

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

COMMUNICATION ACCOMPAGNANT L'ŒUVRE

PRÉSENTÉE À

L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ART

PAR

CINDY DUMAIS

EXCÉDEZ. UNE ÉCRITURE POÉTIQUE ET MULTIDISCIPLINAIRE :

REGARD SUR LES RELATIONS TRAVERSANTES

ENTRE L'AUTO-REPRÉSENTATION ET L'AUTOMOBILE

OCTOBRE 2004



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

Cette recherche-création porte un éclairage poétique sur les articulations souterraines de ma pratique artistique. Le contenu de ce mémoire synthétise les diverses avenues qui traversent le projet *EXCÉDEZ* présentant des pièces multidisciplinaires — peintures, infographies, dessins, vidéos et livre d'artiste — installées de façon écrire poétiquement l'espace. N  e à partir d'une image-mère « Je suis une auto mais je n'ai pas de mobile », l'exposition, par le préfixe « auto », explore les correspondances et les limites des relations entre l'automobile et moi. Dans ce présent texte, je propose donc une rencontre entre l'auto-représentation et la voiture. Par cela, l'accident, le dépassement et la transportation sont des notions qui s'attachent à cette recherche-création.

Divisé en trois chapitre, le texte présente mon travail pratique et il se retrouve explicité d'une façon fragmentée. Il est construit dans une dynamique, où la pratique traverse la théorie. La production de l'exposition ainsi que la méthode d'écriture de ce mémoire ont été réalisées dans un esprit de transversalité, ce qui m'invite à référer une même pièce pour expliciter une variété de notions. Mon travail artistique est un système inter-relié.

Le premier chapitre se consacre aux concepts d'auto-représentation et d'auto-engendrement, par lesquels sont explorées les notions de double et de transformation. Je réfléchis également à la correspondance entre la voiture et moi-même. J'explique par la suite comment ce travail de recherche-création fait le récit allégorique de l'épuisement. Dans un deuxième temps, il sera question des tensions contenues dans la passion. Ici, je fais un parallèle entre mon travail artistique et la catastrophe de la mort. Nous passerons ainsi, de l'infigurable mort à la défiguration, dans laquelle j'étudie l'importance du visage dans l'exposition *EXCÉDEZ*.    l'intérieur de ce chapitre, il sera question de la notion d'accident, d'abord dans le travail de la matérialité, ensuite dans le travail numérique. Au chapitre trois, je fais l'autopsie de l'esprit baroque en regard de ma pratique artistique. Il sera question de la recherche de relations, c'est-à-dire comment le préfixe *trans* passe à travers, marque le changement et exprime un « au-delà ».

Je propose ainsi une recherche-création qui s'intéresse aux relations traversantes, par une écriture poétique et multidisciplinaire de l'espace, passant par l'auto-représentation et l'automobile.

Mots clés : auto-représentation, automobile, transversalité, relation, mort, accident, dépassement, écriture, transformation, transportation, double, épuisement, palimpseste, étrangeté, mise en abîme.

REMERCIEMENTS

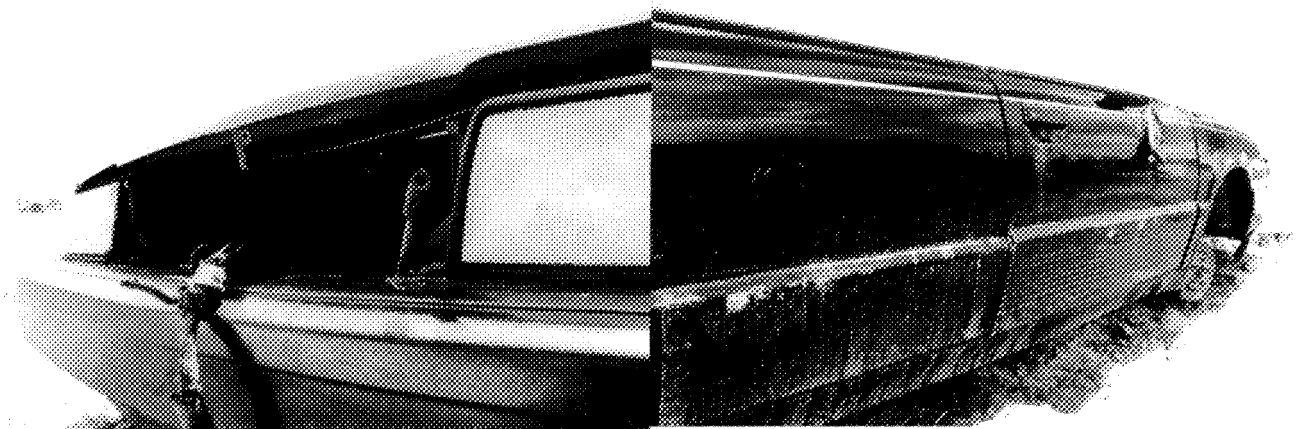
Particulièrement, je tiens à remercier Michaël La Chance à la direction de recherche et membre du jury. Merci à Gilles Sénéchal du centre d'artiste *Séquence*, pour l'accueil de l'exposition *EXCÉDEZ*, à Christine Palmiéri et Diane Laurier, toutes deux membres du jury. Je souhaite également remercier chaleureusement André Dumais et Diane Paré, pour leur aide et nombreux conseils et encouragements. Merci à Odette Bergeron et Nathalie Bachand pour leurs corrections en accéléré et à Martin Rousseau, pour sa présence.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iii
REMERCIEMENTS	iv
TABLE DES MATIÈRES	v
LISTE DES FIGURES	vi
INTRODUCTION	8
CHAPITRE I JE SUIS UNE AUTO	10
1.1 EXCÉDEZ : l'expression d'une multiplicité	11
1.2 Allégorie de l'épuisement	13
1.3 Regard méta	16
1.3.1 Corrélation du regard méta et du faire	18
1.4 Miroirs.....	20
1.4.1 Auto-représentation.....	22
1.4.1.1 L'impossibilité de l'autoportrait et de l'autobiographie	25
1.5 Auto-engendrement.....	27
1.5.1 Doubles et monstruosité	30
1.5.2 Transformation	32
CHAPITRE II JE NE SUIS PAS UNE AUTOMATE	45
2.1 PATHOS	46
2.2 La catastrophe de la mort.....	49
2.2.1 Décomposition : la mort infigurable	50
2.2.2 Maquillage thanatologique	53
2.3 Décapitation : la vie défigurable	58
2.3.1 L'accident.....	59
2.3.1.1 La notion d'accident dans le travail numérique.....	61
CHAPITRE III AUTOPSIE DE LA TRANSVERSALITÉ.....	72
3.1 L'esprit baroque	73
3.1.1 Trans.....	74
3.2 Transversalité	76
3.2.1 Lourdeur-légèreté	78
3.3 Transgression	82
3.3.1 Dépasser, déborder	85
3.4 Trans-cryption	87
3.4.1 Pensée graphique	89
3.4.2 Transportation	91
CONCLUSION.....	102
BIBLIOGRAPHIE.....	105

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1	<i>Enchrées sur l'asphalte</i> (2004).....	35
Figure 1.2	Quatre pages d' <i>Enchrées sur l'asphalte</i> (2004).....	36
Figure 1.3	<i>CDéchargée</i> (2004)	37
Figure 1.4	<i>CD à la roue</i> (2004)	37
Figure 1.5	Détail <i>Poupée-bitume</i> (2004).....	38
Figure 1.6	<i>Rétroviseur enveloppé</i> (2004)	38
Figure 1.7	Trois pages d' <i>Enchrées sur l'asphalte</i> (2004).....	39
Figure 1.8	Une page d' <i>Enchrées sur l'asphalte</i> (2004)	40
Figure 1.9	<i>CDédoublée</i> (2004)	40
Figure 1.10	<i>Quatre fois ma mère, trois fois mon père</i> (2004)	41
Figure 1.11	<i>CD grands rétroviseurs I</i> (2004)	41
Figure 1.12	<i>CD grands rétroviseurs II</i> (2004)	41
Figure 1.13	Vue en angle sur l'objet de <i>CD grands rétroviseurs I</i> (2004)	41
Figure 1.14	<i>Accélérateur</i> (2004)	42
Figure 1.15	<i>Rétroviseur rond</i>	42
Figure 1.16	Un des <i>Huit CDéformées</i> (2004)).....	43
Figure 1.17	<i>Huits CDéformées</i> (2004)	43
Figure 1.18	<i>Je me liquide</i> (2003)	44
Figure 1.19	<i>Auto-engendrement</i> (2004)	44
Figure 1.20	Détail <i>CDéchaussée</i> (2003)	44
Figure 2.1	Matthew Barney, image issue de <i>Cremaster</i> (1994-1996)	65
Figure 2.2	Matthew Barney, image issue de <i>Cremaster</i> (1994-1996).....	65
Figure 2.3	Matthew Barney, image issue de <i>Cremaster</i> (1994-1996).....	65
Figure 2.4	<i>Corps-tombe</i> (2004).....	66
Figure 2.5	Détail <i>Corps-tombe</i> (2004)	66
Figure 2.6	Détail <i>Corps-tombe</i> (2004)	66
Figure 2.7	<i>Bruits d'accidents I</i> (2004)	67
Figure 2.8	<i>Bruits d'accidents II</i> (2004)	67
Figure 2.9	<i>CD à la roue</i> (2004), <i>CD²</i> (2004), <i>Stationnement</i> (2003), <i>Coussin gonflable</i> (2004) et <i>Accélérateur</i> (2004)	67
Figure 2.10	Deux pages d' <i>Enchrées sur l'asphalte</i> (2004)	68
Figure 2.11	Détail de <i>CD²</i> (2004).....	69
Figure 2.12	<i>Clignotante</i> (2004)	69
Figure 2.13	Une page d' <i>Enchrées sur l'asphalte</i> (2004).....	70
Figure 2.14	<i>CDébarassée</i> (2003), <i>Poupée-bitume</i> (2004) et vidéo <i>CD autos engendrées</i> (2004).....	70
Figure 3.1	ENTRÉE-Vue d'ensemble d' <i>EXCÉDEZ</i>	95
Figure 3.2	GRANDE SALLE-Vue d'ensemble d' <i>EXCÉDEZ</i>	95
Figure 3.3	Vues d'ensemble d' <i>EXCÉDEZ</i>	96
Figure 3.4	Vue d'ensemble d' <i>EXCÉDEZ</i>	97
Figure 3.5	<i>Poupée-bitume</i> (2004)	97
Figure 3.6	<i>Chaise aux sangles morts</i> (2004).....	98
Figure 3.7	<i>Coussin gonflable</i> (2004)	99
Figure 3.7	Schéma d' <i>EXCÉDEZ</i>	100



Je suis une auto

mais je n'ai pas de mobile

INTRODUCTION

*Les highways de l'Amérique,
ont été faites,
Pour les poètes du power steering,
comme moi*

Bernard Rousseau. Inédit, 1987

Je manque d'essence. Je suis vide d'objets et de sujets. J'ai l'urgence de faire quelque chose : pourtant, mon esprit me déserte, mes idées sont carrefour.

Crise, du grec krisis, qui signifie « décision ». Elle surgit à partir d'un choix indécidable. Dans cette paralysie, ne reste que le regard. Je suis aveugle de moi-même, dans l'angle mort de ma pratique. Ne pouvant me voir que par le miroir, je devais déjouer les angles morts, me retourner. Mon travail de maîtrise est une sorte d'épuisement, un accident, une lourdeur. Excédée. J'ai attendu le temps de la reprise de route. Les réparations sont longues. Cette idée de rouler roulement dans un déplacement interminable, voilà la continuité salvatrice de l'impact qui fragmente.

Du 29 octobre au 5 décembre 2004 à *Séquence*, l'exposition *EXCÉDEZ* présente des pièces multidisciplinaires — peintures, infographies, dessins, vidéos et livre d'artiste — installées de façon à écrire poétiquement l'espace. Cette écriture aborde la problématique de l'auto-représentation,

passant par la correspondance entre l'automobile et moi. Je propose ainsi une recherche-création qui s'intéresse aux relations traversantes.

Le premier chapitre se consacre aux concepts d'auto-représentation et d'auto-engendrement, par lesquels sont explorées les notions de double et de transformation. Je réfléchis également à la correspondance entre la voiture et moi-même, par le préfixe *auto*. J'explique par la suite comment ce travail de recherche-création fait le récit allégorique de l'épuisement. Dans le second chapitre, il sera question des tensions contenues dans la passion. Ici, je fais un parallèle entre mon travail artistique et la catastrophe de la mort. Nous passerons ainsi, de l'infigurable mort à la défiguration, dans laquelle j'étudie l'importance du visage dans l'exposition *EXCÉDEZ*.    l'intérieur de ce chapitre, il sera question de la notion d'accident, d'abord dans le travail de la matérialité, ensuite dans le travail numérique. Au chapitre trois, je fais l'autopsie de l'esprit baroque en regard de ma pratique artistique. Il sera question de la recherche de relations, c'est-à-dire comment le préfixe *trans* passe à travers, marque le changement et exprime un « au-delà ».

CHAPITRE I

JE SUIS UNE AUTO

Les hommes sont des animaux qui viennent, des animaux de l'arrivée, des animaux de l'expérience, ils sont toujours sur une route [...] Le venir-au-monde a toujours, d'un certain point de vue, le caractère d'un voyage, mais ce qui caractérise ce voyage, c'est le fait que l'on n'y découvre les objectifs et les étapes au fur et à mesure de sa progression.

Peter SLOTERDIJK. Essai d'intoxication volontaire,
Hachette Littératures, Paris, 2001, p. 85.

CHAPITRE I

JE SUIS UNE AUTO

Au sein du premier chapitre je réfléchis à la correspondance entre la voiture et moi-même, par le préfixe *auto*. J'amène d'abord un éclaircissement sur le titre de l'exposition, *EXCÉDEZ*, par les diverses interprétations que l'on peut en tirer. La manière dont ce travail de recherche-crédation est construit fait le récit allégorique de l'épuisement. Ensuite, il sera question du regard méta et de ses implications dans ma pratique artistique. Puis nous verrons l'importance du miroir, d'un point de vue conceptuel et formel à travers la notion d'auto-représentation. J'expliquerai enfin à quoi réfère le terme auto-engendrement, par les notions de double et de transformation.

1.1 *EXCÉDEZ : l'expression d'une multiplicité*

18 juillet 2003, 7h du matin : j'entre chez-moi. 24h consécutives de route. Chicago-Chicoutimi, mon pied a conservé la forme de la pédale. Si le désert m'a vidé, l'asphalte m'a remplie. Sur la route, cette ligne, j'ai écrit. 16 états américains. 3 semaines de pensées. 14 000 km d'écriture.

« Je suis une auto mais je n'ai pas de mobile » que l'on retrouve en introduction dans ce présent texte, a été tiré d'*Enchrées sur l'asphalte*. *Enchrées sur l'asphalte* (fig. 1.1, p. 35) est un livre d'artiste d'une soixantaine de pages tiré à soixante exemplaires, créé en parallèle à l'exposition. Celui-ci condense le contenu sensible de cette recherche-crédation, synthétisant le lisible et le

visible en un même lieu. Ce cahier réunit photographies, dessins et écrits. Il a été réalisé en reflet avec les pièces présentées dans l'exposition.

« Je suis une auto mais je n'ai pas de mobile » multiplie les suggestions de sens. En effet, il peut s'agir d'un jeu de mots entre la voiture, qui se meut par elle-même et l'auto-représentation (autoportrait, autobiographie, auto-fiction, autocritique, etc.). Il peut évoquer la perte des roues (ce qui fait avancer, ce qui peut changer de place) autant que ce qui incite à agir, sujets et objets. Une même phrase répétée peut ainsi avoir un sens différent. Le langage devient alors merveilleux car nous sommes dans la bouche de la duplicité.

Le titre de l'exposition constitue un autre exemple de multiplicité. *EXCÉDEZ* : un noyau simple devient porteur d'une identité multiple. À première vue, il suggère l'excès, invitant même le spectateur « d'aller au-delà », par l'utilisation de l'impératif. D'un autre point de vue, il signifie l'accablement, l'épuisement. *EXCÉDEZ*, c'est aussi une référence à la route : cédez le passage.

Dans un second degré, il est formé de « ex » et « cd ». On peut en tirer deux interprétations. Du latin *ex* pour « hors de », joint à « cd », qui sont les initiales de mon nom. Nous pouvons faire le cheminement suivant : « hors de CD », hors de moi et enfin, par l'impératif, qui ramène le spectateur : « hors de soi ».

« Ex » placé devant un nom signifie « antérieurement ». Ainsi, on peut avoir cette lecture « ancienne CD » suggérant une métamorphose. Ici, nous sommes au cœur de mes préoccupations : le mot, fragment unique, identitaire, est capable de se multiplier dans diverses directions. Bref, le titre de l'exposition, *EXCÉDEZ*, jouant avec le langage, faisant la contraction de ce qui se retrouve dans l'exposition, se montre comme une énigme; il invite le spectateur à excéder son interprétation, à voir au-delà de ce qu'il regarde, à transgresser le sens unique.

1.2 *Allégorie de l'épuisement*

EXCÉDEZ fait le récit allégorique de l'épuisement, cette lourdeur ressentie, à partir de l'automobile et moi. L'automobile et ses attributs (route, asphalte, etc.) ainsi que ma situation (l'année de recherche à la maîtrise) sont les deux axes par lesquelles j'ai élaboré l'exposition. Ces deux axes se rencontrent dans « auto », qui contient une double signification : à la fois une abréviation de l'automobile et « auto » du grec *autos* qui signifie « soi-même ».

Mon corps se confond avec l'automobile; mon pied prend la forme de la pédale, le rétroviseur prend la forme de mon visage. Le rapport du corps humain et de la voiture n'est pas l'unique relation contenue dans les pièces. Effectivement, les métaphores se développent de façon à élaborer un récit allégorique. Dans l'allégorie, un sens premier est donné pour en cacher un autre. Par l'intermédiaire d'une réalité concrète, un ailleurs est suggéré, plus abstrait. Dans cette recherche-crédation, il s'agit du sentiment d'épuisement. Dans les quatre premières pages

d'Encrees sur l'asphalte, cet épuisement est suggéré, comme une lourde charge (fig.1.2, p. 36).

L'allégorie introduit un ailleurs, dans une certaine narration.

« Certaine » parce qu'incertaine. Oui, la narration est éclatée, l'ensemble des fragments de *EXCÉDEZ* semblent raconter quelque chose. Le sens manque à se livrer, se retrouve comme crypté. Nous savons qu'il s'est passé quelque chose, mais les images et les mots nous manquent. Bien nettoyées, les traces de l'accident, bien effacées. Il ne reste que ce sentiment crépusculaire qu'il s'est passé quelque chose. Cette narration fragmentaire appuie l'idée de l'épuisement, puisque cette dernière est le sentiment du non-fini comme incapacité du finir.

Le livre d'artiste synthétise le contenu de l'exposition, dans un effet miroir. Les chapitres sont divisés en cinq parties, nommées *Essences* (un substitut de *matières*, davantage cohérent avec l'idée développée) : *On s'exit(e)*, *Cadavres de route dans l'aride zone*, *Derniers miles*, *L'Accident* et *Réparations*. Le parcours suggère une narration, sans pour autant qu'elle soit claire et articulée dans une structure linéaire. La continuité traverse les pages au-delà des mots et des images.

