, imperfection, photographie, annexes, fragment, mise en espace, structure, série et collection.

¹ Espace Virtuel est un centre d'artistes situé à Chicoutimi. Il a pour mandat de contribuer au développement de la recherche et de la production des artistes dont la pratique s'inscrit dans le champ de l'art actuel.

² Laurier, D. (2001). *Méthodologie de la recherche-création*. UQAC, note de cours.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier particulièrement ma grande amie Émili pour sa présence et sa patience, mon co-directeur de recherche Marcel Marois pour son expérience et sa générosité, ma directrice de recherche Diane Laurier pour sa méthode et sa disponibilité, les membres de mon jury Michaël Lachance et Lysanne Nadeau. Merci aussi à Christine pour ses conseils et ses corrections, à ma sœur Noémie, mes amies Sophie et Sophie, Véronique, Jenny, Stéphanie pour leur soutien moral et technique. Merci également à ma famille et merci à toi Dany, d'être là.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iii
REMERCIEMENTS.....	iv
TABLE DES MATIÈRES.....	v
LISTE DES FIGURES.....	vii
INTRODUCTION.....	8

LE BLANC DU CORPS.....	10
------------------------	----

CHAPITRE I

LA MEMBRANE : UN ESPACE D'INTERVENTION

1.1	Le blanc : absence de référence	14
1.2	Les imperfections sur une surface d'inscription.....	19
1.3	La peinture	21

CHAPITRE II

L'ÉMULSION : UN ESPACE DE RÉFLEXION

2.1	Les annexes : ornement et protection.....	27
2.2	Le fragment à travers un changement d'échelle	30
2.3	La photographie.....	32

CHAPITRE III

L'ENVELOPPE : UN ESPACE D'AMÉNAGEMENT

3.1	La structure : charpente de ma peau.....	36
3.2	La série par un aménagement de la collection.....	38
3.3	La mise en espace.....	40
 CONCLUSION.....		44
ANNEXE 1.....		46
BIBLIOGRAPHIE.....		48

LISTE DES FIGURES

Figure 1. : <i>Untitled</i> , Robert Ryman, 1965.....	15
Figure 2. : <i>Le blanc du corps</i> , 2005.....	17
Figure 3. : Détails de <i>Le blanc du corps</i> , 2005.....	20
Figure 4. : <i>Carré Blanc sur Fond Blanc</i> , Malévitch, 1918.....	21
Figure 5. : <i>Self-Portrait (Feet, Frontal)</i> , John Coplans, 1984. <i>Self-Portrait: Frieze, No. 4</i> , John Coplans, 1994.....	29
Figure 6. : <i>Le blanc du corps</i> , 2005.....	31
Figure 7. : <i>Extrait Des Écorchés</i> , Roberto Pellegrinuzzi, 1999. <i>Le chasseur d'images (fragments)</i> , Roberto Pellegrinuzzi, 1993	42
Figure 8. : <i>La Félure au chœur des corps</i> , Geneviève Cadieux, 1990. <i>Elle et Lui (avec main de femme)</i> , Geneviève Cadieux, 1997	42
Figure 9. : Vues d'ensemble, <i>Le blanc du corps</i> , 2005.....	43

INTRODUCTION

Le blanc du corps sera le point de départ de cette recherche-création et aura comme principaux supports la peinture et la photographie. L'investigation de cette piste de recherche me permettra de saisir et de particulariser une pratique artistique singulière. D'une part, couvrant le mémoire en partie, le champ théorique de nature plutôt philosophique relatif au corps et d'autre part, la conjugaison des techniques issues de la bidimensionnalité, ma pratique élabore un langage autour de l'espace de la peau sur le corps et dans l'espace pictural et photographique.

Ce texte, construit à la manière d'un essai, se précise en trois chapitres. Il accompagne également mon exposition de fin de maîtrise en art. En proposant la perspective heuristique, qui se déploie comme logique de la d  couverte³, j'élabore ma réflexion à travers les trois questionnements suivants : Comment la peau prend-t-elle place dans l'espace de ma pratique en peinture et dans celle de la photographie? Puis-je traduire la même pensée à travers mes

³ Laurier, D. (2001). *Méthodologie de la recherche-création*. UQAC, notes de cours.

deux pratiques artistiques? Comment en investiguer sa représentation en la situant dans une démarche novatrice, singulière et authentique? Cette réflexion chevauche continuellement mon projet de création artistique où la méthode épouse la manière de faire.

Ce mémoire débute avec une réflexion plus poétique grâce à un texte nommé *LE BLANC DU CORPS*. Ce texte est préalable aux trois espaces que composent mes trois chapitres : l'intervention, la réflexion et l'aménagement. Le premier chapitre traite uniquement de la peinture où il y est question du blanc abordé dans son absence de référence ainsi que des imperfections de la peau, celle que je fabrique. Une réflexion s'élabore entre la matière et sa poïétique en regard également à l'espace de la peau. Le deuxième chapitre vise à mettre en lumière les annexes de la peau (les phanères) et leurs fragments à l'intérieur de la photographie. Enfin, le troisième chapitre aménage cette production où le concept de collection est mis en cause par la sérialité. Aussi on verra comment la structure influence la mise en espace de cette pratique mixte. En dernier lieu, je présente mes résultats et l'envergure du travail, je rappelle le but de la recherche et par ailleurs, j'en explore son prolongement.

LE BLANC DU CORPS

«*Ut pictura poesis* : la poésie est comme la peinture et, inversement, la peinture est une poésie.» (Gilson, 1964 : 110)

J'ai voulu débiter l'écriture de ce mémoire par un texte poétique où la réflexion se fait à haute voix. Ce texte devient en quelque sorte un espace philosophique qui permet la correspondance entre la peinture, la photographie et la mise en espace. C'est ici que je me questionne sur la membrane, l'émulsion et l'enveloppe qui seront davantage développées tout au long du mémoire. Plus précisément, je dresse un portrait sur le corps et sur le blanc par mes réflexions et mes interrogations.

Je veux un corps blanc, un corps d'apparence. Il m'en importe. Je fais un travail sur la forme, la forme corporelle et ses modifications pour démontrer par un caractère involontaire plus ou moins éphémère la volonté d'être un corps. Pourquoi ? Peut-être pour parler d'identité. Non. D'une empreinte. D'une surface.

Une surface sensible. C'est une question d'apparence et de recherche d'une dimension visuelle entre deux matières. D'une part, celle que je crée et de l'autre, la mienne. Cette matière dont je suis constituée.

Sur mes peaux, je sens la texture. Une sensation surprenante au toucher. C'est une rencontre agréable entre mes doigts et ce qui me distingue des autres. Ces corps étrangers.

C'est encore une douleur, une blessure ou un accident. Une réalité humaine. Ou encore est-ce un simple prélèvement de fragment corporel ? La peau est une invitation à l'extension de son corps. Une surface propre où se construit notre être : chair, graisse, surfaces molles et épiderme qui constituent notre support. C'est une mue. Une peau que l'on ôte, comme un habit.

Et j'en crée des nouvelles, pour modifier leurs aspects, car elles ont en charge de représenter nos corps.

Cette peau que je fabrique devient le symbole d'une histoire passée ou d'une simple métamorphose.