L'univers poétique se veut une construction imaginaire où l'épuisement sous plusieurs formes y est présentée, en passant par l'analogie voiture-moi. Rousset affirme que « le système métaphorique se développe alors à partir d'un germe, d'une image-mère dont l'activité génératrice

se comporte à la façon d'un organisme vivant¹ ». L'image-mère « Je suis une auto mais je n'ai pas de mobile » est développée, introduisant l'identité multiple, *le même en variation*. Ce même en variation consiste à utiliser un même noyau pour la production de différentes pièces. Buci-Glucksmann souligne : « la métaphore est la même et pas la même, la substance en est identique, mais la *maniera* nouvelle² ». Par exemple, l'idée d'être remplie d'huile noire et d'asphalte revient à plusieurs reprises dans *EXCÉDEZ*. Un peu à la manière de l'enfant qui s'amuse. Avec gravité. Pour rejoindre l'asphalte.

Par exemple, dans *CDéchargée*, le tableau est rempli d'asphalte (fig. 1.3, p. 37). D'ailleurs, « Oversize Load » signale la surcharge; en effet, nous pouvons retrouver cette inscription sur les camions lourds dont la charge excède le convoi. D'autres pièces suggèrent cet emplissage d'huile, telles que *CD à la roue*, où une masse noire semble sortir de la tête (fig. 1.4, p. 37) et *Poupée-bitume*, par sa couleur noire, comme si nous était montré l'intérieur du corps sans son enveloppe épidermique³ (fig. 1.5, p. 38). Dans *Enchrées sur l'asphalte*, cette idée est également présente (fig. 1.7, p. 39). Ainsi, une même métaphore se déplace d'une pièce à l'autre, où je rejoue, de multiples façons, la correspondance.

¹ Jean ROUSSET. *Anthologie de la poésie baroque française*, Tome I, Librairie Armand Colin, 1968, France, p.24.

² Christine BUCI-GLUCKSMANN. *La folie du voir de l'esthétique baroque*, Éd. Galilée, 1986, Paris, p.145.

³ Dans un jeu intérieur-extérieur, on peut également compter le *Rétroviseur enveloppé* (fig. 1.6, p. 39)

Les liens réalisés avec l'automobile servent la poésie; les métaphores participent à l'édification allégorique, qui rend concrètes des données abstraites, dans un esprit d'étonnement et d'étrangeté.

1.3 *Regard méta*

Je suis un canal, un véhicule : un corps agissant et subissant, qui fait lien entre l'interne et l'externe, le privé et le public. C'est l'exigence de l'auto-représentation.

J'effectue donc des auto-réflexions, par lesquelles la pensée accède à elle-même. Je suis le sujet-objet central de ma recherche, moi comme participante et observatrice. Doublée, je suis une machine absorbante et régurgitante, une auto.

Considérant le *faire œuvre* comme une recherche constante de quelque chose qui résiste, bloqué à la sortie, ma pratique artistique devient une entreprise d'extirpation. Dans un langage structuré, cette voix s'inhibe. L'homme se poursuit lui-même, poursuit ce qui fuit et le dépasse. Dans cette accélération, l'accident devient le geste créateur et par le travail spontané du dessin, je fais des découvertes.

Dans *EXCÉDEZ*, les lignes sur les murs, qui débordent du cadre de la peinture, sont indéterminées (*CD à la roue* ; fig. 1.4, p. 37). Le travail brut provoque l'accident fécond, riche d'étonnements. L'informe et le désordre s'accordent avec l'ordre, favorisent l'apparition d'une

fissure. Cette fissure est l'ambivalence, dans une cohabitation du rationnel et de l'irrationnel, de la ligne indéterminée et de la ligne assurée. Par exemple, une des pages d'Encrees sur l'asphalte présente cette cohabitation, où une ligne blanche qui s'emmêle est superposée à une photographie de moi en train de conduire (fig. 1.7, p. 39).

Le moi-véhicule détient une pensée capable d'accéder à elle-même. Par cela, je porte un regard méta afin de continuer à alimenter ma recherche-crédation. Le regard méta consiste à retourner mon regard, à le porter hors de moi, dans une prise de conscience de mes comportements intérieurs et extérieurs. Antoine Berman parle du concept de *réflexion* : « La structure formelle de la réflexion (le mouvement par lequel je passe de la *pensée* à la *pensée de la pensée*, puis à la *pensée de la pensée de la pensée*, etc.) offre un modèle d'infinitisation [...] conçu comme une élévation⁴ ». Le regard méta n'a pas la prétention d'un regard objectif; il est plutôt un regard détaché, toujours subjectif (le méta soi est conditionné par le soi), mais rendu non responsable de l'acte de la pensée. Par cela, je suis auto-limitée, le regard méta est condamné à être partiel.

Autoréférentiel, le regard méta crée des extensions qui écartent le sujet à l'intérieur du sujet, dans un détachement-attaché. Il s'agit d'un regard qui reconnaît sa propre subjectivité et qui tente plutôt à trouver des relations, des significations, plus qu'à tenter de définir, expliquer ou classer.

⁴ Antoine BERMAN. *L'épreuve de l'étranger*, Gallimard, France, 1984, p.122.

Le regard méta est cette vision de soi comme un plateau, où la sortie de l'action fait entrer en observation. Où l'homme est observateur-observé, dans lequel il constitue lui-même la scène, il construit sa possibilité d'être acteur⁵. Par la suppression de l'action, cette dernière est réfléchie; c'est-à-dire l'acte construit sa possibilité dans la réflexion. La mise en question ou l'interprétation de l'activité, emporte ma pensée et paralyse le faire. Mais la fixité du corps est nécessaire au mouvement de l'esprit. Dans *EXCÉDEZ*, la présence nombreuse de la chaise roulante appuie cette idée.

1.3.1 Corrélation du regard méta et du faire

Cette *pensée de la pensée* s'inter-relie avec ma pratique artistique et mes stratégies de travail. Cette extension réflexive rencontre mon travail plastique par couches. Ceci appelle à jouer avec les effets de profondeur de la surface, celle-ci devenant alors plus dense. Il s'agit d'une logique du palimpseste. Effectivement, Buci-Glucksmann souligne que :

« le baroque [...] lui qui dissimulait dans le *tenebroso*, un éloge de l'ombre, et qui n'a cessé de pratiquer dans son goût pour les énigmes, des devises, des emblèmes, des emprunts stylistiques du passé, et dans ses penchants pour les ruines et les fragments, [il utilise] la méthode formelle et inventive du palimpseste⁶ ».

⁵ c.f. Peter SLOTERDIJK. *La mobilisation infinie*, Christian Bourgois Éditeur, Mesnil-sur-l'Estrée, 2000.

⁶ BUCI-GLUCKSMANN, op. cit., p.196.

Les couches et les plans qui s'accumulent, les enfermements et débordements appellent les gestes de mise en œuvre, tels que couvrir, biffer, envelopper, superposer, décadrer, fragmenter, remplacer, percer, boucher, infiltrer et substituer. Ces actions sont visibles, par exemple, dans les peintures et les infographies.

À titre d'exemple, *CDédoublée* (fig. 1.9, p. 40) est une peinture qui présente plusieurs plans. Certaines parties de la première peinture sont conservées lors de la construction formelle de la deuxième. L'œil oscille entre le fond, qui est forme, et le premier plan, qui se fond. Le travail par couches n'implique pas nécessairement l'effacement complet d'un premier travail; au contraire, ce dernier est activement utilisé.

Il y a possibilité, avec l'ordinateur, de sceller les couches entre elles. Cette action numérique est similaire à l'interdiction du demi-tour. Il devient alors impossible de revenir sur ses pas. En peinture, effacer est toujours possible, par sablage. Toutefois, je préfère appliquer des enduits supplémentaires : je m'intéresse aux ruines et aux résidus, qui donnent de la texture sur la surface. J'aime ces traces qui accrochent l'œil, subtiles. Elles rendent un tableau organique, participent au mouvement et intensifient l'énigme. Le travail par couches devient tout autre dans le travail numérique. Dans *Quatre fois ma mère, trois fois mon père* (fig. 1.10, p. 41), les superpositions sont travaillées en jouant avec la transparence, avec le degré d'opacité d'une image sur l'autre. Le montage par collage, comme dans *CD grands rétroviseurs I et II* (fig. 1.11 et fig. 1.12, p. 41), exige un effacement des limites, telle la peinture, afin de tromper l'œil.

Par ailleurs, ma façon d'écrire s'apparente également au palimpseste. Toutes rédactions, ce présent texte ou écrits poétiques, sont construits de cette façon. Des fragments épars se réunissent en fin de parcours, par un travail par couches réunissant des parties distinctes.

1.4 Miroirs

L'auto-représentation s'est imposée comme réponse à une crise du faire. Dans l'indécision, le soi se divise. L'auto-représentation tente de réunir les morceaux, rassembler l'éparpillement. La vision d'un soi unifié, qui passe par le miroir, donne l'illusion de la cohérence. Tant que le miroir imite, il renvoie l'image de la cohérence et de la non-contradiction.

Dans *EXCÉDEZ*, j'utilise le miroir d'une façon abstraite, par l'auto-représentation et concrète, par l'utilisation matérielle de l'objet. *CD grands rétroviseurs I et II* (fig. 1.11 et fig. 1.12, p. 41) sont reproduits à l'image de ceux des camions lourds. Les miroirs sont remplacés par des infographies. Ceci implique que je suis intéressée à trouver des dispositifs de présentation d'images numériques autrement qu'en les installant directement au mur (fig. 1.13, p. 41). Je suis intéressée par la recherche d'objets signifiants qui peuvent servir le concept, tout en participant à la mise en place des images, et de cette manière, elles perdent en planéité tout en accédant à une cohabitation avec l'objet.

Les rétroviseurs ronds, ces miroirs convexes, donnent la possibilité d'englober d'un seul œil un plus grand espace. Dans l'exposition, un de ces miroirs n'a pas été modifié, permettant d'obtenir une vision large de l'exposition (fig. 1.15, p. 42). D'autres présentent des auto-représentations (ces images sont plus amplement expliquées au chapitre 2.3.1.1) thermoformées. La technique du thermoformage consiste à la mise en forme du plastique par chauffage et par suppression de l'air. L'impression d'images sur plastique polycarbonate me permet de « volumiser » des infographies sur des objets.

Le chrome, comme la peinture noire, participent également à la réflexion. Pourtant, le noir est considéré comme dépourvu de lumière. Mais l'aspect lustré de l'enduit redonne une luminosité au noir, comme dans le fragment *Accélérateur* (fig. 1.14, p. 42). Ainsi, la peinture noire lustrée et lisse fait coexister à la fois l'obscurité et la clarté. Ce sont des miroirs éclatants et sombres : voilà la transversalité. En outre, le noir rappelle la nuit, propice à la réflexion, où le solitaire se retrouve entouré d'obscurité.

Je me mire : je pense et fais, j'observe et analyse ce que je pense et fais. Sortir de soi, sortir l'humain de soi, afin de saisir la structure dans laquelle je prends (mon) pied. J'observe l'homme à travers moi et m'observe à travers l'homme; qui consiste également à me regarder de travers et d'y trouver des travers. Par le regard méta, je suis autocritique et auto-limitée : je m'auto-représente.

1.4.1 Auto-représentation

Pourquoi parler d'auto-représentation plutôt que d'autoportrait et d'autobiographie? De l'ordre de la substitution et du remplacement, l'auto-représentation traverse les genres de l'exposition de soi (*ex*, pour « hors de »; position, de *ponere*, « poser » : poser hors de soi, se mettre en extériorité).

Dans *EXCÉDEZ*, les peintures m'auto-représente. La peinture est un baume réparateur qui donne l'illusion d'un visage. Ces portraits, où je me présente, me cachent sous une planéité entre le début d'une joue et la fin d'un œil. Toutes les auto-représentations en peinture sont réalisées à l'huile. Là s'installe cette vision « revenante »: celle où je me vois remplie d'huile noire, débordante. Ce débordement est cette peinture à l'huile qui me recompose dans un cadre.

En revanche, ma recherche-crédation est un autoportrait; il révèle, par le sujet même des œuvres, ma façon de faire. Par exemple l'accident : il est à la fois visible sur les fragments et à la fois procédé. Ainsi, non seulement je fais le portrait de moi-même, mais je tire également le portrait de ma pratique à l'intérieur des images. Ici, on peut parler d'autoportrait : je suis le sujet et l'objet de la représentation et surtout, je mets en scène ma façon de travailler. Ici, je suis actrice, dans mon propre rôle. L'autoportrait est un trait révélateur, une apparition qui tire la ressemblance, comme le ferait un trait d'union.

EXCÉDEZ contient une part de récit autobiographique. L'allégorie de l'épuisement rend compte de l'année vécue au cours de la maîtrise. L'autobiographie est un genre qui a pour objet l'histoire d'une vie. Il implique un regard au présent : le temps du projet équivaut au temps du regard sur soi. J'ai voyagé pour être plus légère de cette lourdeur ressentie. Ça m'a paradoxalement alourdie, un vide rempli d'écrasement, une gravité trop forte pour le mouvement. Je suis noyé sous mon propre regard, paralysant le faire. Une des deux infographies des grands rétroviseurs exprime bien cette suspension : la voiture est retenue entre le ciel et la terre (fig. 1.12, p. 41). L'absurdité de l'inertie.

S'arrêter : céder. Quand vivre devient une résistance, c'est de céder à l'épuisement. Les pieds sont soudainement coupés. D'ailleurs, *EXCÉDEZ* présente de multiples façons cette perte de mobilité : par l'amputation des roues de la chaise, aussi par la disparition des pieds dans les auto-représentations.

Mes façons de penser et de créer, développées au cours des cinq années précédentes, sont devenus complexes, vertigineuses. Mais c'est dans ce vertige que ma pratique s'installe en force. Devant l'impossibilité de réduire, je devais m'y adapter, trouver des méthodes. Faire de mon malaise ma force. À ce sujet, Peter Sloterdijk écrit :

« C'est seulement grâce à la proximité d'expériences paniques que des civilisations vivantes sont possibles. C'est seulement la démesure, vécue à l'occasion, qui dégage un domaine humain mesuré où on peut cultiver les choses pour lesquelles nous sommes compétents⁷ ».

Dans le dépassement de moi-même, je prends des risques. Dans la catastrophe naît la possibilité de création. L'expérience panique est l'accident dans le parcours qui me déplace et transforme mon regard sur l'œuvre.

Un des fragments exprime un malaise : *CDéchargée* (fig. 1.3, p. 37), que l'on retrouve au sol, à l'entrée. La tête est tronquée sur l'image, tirée d'une vidéo absente. Une auto-représentation fixée dans son mouvement, ancrée par le bitume. En effet, l'épaisseur du tableau est rempli d'asphalte. C'est l'expression de la lourdeur des pensées, celles qui figent.

Je traînais l'accumulation journalière de mes pensées entières, de mes écrits fragmentaires. La charge, devenue trop lourde, dans une sorte d'absorption étanchéisée, continue et surtout, insuffisante, parce qu'il y a demain. Voilà ce qui se passe quand rien ne se fixe : rien ne sort. Tout reste à l'intérieur, mais l'intérieur est en mouvement.

Aucune production ne s'est fixée pendant près d'un an. Exténuante réflexion, bouger constamment les parties entamées, non-finies, et ce, toujours de l'intérieur. Se préoccuper de la

⁷ SLOTERDIJK, 2000, op.cit., p. 90.

mise en scène était la clé de la paralysie. Remettre en place les morceaux après l'accident : voilà la réparation. Dans sa totalité, l'exposition devenait signifiante.

1.4.1.1 *L'impossibilité de l'autoportrait et de l'autobiographie*

Ceci dit, le véritable autoportrait, comme la véritable autobiographie, est impossible. Se poser hors de soi dans l'autoportrait relève de l'impossibilité; nous ne pouvons à la fois être devant et derrière la caméra⁸. De même pour l'autobiographie, le regard subjectif fait du récit de soi un récit incomplet. La vision de soi est inévitablement partielle, déformée, plus imaginaire que réaliste. Je suis gauchère dans le miroir. L'inversion me rappelle l'illusion de me regarder en face. Dans l'angle mort, notre regard est toujours détourné. Nous sommes constamment dans l'angle mort de notre œil. Le miroir reste un objet supplémentaire, un handicap; tels ces tiers, photographies et caméras. Les yeux nous tiennent prisonniers d'une direction, d'un cadre.

Je passe du miroir au mouvoir si je tente de me regarder en face. Condamné à ne voir qu'une face, jamais le dos; le regard est amputé par une vision 180 degrés. Je rêve d'une vision 360 degrés, en rondeur. Cette vision rêvée se rapproche de celle du lapin. L'angle mort du lapin est droit devant : 170 degrés pour chaque œil.

⁸ c.f. Élisabeth W. BRUSS. « L'autobiographie au cinéma », *Poétique*, numéro 56, novembre 1983, Seuil, France, p. 466.

Voilà pourquoi je parle d'auto-représentation qui évoque plus le remplacement d'un individu par une image qu'une exposition, sortie de soi. Cette substitution me donne une vision *lapinesque*. Je regarde de chaque côté; droit devant : je ne vois rien. Aveugle de ma route, tout en traversant les genres d'écriture de soi. Comment je les traverse? Par diverses disciplines artistiques; je me transporte de la peinture au modelage, de la photographie à l'infographie, en passant par l'écriture et la vidéo. Celles-ci me servent de miroirs.

Les divers médiums utilisés permettent de densifier le sens, puisque chacun d'eux comportent ses spécificités. La peinture est une interface et présente une planéité qui est non sans rappeler le miroir. Par le geste et la tentative de capter la ressemblance, la signature est bidimensionnelle. Au contraire de la peinture, le modelage porte une triple signature. D'abord, la rondeur : le corps est représenté dans sa totalité. Ensuite, les empreintes : le travail des doigts sur la plasticine est visible. Enfin, les cheveux : ce sont les miens, coupées et transplantées graduellement. Ces trois éléments confèrent à *Poupée-bitume* (fig. 1.5, p. 38) une signature tridimensionnelle.

Le véritable autoportrait est impossible. Mais je peux me voir par une mise en parallèle de clichés. La photographie rend compte de ma multiplicité. L'instabilité de mon visage est mise à jour. J'ai un visage nomade. Quand l'écriture me permet de porter un regard introspectif, le travail numérique, lui, m'invite à me transformer. En ce qui concerne la vidéo, elle me montre en plein mouvement : elle me permet de constater les fluctuations du visage, d'un état à l'autre.

C'est donc à partir d'un regard introspectif, changeant et transformateur que j'ai construit l'auto-représentation qu'est *EXCÉDEZ*. Mais l'auto-représentation signe-t-elle un pacte de vérité? Je passe de l'auto-représentation à l'auto-engendrement, qui me permet de laisser planer l'incertitude entre la biographie et le fantasme.

1.5 Auto-engendrement

En parallèle à l'auto-représentation, de l'ordre de la confession vérifiable et documentaire, l'auto-engendrement façonne un autre soi, ce par quoi il devient possible de traverser les niveaux de réalité. Il permet de se placer face à soi-même, dans un but de recomposition, de reconstruction de soi. Au contraire de l'auto-représentation, qui fait prendre conscience de son image (physique et mentale) ainsi qu'il permet de voir l'image qu'il donne à voir, l'auto-engendrement offre la possibilité d'être autre demeurant soi, il contourne le drame de ne pas contrôler son image.

L'auto-engendrement diffère du documentaire puisqu'il joue avec la certitude du spectateur. Au contraire de l'auto-fiction, l'auto-engendrement n'est pas uniquement imaginaire, il effectue des transformations dans le réel. Par exemple, dans la vidéo *CD autos engendrées*, je transplante mes cheveux dans une poupée de plasticine reproduite à mon image. À la fin de cette « gestation », je me coupe les cheveux pour les laisser à la représentation de moi-même. Ce sacrifice est un geste transformateur réel qui s'inscrit comme symbole de l'auto-engendrement; de la soustraction de soi naît la possibilité d'un autre.

Les cheveux, dans mon travail de recherche-création, ne sont pas le symbole de l'identité, ils sont plutôt l'emblème de la métamorphose.    plusieurs endroits dans l'exposition, nous pouvons voir mes cheveux : un amas de cheveux morts sont reliés à la robe, une masse de cheveux blonds sont ceux de mon enfance, quelques m  ches apparaissent aussi entre deux tableaux. Sur la poupée de plasticine, il s'agit de cheveux que j'ai transplantés graduellement, dont une des séances est présentée dans *CD autos engendrées*. Se couper les cheveux est un appel à la transformation. Dans la vidéo, la coupure peut également signaler la séparation avec l'œuvre.

Dans l'auto-engendrement, on active l'autre en soi, comme un débordement. Ce dernier propose une rencontre du vrai et du faux, du proche et du loin. Comme le mentionne Jean Rousset: « du déguisement à l'illusion, du paraître au songe, on passe aisément et sans rupture⁹ ». Je construis, en moi et par mon travail artistique, un monde imaginaire dans lequel je m'installe comme en un monde plus réel « non sans garder par devers soi une certaine conscience de vivre dans un mirage¹⁰ ».

On ne sait plus faire la différence entre ce qui est vécu et ce qui est esth  tis  . L'auto-engendrement brise les liens avec soi et en refait. Il laisse ouvertes les b  ances, laisse passer l'ambigu  it  . L'illusion est soluble. Dissoute dans un réel liquide, mouvant, dans lequel l'imaginaire

⁹ ROUSSET, 1968, op. cit., p.14-15.

¹⁰ Ibid.

fond. Elle se place, justement, dans cet entre-deux, où se confondent le réel et l'imaginaire. La contradiction réel-imaginaire n'existe pas; l'unification s'opère à un autre niveau, dans l'illusion.

L'individu devient un *dividu* dans le doute. L'incertitude de l'unité de l'être, de son authenticité « mène à une nouvelle illusion : la perte de soi par le dédoublement; à la fois soi et un autre [ne plus se reconnaître, se sentir dépossédé de sa propre vie]¹¹ ». Il s'agit de vivre dans l'inconstance de son identité, en proie à la transformation continuelle.

Nos perceptions sont toujours détournées d'une exactitude du sens. Il faut brouiller les frontières entre les contradictions et les mettre en un même lieu : introduire la faille, le trou engendreur d'étrange. Dans et par cette faille devient possible la réparation. Le moi n'est pas constant et fixe.

¹¹ Jean ROUSSET. *La littérature à l'âge baroque en France*, Librairie José Corti, France, 1954, p.62.

1.5.1 Doubles et monstruosité

L'auto-engendrement construit l'œuvre sur l'impossibilité de se représenter. La visibilité d'une pièce permet de montrer ce qu'il n'est pas possible de dire. Le corps est morcelé et éclaté et c'est dans un travail fragmenté qu'il devient possible. Selon Paul Ardenne :

« Le portrait, tout à la fois, désigne, identifie, inscrit. Il est non seulement un reflet [...] non seulement un acte de personnalisation, [...] non seulement un acte d'affirmation de l'identité [...], non seulement une forme de guerre opposée au temps [...], non seulement cette mise en figure de mon visage qui engage ma relation à l'autre [...] mais aussi moi face à autrui, cet autrui qui est preuve de mon humanité [...] il est encore surtout un double, un être parallèle, second visage¹² ».

Le double me représente sans être moi. Voilà pourquoi je parle d'auto-engendrement. Je donne, à titre d'exemple, *Quatre fois ma mère et trois fois mon père* (fig. 1.10, p. 41), réalisé à partir de deux photos distinctes. Dans cette image numérique, aucune photo de moi n'a été utilisée. Par conséquent, des clichés de mon père et de ma mère sont superposés. La manipulation de l'image a été concentrée au visage, par une superposition de quatre visages de la mère, trois du père. Monstrueux. En me réinventant de la sorte, je me prolonge en créant ce qui n'est pas et ce qui pourrait être. À ce sujet, je cite Buci-Glucksmann :

« La métamorphose est bien une des grandes figures baroques : à côté de l'inconstance du masque, du paraître – de Protée –, il y a ce passage de l'humain à l'inhumain, le *hors-de-soi* de la bestialité, de la monstruosité et de la folie¹³ ».

¹² Paul ARDENNE. *L'image corps*, Éditions du Regard, Paris, 2001, p. 18.

¹³ BUCI-GLUCKSMANN, op. cit., p.137.

Le numérique me permet de pratiquer ce passage de l'humain à l'inhumain, mon regard m'oblige à voir la monstruosité, double issu du même accouplement qui me fonde. Comme deuxième exemple du monstrueux, par la manipulation numérique de l'image, il y a ces auto-représentations qui apparaissent dans les rétroviseurs ronds. Avant tout, elles sont défigurées par le transfert de l'analogique au numérique¹⁴, pour ensuite être transformés par le gonflement du miroir, qui constitue la matrice du thermoformage.

La monstruosité des doubles apparaît, non seulement par la manipulation numérique d'images, mais aussi par la déformation de la matière. À ce sujet, les *Huit CDéformées* (fig. 1.16 et 1.17, p. 43) présentent des doubles tordus par le volume sur lequel l'image a été thermoformée. La série montre un changement d'apparence, à partir d'une même photo, d'une même matrice. C'est seulement l'emplacement au cours de la superposition qui modifie l'image. C'est le même en variation.

Par ailleurs, la peinture *Je me liquide* (fig 1.18, p. 44) et la série d'infographies *Auto-engendrement* (fig. 1.19, p. 44) montrent des visages flous, déformés par une mise en mouvement lors de la prise photographique. En effet, *Je me liquide* a été réalisé à partir d'un cliché. Le mouvement est fixé sur la pellicule, pour ensuite être traduit en peinture.

¹⁴ Le procédé utilisé pour la création de ces images est expliqué plus loin, au chapitre 3.3.1.1.

Tandis que l'auto-représentation signe un contrat d'authenticité, l'auto-engendrement permet à la fois la fiction et le réel. Plutôt, il se situe dans un entre-deux, le plausible. La possibilité d'un monstre est plus inquiétante que sa certitude. Le doute inquiète tandis que la certitude rassure, même si le monstre n'est pas rassurant. En ce sens, ce n'est pas le caractère monstrueux d'une œuvre qui angoisse, c'est le doute qu'elle présente. Telle une contamination; le spectateur ne sait plus quel point de vue adopter.

1.5.2 Transformation

Se voir et pouvoir décrire ce qui se passe pour réparer. La réparation implique qu'il y a au départ une structure que l'on transforme pour en donner une autre apparence. Réparer n'implique pas une amélioration, ni un progrès. C'est plutôt d'adopter un autre point de vue, celui de la transformation. Se transformer implique un débordement. Ce n'est pas de retrouver l'essence de l'homme qui importe, mais d'activer sa réparation à partir de sa dernière métamorphose, dans le mouvement du renouvellement. À ce sujet le choix de matériaux malléables, comme le plastique, la plasticine et la peinture, est favorable à l'expression concrète de ce concept d'une plasticité.

L'homme, plus il se civilise, plus il perd son essence. L'apprentissage est un couteau; d'un côté, il offre les outils pour comprendre, donc d'effectuer les coupures adéquates dans le savoir, et de l'autre, il agrandit l'écart avec l'essence première. Par la réparation, l'homme recoud la

blessure, il refait le plein d'une essence autre : la puissance¹⁵. En clair, l'auto-engendrement, par la réparation, je trouve l'étonnement de la simplicité, trouve mon amour pour les choses sans raison.

Par la réparation, nous acceptons les moments vécus comme des outils de réparation. On s'étonne de la pensée jaillissante. Il sera toujours possible de réparer dans la mesure où les prises de conscience sur soi et le monde mènent à l'action transformationnelle, et non à la passivité de l'apitoiement. La réparation est un pansement sur une blessure ouverte, un baume merveilleux sur une faille tragique. La tragédie est la beauté de la possibilité de panser l'enfance, lieu de l'état sauvage, ainsi que de penser la transformation.

En considération de ce qui précède, plusieurs pièces de l'exposition évoquent l'inaccompli. Effectivement, je « n'offre nulle part achèvement, apaisement ou quiétude de l'être [...] toujours l'inquiétude du devenir, la tension de l'instabilité¹⁶ ». Effectivement, la majorité des œuvres sont inachevées, je pense par exemple à la chaise dessinée à l'entrée, *CDéchaussée* (fig. 1.20, p. 44), dont plusieurs parties du dessin sont amputées. Je pense aussi à *Je me liquide* (fig. 1.18, p. 44), qui exhibe encore le carrelage réalisé pour la reproduction photographique. Je rends témoin l'action créatrice, le tableau est « à la fois l'œuvre et la création de cette œuvre¹⁷ ». Dans cette

¹⁵ Je me réfère ici à Nietzsche, l'homme comme une puissance à la fois créatrice et destructrice, elle est ce qui affecte et peut être affectée.

¹⁶ Heinrich WÖLFFLIN. *Renaissance et Baroque*, Benno Schwabe et Co, Suisse, 1961, p. 143.

¹⁷ ROUSSET, 1954, op. cit., p.232.

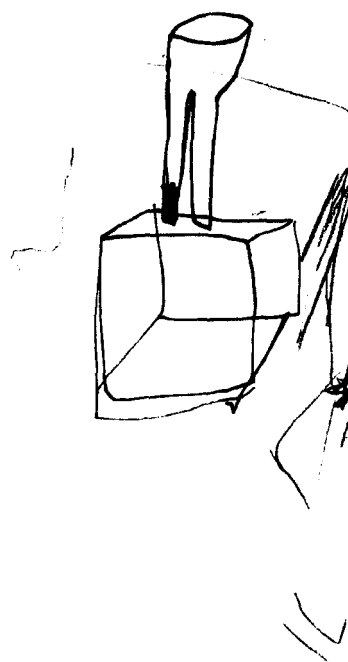
genèse infinie, le caractère non-fini des pièces de l'exposition amène un sentiment d'inaisance et de mouvance perpétuelle.

Le médium vidéo s'est ainsi imposée comme un outil inscripteur de mouvement. La vidéo du *Corps-tombe* me présente, couchée sous la chaise roulante dont j'ai enlevé les roues. Nous pouvons uniquement voir le squelette de la chaise, paralysant mon corps au sol. Le point de vue trouble la perception du corps, les lignes directrices convergent vers le dessus de la tête. Par ailleurs, cette structure chromée dessine une croix, et, avec ma tête, évoque une figure familière : la tête de mort. La fixité de l'image et l'immobilité du corps renforce cette référence, l'indice du mouvement vidéographique est donné par les cheveux.

La métamorphose, le changement d'apparence, la transformation sont toutes des caractéristiques de mon travail artistique. Dans cette recherche-créeation, l'automobile, coquille plus grande que soi, est considérée comme l'emblème de la mobilité.



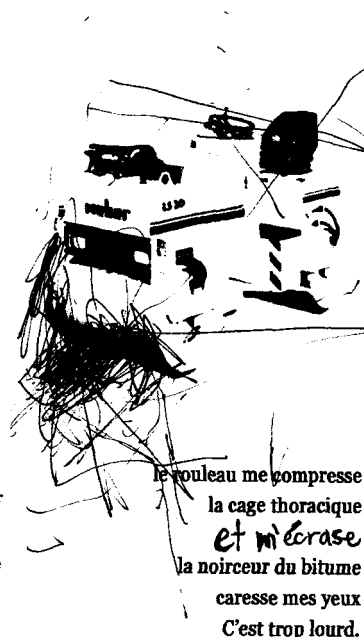
Figure 1.1 *Encrees sur l'asphalte* (2004)



L'air est un bloc qui prend la
forme de ce qui m'entoure je
la sens gravité j'ai besoin de
sortir d'elle défier l'air et sa
lourdeur je combats pour
l'étanchéité

Je . respire . par . petits . coups . pour . la . contrarier

Je . respire . par . petits . coups . pour . la rendre . étrangère



le rouleau me compresse
la cage thoracique
et m'écrase
la noirceur du bitume
caresse mes yeux
C'est trop lourd.

il dépend entièrement d'elle.

■ **charger** v. 1 • Ils ont **chargé**
camionnette : ils y ont mis des cl
ses à transporter (→ CONTR. décharg
2 • **Attention, ce revolver est charg**
il contient des cartouches, il est pr
tirer. 3 • La police a **chargé** les ma
festants : elle s'est précipitée sur eux po
les disperser. 4 • On m'a **chargé** de vc
remettre ce paquet : on m'a donné ce
mission. □ v. pron. • **charge**

* Cher
aussi : décharger, recharger, **surcharg**
★ Conjug. 5.

■ **chargement** nom m. 1 • Le cam
qui nous (double d'un **chargement t.**
lourd : il transporte trop de march
2 • Le **chargement** du wagon
duré une heure (→ charger, sens
CONTR. déchargement).

■ **chargeur** nom m. • Le **chargeur** d
pistolet, la pièce qui contient les c
touches.

l'air s'encre à ma tête

Jerespireungrandcouppourresteravecvous

Figure 1.2 Quatre pages d'*Encrees sur l'asphalte* (2004)



Figure 1.3 *CDéchargée* (2004)



Figure 1.4 *CD à la roue* (2004)



Figure 1.5 Détail *Poupée-bitume* (2004)

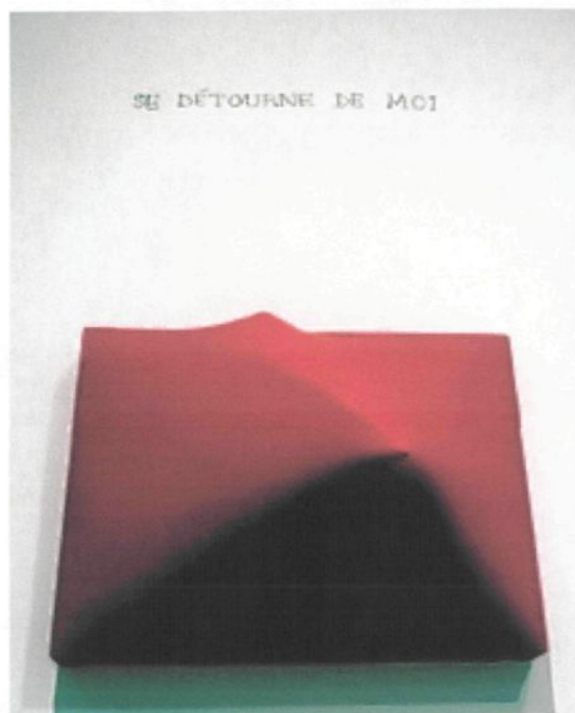
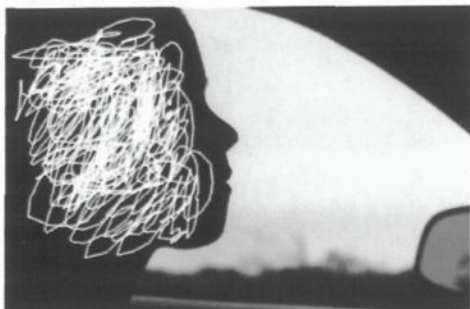


Figure 1.6 *Rétroviseur enveloppé* (2004)



Ma tête qui gronde pourtant
et ma face
Sur la surface m'arrasse
Et lèvent mes poils de leurs terrasses

Figure 1.8 Une page d'*Encrees
sur l'asphalte* (2004)



Figure 1.9 *CDédoublée* (2004)



Figure 1.10 *Quatre fois ma mère, trois fois mon père* (2004)



Figure 1.11 *CD grands rétroviseurs I* (2004)



Figure 1.12 *CD grands rétroviseurs II* (2004)

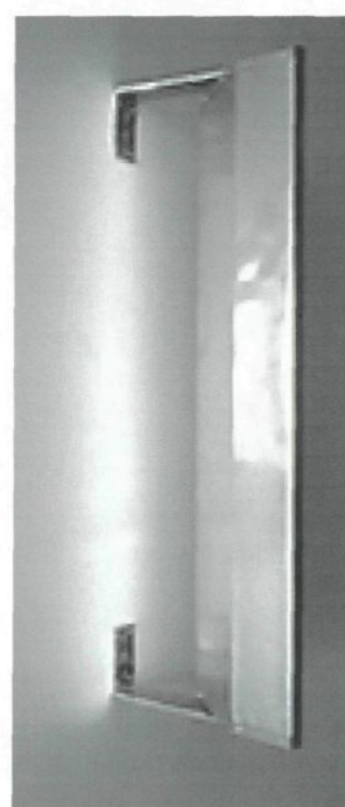


Figure 1.13 *Vue en angle sur l'objet des CD grands rétroviseurs* (2004)

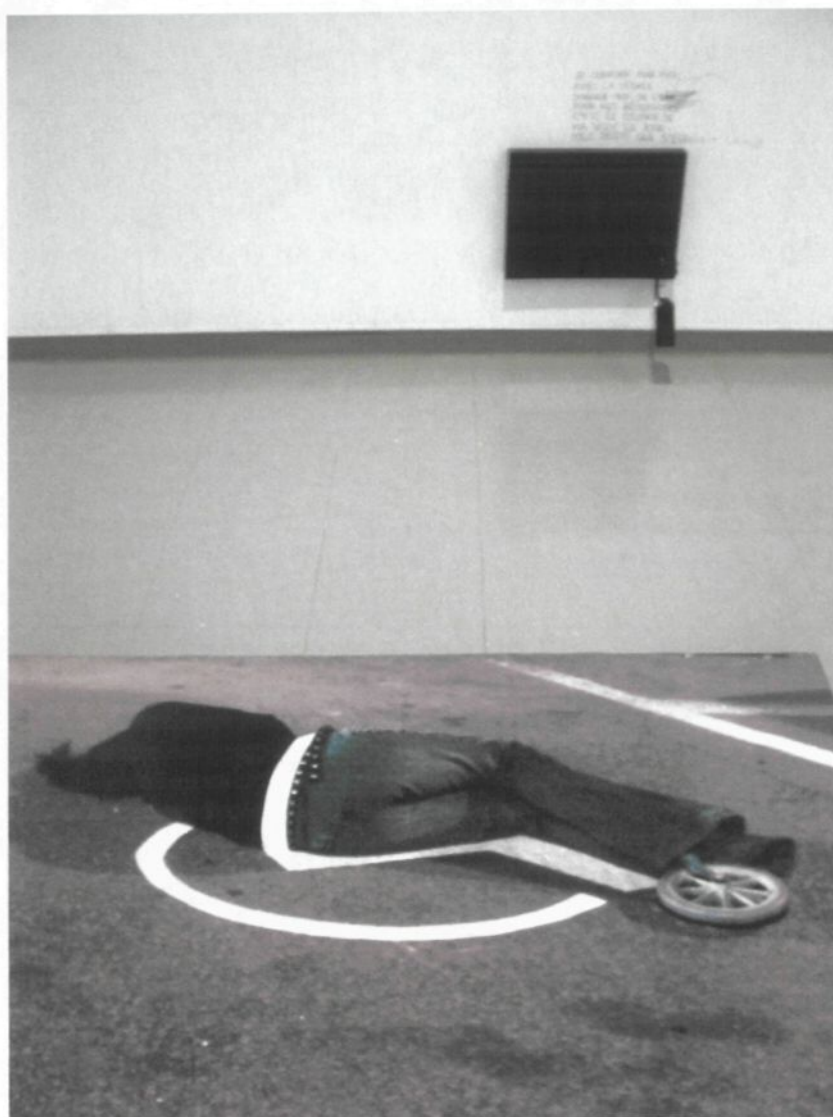


Figure 1.14 *Accélérateur* (2004) et détail de *Stationnement* (2003)