Notre peau est par ailleurs un lieu. Un lieu d'émergence de toutes sortes de manifestations qui forment un territoire à la surface de notre corps. Mais c'est un lieu sans couleur pourvu d'une grande élasticité. Ce sera alors une peau vieille ou bien lisse. Attirante, elle incite à toucher, palper et caresser. C'est une attraction. Ce sera un doublage, fin et glacé, ridé et texturé, une grande protection remplie d'aspérités, de boutons et de taches parfois.

Cette peau évoque une attirance instinctive et naturelle entre une membrane et une muqueuse, un tissu bizarre et une anomalie. Une partie primaire voire informe de nous-même. C'est un véhicule sensuel puisque, à mon sens, vivre consiste peut-être à remédier à l'usure de notre corps, à sa rupture accidentelle et à ses souffrances. La chair devient alors un souci de la vie.

Je pourchasse les odeurs, les poils et leurs couleurs. Je cherche le corps parfait. Ici, la texture organique est à la recherche de la collection. C'est une quête de l'objet manquant, c'est celui qui me maintient en état de recherche. La série, l'accumulation, la sélection, l'exposition du blanc. Un monochrome, celui qui permet l'oubli total du pigment.

Il ne faut pas vous ennuyer, c'est quelque chose de beaucoup plus esthétique. C'est la forme.

Mon corps m'expose

CHAPITRE I

LA MEMBRANE : UN ESPACE D'INTERVENTION

CHAPITRE I

LA MEMBRANE : UN ESPACE D'INTERVENTION

Dans ce premier chapitre, je porte un regard sur la peau, plus spécialement sur cette membrane qui se révèle à tous les regards. Elle est exposée sous mille et un aspects. Pour ma part, la peau est la membrane¹ qui revêt toute la surface du corps. C'est une surface d'intervention que je fabrique. Sensible et blanche, elle est remplie d'aspérités, de boutons et d'anomalies.

Ainsi, dans ce même chapitre, je me transporte entre la couleur blanche et ses imperfections à travers la peinture. Premier médium utilisé dans cette recherche, il est celui où l'on se reconnaît et où je me reconnais en premier en tant que corps. Merleau-Ponty souligne : « Le peintre " apporte son corps ", dit Valéry. Et en effet, on ne voit pas comment un esprit pourrait peindre. C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture. » (Merleau-Ponty, 1964 : 16)

1.1 Le blanc : absence de référence

Ainsi, cette section débute par une mise en contexte de la couleur : le blanc. Je poursuivrai par la notion du carré en peinture et je terminerai par mes affiliations artistiques.

Le blanc est substantivé au masculin comme nom de la couleur blanche. Par métonymie, il désigne la partie blanche de quelqu'un ou de quelque chose. Tout

¹**Membrane** : peau qui recouvre les membres, tissu qui tapisse les organes ; parchemin.
(Définition encyclopédique)

comme Robert Ryman² (voir figure 1), mon intention n'a jamais été de faire des toiles blanches. Le blanc est le seul moyen d'exposer d'autres éléments de la peinture, le blanc permet à d'autres choses de devenir visibles. Il devient un débordement.

La couleur est une des qualités physiques importantes de la peau. Il en existe des différentes très appréciables caractérisant le sexe et la race. Je réalise que ces particularités sont des critères qui classifient le genre humain. Afin d'aborder la question de la peau, il me paraît primordial de parler d'un épiderme asexué absent d'identité culturelle par sa couleur. C'est pourquoi je crée une peau blanche afin d'éviter le blanc comme couleur de peau dominante par rapport aux autres. Cette peau blanche, sorte de mise en abyme de la toile, permet selon la définition du monochrome, de fonctionner en unifiant la surface. Je la fragmente et me repose la question du monochrome. Je dois me tourner vers autre chose.



Figure 1. : *Untitled*, Robert Ryman, 1965.

² Artiste Américain né en 1930, précurseur de l'art minimal et conceptuel.

Le blanc constitue, dans ma pratique, la couleur et la matière. C'est une absence de référence de l'objet car la couleur ne perd pas sa valeur initiale de référence. Comme les œuvres de Robert Ryman (1930-), mon travail consiste à étaler de la peinture blanche sur des supports carrés. Ce n'est pas pour représenter la pureté, la réunion de toutes les couleurs, l'absence de signe ou quoi que ce soit, ce n'est que de la peinture sur des surfaces carrées qui leur sert de peau. C'est un pur travail esthétique qui démontre les différentes qualités de peintures blanches que je fabrique et comment elles modifient le tableau en fonction de leur aspect. De la sorte, je tends vers la réduction : l'épuration.

Pour mes tableaux, je propose aux gens de regarder des carrés et du blanc afin qu'ils se posent la question du carré, et du blanc. Par cette implication de la peinture, notamment son potentiel représentatif et sa matérialité, mes réalisations ne se distinguent les unes des autres que par la matière sur laquelle je peins et avec laquelle je peins différents pigments blancs.

L'utilisation quasi systématique du format carré et de la couleur me permet ici d'exclure toute orientation préétablie d'un sujet et par conséquent, la blancheur serait une mise en vue de ce qu'on ne voit pas habituellement. Ce choix géométrique définitif me permet d'éliminer la question de la forme pour concentrer mon questionnement sur la combinaison des matériaux utilisés. Il me faut regarder par la peinture les nuances du pigment qui passent subtilement du chaud au froid et du mat au brillant. D'ailleurs, le mode d'application de ce pigment, les effets de matières, la

toile ou le matériau qui servent de support soutiennent le tableau. Ils deviennent autant d'éléments qui constituent le fait pictural.

Le format carré ressort du même processus de réduction qui cherche à restreindre les constituants du tableau pour mieux les analyser. Surtout que le carré est la seule forme qui, par sa géométrie, est susceptible d'évacuer les problèmes traditionnels de composition. (voir figure 2)



Figure 2. : *Le blanc du corps, peintures, 2005.*

Par ailleurs, il importe dans cette section consacrée au blanc en tant qu'absence de référence, de spécifier mes affiliations artistiques. Ainsi le minimalisme, né aux États-Unis au milieu des années 60, est caractérisé, entre autres, par un souci d'économie de moyens. Il hérite du célèbre principe de l'architecte Mies Van der Rohe (1886-1969) « Less is more ». Si la sobriété extrême est bien l'une des qualités communes de l'œuvre des artistes Donald Judd (1928-1994), Robert Morris (1952-1998) et Sol Le Witt (1928-), elle ne constitue pas, selon eux, un but en elle-même. L'insistance sur cette caractéristique, qui présente leurs œuvres sous l'angle de la pauvreté, leur paraît un jugement réducteur au point qu'ils rejeteront l'appellation de minimalisme ou d'art minimal. Leur travail et leurs réflexions portent avant tout sur *la perception des objets et leur rapport dans l'espace*³. Ces œuvres insistent sur la globalité des perceptions. (Morat, 2005)

En effet, il me semble que certains aspects de l'art minimal réussissent à débarrasser la peinture de tout ce qui ne lui est pas spécifique : plus de sujet, plus de forme, mais seulement la couleur sur une surface. L'alignement géométrique dénué de tout jugement de valeur d'éléments similaires est caractéristique de l'Art minimal. Mais, ce qui caractérise avant tout celui-ci (Grenier, 2004), c'est la façon dont le support devient significatif.