Figure 1.15 *Rétroviseur rond*
(cliché réalisé en atelier)



Figure 1.16 Un des *Huit CDéformées* (2004)

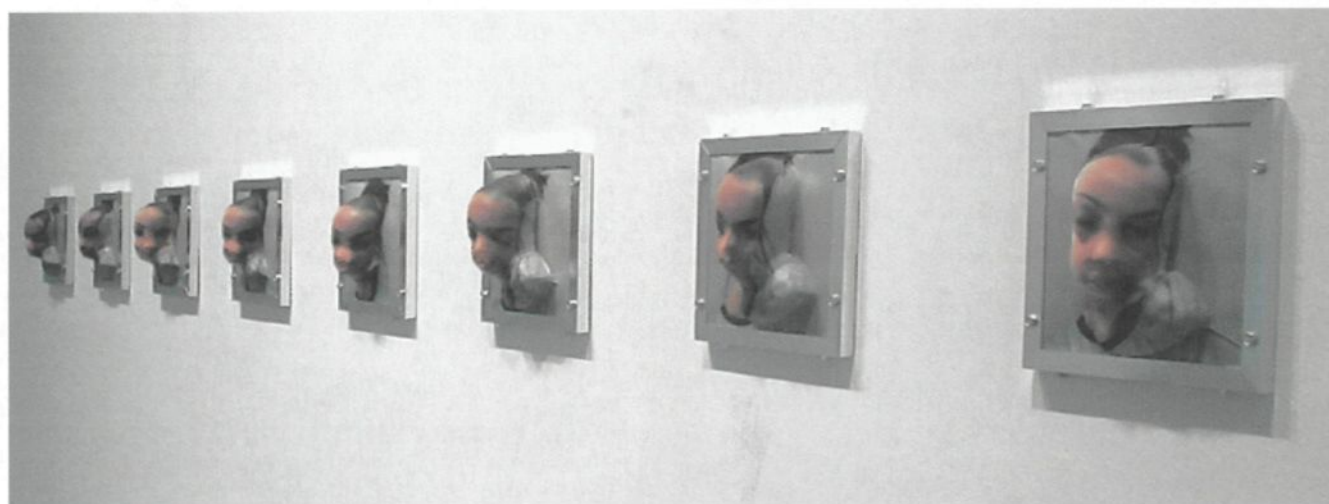


Figure 1.17 *Huits CDéformées* (2004)

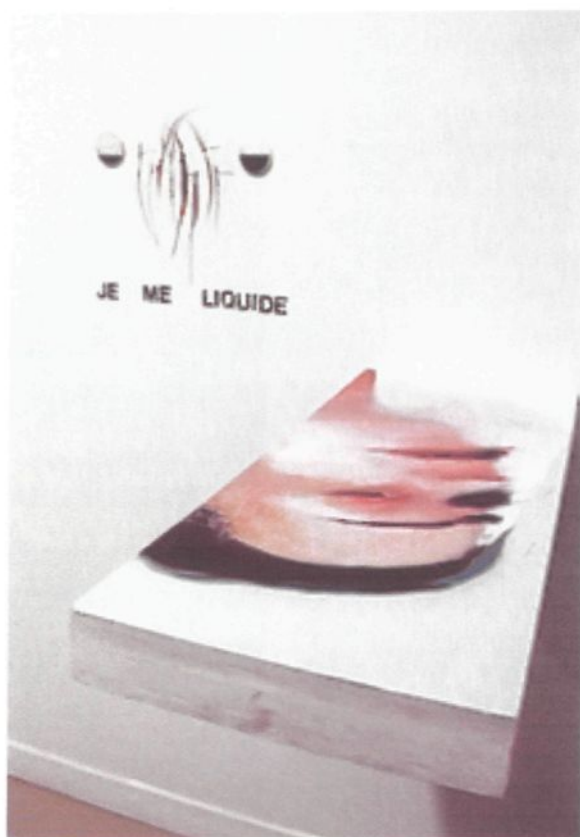


Figure 1.18 *Je me liquide* (2003)



Figure 1.19 *Auto-engendrement* (2004)

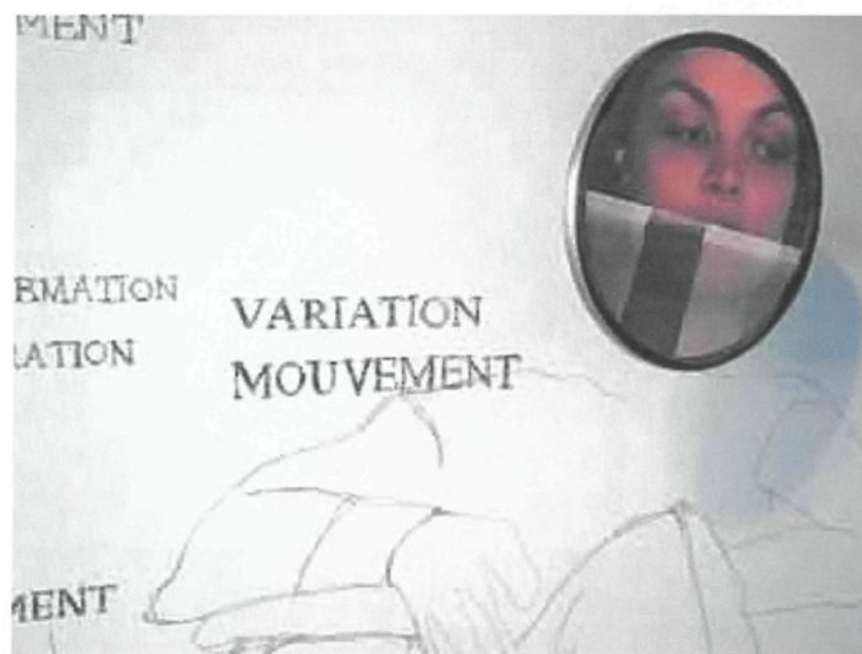


Figure 1.20 *Détail CDéchaussée* (2004)

CHAPITRE II

JE NE SUIS PAS UNE AUTOMATE

*Il faut que ma mort me devienne toujours plus intérieure :
qu'elle soit comme ma forme invisible, mon geste,
le silence de mon secret le plus caché.
J'ai quelque chose à faire pour la faire, j'ai tout à faire,
elle doit être mon œuvre, mais cette œuvre est au-delà de moi,
elle est cette partie de moi que je n'éclaire pas,
que je n'atteins pas et dont je ne suis pas maître.*

Maurice BLANCHOT. *L'espace littéraire*,
Gallimard, Paris, 1955, p. 128

CHAPITRE II

JE NE SUIS PAS UNE AUTOMATE

Le chapitre deux aborde, d'une façon globale, les tendances souterraines du projet *EXCÉDEZ*. Je me questionne sur l'importance du pathos comme mode de recherche-création, c'est-  dire comment les rapports de force de la passion sont traduits dans un langage esthétique. Par cela, nous verrons en quoi la mort s'exprime dans ma pratique artistique. Comment traverse-t-elle les pièces de l'exposition, en passant par l'étrangeté et l'angoisse? Aussi un parallèle sera établi entre l'autopsie et la thanatologie ainsi que le geste créateur. De cet infigurable qu'est la mort, je passe au défigurable, où j'analyse brièvement l'importance du visage dans cette recherche-création. Plus précisément, j'étudie la (d  )figure de la décapitation dans ma pratique artistique. En dernier lieu, je parlerai de la notion d'accident, comme d'un surgissement fécond de l'incontrôlable et j'exposerai comment je retrouve cet accident transformateur dans le travail typé du numérique.

2.1 PATHOS

Mon travail est pathétique. *Patheticus, path  tikos* nomme « ce qui est relatif à la passion ».

Ma pratique artistique émane des sens (perceptifs et symboliques) et cherche à « toucher » le

spectateur. En ce sens, le pathos est un mode privilégié dans ma recherche-création. Par cela,

mon travail

« fait appel à la puissance de l'émotion pour empoigner et subjugué directement. [...] Il n'évoque pas la plénitude de l'être, mais le devenir, l'  v  nement; non pas la satisfaction, mais l'insatisfaction et l'instabilité. On se sent non pas délivré, mais entraîné à l'intérieur de la tension d'un état passionn  ¹ ».

¹ WÖLFFLIN, op.cit., p.82.

Ce qui me préoccupe, ce sont les rapports de force dans les passions, c'est-à-dire les modalités par lesquelles s'expriment les passions et les sentiments humains. Voilà ce que je tente de traduire dans un langage esthétique. Je ne suis pas une automate. L'automate est exempt de doutes et d'ambivalences. Il ne connaît pas le compromis, ne connaît pas le sentiment de la mort.

Je cherche à émouvoir, surprendre et ébranler, dans une « foudroyance figurale et métaphorique, altérité comme altération et étrangeté, alternance de sentiments contraires, polysémie passionnelle, surhumain du discours : autant de procédures du baroque, qui visent le ravissement (ex-stasis) et l'admiration (le thauma)¹⁹ ». Ravir, transporter le spectateur hors de lui; ce n'est pas par la beauté ou par l'humour, mais par la catastrophe. Sensible. Exorcisante. Le drame de ne pas comprendre ce qui se passe. La catastrophe du sentiment de fragmentation, qui consiste à se sentir divisé; de l'effritement comme une altération; de l'impuissance comme une volonté qui meurt à chaque fois qu'elle s'élance.

Dans cet esprit de la catastrophe et de l'indescriptible, Matthew Barney²⁰ travaille en ce sens. Il crée un monde particulièrement inquiétant, dans lequel le sculptural, le cinématographique et le photographique se côtoient. Je le considère comme une filiation artistique car il travaille l'étrangeté des images et ce qu'il présente témoigne de son imaginaire (fig. 2.1, 2.2, 2.3, p. 65). La poésie

¹⁹ BUCI-GLUCKSMANN, op.cit., p.165.

²⁰ Artiste américain né en 1967 à San Francisco, il travaille à New-York.

étranglée qui se dégage de ses œuvres me bouleverse. Barney arrive à faire, de l'ensemble d'une exposition, une sorte d'épopée narrative par les images. Dans son projet tentaculaire *Cremaster*, il nous transporte dans une histoire polymorphe, dans son univers imaginaire. Cinq films ont été réalisés, en interdisciplinarité avec une production de sculptures, peintures et photographies. Un site internet²¹ a également été conçu, afin de présenter les diverses parties de *Cremaster*.

Je célèbre l'émotion, même désespérée, je la magnifie. Dans ce spectacle éclaté où les passions se *monstrent*, les ruines prennent des allures de châteaux. L'innocence enfantine devient terrible (je pense à *Poupée-bitume*, voir figure 1.5, p. 38), le rire se transforme en cri. Où se pose mon regard, il voit l'épouvantable. Cette approche pense pathétiquement la condition humaine : précaire, inconstante et funèbre. Ici, on entre de plein pied dans l'homme-besoin, l'homme-désir et l'homme-éprouvé. La passion est excessive et tourmentée. *EXCÉDEZ* est l'expression de cette charge déroutante. Les fragments dans l'espace abondent de couleurs pastelées, mais sont contamment brisées par les couleurs sombres. Comme le doute qui assombrit la quiétude.

Célébrations, éloges spectaculaires s'opèrent ainsi sur fond funèbre. La beauté se découvre dans l'horreur et l'illusion permet justement cette fascination, cette extase devant la cruauté. Sachant bien que c'est en réalité l'horreur qui s'installe dans la beauté.

²¹ <http://www.cremaster.net>

2.2 La catastrophe de la mort

Les fragments d'*EXCÉDEZ* évoquent de près comme de loin l'image de la mort. Aussi, plusieurs auto-représentations occupent une position horizontale (*CD à la roue*, fig. 1.4, p. 37; *Je me liquide*, fig. 1.18, p. 44; *Corps-tombe*, fig. 2.5, p. 66). D'ailleurs, les titres des pièces en induisent des références.

Je me liquide, par son titre, suggère à la fois la mort (liquider : tuer) et la liquéfaction. L'installation horizontale du tableau, sortant du mur, rappelle la morgue. Cette idée de la liquéfaction est reprise dans *Enchrées sur l'asphalte* (voir la figure 1.7, p. 39). La mort est en mouvement. Cette pièce signale effectivement l'impermanence de l'être, sa liquéfaction, par le mouvement du visage. Les petites infographies circulaires évoque également des niveaux de liquide (fig. 1.18, p. 44).

Poupée-bitume (fig. 1.5, p. 38) fait référence la mort et à la l'accident (la poupée est démembrée). La couleur noire et mate, les cheveux qui ne sont pas sans rappeler le vaudou, les yeux vides, confèrent à la poupée une teinte macabre. Son immobilité le suggère également : « la poupée [...] humaine, immobile, muette, a quelque chose de mortifère [...] elle exprime la vie sans la donner, et mime l'image du corps sans l'animer²² ». La poupée comme un vampire, une morte-

²² Jean-Louis FERRIER. *Les Primitifs du XXe siècle : art brut et art des malades mentaux*, éditions Terrail, Paris, 1997, p.154.

vivante. En effet, la poupée éveille le sentiment d'étrangeté. L'animisme, qui est une attitude que l'on trouve chez l'enfant, consiste à attribuer une âme à l'inanimé. La poupée réanime l'enfance au regard. De l'animation à la réanimation.

D'une certaine façon, les images se retrouvant dans les rétroviseurs ronds (fig. 2.7 et 2.8, p. 67) sont liées à ce spectacle funèbre. D'abord, elles présentent une image fixée d'un mouvement; ensuite, elles paralysent la décomposition d'un visage. Une ambiguïté se retrouve aussi au sein du cube d'asphalte, dans *CD²* (fig. 2.9, p. 67). Nous pouvons facilement confondre sa matérialité avec celle de la terre, qui fait lien avec l'ensevelissement des corps après leur mort.

Dans l'esprit du renouvellement, de la transformation, la mort est symbolique. La véritable mort est infigurable. Inconcevable, elle échappe à la connaissance, afin que nous nous transformions. Défigurant le vivant, la putréfaction du corps, pour lequel nous avons un cruel attachement, angoisse mais pousse au dépassement. La mort *infigure* pour que nous puissions nous renouveler.

2.2.1 Décomposition : la mort infigurable

L'infigurable qui gonfle le moi dépasse le visible. L'infigurable prend place dans l'œuvre et donne à voir des indices, mais installe le secret, l'énigme. L'œuvre montre en cachant – les traces du secret – sans dévoiler son contenu. Ainsi, j'utilise la dialectique montrer-cacher; ma vie

personnelle devient prétexte du faire œuvre, où je dis sans livrer toute la signification. De l'impossibilité de se fixer, le spectateur reste en suspens. Un trou se forme dans le raisonnable, ce qui est capté est partiel. Le regard doit ainsi se poser plusieurs fois sur une même chose. Par cela, le déplacement du spectateur est exigé, sinon son regard mouvementé. Par ailleurs, devant l'image fixe, l'œil du regardeur crée le mouvement, trace un parcours. En revanche, devant l'image en mouvement, le regardeur se fixe, rivé sur l'écran.

Le fil conducteur de l'œuvre est ainsi constamment brisé, la ligne droite éclate. Rien ne s'accomplit, le sens ne s'accroche pas : il est flux constant contre la forme fixe que donne l'œuvre. L'ambiguïté de ce qui se passe devant soi; ce n'est pas la forme extrême de l'incompréhension, ni celle de l'entendement. Ne pas concevoir est de ne pouvoir donner naissance; saisir est donner la mort²³. L'ambiguïté est cette vie entre les deux. L'étonnement, la surprise, quelque chose qui nous saisit plus que nous ne sommes capable de saisir. Le même rapport s'effectue dans l'acte créateur; l'accident fait naître la surprise.

Montrer par l'absence, envelopper l'énigme où le sens manque. Les pièces de l'exposition se donnent « à découvrir » plutôt qu'en une mise en évidence. Donner l'enfance au regard, c'est donner relief à la perception, réveiller les morts. À cet effet, l'image se charge de la possibilité d'être autre. *Bruits d'accidents* (fig. 2.7 et 2.8, p. 67) explorent cette idée, car ces images sont des

²³ Le savoir est tragique. Ne dit-on pas que le mot est un " terme " ?

auto-représentations sur lesquelles j'ai arrêté le mouvement. Les bruits qui se sont infiltrés apparaissent comme des indices d'altérité. L'*Unheimlich* qui s'y manifeste montre ce qui devrait rester caché. *Je me liquide* montre une représentation imprécise; elle se donne comme une vision : visiblement floue.

L'étrangeté. Selon Freud, l'inquiétante étrangeté (*Unheimlich*) n'est pas qu'un glissement du familier dans l'étrange, ni l'effet d'une nouveauté, mais une incertitude intellectuelle : « [...] l'étrangement inquiétant serait toujours quelque chose dans quoi, pour ainsi dire, on se trouve tout désorienté²⁴ ». L'inquiétante étrangeté est un éclat soudain au cœur du réel. Georges Bataille, dans *L'expérience intérieure* (1973) évoque « des moments d'intense communication », où tout nous échappe, insaisissable jouissance. L'étrangeté relève plus d'une expérience esthétique que d'une réaction psychologique; en souffrir, c'est en jouir. L'objet d'étrangeté ensorcelle, contamine, entre la possession et la participation esthétique. Ces moments sont aussi des angoisses; ils sont des trous où quelque chose nous échappe en nous attrapant. L'angoisse naît dans le crépuscule des choses. Glissement sans objet, l'angoisse est fluide, subtile. Elle se répand comme un fléau.

Ce que je ne vois pas, l'infigurable, m'angoisse. Et l'angle mort est le risque de l'accident. Je ne peux regarder la mort en face, elle doit m'angoisser, dans un regard oblique, en angle. Cette angoisse, c'est elle qui instaure une respiration. Boucher les trous, c'est étouffer l'œuvre. Tandis

²⁴ Sigmund FREUD. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, Paris, 1985, p. 216.

que la respiration, cette oscillation, est une tension qui donne la vie. L'étrangeté est cette respiration, entre je sais et je ne sais pas. Le rythme est garant de la vie, l'arythmie est son trouble. L'arrêt est sa mort, le silence. Comme l'automobile : la tension du pneu crée le roulement. Le pneu crevé, c'est l'accident soudain, le trou qui brise la respiration. La crevaision est une constance rompue. Être crevée : fatiguée. Certaines pages d'*Encrees sur l'asphalte* présente cette idée (fig. 2.10, p. 68). Une déchirure en laquelle on se transforme. Cette faille infigurable est le trou, que l'on retrouve dans l'image.

Les trous dans l'image : par exemple les masses noires, dans *Stationnement* (fig. 2.9, p. 68) et *CD à la roue* (fig. 1.4, p. 37), sont à la fois l'entrée et la sortie. Le trou contient la double possibilité de voir la lumière et de s'enfoncer dans l'obscurité. Dans la peinture de *CD²* (fig. 2.11, p. 69), la surface percée, d'où sort un ruban rouge, est un déchirement, une certitude brisée. Le corps de l'œuvre n'est plus étanche et pur.

2.2.2 Maquillage thanatologique

L'autopsie donne l'autorisation de saisir la mort. Mais il faut que le vivant soit mort pour être saisi. Pour connaître la machine, il faut la transgresser, la trouser. Encore là, l'homme n'aura pas saisi le fond de la mort. Le cadavre emporte avec lui le secret, tandis que le vivant, confronté à l'urgence du vivre, est impuissant à élaborer, à figurer l'expérience. Le cadavre montre la mort en cachant le secret. La mort qui cache le secret, conserve sa pureté. La mort qui montre la

puanteur, conserve le secret. Le cadavre est une métaphore, un substitut, un compromis qui dit sans dire vraiment, telle l'œuvre.

Maurice Blanchot établit une ressemblance entre le cadavre et l'image, par leur étrangeté : « L'image, à première vue, ne ressemble pas au cadavre, mais il se pourrait que l'étrangeté cadavérique fût aussi celle de l'image²⁵ ». En effet, par l'impossibilité de nommer avec exactitude l'expérience esthétique, l'expérience de la mort de l'autre s'apparente à l'étrangeté ressentie en regard de l'œuvre. Le cadavre, s'il est « apparition de l'original » et qu'il « ressemble à lui-même », l'image est sans référence « liée à l'étrangeté élémentaire et à l'informe lourdeur de l'être présent dans l'absence²⁶ ».

Par exemple, le fragment matériel de *Corps-tombe* (fig. 2.5 et fig. 2.6, p. 66) montre une auto-représentation. Le corps de l'image est thermoformé, de façon à contracter en un même lieu une présence et une absence. Effectivement, l'image montre un positif, un corps photographié dans son volume, tandis que le thermoformage fait « s'enfoncer vers le bas » l'image. En d'autres mots, l'image plane prend volume dans une négativité, en creux. Par cela, *Corps-tombe* synthétise la présence (image d'un volume plein) et l'absence (matérialité d'un vide).

²⁵ Maurice BLANCHOT. *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955, p. 266.

²⁶ Ibid. p. 270.

Les images fixes dans *EXCÉDEZ* ne le sont que par apparence, ce qu'elles contiennent est mouvance. La vidéo de *Corps-tombe* exprime bien cette idée. Effectivement, il s'agit bien d'une image en mouvement malgré la fixité. Le corps sous la chaise est immobile, l'indice de mouvement est donnée par les cheveux ou par le léger gonflement du ventre provoqué par la respiration. Je fais un parallèle avec la thanatologie, car elle scelle le secret, la vérité de la mort, sa putréfaction, sa puanteur : elle scelle son mouvement intérieur. Et dans cette « immobilité si tranquille et si assurée qui est la sienne [le cadavre], nous savons cependant qu'il ne repose pas²⁷ ». Malgré la fixité du cadavre, la mort défigure son intérieur. Le thanatologue défigure la mort pour le survivant, pour ne pas qu'il perde la face. En conservant son visage, le survivant reconnaît le vivant dans le mort, pour faire son deuil. La restauration, comme la symbolique du sommeil par la position couchée, est une mise à distance. Le survivant *sait* la mort et sa puanteur, sans la connaître. Le symbole est plus puissant que le réel.

L'intégration de l'image numérique dans l'objet tridimensionnel évoque également le processus de la thanatologie. L'image étanchéise l'objet. En effet, l'infographie de mon visage, dans *Huit CDéformées* (fig. 1.16 et 1.17, p. 43) est thermoformée sur une tête de poupée de plâtre. Ici, l'image embaume l'objet.

²⁷ Ibid. p. 272.

Démanteler-restaurer. Je considère le faire artistique comme décomposant et recomposant. Décomposition d'une réalité, d'une expérience, d'un passé, d'un moi, pour le recomposer par l'œuvre. Un maquillage thanatologique qui cache ce qui donne la mort à l'œuvre, sa signification exacte, en montrant un corps morcellé et maquillé. Je ne sais pas pourquoi cette fragmentation. Même la recomposition est amputée d'un sens exact car je ne connais pas la cause du morcellement. Je ne me cerne pas complètement comme je suis incapable de pointer le lieu de ma pratique artistique. J'avance en aveugle dans une démarche qui s'élabore à la mesure d'un travail et d'une réflexion, sans intention primordiale. Mais je sais qu'il y a ambivalence. Je sais qu'il y a doutes et incertitudes. Je tourne comme cette roue sur une route dont je ne sais où elle me déplace.

Ainsi, la thanatologie est un travail de déconstruction-reconstitution. Reconstruire pour porter un baume sur le cassé, la blessure. Cacher le visage, brouiller la bouche, biffer les yeux. Le secret porte à la curiosité. L'œuvre comme quelque chose à découvrir mais la découverte est une mort.

Le sentiment de fragmentation devant l'œuvre est donné par cette impossibilité de certitude, provocateur d'angoisse devant l'infigurable qu'est la mort. Seul reste le sentiment d'effritement, de désaisissement, donné par l'ambivalence. Par la désarticulation de l'habituel, c'est le démantèlement de la certitude.

Dans son interprétation, le spectateur décortique, il fait l'autopsie de ce qu'il voit, ouvre le corps de l'œuvre, laissant s'échapper son contenu. Il s'ouvre aux possibilités avant de recomposer, où il suture, réunit les fragments en personnalisant ses propos, comme on reconstruit le visage du cadavre afin que les survivants reconnaissent leur mort. De cette façon, il en tire une compréhension ambiguë, une reconnaissance où « le sens s'échappe toujours dans un autre sens²⁸ ». Si, de ce qu'il voit il ne peut pas identifier, l'œuvre reste étrangère à lui, elle flotte, dans un deuil interminable, dans un désir infini.

Le thanatopracteur masque le visage de la mort, isole le corps impur, pour rendre le visage familier. Entre le corps débordant et le corps cousu, la vidéo *CD autos engendrements* suggère cette dialectique ouvrir-fermer. Dans une des séquences, mes mains sont au travail, *Poupée-bitume* est opérée, ouverte et refermée.

La vie est une respiration, où les yeux s'ouvrent et se ferment, intermittents. Comme dans *Clignotante* (fig. 2.12, p. 69) qui est une boîte lumineuse où j'ai inséré une image de moi-même. La lumière qui s'ouvre et se ferme réfère au clignotant qui indique un changement de voie. Changer de voie est d'ouvrir une nouvelle route et d'en fermer une autre.

²⁸ Ibid. p.176.

2.3 Décapitation : la vie défigurable

Quelque chose traverse l'ensemble des pièces de l'exposition : le visage. Cette tête est souvent coupée du reste du corps : c'est le cas pour *CD à la roue* (fig. 1.4, p. 37), *CDéchaussée* (fig. 1.20, p. 44), *Bruits d'accidents* (fig. 2.7 et 2.8, p. 67), la vidéo *CD autos engendrées*, *CDéchargées* (fig. 1.3, p. 37) et *Huit Cdéformées* (fig. 1.16 et 1.17, p. 43). S'il n'est pas de décapitation, le travail est surtout concentré au visage, tels *Quatre fois ma mère, trois fois mon père* (fig. 1.10, p. 41) et *CDédoublée* (fig. 1.9, p. 40).

La tête est la réunion de l'esprit et du corps. Le visage matérialise la pensée, lieu de l'expression. Sur scène, l'acteur porte des masques. La décapitation est un détachement : enlever le visage comme on enlève un masque.

Dans *EXCÉDEZ*, les auto-représentations diffèrent de l'une à l'autre. Dans *Enchrées sur l'asphalte*, une des pages synthétise cette idée, où je constate la mobilité de mon visage, en présentant diverses photographies de celui-ci en un même lieu (fig. 2.13, p. 70).

La tête est également le lieu des métamorphoses mineures (sans interventions chirurgicales) : la modification des cheveux et le maquillage permettent le changement. Par ailleurs, je considère la tête comme un espace de mobilité, d'élasticité. En effet, le corps ne peut adopter autant de torsions que ne le fait le visage.

Le visage avec les mains sont les parties du corps les plus visibles. Le visage est social. Pensons au cadavre : seuls le visage et les mains sont visibles. Lieu de l'échange, de communication, la tête est aussi le ventre des perceptions : yeux, oreilles, bouche, nez. Dans l'exposition, si le corps, ce reste de la tête, est visible, il est suggéré par son absence, fragmenté ou amputé. Par exemple, *CDébarassée* (fig. 2.14, p. 70) évoque le corps sans le montrer; *Poupée-bitume* (fig. 1.5, p. 37) présente un corps fragmenté; *CDédoublée* (fig. 1.9, p. 40), un corps non-fini; *CDéchaussée* (fig. 1.20, p. 44), un corps amputé. Les corps non-finis, amputés, sont des corps ouverts, débordants.

En outre, dans l'épuisement, c'est la tête d'abord qui devient lourde.

Et le visage est un accident. D'un individu à l'autre, il signe la différence. Singulier par ses imperfections.

2.3.1 L'accident

Dans le travail de la création, je me laisse prendre par la chute, je m'abandonne à son mouvement. La poursuite du risque est cette quête de détournement, où la rencontre de l'inconnu et de la faille m'amène dans un non-savoir. La recherche de transformation répond à un même besoin d'être étonné. La ligne inadéquate, la tache impure est l'accident, elle me frappe. C'est le

« point de rotation [qui] se cache au cœur du péril²⁹ ». Une recherche du singulier. Wölfflin souligne la valeur de l'accident³⁰, où les motifs, l'artiste « les interrompt par des accidents, laisse supposer un état de ruine, de délabrement; un pli de tapisserie "accidentel", ou quelque chose d'analogue, doit intervenir et faire "vivant"³¹ ». *Faire vivant*, dans le registre de l'illusion. *Faire vivant* pour étonner.

La vidéo *CD autos engendrées* propose un geste parlant de l'irrévocabilité, de la perte et de la mort. L'accident, imprévu dans le scénario de départ, est conservé au montage. En effet, un des points de vue tombe. Ceci exige mon adaptation. *CD autos engendrées* signale cette impossibilité de recoller les morceaux cassés, le non-retour. Il faut donc transformer, transcender l'accident. Une fois que l'homme est éveillé à la possibilité de sa mort, c'est dans un sommeil trouble qu'il dort. Quand je me regarde, je ne me vois pas. Quand je ne me regarde pas, je suis vue.

La tête coupe. Le réel me rattrape d'une façon abrupte, où je dois agir dans l'urgence. L'accident est fécond : il participe à l'édification du sens, car la décapitation signale le changement et la métamorphose. *Faire vivant* : l'effet de vérité; là se construit un véritable autoportrait, où le théâtre devient réalité, pour retomber ensuite dans l'illusion, car je m'adapte à l'accident en

²⁹ Peter SLOTERDIJK. *L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, Calmann-Lévy, Paris, 1999, p.148.

³⁰ L'accident est entendu ici comme une émergence, une apparition soudaine et inattendue.

³¹ WÖLFFLIN, op. cit, p.72.

poursuivant mon action de départ. Dans cette vidéo, deux niveaux de représentation : le théâtre et la réalité sont traversés.

Le travail de l'accident exige de l'ouverture, de l'adaptation et de l'acceptation. *Huit CDéformées* (fig. 1.16 et 1.17, p. 43) en est un exemple. Par la technique du thermoformage, dans la manière dont je l'utilise, je ne peux pas contrôler avec exactitude l'emplacement de l'image chaude sur la matrice. Au cours de la production une des matrices s'est cassée. J'étais alors devant le choix de la jeter ou de la garder. J'ai choisi de garder cette image car elle vient briser le rythme de la série. Étant donné que le travail de l'autoportrait exige la conservation de l'accident, je trouve intéressant que ces bifurcations soient montrées; elles rappellent l'imperfection et son caractère incontrôlable.

2.3.1.1 *La notion d'accident dans le travail numérique*

La notion d'accident prend une part importante dans ma pratique artistique, conceptuellement et formellement. Quand l'art, comme manifestation humaine, s'unit à la machine, les créations numériques se frappent contre un langage typé (*Photoshop* et ses filtres par exemple). Branché sur l'ordinateur, l'artiste numérique doit détourner les fonctions déterministes et extirper des fonctions « ouvertes » (tels que les outils de coloration, de sélection et les couches). Dans ce cas-ci, la prise de photographie et la numérisation d'objets et d'images personnels sont des gestes qui enrichissent le caractère individuel d'une production. La subjectivité, l'imaginaire, imprévisible et du

domaine de la possibilité, permet d'arracher à la machine sa fonction technique, prévisible et fixe. La notion d'accident, aspect important de la pratique traditionnelle, c'est-à-dire excluant le numérique, devient une problématique majeure. Si l'humain contrôle la machine, comment peut naître l'accident fécond et transformateur?

Par le transfert, il est possible de retrouver ces accidents, par les impuretés numériques. Du bruit s'infiltre, contamine. Dans *Bruits d'accidents* (fig. 2.7 et fig. 2.8, p. 67), *Clignotante* (fig. 2.12, p. 69) et *CDéchargées* (fig. 1.3, p. 37), les images sont toutes des tirées d'une vidéo absente. Effectivement, les images sont récupérées de l'accident de transfert, du ruban vidéographique au numérique. J'ai joué avec les outils « rembobiner », « avancer », « pause », « arrêt », « lecture », pour créer du bruit que j'ai par la suite récupéré en fixant une image dans le mouvement brouillé. Ainsi, je deviens une chercheuse de bruit fécond.

L'interface hygiénique de l'ordinateur, sa stérilité, nourrit le rêve-cauchemar d'un corps libéré de la matière : «le monde numérique est ce monde délivré du malheur et de la douleur³² », où le corps est transgressé et reprend une forme mythique de la pureté. L'image numérique donne accès à cette dématérialisation du corps, dans un fantasme d'immortalité. Mais la présentation de l'image ne vient pas sans dispositif. Cette exigence rattachée à l'utilisation des technologies

³² Jean-Pierre BALPE. *Contextes de l'art numérique*, Hermès, Paris, 2000, p. 129.

renverse la virtualité. Effectivement, la virtualité ne se présente pas sans fils, écran, projecteur, ordinateur, etc.

En considération de ce qui précède, j'aspire à faire disparaître les dispositifs, sinon, à les faire participer activement au concept des pièces. Voilà une des raisons pour laquelle *Corps-tombe* (fig. 2.4, p. 66) est à la fois un dispositif de projection et une œuvre, engendrant l'image vidéographique. Par ailleurs, cette pièce suggère l'auto-engendrement. Aussi, le thermoformage est présenté « en creux ». Ici, nous retrouvons en un même lieu le positif, qui consiste à l'image d'un corps-volume et le négatif, c'est-à-dire l'espace précédemment occupé par la matrice. Afin d'appuyer l'effet miroir qui traverse *EXCÉDEZ*, la position du corps de la vidéo est en réflexion avec le corps thermoformé.

Les impressions numériques sont des photographies imprimées sur tissu et ont été prises dans l'idée de l'accident, traitées au niveau du sujet et dans le processus. Dans le travail numérique, l'accident consiste à ne pas savoir exactement l'effet que ça donnera. L'accident vient à l'addition d'actions sur une même image, sans hésiter à accumuler les interventions. La prise de risque tente l'accident, attire le retournement imprévu. La création numérique prend sa force dans son emportement. Son éclat est tel que l'accident inopportun fait que le sujet perd sa place centrale pour être relégué au second plan pour devenir prétexte de création.

Afin d'appuyer la correspondance faite avec la voiture, le traitement de l'accident est nécessaire. Elle est à la fois un outil de création et un sujet. Ceci trahit mes ambitions artistiques :

que le concept contamine la création, qui touche à la fois la poïétique et l'esthétique. Ce qui signifie que le sujet des pièces constitue l'image même du procédé utilisé. Ainsi il y a le processus, qui est répété dans le sujet, comme une duplication. De ce fait, les pièces suggérant l'accident sont construites par l'accident. Voilà le jeu des correspondances, où la recherche de relations devient contaminante, vertigineuse et excessive.

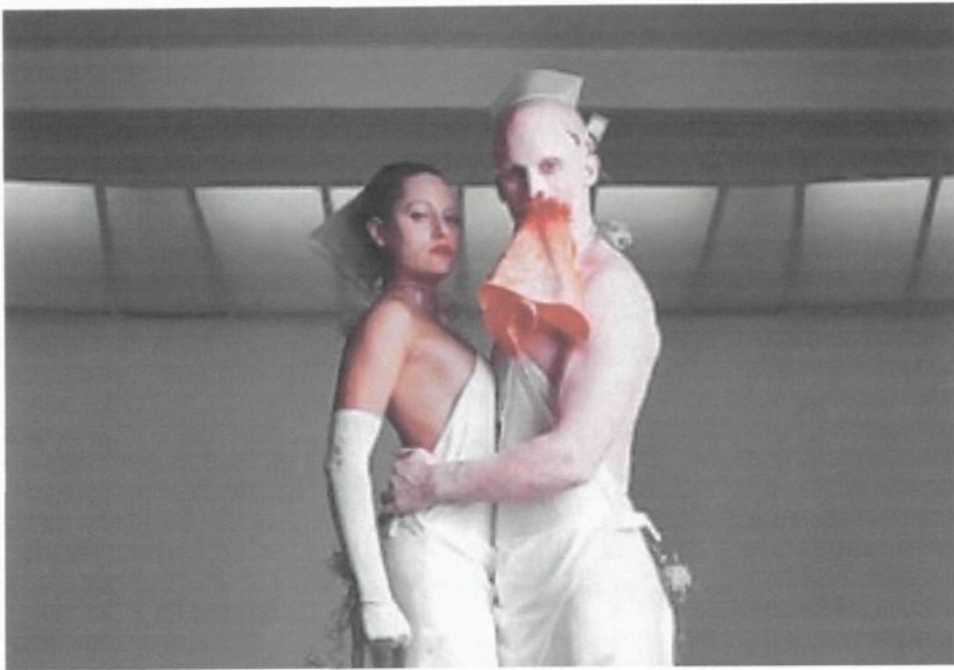


Figure 2.1 Matthew Barney, image issue de *Cremaster 3* (1994-1996)



Figure 2.2 Matthew Barney, image issue de *Cremaster 1* (1994-1996)



Figure 2.3 Matthew Barney, image issue de *Cremaster 5* (1994-1996)