Dans ma recherche, le blanc devient l'espace et ce n'est que par les imperfections que son matériel référentiel jaillit. Il construit un sens en précisant les

³ Le troisième chapitre est consacré à la mise en espace de l'œuvre.

lignes, créant une épaisseur, une profondeur, devinant les formes, les inventant, les animant.

En d'autres mots, ma recherche tend vers des formes et des couleurs qui ne me renvoient à aucune autre réalité que celle que je crée : ma couleur peau⁴. La notion de la peau et le rôle de ses imperfections me distancient de ce courant.

1.2 Les imperfections sur une surface d'inscription

Notre peau soustrait l'équilibre de notre milieu interne aux perturbations exogènes, mais dans sa forme, sa texture, ses cicatrices, elle conserve des marques de ces perturbations. Il existe des taches ou des altérations de la peau qui nous identifient, elles peuvent être plus ou moins étendues en surface et en profondeur. Elles présentent des aspects multiples et des dimensions extraordinairement variables. Par son grain, sa texture, ma peau présente des différences individuelles considérables.

Ses altérations me tiennent lieu de questionnement entre la surface lisse (peau) et celle modifiée (imperfection). La peau, que je qualifie d'essentielle et d'universelle, change de nature commune pour tous ceux qui la portent. Lorsque je la transforme, elle s'améliore et se précise. Elle subit une mutation.

⁴ La couleur peau est définie dans le deuxième chapitre portant sur la photographie.

Ainsi par la répétition de la peinture, la photographie et leur installation, la notion de peau reste tandis que la manière dont elle est traitée change. Cela fait de chaque peau, une membrane authentique.

Devant ces monochromes, qui ne semblent rien démontrer au premier abord, l'œil (blanc) ne perçoit qu'une vaste surface plane. Puis petit à petit, de subtiles différences apparaissent. L'équilibre s'installe. Ainsi les monochromes se révèlent uniformément blancs. Confrontés les uns aux autres, ils se différencient cependant, et leurs qualités respectives se précisent. Le blanc de l'un est poudré tandis qu'un autre est bleuté. Puis le blanc se mue et se répète.

À l'intérieur de chaque toile on discerne très nettement non seulement le grain de la peau mais toutes les aspérités qui parsèment l'épiderme. On y constate la présence du temps, celle du vieillissement, de ses ravages ; la peau originelle avec une surface lisse ou presque parfaite comme celle que l'on remodèle. (voir figure 3)

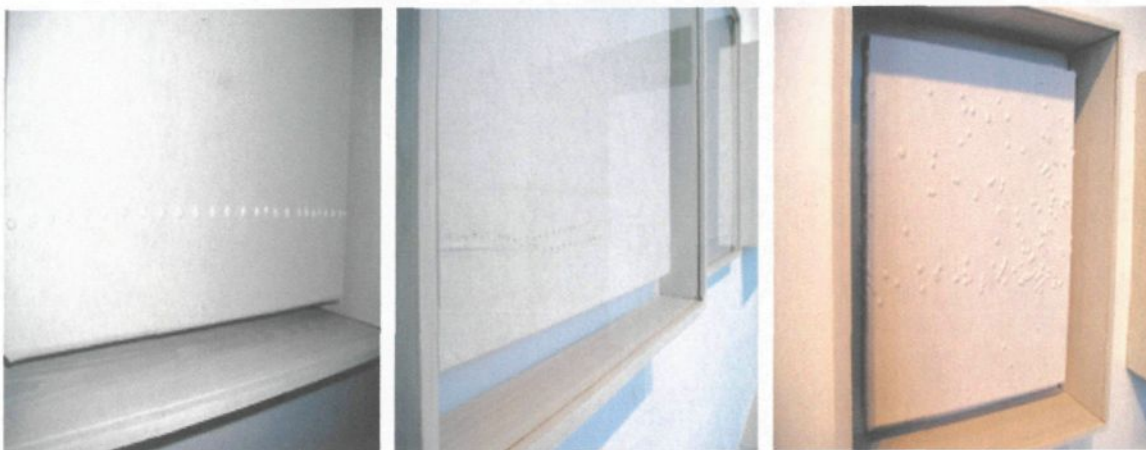


Figure 3. : Détails de *Le blanc du corps*, peintures, 2005.

1.3 La peinture

«Le plus précieux dans la création picturale, c'est la couleur et la texture. Elles constituent l'essence picturale que le sujet a toujours tuée.» (Malévitch, 1915) Malévitch s'engage dans la quête mystique du monde sans objet, ou monde de la non-représentation. Dans sa trilogie des carrés, il aboutit au carré blanc sur fond blanc. La libération est accomplie puisque le blanc est ce néant dévoilé, cet espace de la peinture, infini, désormais ouvert à tous les artistes. Malévitch achève son parcours (Carré blanc sur fond blanc) (voir figure 4) où moi je m'interroge à savoir si je commence le mien (Le blanc du corps).



Figure 4 : *Carré Blanc sur Fond Blanc*, Malévitch, 1918.

Quiconque reproche à la peinture de n'être qu'illusion et de ne couvrir que la toile se voit ici leurré. La peinture devient toile. La surface plane est ce que l'on voit, la constitution interne demeure inconnue.

De ce fait, ce qui demeure inconnu relève de la constitution interne, donc du moi. Le Moi-peau apparaît tout d'abord comme un concept opératoire précisant l'étayage du Moi sur la peau et impliquant une homologie entre les fonctions du moi et celle de notre enveloppe corporelle (limiter, contenir, protéger). Considérer que le Moi, comme la peau, se structure en une interface permet ainsi d'enrichir les notions de "frontière ", de " limite ", de " contenant." (Anzieu, 1985)

Le Moi-peau est donc une interface entre le dedans et le dehors, qui protège des pulsions internes ou des agressions internes. Voici quelques fonctions ressemblantes que remplit la notion du Moi-peau (Anzieu, 1985 : p.67) et celle de la (ma) peau : de même que la peau contient une fonction de soutènement du squelette et des muscles, de même la (ma) peau remplit une fonction de *maintenance* du support. La peau qui recouvre la surface entière du corps et dans laquelle sont insérés tous les organes des sens externes, répond à la fonction *contenante*⁵. Le contenant devient support, celui qui contient (ma) peau.

C'est à travers ce concept du Moi-peau (voir annexe 1) que je mets l'accent sur cette membrane comme donnée originaire, à la fois d'ordre organique et d'ordre imaginaire, comme système de protection de notre individualité et en même temps, comme premier instrument et lieu d'échange avec autrui. Je vise ainsi à faire émerger son rapport avec la peinture. Celui-ci s'oriente également autour de la

⁵ 1) Maintenance 2) Contenance 3) Pare-excitation 4) Individuation 5) Intersensorialité 6) Soutien de l'excitation sexuelle 7) Recherche libidinale 8) Inscription des traces 9) Auto-destruction.

forme et de l'espace de la même façon qu'on se représente en tant qu'individu situé dans l'espace.