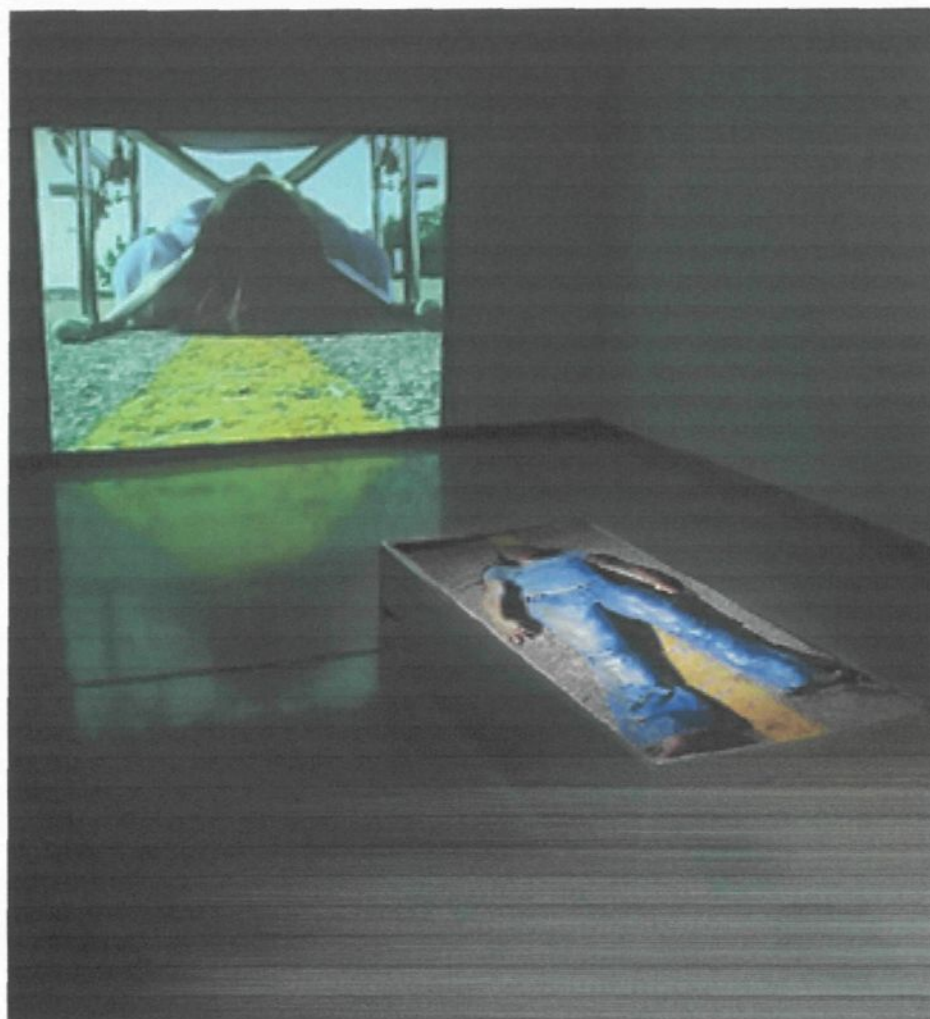


Figure 2.4 *Corps-tombe* (2004)



Figure 2.5 Détail *Corps-tombe* (2004)

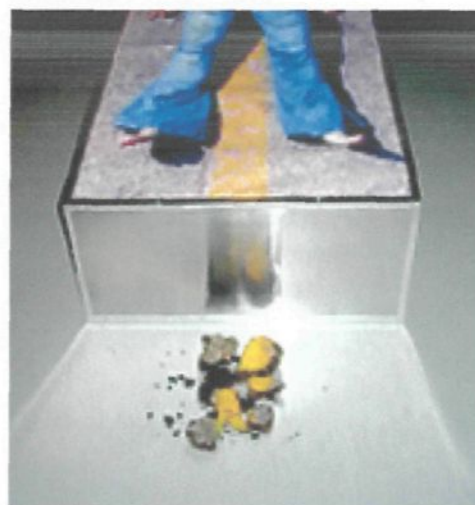


Figure 2.6 Détail *Corps-tombe* (2004)



Figure 2.7 *Bruits d'accidents I* (2004)

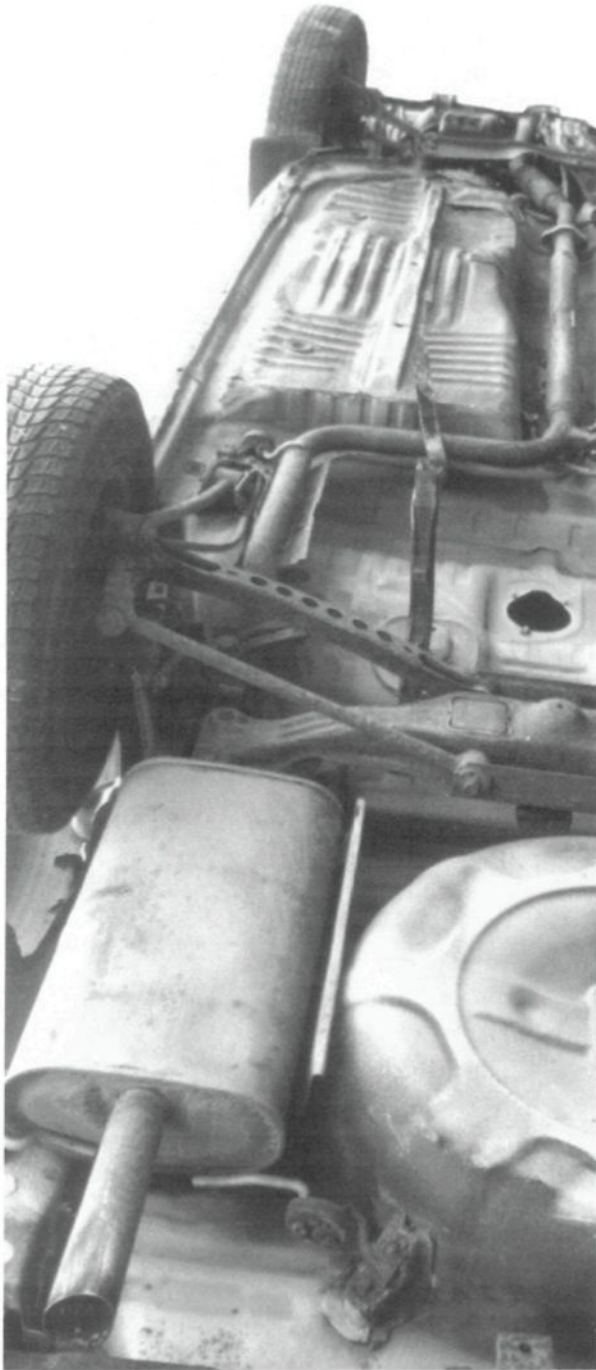


Figure 2.8 *Bruits d'accidents II* (2004)



Figure 2.9 *CD à la roue* (2004), *CD²* (2004), *Stationnement* (2003), *Coussin gonflable* (2004) et *Accélérateur* (2004)

Beaucoup de morts sur la chaussée



Pneus happés
Bambis crevés

la fatigue des voitures accidentées

Figure 2.10 Deux pages d'*Encrées sur l'asphalte* (2004)

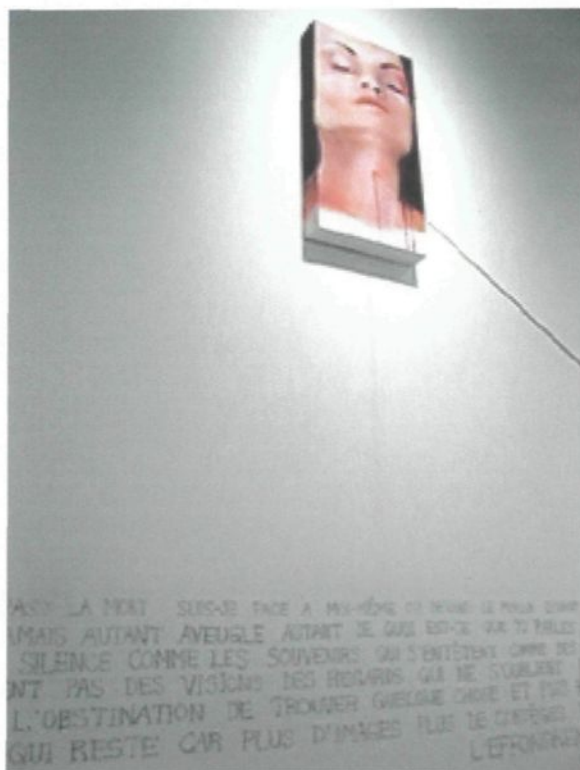


Figure 2.11 Détail de *CD²* (2003)



Figure 2.12 *Clignotante* (2004)



Les Lucioles présentent des photos de nous

Figure 2.13 Une page d'*Enchrées sur l'asphalte* (2004)

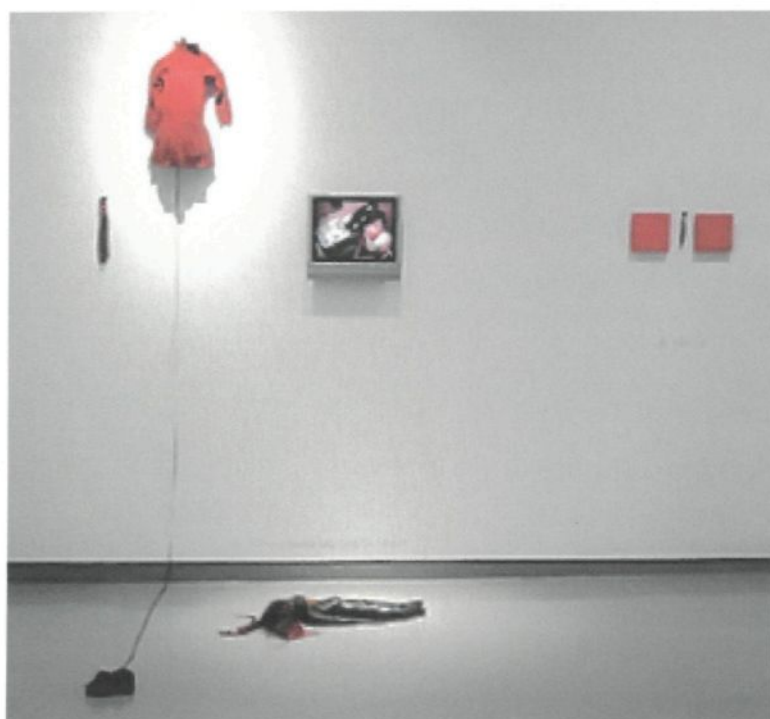


Figure 2.14 *CDébarassée* (2003), *Poupée-bitume* (2004)
et vidéo *CD autos engendrées* (2004)

CHAPITRE III

AUTOPSIE DE LA TRANSVERSALITÉ

*Non seulement la douleur des autres ou la mienne propre,
approchant du moment où l'horreur me soulèvera,
peut me faire parvenir à l'état de joie glissant au délire,
mais il n'est pas de forme de répugnance
dont je ne discerne l'affinité avec le désir.*

Georges BATAILLE. *Madame Édwarda*,
Jean-Jacques Pauvert Éditeur, Paris, 1973, p. 8

CHAPITRE III

AUTOPSIE DE LA TRANSVERSALITÉ

Dans ce dernier chapitre, il sera question de la transversalité. Je présenterai d'abord ce qu'implique une approche baroque artistique de l'art, par le préfixe *trans* : comment *trans* exprime une recherche de relations dans mon travail ? Ensuite, je traduis comment la transversalité s'active dans mon travail par la dialectique lourdeur-légèreté. Ma pratique artistique sera finalement disséquée, en regard de l'écriture, comme un réparateur, par la trans-cryption. Il sera alors question du transfert de la pensée graphique à l'œuvre et des disciplines artistiques considérées comme des outils dans mon transport d'un médium à l'autre.

3.1 *L'esprit baroque*

Qu'est-ce qui fonde ma pratique artistique ? L'incertitude à laquelle je suis confrontée, sensation tragique et merveilleuse d'être fragmentée et cette indécidabilité devant les choix à faire, m'amènent à tenter de fusionner des contradictions. Il devient difficile de prendre position, dans une réalité multidimensionnelle et multiréférentielle¹, où je considère une chose et son opposé comme égaux et tous deux justes. La création d'unité dans le divers se donne comme un moyen de colmater (du grec *colmare*, « combler ») le trou-ble dans lequel nous évoluons.

¹ c.f. NICOLESCU, 1996.

Dans mon travail artistique, la recherche de relations, jusqu'au vertige de l'intrication, rend compte d'une approche baroque. Le terme baroque est utilisé pour qualifier quelque chose de « bizarre », « insolite », évoquant essentiellement un style, le plus souvent attribué à l'architecture³⁴. Eugenio D'Ors parle de l'esprit baroque :

« Partout où nous trouvons réunis dans un seul geste plusieurs intentions contradictoires, le résultat stylistique appartient à la catégorie du Baroque. L'esprit baroque ne sait pas ce qu'il veut. Il veut, en même temps, le pour et le contre. Il veut graviter et s'enfuir [...] Il bafoue les exigences du principe de contradiction³⁵ ».

Le baroque ne se limite pas à une simple conjonction de contraires. Effectivement, la coexistence des opposés est récurrente dans les œuvres baroques, mais sans être systématique. Dans mon travail, le critère que je retiens est la recherche de relations.

3.1.1 *Trans*

La recherche de relations consiste non seulement à établir des analogies en cherchant les points communs, mais aussi à relier des éléments conflictuels et d'exprimer le passage d'un état à un autre. Par cela, *trans* synthétise cette recherche de relations; justement, le préfixe introduit « à travers », « au-delà de » et « qui marque le changement ». Ainsi, la transformation, la

³⁴ c.f. <http://www.universalis.fr>, « Baroque ».

³⁵ Eugenio d'ORS. *Du baroque*, Gallimard, 1968, France, p.29. (221 p)

transgression, la transversalité et la *trans-cryption*³⁶ sont des mots qui m'interpellent et qui participent de près ou de loin à ma pratique artistique.

Aujourd'hui, la transdisciplinarité constitue une nouvelle approche, à la fois scientifique, culturelle, spirituelle et sociale. La finalité de sa recherche constitue la compréhension du monde présent. L'approche privilégiée tend vers l'unité de la connaissance, ce qui constitue un impératif de notre époque, vu la pluralité des niveaux de réalité et de perception.

L'homme traverse, dépasse les domaines d'études; il constitue la verticalité qui détient la capacité de regarder en et à travers les strates d'activités. Ma recherche plastique passe d'abord par des questionnements sur l'individu et la vie, ce collage estropié, ainsi que sur la mort, le trou dans cette palpitation. En effet, « la compréhension du monde présent passe par la compréhension du sens de notre vie et du sens de notre mort en ce monde qui est nôtre³⁷ ». Voilà ce qui alimente ma réflexion et ma production.

En quoi la transdisciplinarité m'intéresse? Je privilégie ce qui traverse, estimant qu'une rencontre symbiotique entre les savoirs transforme et crée une nouvelle vision de la situation de l'homme et une façon de le penser autrement. Ma pratique artistique actuelle s'inspire de ces

³⁶ La *trans-cryption*, dans un sens premier, caractérise le passage de la pensée à l'écrit, dans une traduction cryptée. J'utilise cette notion pour qualifier ma pratique artistique, puisque je la considère comme une écriture ; ainsi, les pièces de l'exposition sont *trans-cryptées*. La signification est ambiguë : elle me traverse et me dépasse.

³⁷ Basarab NICOLESCU. *La transdisciplinarité : manifeste*, éd. Du Rocher, France, 1996, p.71.

problématiques, sans toutefois traduire une transdisciplinarité, tel que l'entend Basarab Nicolescu (1996). Effectivement, ce que je présente dans *EXCÉDEZ* constitue un travail multidisciplinaire à l'intérieur du domaine artistique. Toutefois, je considère que la transversalité fait partie de cette recherche-crédation.

3.2 Transversalité

Dans l'élaboration de mes projets artistiques, je tente de créer des dialogues. Je synthétise des idées contradictoires; ces dernières sont traversées. Ce qui s'oppose dans une strate de sens se réunit dans une autre, dans une circulation dans les deux sens. Je suis préoccupée par le bouleversement des frontières, je « les rend indécidables, institue un jeu de l'Etre et du Non-être dans un événement, une exception, une mise en scène du différer, de la disparité subtile³⁸ ». Dans cette prise en considération de l'ambivalence, je tisse des liens, crée des tensions. Ces dernières intensifient le voir et rendent ambigu le sens.

Par la contraction de parties distinctes, la tension participe à une mise en relief, à une texturisation. Par exemple, le clair-obscur : c'est un contraste élevé, utilisé pour caractériser la lumière. À cet effet, *Quatre fois ma mère, trois fois mon père* (fig. 1.10, p. 41) expose en un même lieu la contradiction entre la blancheur de l'habit, du siège de la voiture ainsi que sa couleur, dans

³⁸ BUCI-GLUCKSMANN, op. cit., p. 138.

les teintes d'un rouge assombrit. Avec la tête qui semble se fondre dans le toit de la voiture, l'auto traverse le portrait.

Un contraste de lumière se pose aussi dans la série *Auto-engendrement* (fig. 1.19, p. 44): les deux personnages semblent sortir de la noirceur du fond. Même chose pour *CD à la roue* (fig. 1.4, p. 37) ; cependant, la masse noire de la partie droite du dyptique semble sortir de la clarté du visage qui, lui, est mis en valeur par le fond noir.

La transversalité consiste non seulement à tenter une synthèse, elle consiste également à travailler dans l'unicité d'un élément; c'est-à-dire dans une recherche du « traversant ». Je considère, par exemple, la couleur rouge comme traversante. En effet, le rouge-pureté est le sang de la vie, de la naissance; le même sang coule du meurtre, le rouge-souillure de l'hémorragie, de l'accident. Le rouge-rupture de la mort.

Une recherche du « traversant » s'applique les *Huit CDéformées* (fig. 1.16 et 1.17, p. 43) : le bidimensionnel rencontre le tridimensionnel. L'espace est ainsi traversé par le visage. L'image devient un volume, par le thermoformage. La superposition d'un visage-image sur un visage-volume rend l'œil incertain, oscillant entre les frontières. Ici, ce n'est pas tant de donner volume à l'image, mais de confronter en confondant le bidimensionnel au tridimensionnel en un même lieu.

En outre, les lignes fragiles du dessin entrent en contradiction avec les masses lourdes et les formes définies. L'élément spontané, léger, coexiste avec une esthétique plutôt minimaliste, plus lourde. La facture, appartenant à l'expressivité (coulisses, lignes fuyantes) se superpose à un formalisme (couleurs en aplats lisses, formes géométriques). Cette tension est visible lorsqu'on regarde d'une façon globale, l'ensemble de l'exposition (fig. 3.2, p. 95, fig. 3.3 p. 96 et fig. 3.4 p. 97). Effectivement ce contraste de l'organique et du géométrique du travail brut et de l'appliqué, traverse *EXCÉDEZ*.

On retrouve des tensions dans la coexistence de l'agrandi et du miniaturisé c'est-à-dire, dans le jeu des proportions. Certaines pièces sont des images réduites dans le rapport d'auto-représentation : la *Poupée-bitume* (fig. 1.5, p. 38), les *Huit Cdéformées* (fig. 1.16 et 1.17, p. 43). D'autres exagèrent la proportion : *CD à la roue* (fig. 1.4, p. 37), *CDédoublée* (fig. 1.9, p. 40). Par ailleurs, la voiture est aussi victime de ce jeu des proportions. Les deux grands rétroviseurs présentent tous deux des images miniaturisées (fig. 1.11 et fig. 1.12 p. 41) : entre l'objet hypertrophié et la représentation, quelque chose se tend. Le *Stationnement* (fig. 2.9, p. 67), le *Corps-tombe* (fig. 2.4, p. 66) respectent relativement l'échelle humaine. Ainsi, la tension agit par la présentation simultanée du proportionnel et du non-proportionnel, du représenté et du présenté.

L'utilisation de tensions participe à la dramatisation, augmente l'effet plastique. Exprimant une contradiction en un même lieu, il est un procédé d'intensification. Nous avons vu brièvement les tensions formelles; cependant, cette contraction est également conceptuelle.