Ma peinture (étant ici en même temps le support et la matière), dévoile ce que je suis, donc ce que nous sommes physiquement : une peau, le grain de la peau faisant office de matière. Les peintures laissent apparaître les traces du geste par endroits. La compacité de la couleur, de prime abord lisse et monochromatique, se disperse lorsque le spectateur s'approche. La peau prend forme. L'aspect minimal de la peinture ainsi que l'épaisseur des éléments qui constituent l'œuvre ne sont plus écrasés sur les corps; ils flottent, légèrement tendus, faisant encore ressortir quelques détails. Passant de cadre en cadre en multipliant les points de vue, notre corps prend place avec la peinture.⁶

Si je peins parce que j'ai vu, j'ai vu un monde semblable et différent au vôtre. Or pour représenter le monde, il me faut quelque chose qui reçoive : un tableau. Ici le tableau est sans support, comme un corps est sans os. Ici et métaphoriquement la matérialité du tableau inspire sa forme, le corps, la chair, la peau du tableau. Chacun de ses aspects révèle un attachement à l'humain. Cette chair posée, étendue sur la surface du tableau, devient une représentation de la peau.

Si ces compositions picturales empruntent aux caractéristiques du corps humain, leur sérialité, leur frontalité, leur fragmentation et leur cadrage s'inspirent des données issues de la photographie. Parallèlement, mes peintures rejoignent mes

⁶Cet aspect sera traité lors du chapitre portant sur l'installation.

photographies ; pas de visage, pas de lieu, des portraits avec la seule identité d'être une entité. ***Ainsi mes tableaux palpitent.***

CHAPITRE II

L'ÉMULSION : UN ESPACE DE RÉFLEXION

CHAPITRE II

L'ÉMULSION : UN ESPACE DE RÉFLEXION

(54^e réflexion des indices sur le corps et extension de l'âme de Jean-Luc Nancy)

«Le corps, la peau : tout le reste est littérature anatomique, physiologique et médicale. Muscles, tendons, nerfs et os, humeurs, glandes et organes sont des fictions cognitives. Ce sont des formalistes fonctionnalistes. Mais en vérité, c'est la peau. Elle est dans la peau, elle fait peau : authentique étendue exposée, toute tournée au dehors en même temps qu'enveloppe du dedans, du sac rempli de borborygmes et de remugles. La peau touche et se fait toucher. La peau caresse et flatte, se blesse, s'écorche, se gratte. Elle est irritable et excitable. Elle prend le soleil, le froid et le chaud, le vent, la pluie, elle inscrit des marques du dedans - des rides, des grains, des verrues, des excoriations, et des marques du dehors, parfois les mêmes ou encore des crevasses, des cicatrices, des brûlures, des entailles.» (Jean-Luc Nancy, 2004 : 122)

À l'intérieur de ce deuxième chapitre, la peau reste le sujet, un sujet photographique traité ici à travers les extrémités de cette peau. Si je parle de peau, je ne peux oublier ses annexes, les cheveux et les ongles sont les extensions de notre production épidermique, ni ma production (plastique et physique). Le fragment des photographies, alimenté par un changement d'échelle, continue cette recherche sur la peau. Ainsi les photographies sont créées par l'émulsion⁷ qui par ailleurs construit des surfaces et des espaces de réflexion en relation étroite avec la peinture.

Je débute dans ce deuxième chapitre avec l'exploration de la peau par ses annexes, car elles sont les extensions et les extrémités du corps. Après avoir ouvert ma réflexion sur la notion de peau, il me paraît essentiel de poursuivre ma recherche sur l'espace de la peau, donc ses extensions, en photographie.

⁷Émulsion : Traire jusqu'au bout, extraire, moudre, traire. (Définition encyclopédique)

2.1 Les annexes : ornement et protection

Annexés à la peau, les cheveux et les ongles sont des productions épidermiques auxquelles on donne le nom de phanères, qui selon le Robert historique de la langue française vient du grec *phaneros*, qui veut dire apparent. Ils servent principalement d'ornement et de protection.

À quelques exceptions près, la peau est partout garnie de poils ou, plutôt, d'un duvet microscopique qui est invisible chez la plupart des individus. Le mot cheveu, du latin *capillus* serait une contraction de *capitispilus* qui veut dire poil de la tête. Donc, bien évidemment, le cuir chevelu est recouvert de poil.

Bien que les peaux que je fabrique soient blanches, celles que je photographie sont légèrement rosées, de couleur peau. La couleur reste tout aussi importante puisqu'elle définit l'objet peau. Le fond, lui, est par conséquent blanc, pour ne révéler que la forme, cette peau qui annexe poils et ongles. Ainsi la couleur blanche de mes photographies ne nous renvoie à aucun lieu et à aucun contexte, mis à part celui de l'espace, celui de la réflexion.

Mes photographies se divisent donc en trois parties, les cheveux (poils), les ongles des mains et ceux des pieds. Par ailleurs, ce sont toutes les extrémités du corps, celles qui le contournent, le déterminent, le complète. Le corps est ici tentaculaire.

Mon processus photographique commence tout d'abord lorsque je prends en photo les cheveux. Ces poils peuvent changer de taille, de calibre et de couleur jouant à travers les époques un rôle dans le comportement sexuel. Les cheveux poussent et tombent, suivant les saisons, suivant l'âge. Ils sont le reflet de notre culture et de notre climat. Aujourd'hui, les poils sont beaucoup moins fournis et ils ont perdu de leur utilité, ils sont davantage un signe d'ornement, de parure. Ils assurent cependant quelques fonctions de protection mineures, comme protéger nos têtes des lésions et de la lumière, au même titre que les cils protègent nos yeux.

Les ongles des mains et des pieds composent la deuxième et la troisième série de mes photographies. Leur premier rôle est celui de protection. Les ongles n'ont qu'une seule position et ils sont indispensables à certaines professions (musicien, informaticien, horloger, etc.), liées étroitement aux mains et aux pieds. Ils sont souvent un point d'attraction à cause de l'importance des membres qu'ils prolongent. Ils déterminent le rôle social de chaque individu. Si en général ils ont perdu leur rôle agressif, ils demeurent un objet de torture potentiellement douloureux étant donné qu'ils protègent la pulpe des doigts. Enfin, dans toutes les civilisations, et tout comme en ce qui concerne les cheveux, l'ongle a un rôle de parure et comme ceux-ci, pousserait jusqu'après la mort.

Tout comme l'artiste britannique John Coplans (1920-2003) (voir figure 5) les variations de mes photographies sont exagérées. Mais elles n'agissent pas sur le sujet et l'éclairage. Le cadrage et son fond sont systématiquement les mêmes, un

fond blanc détaché du fond, un éclairage indirect pour Coplans, tandis que mes images bénéficient de la lumière naturelle. Du même angle, et de la même composition générale, le corps est soumis au regard, le dessus d'une tête, l'extrémité d'une main ou d'un pied, le tout dans une pose singulière, simplement debout, détendue.

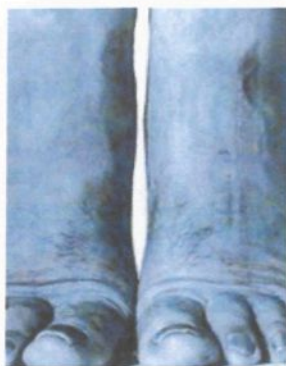


Figure 5. :

Self-Portrait (Feet, Frontal), John Coplans, 1984.
Self-Portrait: Frieze, No. 4, John Coplans, 1994.