3.2.1 *Lourdeur-légèreté*

Les dialectiques fragmenter-lier, dedans-dehors, haut-bas sont utilisées dans cette recherche-création. Ces contractions émergent à plusieurs endroits de ce présent texte, faisant des liens avec mon travail artistique. Sur ce point, dans ce sous-chapitre, je me concentre à expliciter la tension lourdeur-légèreté, qui constitue une des oscillations dans *EXCÉDEZ*.

Compte tenu de ce qui précède, l'ensemble des fragments de l'exposition suggère l'ambivalence entre l'écrasement et l'élévation (fig. 3.2, p. 95, fig. 3.3 p. 96 et fig. 3.4 p. 97). Les pièces sont réparties de façon à créer une tension entre le haut et le bas. Certaines pièces sont décomposées, une partie au mur, une partie au plancher. Une robe enfante (ceci est suggéré par le gonflement du ventre) des cheveux morts (amassés pendant 9 mois) liés par un cordon noir dans *CDébarassée* (fig. 2.14, p. 70).

CD² (fig. 2.9, p. 67) présente bien cette idée. L'auto-représentation, installée en hauteur, se relie du cube d'asphalte au plancher. Écrasement et élévation, Wölfflin le mentionne :

« on ne se tient plus debout tranquillement, mais on se dresse en un élan pathétique, et il semble que si l'on se cabre aussi furieusement, c'est parce qu'on a besoin de toute la vigueur pour résister à l'effondrement ³⁹ ».

³⁹ WÖLFFLIN, op. cit., p.176.

Le visage de *CD*² (fig. 2.11, p. 69), qu'on ne peut atteindre, est installé en hauteur. Celui-ci semble tirer vers le haut cette masse lourde attachée par un simple ruban. Celui-ci tient lieu de liaison qui confirme l'appartenance d'un fragment à l'autre; une transfusion.

Dans *Le Pli*, Deleuze parle de cette tension haut-bas; ici, la contradiction « n'empêche pas les deux vecteurs de composer un même monde, une même maison⁴⁰ ». D'un côté, la matière en proie à sa pesanteur rase le sol; de l'autre, élévation, vertige de la montée vers le haut. « Les deux étages étant d'un seul et même monde⁴¹ » : le pli sépare en attachant. Il devient la ligne qui distribue, multipliant à l'infini dans une seule unité. Voilà pourquoi je parle de tension; deux parties distinctes résistent à leur éclatement : un pli malléable, une respiration.

La lourdeur s'exprime également par l'étalement de fragments au sol. Wölfflin souligne que « tout devient pesant, s'appuie sur le sol avec plus de lourdeur⁴² ». *Stationnement* (fig. 2.9, p. 67), placé au sol, respecte l'image qui s'y retrouve : une étendue d'asphalte. La lourdeur se fait sentir par la masse noire et organique du corps. Le corps pèse au sol, accablé. Même, il est attaché à l'icône de la chaise roulante. Deux images s'interpénètrent : la ligne du dessin au sol se continue dans le dos et participe à l'effet de pesanteur, dans une fusion des matières. De plus, les pieds ont été remplacés par une roue de chaise roulante.

⁴⁰ Gilles DELEUZE. *Le Pli : Leibniz et le Baroque*, Éd. de Minuit, 1988, Paris, p.41.

⁴¹ *ibid.* p.49

⁴² WÖLFFLIN, *op cit.*, p. 175.

Dans ce même esprit de coexistence, *Stationnement* rassemble deux idées : celle de l'accident, considérant la position couchée ainsi que la réparation, suggérée par l'icône de l'handicapé. Cette contraction, entre l'accidenté et le réparé, on la retrouve également dans *CDédoublée* (fig. 1.9, p. 40) : je suis à la fois l'handicapée et la réparatrice. Le personnage assis est non-fini, mais défini; le personnage debout est travaillé en volume; il lui manque les jambes et son visage est écorché. La surface est également égratignée.

La chaise roulante, dont j'ai enlevé les roues, renforce aussi le sentiment d'enfoncement vers le bas. Les rétroviseurs s'élèvent dans les airs, mais apparaissent comme des clous qui fixent la chaise au sol. Certains tableaux sont également accrochés près du sol, comme *CD à la roue* (fig. 1.4, p. 37). L'asphalte aussi, à la fois sujet et matière, rappelle la route.

Dans *Chaise aux sangles morts* (fig. 3.6, p. 98) des ceintures s'amassent au sol, des rubans emmêlés comme des cheveux. D'ailleurs, la ceinture est attachement, réductrice des blessures lors de l'accident. La sangle est emblème du lien, elle réduit les blessures de l'incohérence, des fragments, de leur création accidentelle. Ceintures triplement salvatrices : d'abord, elles ont été récupérées dans un cimetière de voitures; ensuite, cette récupération m'a aussi permis de me relever de l'épuisement; enfin, selon moi, le tout se tient puisqu'y sont présents ces attachements. Voilà pourquoi je parle d'une triple récupération. Ce sont ces sangles qui ont redonné le souffle à *EXCÉDEZ*.

Les deux infographies de *CD grands rétroviseurs I et II* (fig. 1.11 et fig. 1.12 p. 41) sont la contraction de deux images. Dans *CD grands rétroviseurs I* (fig. 1.11, p. 41), la perspective entraîne un effet de profondeur, comme une absorption au niveau du pli. La partie du haut qui présente une ligne blanche, créant l'ascension vers le haut, semble sortir du cadre de l'image. Lourde, la partie du bas veut s'écraser vers le sol. Deux étages sont également contenus dans *CD rétroviseurs II* (fig. 1.12, p. 41), où la voiture se retrouve suspendue entre le ciel et la terre. La partie supérieure se perd dans l'infini du ciel, impose son silence, tandis que la partie inférieure, chargée, paraît retenir la voiture. Ceci provoque l'ambiguïté, l'automobile suspendue entre deux mondes, celui de l'asphalte lourde et celui du ciel mouvant.

Mais que se passe-t-il lorsque sont réunis lourdeur et légèreté, mis à part la rencontre des contraires qui s'en dégage ? Que peut-on en tirer ? La contraction de ces deux étages est alors l'image de l'épuisement. La possibilité de se relever est elle-même construite sur la pesanteur.

3.3 Transgression

Par excès et accumulation, « le baroque, avec [...] son clair-obscur, son appétit du vide et de plein trop-plein jusqu'à la surcharge ironique ou décorative, n'en [finit] jamais de se réinventer, de se réinterpréter⁴³ ». Comme un éclatement amputé de son centre, *EXCÉDEZ*⁴⁴ expérimente la

⁴³ BUCI-GLUCKSMANN. op. cit., p.196.

⁴⁴ *EXCÉDEZ* constitue le titre de l'exposition. Une interprétation est suggérée au chapitre 2.1.

surcharge, avec ses fragments⁴⁵ éparpillés au mur et au sol (fig. 3.2, p. 95, fig. 3.3 p. 96 et fig. 3.4 p. 97). Chaque fragment devient une réinterprétation d'un autre, ce qui alimente l'effet de multiplicité.

Plusieurs auto-représentations apparaissent dans l'espace et sont à chaque fois rejouées d'une autre manière. Même chose pour la chaise roulante qui apparaît à plusieurs reprises sous diverses formes : objet réel dans *Chaise aux sangles morts* (fig. 3.6, p. 98), objet représenté dans *Stationnement* (fig. 2.9, p. 67), sur *CDédoublée* (fig. 1.9, p. 40) et même suggérée dans la série *Huit Cdéformées* (fig. 1.16 et 1.17, p. 43), par la couleur et le chrome. Ainsi, le sens ne se donne pas par une seule pièce, mais bien dans le jeu des possibles et par la mise en scène des uns par rapport aux autres. La transgression s'anime ainsi, dans le pervertissement d'une loi par son usage : « un même motif, répété, ornementé, varie jusqu'à ce que sa perversion produise de l'affect⁴⁶ ». Afin de mettre en relief, je multiplie les manières de montrer « je suis une auto, mais je n'ai pas de mobile ».

Je suis animée par un

« souci de prostituer, de babeliser, de *sodomiser* toutes les langues et tous les codes, par une langue et un code, en faisant proliférer du signifiant l'état pur dans le vertige d'un sens perdu, sacrifié et sacrificiel, le baroque construit *une mimétique du rien*. La profusion jouisseuse des multiplicités corporelles et de rêveries érotiques s'opère sur fond d'une perte et d'une béance initiale⁴⁷ ».

⁴⁵ J'utilise le mot « fragment » pour désigner les éléments matériels de l'exposition.

⁴⁶ *ibid.* p.61.

⁴⁷ *ibid.* p.49.

Ce trou, dans mon travail de recherche-création, est l'épuisement, le manque de sujets. Un désert de l'esprit dans au trop-plein d'idées, considérées comme désuètes et inadéquates. Excédée de soi. D'ailleurs, la position couchée propose le sommeil, ce que l'on cherche lors de l'épuisement. Dormir comme on cède; abandonner, ne plus résister. Dormir comme on décède; s'en aller, disparaître.

Excéder devient une façon de combler le vide des correspondances. Entre la voiture et moi-même, je repousse les limites, les liens avec l'accident et les réparations sont multipliés. Les images des voitures accidentées, celle près du gouffre, c'est moi. La chaise roulante sans roue, c'est moi sans pied. Ainsi, à plusieurs reprises, sous différents angles, les mêmes correspondances s'agitent.

Par l'épuisement passe le lien entre la voiture et moi. *Coussin gonflable* (fig. 3.7, p. 99) est, selon moi, le plus petit dénominateur commun de cette liaison de l'épuisement et de l'accident. En effet, l'image d'une voiture renversée est imprimée sur un tissu, cette image est gonflée par de la bourrure qui rappelle à la fois le coussin gonflable et l'oreiller. De plus, cette pièce participe aux débordements du cadre qui me questionnent.

Ainsi, nombre d'idées sont entamées, jamais finies. Toujours aux rebords de la route, j'  rafle une technique et repars sur une autre voie. Je transgresse mes propres règles. En effet, j'instaure

mes cadres, j'auto-définis mon champ d'actions, mes règles. Aussitôt que je fixe la règle, je la transgresse : je repousse ses limites ou je l'irrégularise. Le geste créateur, au moment où il touche quelque chose de solide, il requestionne; déconstruit; efface; déplace; transforme : transgresse. J'organise, schématise, assemble : j'introduis la faille, le trou. J'altère l'évidence, biffe le certain, coupe les liens et refais des nœuds.

3.3.1 Dépasser, déborder

Dans notre époque de surdéfinition et d'accélération, ma pratique artistique se montre éclatée et multidirectionnelle. Par le déplacement dans les stratégies, par le transport d'une discipline à l'autre, je déborde; dans la fragmentation, ma pratique se transforme, irrégulière. Ma recherche-crédation questionne la spécificité d'une discipline en traçant le trait de la multiplicité qui la traverse, susceptible d'en traverser d'autres.

Transgresser se montre telle une volonté de dépassement. La création est dans ce dépassement infini, condamnée à me dépasser toujours et à défaire ma forme au moment où je l'invente pour me porter vers une autre forme. Tout dépassement implique d'aller dans la voie contraire, sur la route à voie simple. Il faut violer le code. Sur l'autoroute, plus besoin de violer le code pour dépasser, il suffit de vérifier les angles morts. Le dépassement devient une question d'angle mort : le rétroviseur n'offre pas de vision adéquate afin que nous nous détournions pour voir. En ce sens, en regardant dans le miroir, je ne peux me dépasser, plutôt en me détournant

(de) moi-même. Ici, il ne s'agit plus de voies contraires; dans la même direction, j'effectue plutôt des détournements.

Le débordement, les évasions et les ouvertures; je les considère également comme des transgressions. Des lignes sortent de leur bordure, dessinées par le crayon, ruban ou tube de plastique. Par exemple, *CD à la roue* (fig. 1.4, p. 37) déborde de son cadre pour s'étaler sur le mur. Les lignes fragiles dessinent un corps, couché à l'horizontal, fait allusion à la gravité et la lourdeur. La gravité, c'est la condition du corps au sol, pesant. Les rubans descendent, laissent couler la gravité; des lignes gravitationnelles. Le soi limité dans son corps, il ne peut s'écouler de lui qu'un mince fil de sens (voir la fig. 2.11, p. 69).

La transgression s'effectue également par la digression. La digression, dans son sens premier, se dit d'un développement oral ou écrit qui s'écarte du sujet. Une excroissance qui signale l'errance, moyen me déroutant, ouvrant sur un développement inattendu. Cette prise de risque, où la ligne déborde du cadre et s'étale au mur, agit telle une digression, un écartement du centre. En effet, la digression favorise l'émergence du non-déterminé et permet d'entrer en collision. Selon moi, ces collisions sont fécondes. Des accidents qui s'offrent comme des découvertes.

3.4 Trans-cryption

Ma pratique artistique se trouve intimement liée à l'écriture. Une pratique de la trans-cryption : écrire à travers. L'écriture, une réparatrice. Ce qui répare est ce qui traverse. Les mots, diachylons, réunissent tous les domaines de savoirs.

L'écriture traverse mon travail. Ceci implique la présence d'une écriture et ce, à plusieurs niveaux. D'abord, les mots sont à la source de mon travail visuel. En effet, plusieurs pièces ont d'abord pris forme dans un écrit avant d'être concrétisées. Par exemple, le cube d'asphalte vient de cet écrit :

« L'air est un bloc qui prend la forme de ce qui m'entoure je la sens gravité j'ai besoin de sortir d'elle défier l'air et sa lourdeur je combats pour l'étanchéité (voir deuxième page tirée d'*Encrees sur l'asphalte* (2004), en fig. 1.2, p. 36)».

Selon moi, l'asphalte donne une représentation adéquate de la lourdeur. En le moulant dans une forme géométrique froide, tel que le cube, ceci renforce la pesanteur et le « combat pour l'étanchéité » puisque l'asphalte est un matériau des plus étanches. De plus, l'utilisation de cet asphalte participe activement à la correspondance entre la voiture et moi⁴⁸.

L'écriture est également visible à l'intérieur et à l'extérieur des pièces. Dans *Je me liquide* (fig. 1.18, p. 44), des mots apparaissent sur le mur et sur la peinture, où certains de ces mots sont

illisibles. La poésie réfère à la fois au mot comme à l'image; une réalité à la fois textuelle et formelle. Dans l'exposition, ces deux modes de lecture cohabitent, le sens se construit dans l'interaction de ces deux modes. Deleuze mentionne : « les combinaisons de visible et de lisible constituent les *emblèmes* ou les *allégories* chers au Baroque⁴⁸ ».

Je parle d'écriture *trans-cryptrice* lorsque j'opère un transfert de la pensée vers une matérialisation. J'use de « procédures qui "peignent" des objets de la pensée en corps (allégories, hypotyposes, métaphores...)⁵⁰ ». L'épuisement est *trans-cryptées* dans *EXCÉDEZ*, comme nous avons pu le constater au chapitre 1.2. De l'intérieur du corps à l'extérieur, sans oublier les difficultés du dire et du voir. Voilà la qualité de cette *trans-cryption* : jamais égale dans sa traduction, l'écriture constamment en fuite. Condamnée à l'écoulement de la vie, je suis dans cette parois-monde. Amputée d'une partie de moi-même, j'écris comme je vis : écrire et vivre l'inadéquat, le non-fini, imparfait à l'infini. Les mots sont corps-parures, des costumes dans lesquels paradent des complexités.

Il devient important de préciser que les pièces ne sont pas des illustrations de l'écrit (sinon, la matérialisation serait accessoire). Au contraire, le texte consiste en un espace ouvert. Entre chaque mot, il ne s'agit pas d'un vide, mais d'un monde.

⁴⁸ L'installation en salle est aussi un lieu d'accidents. En effet, le cube s'est effondré lors de son installation.

⁴⁹ DELEUZE, op. cit., p.44.

⁵⁰ BUCI-GLUCKSMANN, op. cit., p.55.

Je considère la poésie comme une expérience éprouvée. Elle s'offre comme un trou dans le langage structuré. La poésie est le silence des mots, qui passe à travers ce qui parle. Mais l'homme est prisonnier de son langage. Il lui est impossible de retourner dans le non-savoir. Il accueille donc le langage comme le moyen d'un détournement, comme un cadre qui se transgresse et se transforme. Cette quête de renouveau est alors un déplacement sauvage, qui amène l'enfant dans l'homme, sans l'infantiliser. Si l'apprentissage est l'origine de la blessure, le déplacement est une cicatrice, une ligne entre l'absurde et le compréhensible. Le langage est une greffe dont les cicatrices sont disparues. Et l'écriture de création révèle les blessures, dans une trans-cryption. Ainsi poser la question « qu'est-ce que ça créé » revient à la même chose que de demander « qu'est-ce que sacré ».

Le savoir blanchit. Un javellisant tragique par l'effet duquel les mots s'ordonnent. Et je m'ordonne de perdre sa blancheur par la poésie, où le savoir s'enveloppe d'une couche d'obscurité. La poésie, beauté aussi sublime qu'inquiétante, tente de remplir les vides de la parole, les handicaps de la traduction du monde. Il y a la poésie parce qu'il y a impossibilité à dire.

3.4.1 Pensée graphique

Ma pensée, que je qualifie de graphique, digressive, ne peut rester en place. À l'énonciation d'une notion s'enclenche une représentation visuelle tentaculaire, qui me transporte dans une sorte

d'infinitisation, où chaque particule de pensée, chaque mot, détiennent une puissance de fragmentation et d'extension. Un texte de Foucault sur Raymond Roussel exprime bien cette idée :

« cette figure de l'enveloppement [...] prend la forme étrange d'une élucidation proliférante, toujours interrompue par une nouvelle lumière, laquelle est brisée à son tour par la parenthèse d'une autre clarté, qui, née à l'intérieur de la précédente, la tient suspendue et pour longtemps fragmentaire⁵¹ ».

Une sorte d'infinitisation interprétative, où les niveaux de sens s'intriquent.

Comment arriver à présenter cette pensée graphique? Par le recours au schéma, qui se montre non-linéaire. S'il provient d'une nécessité de voir un tout global, il constitue surtout une façon de mettre ensemble des contradictions et divers niveaux de sens dans une transversalité. Le schéma, dans cette recherche-crédation, est privilégié comme outil conceptuel, assistant toute production. Il me permet la digression, par les liens tracés d'un mot à l'autre; il me permet la transgression, car le schéma m'incite à le déborder.

Je vous invite donc à consulter le *Schéma d'EXCÉDEZ* (fig. 3.8, p. 100) qui rend visible le comportement de ma pratique et les articulations diverses qui la fondent à l'intérieur de ce projet. Il faut en convenir : le schéma réduit; je sélectionne les éléments les plus pertinents à l'égard de cette recherche-crédation. Le schéma devient une façon de communiquer ma pensée, à l'image même

⁵¹ Michel FOUCAULT. *Raymond Roussel*, Gallimard, Paris, 1963, p.15.

de ma façon de travailler. Il reste toutefois une représentation parmi une multiplicité de représentations possibles : un système ouvert.

Cette pensée se rapproche du voir dont parle Buci-Glucksmann. Ce regard multiplié, où l'œil de l'esprit glisse d'un fragment à l'autre, s'emporte :

« le Voir est une *opération*, un acte où s'engendre la multiplicité des points de vue, le partage du visible, l'invention d'une esthétique dans une rhétorique qui en mettra en scène⁵² ».

La nature de ma pensée fait entorse à la structure linéaire du langage parlé : graphique. La foudre entre la pensée et le dire est cette cohérence, qui n'est plus une question de logique des contradictions. Les mots ne se contredisent pas; ils sont réciproques : ils se disent.