2.2 Le fragment à travers un changement d'échelle

Masses touffues de cheveux, gris ou emmêlés, ongles longs, courts et cassés, pieds ou mains, jeunes et vieux, les sujets de mes images ne sont pas aisément identifiables. Il est cependant possible, dans un second temps, de reconnaître parfaitement les cheveux et les ongles des mains et des pieds. Cette confusion est accentuée tout d'abord par les fragments pris sur des corps et ensuite par la dimension plus que nature de ces fragments, c'est-à-dire leurs agrandissements (voir figure 6).

Mais avant d'être une tête ou un pied, il s'agit d'une surface photographique, d'une sculpture plate renforcée par le format, encore carré et répétitif qui ensuite, même devenu un objet visuel, revient et garde une présence forte. Par l'agrandissement de fragments corporels, il m'intéresse de faire un portrait du cheveu et de l'ongle. Semblables au portrait d'identité (photographie mécanique, neutralité du fond et visage de face en plan assez serré), selon les règles du cadrage, mes images ne sont qu'un peu plus serrées. La notion d'échelle implose, on y voit dans mes photographies des fragments de corps particulièrement agrandis, étant donné leurs proportions exagérées, les formes alors dessinées confinent à l'abstrait et également à une dimension presque sculpturale.



Figure 6 : *Le blanc du corps*, photographies, 2005

Avec les autres modèles de la même série, tous aussi anonymes, la construction des corps se mêle. Les fragments de corps photographiés de près et agrandis semblent avoir perdu leurs fonctions habituelles, le cadrage serré transforme les corps. Peut-on parler de portrait de groupe ? Les corps n'invitent pas à une reconnaissance des sujets représentés, ils n'invitent pas davantage à les regarder ensemble. Ils se construisent par l'assemblage des portraits individuels.

Étant donné que la photographie a permis de collectionner le monde du visible, la vue en gros plan nous fait découvrir le corps tel qu'on ne pourrait le voir à l'œil nu. Je parle de gros plan, mais il n'est pas si sûr qu'il s'agisse juste de cela. Il y

a bien une impression de gros plan, due à la dimension et à la précision. Mais de fait, il s'agit également du grossissement d'un détail, donc de la matière elle-même. Elle se reflète sur la texture de la peau, des cheveux et des ongles et aussi sur le choix et la différence des papiers photo. Comme si en plongeant dans cette matière, les images donnaient à voir l'intimité. Elles font l'objet d'une lecture esthétique qui ne dépasse guère la curiosité. Donc, elles ne sont pas l'image supposée vraie de notre regard ordinaire. Ce sont des images hors échelle et hors contexte. En reprenant les paroles de Régis Durand (1990, p. 89) : *« Le «gros plan», c'est donc cela : pas forcément quelque chose qui serait vu de très près, mais une manière de montrer un espace, une forme, un visage donné, et de les transformer en "espace quelconque", d'en faire un lieu de pure possibilité. »*

Selon la distance à laquelle on observe, une vue macroscopique se transforme en vue frontale et lorsque l'on s'approche, une plage de couleur blanche peinte s'agence. Ce n'est en fait que la réflexion d'une surface peinte sur une surface photographiée. La récurrence de certains signes reconnaissables –silhouettes, cheveux, texture de la peau – contribue à associer davantage la matière peinture (la peau) à la matière photographique.

2.3 La photographie

L'homme est à mon évidence le sujet vivant le plus photographié. C'est plus facile, le contact est naturel, c'est un matériau immédiatement disponible. Dans cette

volonté d'établir une relation directe entre mes peaux blanches et mes fragments corporels s'est développé un espace pour la réflexion. Ce que la peinture montre d'invisible, la photographie le rend visible. Le corps visible associé à la peau que l'on croyait sans identité propre nous renvoie également à notre propre corps. Les caractéristiques physiques de mes œuvres ne diffèrent que très peu lorsqu'on passe de la photographie à la peinture : le nombre est identique, le format carré se renouvelle, l'épaisseur varie encore⁸ et le sujet demeure la peau, bien que ce soit celui avec lequel je compose les corps.

L'espace de réflexion se situe aussi dans les images manquantes, celles qui continuent le corps et en dressent plus facilement son portrait. Dans la même suite d'idées, les transformations qui s'opèrent d'une image à l'autre, incluant celles absentes, suggèrent la lenteur du temps qui passe, d'un corps à un autre, par la faculté que possède l'appareil de saisir les nuances sur ces corps.

La mouvance des photographies du flou, que les années 80 nous avaient donné l'habitude de voir, nous a permis de nous sensibiliser à la plasticité du support, à l'épaisseur du papier photographique, à sa matérialité granuleuse, bien comparables à l'épiderme nu. Le regardeur est convié silencieusement au passage d'un corps et puis d'un autre, à voir et revoir la rencontre du corps, de la photographie et de la peinture.

⁸ Cet aspect sera traité dans le chapitre sur l'installation.

Comme un miroir, la photographie nous renvoie à la peinture et vice-versa. Le miroir est un parfait imitateur de la réalité, il imite ce qu'il voit, donc il essaie comme il peut de reproduire la réalité comme la photographie tente de le faire. Mais le miroir de mes photographies est représenté par des peintures, ceci implique que je reproduise la réalité, et le JE inclut que je reproduise MA réalité. La peinture garde le pouvoir de réflexion du miroir tout en nous balançant continuellement vers les photographies visibles qui encore une fois deviennent le miroir de l'invisible. Dans le même ordre d'idée, pour acquérir la conscience du soi, l'image de soi, nous devons obtenir une image corporelle de soi. Pour obtenir une représentation du corps propre, nous usons en particulier le miroir.

Mes photographies ainsi que mes peintures articulent les liens entre leurs bidimensionnalités et l'espace tridimensionnel de la galerie. Je les encadre, je les accroche, j'en forme un cadre dans un espace cadré.

CHAPITRE III

L'ENVELOPPE : UN ESPACE D'AMÉNAGEMENT

CHAPITRE III

L'ENVELOPPE : UN ESPACE D'AMÉNAGEMENT

Ce troisième chapitre sera consacré à la notion de l'espace. Il se concentre principalement sur des aspects spécifiques de la mise en espace de cette recherche-crédation où la peau et ses annexes sont considérés comme un espace compris dans un autre, dans lequel prend place la perspective sérielle. Je commencerais par la structure de cette enveloppe⁹, à travers la question de son accrochage, ce qui mènera à poser un regard sur l'installation de tous mes tableaux qui formeront le corps de l'œuvre.

3.1 La structure : charpente de ma peau

La peau dans sa répétition thématique concentre toute son attention sur les problèmes de forme, de couleur, de matière et surtout de structure. Les structures (les boîtes) constituent une part de l'œuvre, au même titre que ce qu'elles contiennent. L'emboîtement, l'embaumement, la thésaurisation, la conservation sont ainsi mis en scène.

Le carré apparaît de nouveau, cette fois-ci sous la perspective de l'espace. En continuant cette réflexion sur la notion de la forme dans l'espace, j'ai décidé de travailler uniquement à partir du carré. C'est une figure conçue à

⁹ **Enveloppe** : Se qui cache, recouvre en parlant d'une personne. (Définition encyclopédique)

partir d'une définition simple : quatre angles droits, quatre côtés égaux. Sa forme extrêmement normée (contrairement au triangle), ne lui permet de varier que par sa taille. Mais c'est surtout une figure qui n'existerait pas sans l'homme. La forme carrée est surtout familière au monde microscopique de la chimie et de la géologie, puisque beaucoup de minéraux se cristallisent en forme de cube entier ou de fragment.

Les structures de mes réalisations ne se distinguent les unes des autres que par leur contenu, leur matière et leur épaisseur. Ainsi, ce choix géométrique me permet de me concentrer davantage sur la combinaison et l'accrochage des carrés, à travers l'intérêt que je porte à leur intégration au mur.

Par la suite, la boîte intervient. La boîte témoigne de ce besoin de secret qui nous habite tous. Tout comme Christian Boltanski (2004), qui multiplie les installations de boîtes en tout genre (casier, fichier, tiroir ou reliquaire), mes boîtes sont secrètes. Comme si, en tant que secret, ce qui devrait être mis à l'écart (sous vitre surtout), séparé et caché, appelait son contraire dans le besoin d'être montré, d'être partagé. À en croire Gaston Bachelard: *«La boîte se présente comme une invitation à un parcours qui part du secret de famille, en passant par le secret de l'enfant, de l'identité et le secret de la mort pour parvenir jusqu'au secret de l'art.»* (Burnet, 2004)

Tout comme Whittome (1995), mon travail lutte contre la chute du corps. Toutes deux nous utilisons les boîtiers pour garder les formes ressemblant à des membres ou tout simplement à des peaux. En ce qui me concerne, ce contenant les garde en équilibre, les empêche de tomber, il prévient l'affaissement. L'équilibre et l'harmonie s'imposent, pour Whittome les boîtes disparaissent tandis que mes boîtiers se peaufinent, ils s'épaississent, se rapetissent, s'ordonnent, se cadrent.

3.2 La série par un aménagement de la collection

Mon travail s'inscrit dans une perspective sérielle. Il m'oblige en premier lieu à regarder l'ensemble de l'œuvre pour y trouver un sens. Lorsque ce processus est identifié, je passe d'un tableau à un autre, d'une peinture à une photographie, à la recherche d'indices qui se trouvent non seulement dans une œuvre mais dans son corpus. L'économie d'éléments, de couleurs et d'interventions picturales et photographiques proposées permet une meilleure assise pour identifier et décrypter l'espace dans cette collection de peaux. Cette perspective sérielle aura pour fonction d'organiser ces indices sur la réalité de mes œuvres, de manière à ce que je puisse lire et apprécier l'œuvre proposée. Ensuite, j'utilise ce que j'ai d'expérience antérieure puis, je juxtapose autant les tableaux que leurs probabilités. Pour finir, je tente de reformer tout ce que j'ai vu au commencement.

Lorsque l'on parle de série en art, on désigne soit un ensemble d'œuvres organisées autour d'un même thème ainsi que ses problèmes plastiques à résoudre, soit une multiplicité d'images résultant d'un jeu combinatoire ou encore d'un traitement répétitif. Pour ma part, je fais œuvre de collage plus ou moins distancé en rassemblant mes images par triptyques lorsque l'on fait allusion à une entité physique et à des individus, lorsque la lecture se fait dans l'ensemble.

En premier lieu, il y a série à chaque fois que j'exécute mon travail à partir d'une donnée formelle, d'une suite continue de mes structures, qui représentent dans leur succession un itinéraire de ma recherche. Ensuite, il y a série dans la suite indéfinie des possibilités qu'offre le langage plastique, dans la multiplication des choix ou encore dans un inventaire toujours thématique. Mais une fois de plus, les éléments de la répétition thématique ne sont jamais arbitraires, ils résultent d'un choix réfléchi et épuré.

Dans tous les cas, la série compose la collection. Cette pratique de la collection va le plus souvent vers un éloge du foisonnement, de l'accumulation et du bric-à-brac. Ces aventures individuelles rejoignent les musées d'histoire naturelle ainsi que les anciens cabinets des curiosités. Chez d'autres artistes, la production de ce qu'on appelle musée personnel est au centre de leur travail. Par exemple Messager, Fisher et Boltanski produisent des musées qu'ils mettent dans les musées. (Mailland, 2003) Tout comme ma pratique, ils ne cessent de multiplier les boîtes qui enferment, protègent, dissimulent des

peaux, peintes et photographiques, qui ne sont constituées que par cet emboîtement répété.

Je collectionne ce que je produis, le plaisir du travail long, répété, insistant et minutieux. Autre plaisir, celui d'accumuler, de sauver les objets de la perte et de la destruction. Ici, mon rôle est de protéger ces objets exposés. Les peaux insistent sur leur fragilité apparente (réelle ou non), elles semblent oubliées.

D'une manière générale, chaque collection intervient à un moment bien précis de la vie des objets, entre leur production, leur consommation et leur réception. Par l'effet d'une nouvelle contextualisation, hors du cadre de leur réalisation, la collection leur confère un sens nouveau, artistique, idéologique ou autre, et qui correspond rarement à leur signification originelle lorsqu'ils sont présentés isolément.

3.3 La mise en espace

D'une manière circonscrite, une installation se définit en tant qu'œuvre composée d'éléments érogènes liés par une tension dynamique. Autrement dit, ce ne sont pas les objets choisis qui déterminent la mise en espace mais la relation qui s'établit entre eux. En ce sens, mon travail établit certains liens.

Toutefois, le caractère plutôt érogène de mon travail me fait adopter une distance vis-à-vis l'installation. Il serait plus juste de parler de mise en espace.

L'accrochage des œuvres est ainsi étroitement lié avec leur mise en espace. Quand il est défini par le verbe accrocher, il s'agit d'une simple opération reliée au fait d'attacher, de suspendre, de bouger, de clouer, de mesurer, de niveler. Or, lorsqu'on se réfère à une définition encyclopédique, on parle aussi d'engagement, de véhicules qui se heurtent ou de syllabes qui s'enchaînent, ou encore de combats en un point limité. Pour Gabriel Baudet (1988), critique : « L'accrochage présuppose l'achèvement de l'œuvre, il est synonyme de publication (rendre public) ou encore de communication. » Pour Henri de Cazals (1988) conservateur, l'accrochage est : « Essentiel. Il montre l'œuvre, l'isole et la relie aux autres. » Pour moi, c'est aussi la forme, le geste, la prise en charge d'un lieu, où tout prend son sens, où tout débute et où tout se termine.

L'assemblage des photographies et des peintures pourrait donner une lecture saccadée et discontinue, mais au contraire. Comme l'œuvre de Roberto Pellegrinuzzi (1958-) (voir figure 7), l'esthétisme et la rigueur de mon installation, en même temps que l'absence de superflu, laissent toute la place à l'ensemble de l'œuvre. En effet, le premier réflexe est de cadrer, puisque mon installation ne comprend que des cadres. Je cadre ensuite l'ensemble, délimite un espace, par et pour le regard. Il est évidemment question de construction et de celui qui construit les œuvres, comme dans le travail de Geneviève Cadieux

(1955-) d'ailleurs qui nous réfère au processus, au croisement des regards entre l'artiste et le spectateur. (voir figure 8)

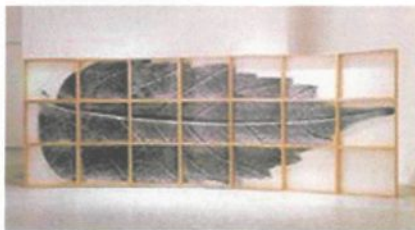


Figure 7 :

Extrait Des Ecorches, Roberto Pellegrinuzzi, 1999.

Le chasseur d'images (fragments), Roberto Pellegrinuzzi, 1993.



Figure 8 :

La Fêlure au chœur des corps, Geneviève Cadieux, 1990.

Elle et Lui (avec main de femme), Geneviève Cadieux, 1997.

La salle de mon exposition joue également avec les limites du regard, donc de la prise en charge du lieu comme donnée essentielle à mon œuvre. C'est un corridor très long et étroit, bordé d'une dizaine de fenêtres d'un côté et d'un grand mur divisé par deux colonnes de l'autre. Mes photographies, ainsi que mes peintures, ne se divisent entre elles que par la dernière colonne. Le recul est donc limité, tout comme la dimension de mes œuvres. Par contre, chaque extrémité de la salle me permet une distance incroyable entre les deux œuvres présentées face à face. Un peu floue, chacune d'elle impose un déplacement. Les deux perspectives y sont déployées et c'est au spectateur de s'y investir. (voir figure 9)



Figure 9 : Vues d'ensemble, *Le blanc du corps*, 2005.

CONCLUSION

Le contenu de ce mémoire, essai accompagnant l'exposition LE BLANC DU CORPS, soulève la question de l'espace de la peau et de son importance dans les trois principales disciplines de ma recherche en art. La peinture, la photographie ainsi que la mise en espace se sont en effet rencontrées au croisement d'une réflexion artistique et plastique. Subséquemment, mon travail m'amène et m'aura servi à concevoir la peau comme une donnée variable et relative au caractère formel de ma pratique artistique.

J'ai traité, principalement, de deux espaces que sont la peinture et la photographie. Et d'un point de vue plus théorique, on a vu comment le concept de la peau engendre une réflexion différente à l'intérieur de ces deux propositions plastiques. Malgré le fait que mon processus et mon approche face à la création soient identiques lors de la fabrication, nous verrons qu'ils sont relatifs aux méthodes de la mise en espace des limites de la galerie.

J'ai investigué ce travail de recherche de manière à percevoir, dans un point de vue poïétique, les indices significatifs qui apparaissent au cours d'un processus de création. Cette découverte sera bonifiée par le désir de faire et

de dire à travers les sujets des corps humains, le mien et ceux que je multiplie par souci de curiosité. L'écriture du mémoire m'aura conduite à ériger une démarche beaucoup plus singulière autour d'un point de vue pictural et photographique.

Ces deux points de vue ont établi une relation étroite entre la matière et la manière dans la mesure où l'on permet à la peau d'établir un équilibre parfait entre sa représentation peinte et celle photographiée. Cette problématique est d'autant plus vérifiable que, malgré les nombreuses combinaisons possibles entre les œuvres, leurs mises en espace sont identiques. Le nombre de boîtiers est ainsi justifié par leur aménagement construit à l'intérieur du lieu d'exposition.

L'exposition et la rédaction de ce mémoire stimulent et identifient, autour de mon travail, une idée théorique plus authentique, dans une démarche davantage singulière et personnelle. Enfin, la pensée théorique et philosophique, que me permettent mes champs d'intérêts, sera en perpétuel écho avec leur caractère plastique maintenant plus raffiné.

Maintenant, cette recherche-crédation me conduit vers une avenue d'exploitation nouvelle sur la question du seuil et de la territorialité dans une perspective sérielle. J'élabore ainsi la question du minuscule dans un contexte autre de la peau, je m'interroge sur ce signe d'humanité qu'est la peau et son étendue picturale.

ANNEXE 1

FONCTION	
Maintenance	<p>« De même que la peau remplit une fonction de soutènement du squelette et des muscles, de même le Moi-peau remplit une fonction de <i>maintenance</i> du psychisme. La fonction biologique est exercée par ce que Winnicott (1962, p. 12-13) a appelé le <i>holding</i>, c'est-à-dire par la façon dont la mère soutient le corps du bébé. La fonction psychique se développe par intériorisation du holding maternel. Le Moi-peau est une partie de la mère – particulièrement ses mains – qui a été intériorisée et qui maintient le psychisme en état de fonctionner, du moins pendant la veille, tout comme la mère maintient en ce même temps le corps du bébé dans un état d'unité et de solidité. L'appui externe sur le corps maternel conduit le bébé à acquérir l'appui interne sur sa colonne vertébrale, comme arête solide permettant de se redresser. Un des noyaux anticipateurs du Je consiste en la sensation-image d'un phallus interne maternel ou plus généralement parental qui assure l'espace mental en voie de se constituer un premier axe, de l'ordre de la verticalité et de la lutte contre la pesanteur, et qui prépare l'expérience d'avoir une vie psychique à soi. C'est en s'adossant à cet axe que le Moi peut mettre en œuvre les mécanismes de défense les plus archaïques, comme le clivage et l'identification projective. Mais il ne peut s'adosser à ce support en toute sécurité que s'il est sûr d'avoir par son corps des zones de contact étroit et stable, avec la peau, les muscles, et les paumes de la mère (et des personnes de son environnement primaire) et, à la périphérie de son psychisme, un encerclement réciproque par le psychisme de la mère (ce que Sami-Ali, (1974) a dénommé « inclusion mutuelle ») » p. 121-122</p>
Contenance	<p>« A la peau qui recouvre la surface entière du corps et dans laquelle sont insérés tous les organes des sens externes répond la fonction <i>contenante</i> du Moi-peau. Cette fonction est exercée principalement par le <i>handling</i> maternel. La sensation-image de la peau comme sac est éveillée, chez le tout-petit, par les soins du corps appropriés à ses besoins que lui procure la mère. Le Moi-peau comme représentation psychique émerge des jeux entre le corps de la mère et le corps de l'enfant ainsi que des réponses apportées par la mère aux sensations et aux émotions du bébé, réponses gestuelles et vocales, car l'enveloppe sonore redouble alors l'enveloppe tactile, réponses à caractère circulaire où les écholalias et les échopraxies de l'un imitent celles de l'autre, réponses qui permettent au tout-petit d'éprouver progressivement ces sensations et ces émotions à son propre compte sans se sentir détruit. R. Kaës (1979a) distingue deux aspects de cette fonction. Le « contenant » proprement dit, stable, immobile, s'offre en réceptacle passif au dépôt des sensations-images-affects du bébé, ainsi neutralisées et conservées. Le « conteneur » correspond à l'aspect actif, à la rêverie maternelle selon Bion, à l'identification projective, à l'exercice de la fonction alpha qui élabore, transforme et restitue à l'intéressé ses sensations-images-affects rendues représentables » p. 124 ;</p>
Pare-excitation	<p>« La couche superficielle de l'épiderme protège la couche sensible de celui-ci (celle où se trouvent les terminaisons libres des nerfs et des corpuscules</p>

	du toucher) et l'organisme en général contre les agressions physiques, les radiations, l'excès de stimulations. Dès l'« Esquisse d'une psychologie scientifique » de 1895, Freud avait, parallèlement, reconnu au Moi une fonction de <i>pare-excitation</i> . Dans la « Notice sur le Bloc magique » (1925), il énonce bien que le Moi (tel l'épiderme : mais Freud toutefois n'apporte pas cette précision) présente une structure en double feuillet. Dans l'« Esquisse » de 1895, Freud laisse entendre que la mère sert de pare-excitation au bébé, et cela – c'est moi qui l'ajoute – jusqu'à ce que le Moi en croissance de celui-ci trouve sur sa propre peau un étayage suffisant pour assumer cette fonction. D'une façon générale, le Moi-peau est une structure virtuelle à la naissance, et qui s'actualise au cours de la relation entre le nourrisson et l'environnement primaire ; l'origine lointaine de cette structure remonterait à l'apparition même des organismes vivants. » p. 125
Individuation du Soi	« ... le Moi-peau assure une fonction d' <i>individuation</i> du Soi, qui apporte à celui-ci le sentiment d'être un être unique. » p. 126
Intersensorialité	« Le Moi-peau est une surface psychique qui relie entre elles les sensations de diverses natures et qui les fait ressortir comme figures sur ce fond originaire qu'est l'enveloppe tactile : c'est la fonction d' <i>intersensorialité</i> du Moi-peau qui aboutit à la constitution d'un « sens commun » (le <i>sensorium commune</i> de la philosophie médiévale) dont la référence de base se fait toujours au toucher ». p. 127
Soutien de l'excitation sexuelle	« Le Moi-peau remplit la fonction de surface de <i>soutien de l'excitation sexuelle</i> , surface sur laquelle, en cas de développement normal, des zones érogènes peuvent être localisées, la différence des sexes reconnues et leur complémentarité désirée. » p. 127
Recharge libidinale	« A la peau comme surface de stimulation permanente du tonus sensorimoteur par les excitations externes répond la fonction du Moi-peau de <i>recharge libidinale</i> du fonctionnement psychique, de maintien de la tension énergétique interne et de sa répartition intégrale entre les sous-systèmes psychiques (cf les « barrières de contact » de l'« Esquisse » freudienne de 1895) » p. 128
Inscription des traces sensorielles	« Le Moi-peau remplit une fonction d' <i>inscription des traces</i> sensorielles tactiles, fonction de pictogramme selon Piera Castoriadis-Aulagnier (1975), de bouclier de Persée renvoyant en miroir une image de la réalité selon F. Pasche (1971). Cette fonction est renforcée par l'environnement maternel dans la mesure où il remplit son rôle de « présentation de l'objet » (Winnicott, 1962) auprès du tout-petit. Cette fonction du Moi-peau se développe par un double appui, biologique et social. Biologique : un premier dessin de la réalité s'imprime sur la peau. Social : l'appartenance d'un individu à un groupe social se marque par des incisions, scarifications, peintures, tatouages, maquillages, coiffures et leurs doublets que sont les vêtements. Le Moi-peau est le parchemin originaire, qui conserve, à la manière d'un palimpseste les brouillons raturés, grattés surchargés, d'une écriture « originaire » préverbale faite de traces cutanées. » p. 128

Les citations sont extraites de D. ANZIEU, *Le Moi-Peau*, DUNOD, 1985

BIBLIOGRAPHIE

Monographies

ANZIEU, Didier (1985), *Le moi-peau*, Paris, collection Psychisme, 255 p.

BURNET, Éliane (2004), *Sémiologie du secret - Les secrets de la boîte chez Christian Boltanski*, collection Théories, éditions Aleph, 152 p.

CAMPEAU, Sylvain (1995), *Chambres obscures - Photographie et installation*, Montmagny, Vedute, 275 p.

DURAND, Régis (1990), *La part de l'ombre*, Paris, essais sur l'expérience photographique, Mobile Matière, 243 p.

GILSON, Étienne (1964), *Matières et Formes*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 271 p.

MAILLAND, Laurianne (2003), *Démarche d'élève Démarche d'artistes*, Bresse, Institut universitaire de formation des maîtres de l'Académie de Lyon, p.8

MERLEAU-PONTY, Maurice (1964), *L'œil et l'esprit*, France, Galimard, 93 p.

NANCY, Jean-Luc (2004), *58 indices sur le corps extension de l'âme*, Québec, Nouveaux essais Spirale, 122 p.

NEMIROFF, Diana (1981), *Accumulating intuiting Irene Wittome*, Vangard, p.8-15.

Périodiques

LACROIX, Laurier, YAHOUA, Joyce (1995), *Consonnance*, Montréal, Les fiches du CIAC, numéro 21.

L'œuvre et son accrochage, Cahier du MNAM, no 17/18, p.205 à 207.

ZAUGG, Rémy (1988), *Construire un lieu public de l'œuvre d'art*, Cahiers du MNAM n° 17/18.

Œuvres

CADIEUX, Geneviève. 1990. *La fêlure au cœur des corps*. Photographie. Telle que reproduite sur le site : www.imagearts.ryerson.ca

CADIEUX, Geneviève. 1997. *Elle et Lui (avec main de femme)*. Photographie. Telle que reproduite sur le site : mfa.concordia.ca/site/fac/cadieux.htm.

MALÉVITCH, Kasimir. 1918. *Carré blanc sur fond blanc*. Huile sur toile : 78,7 x 78,7 cm. Musée d'Art Moderne de New York. Telle que reproduite sur le site web : www.kandaki.com

PELLEGRINUZZI, Roberto. 1993. Fragment de *Le chasseur d'images*. Photographie. Telle que reproduite sur le site web : www.artnet.com

PELLEGRINUZZI, Roberto. 1999. Extrait de la série *Les écorchés*. Photographie. Telle que reproduite sur le site web : www.artnet.com

RYMAN, Robert. 1965. *Untitled*. Huile sur lin: 28.4 x 28.2 cm. Collection de Werner et Elaine Dannheisser. Telle que reproduite sur le site web : www.moma.org

Sites Web

DE JONCKHEERE, Philippe. *John Coplans est mort*. <http://www.remue.net> Consulté le 27 juillet 2005.

GRENIER, Pierre (2004), *Art minimal et mouvement moderne*, <http://agora.qc.ca>, Consulté le 10 octobre 2005, dernière mise à jour le 30 août 2004.

MORAT, Florence © 2005 (avril). Le minimalisme. Centre Pompidou, Direction de l'action éducative et des publics. <http://www.cnac-gp.fr/education/ressources/ENS-minimalisme/ENS-minimalisme.htm> Consulté le 8 septembre 2005.

Propos et citation sur l'art. Le monde des arts. <http://www.lemondedesarts.com/Citations.htm> Consulté le 11 août 2005.