Dire c'est voir. Voir, fait appel à l'ouverture, le regard comme un moyen d'échange. Le regard qui capte et qui se retrouve capté, dans une circulation. Ce qui s'efface du regard devient présent et l'amplifié se cache. Voilà le visage, ce lieu de réunion de l'effacement et de l'amplification. Car l'auto-représentation est fabriquée d'excès : exagération des particularités; et de disparition : oblitération des limites, glissement de la joue à l'œil. Voilà le portrait lorsqu'il est fixé; mais encore, il y a un portrait en mouvement, insaisissable. L'émotion passe, s'inscrit dans l'invisibilité.

3.4.2 *Transportation*

⁵² BUCI-GLUCKSMANN, op cit., p.34.

Je considère les disciplines comme des outils d'écriture poétique de l'espace. Non seulement les mots, mais la peinture, le dessin, la sculpture et la vidéo sont des outils qui participent à l'édification du sens, celui de l'épuisement. Une seule discipline ne peut pas présenter l'excédant. Pour montrer le débordement, j'use de plusieurs disciplines. De plus, je m'intéresse à la transversalité ; ceci implique l'utilisation ouverte de divers médiums « à déborder ».

C'est dans la possibilité du dépassement d'une discipline à l'autre que se trouve l'unité. Cet unité s'instaure par extension, où « chaque art tendant à se prolonger et même à se réaliser dans l'art suivant qui le déborde⁵³ ». Une sorte de liaison secrète s'installe entre les disciplines, Deleuze en parle comme d'un point de vue, d'une « pointe », d'un « sommet », d'une « projection » ; selon moi, c'est une ligne qui traverse, justement, un point qui se déplace en conservant sa trace. Dans cette recherche-crédation, ce point est moi-même, qui, se déplaçant devient ligne pour en former une vision.

Vision, du latin *visio*, « action de voir », une perception ; je veux « réaliser quelque chose dans l'illusion même⁵⁴ », non pas y tomber ou en sortir. La vision pointe, en effet elle vise, dirige le regard à travers un ensemble. C'est elle qui transperce les disciplines, une écriture grave, qui inscrit les traits d'union entre chaque fragment. Par cela, la mise en scène dans l'espace devient majeure, dans la création d'une atmosphère. Sur ce point, Wölfflin : « on prend un plus grand

⁵³ DELEUZE, op. cit., p.166.

recul, on ne recherche plus seulement le grand dans le détail, on recherche aussi une impression d'ensemble; moins de perception concrète, plus d'atmosphère⁵⁴ ».

Je me transporte ainsi, d'un trait, de l'image photographique à l'image numérique (fixe : l'infographie; en mouvement : la vidéo), je me déplace de la peinture à l'installation, du dessin à la sculpture. Je tente de sortir de la planéité de l'image par son intégration à l'objet, comme dans le thermoformage. La même problématique se joue avec les mots : je tente de les faire sortir de leur planéité, leur donnant relief en les inscrivant dans l'espace.

Par cette recherche multidisciplinaire et décentrée, mais concentrée par le tracé, le transfert d'un outil à un autre se montre comme « un emboîtement de cadres dont chacun se trouve dépassé par une matière qui passe au travers⁵⁵ ». L'unité matérielle de l'exposition ne repose donc pas sur une simple juxtaposition de l'hétérogène; l'unité ne s'inscrit dans aucun fragment isolé, mais dans les relations entre les parties. Dans un fragment, l'œuvre est incomplète, condamnée à être détail. Le sens manque, mais se retrouve dans une cohérence du tout, qui s'installe au-delà des morceaux (fig. 3.2, p. 95, fig. 3.3 p. 96 et fig. 3.4 p. 97). Voilà pourquoi je relie les fragments entre eux, soit par leur enchevêtrement (*CD²* et *Stationnement* en fig. 2.9, p. 67), par leur liaison formelle (le chrome et la teinte bleutée des *Huit Cdéformées*, en fig. 1.17, p. 43 et la chaise

⁵⁴ *Ibid.* n. 170.

⁵⁵ WÖLFFLIN, op. cit., p. 189.

⁵⁶ *ibid.* p. 168.

roulante de *Chaise aux sangles morts* en fig. 3.6, p. 98) ou conceptuelle (la mort présente dans *Je me liquide*, fig. 1.18, p. 44 et *Corps-tombe*, fig. 2.4, p. 66).

À cet égard, dans l'élaboration de l'exposition, la conceptualisation constitue la part la plus importante, au niveau de la temporalité et de la constitution. Les pièces prennent forme dans la pensée, avant d'être concrétisées. Cette conceptualisation implique que je me concentre à créer une dynamique interrelationnelle entre chaque fragment installé dans l'espace. De là l'importance du lien au cœur de ma pratique. Le mode de conceptualisation de l'œuvre rappelle l'hypertexte, qui repose sur l'analogie et l'association, dans un mode de référence ouvert. Dans le réseau d'association, rendu visible par le schéma, je cherche les correspondances; un travail de l'esprit. Ce travail de l'esprit est sauvage et fécond.

J'accorde à la fabrication un temps moindre, comparativement à la conceptualisation des projets. En effet, la cohérence de l'ensemble de l'exposition est réfléchie avant la production. Bien sûr, au cours du faire, certaines modifications sont effectuées. Pour *EXCÉDEZ*, plusieurs mois ont été consacrés à la réflexion, écriture par fragments, esquisses et avec peu de matérialisation. La fabrication s'est condensée en quatre semaines, intenses. Ces projets à long terme, où tout doit se tenir, exigent en effet une écriture préalable.



Figure 3.1 ENTRÉE-Vue d'ensemble d'*EXCÉDEZ* (2004)



Figure 3.2 GRANDE SALLE-Vue d'ensemble d'*EXCÉDEZ* (2004)



Figure 3.3 Vues d'ensemble d'*EXCÉDEZ* (2004)



Figure 3.4 Vue d'ensemble d'*EXCÉDEZ* (2004)



Figure 3.5 *Poupée-bitume* (2004)



Figure 3.6 *Chaise aux sangles mortes* (2004)



Figure 3.7 *Coussin gonflable* (2004)

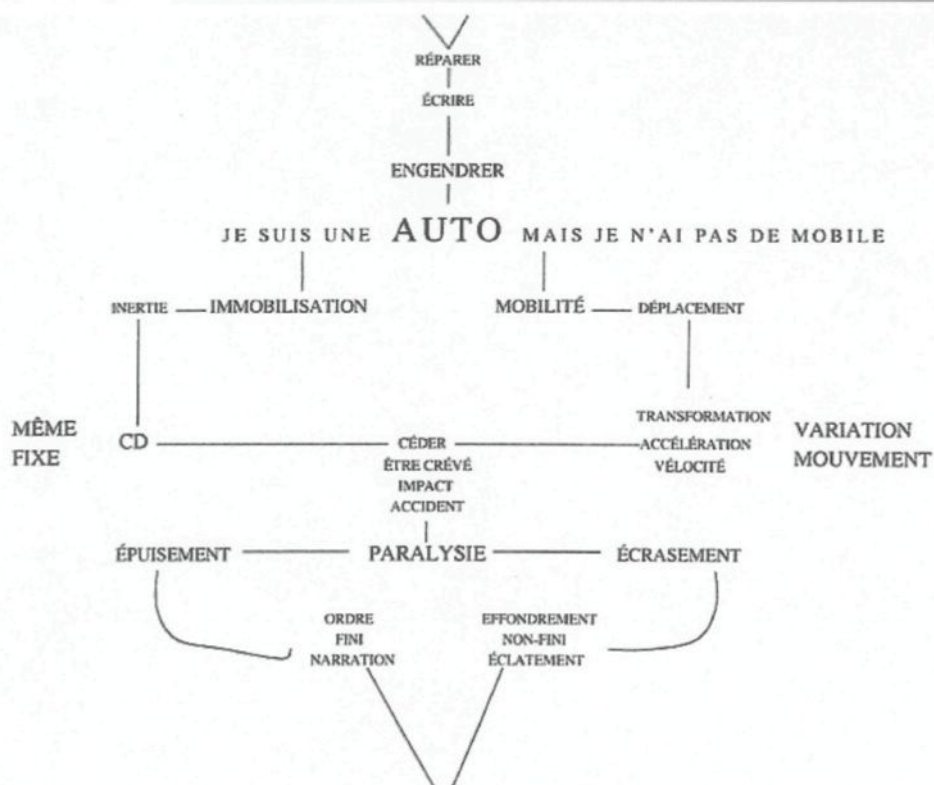
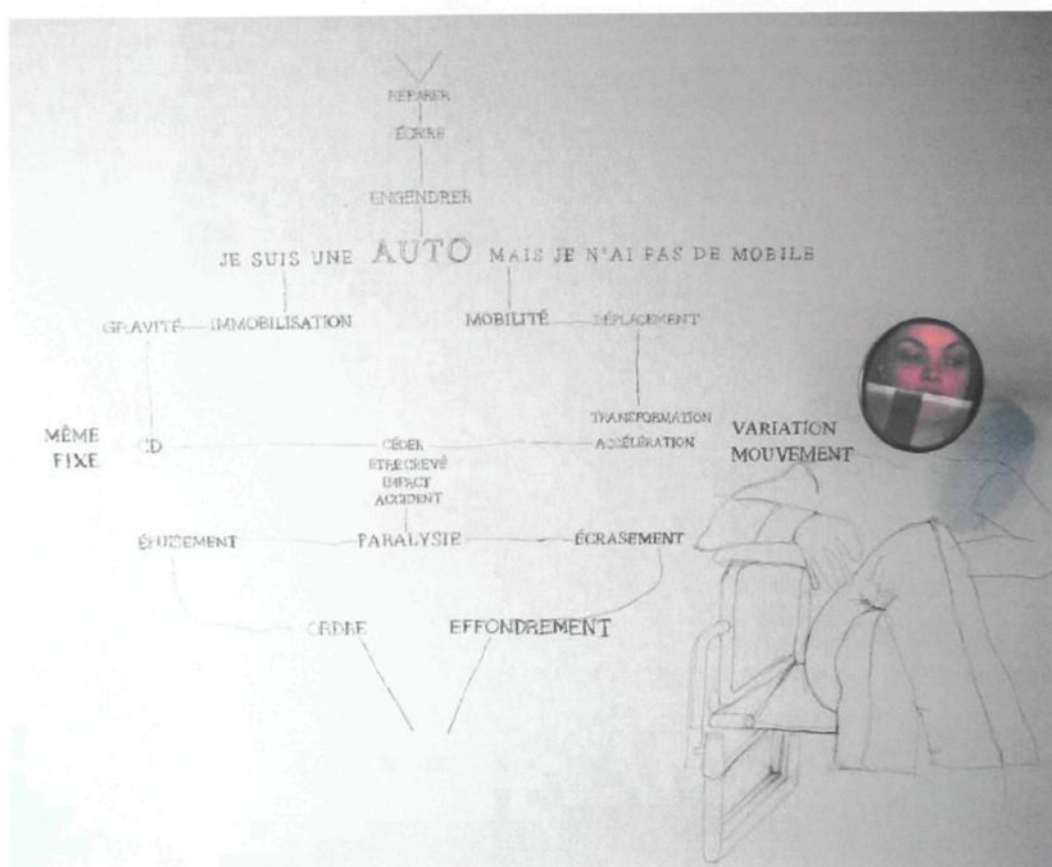
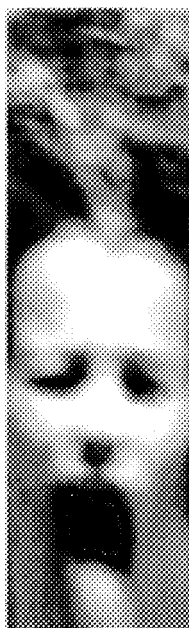


Figure 3.8 Schéma d'EXCÉDEZ

je sais la folie de l'autoroute j'ai le désert et les plaines
je roule l'asphalte entre mes doigts elle déboule sous
mes pieds transperce mes états



les voitures frêles remuent mes tendres



le sang bouille noir
consomme la route

CONCLUSION

EXCÉDEZ : l'image même de son procédé, expression d'une multiplicité. Je suis une auto mais je n'ai pas de mobile. Épuisant lien incessant, comme un flux intense de la pensée. Se relever de la digression, c'est effectuer une ascension contre cette lourdeur; l'esprit, pour voyager léger, doit retourner sur la terre ferme. Réparer, c'est entrer en action. Agir : sortir du risque comme on y entre, tentant l'accident.

Se perdre est le risque. J'aime prendre ce risque de l'incessant, de l'illimité, du prolifique, même s'il est inatteignable en son ensemble, bousculé et fixable par morceau.

Je fais de moi une automobile : je m'auto-représente, je rejoins l'asphalte, les ceintures font liens, les rétroviseurs me regarde. Je fais de moi une automobile : je me déplace d'un médium à l'autre. Je fais de moi une automobile : je me répare, me transforme, m'auto-engendre. Je décompose pour recomposer. Je coupe mes cheveux pour appeler la métamorphose. Je crée des liens, décortique; j'utilise la contradiction, traverse ses exigences. Amoureuse des lignes, je me transporte. Tandis que la transformation trace une succession d'irrégularités, la transgression me permet de dépasser. D'un débordement à l'autre, je m'écarte du désert.

L'écriture est une réparatrice, une trans-cryptrice, par le transfert de ma pensée graphique vers l'oeuvre. Elle traverse mon travail. Les mots sont à la source de mon travail visuel et ils sont

visibles à l'intérieur et à l'extérieur des pièces. *EXCÉDEZ*, dans son ensemble, montre une écriture poétique et multidisciplinaire de l'espace. Cette contraction est synthétisée dans le livre d'artiste *Encrees sur l'asphalte*. Dans un esprit de transversalité, la création d'unité dans le divers provoque des collisions. Ces tensions nient les cadres et les frontières, provoque la rupture des constance et brise les certitudes; ceci donne l'enfance au regard.

Conserver la tension, garde l'attention. Inquiète. Je rétablis une continuité dans le discontinu. Cette continuité n'est pas linéaire; dans l'angoisse s'installe une respiration, un rythme, une tension. Au bord de l'éclatement, les assemblages sont des tensions entre la lourdeur et la légèreté, l'épuisement, entre le montré et le caché, l'énigme, et le trou, entre le dedans et le dehors. Narration éclatée, le sens manque à se livrer. Dans le tournoiement de l'insuffisance, l'exposition est conçue de manière à suggérer que *quelque chose s'est passé*.

Ce travail de recherche-crédation est construit sur un dernier recours. Dans une pensée de la fin, de la catastrophe; la prise de risque consiste en cette action brute, sur les murs, une forme de transgression du cadre; une digression. Je m'écarte du sujet comme je m'écarte du centre, dans un rayonnement. Comme si le sujet contaminait toutes les pièces, dans une expansion sans centre. Cette contamination est une traversée.

C'est de la poésie du préfixe : auto (-mobile, -représentation), trans (-former, -crypter, etc.), dé (-composer, -border, -placer) et ré (-parer, -construire), méta (-morphose). Les vers ne sont plus

des rimes; après tout, il est difficile de savoir où est la tête et la queue. Même si les vers peuvent se déplacer vers l'avant et vers l'arrière, ils se déplacent davantage vers l'avant. Les vers étirent habituellement leur « tête » en premier quand ils se mettent à ramper. Et plus : ils rongent la chair des morts. Saviez-vous que si vous coupez un ver en deux, vous n'aurez jamais deux vers? Si le ver conserve ses organes vitaux et une bonne partie de son système digestif, il survivra, mais ne se reproduira jamais. Pas d'auto-engendrement. Quant à la partie manquante, elle ne repoussera pas, laissant le ver handicapé pour toujours.

D'une pensée de la fin, une pensée du début.

BIBLIOGRAPHIE

Livres

- ARDENNE, Paul. *L'image corps*, Éditions du Regard, Paris, 2001, 507p.
- BALPE, Jean-Pierre. *Contextes de l'art numérique*, Hermès, Paris, 2000, 249 p.
- BATAILLE, Georges. *Madame Édwarda*, Jean-Jacques Pauvert Éditeur, Paris, 1973, 122 p.
- BERMAN, Antoine. *L'épreuve de l'étranger*, Gallimard, France, 1984, 311 p.
- BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955, 294 p.
- BUCCI-GLUCKSMANN, Christine. *La folie du voir de l'esthétique baroque*, Éd. Galilée, 1986, Paris, 250p.
- CAMUS, Michel. *Transpoétique*, éd. Trait d'Union, collection Spirale, 2002, Québec, 123 p.
- CIORAN, Emil Michel. *Sur les cimes du désespoir*, L'Herne, 1990, France, 129 p.
- DELEUZE, Gilles. *Le Pli : Leibniz et le Baroque*, Éd. de Minuit, 1988, Paris, 188 p.
- D'ORS, Eugenio. *Du baroque*, Gallimard, 1968, France, 221 p.
- FERRIER, Jean-Louis. *Les Primitifs du XXe siècle : art brut et art des malades mentaux*. Terrail, Paris, 1997, 205 p.
- FOUCAULT, Michel. *Raymond Roussel*, Gallimard, Paris, 1963, 210 p.
- FREUD, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, Paris, 1985, 340 p.
- KRISTEVA, Julia. *Soleil noir : dépression et mélancolie*, Gallimard, 1987, Paris, 264 p.
- Éva LE GRAND et al. *Aux frontières du pictural et du scriptural : hommage à Jirí Kolár*, éd. Nota Bene, Québec, 2000, 341 p.
- NICOLESCU, Basarab. *La transdisciplinarité : manifeste*, Du Rocher, France, 1996, 231 p.

RILKE, Rainer Maria. *Poésie*, éd. Emile-Paul Frères, 1942, Paris, 326 p.

ROUSSET, Jean. *Anthologie de la poésie baroque française*, Tome I, Librairie Armand Colin, 1968, France, 285 p.

ROUSSET, Jean. *La littérature à l'âge baroque en France*, Librairie José Corti, France, 1954, 312 p.

SLOTERDIJK, Peter. *La mobilisation infinie*, Christian Bourgois Editeur, Mesnil-sur-l'Estrée, 2000, 332 p.

SLOTERDIJK, Peter. *Essai d'intoxication volontaire*, Hachette Littératures, Paris, 2001, 348 p.

SLOTERDIJK, Peter. *L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, Calmann-Lévy, Paris, 1999, 160 p.

WILDE, Oscar. *Le portrait de Dorian Gray*, Gallimard, 1992, France, 408 p.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renaissance et Baroque*, Benno Schwabe et Co, Suisse, 1961, p.176.

Périodiques

BOUSTEAU, Fabrice. « Matthew Barney : sculpteur d'outre-monde », *Beaux-Arts*, numéro 221, octobre 2002, France, p. 74-83.

Richard LEYDIER et al. *Les fictions de l'artiste*, *Art Press*, édition spéciale, avril 2002, 94 p.

Élizabeth W. BRUSS. « L'autobiographie au cinéma », *Poétique*, numéro 56, novembre 1983, Seuil, France, p. 461-482.

Références internet

BARNEY, Matthew. <http://www.cremaster.net>

Dictionnaire terminologique. <http://www.granddictionnaire.com>

Encyclopédia Universalis. <http://www.universalis.fr>

*Encore une fois
toujours autre
métamorphose*

*Excédée
Un devenir en fuite
constamment devant soi
et derrière*

*Encore une fois
J'aurai cédé
répétant le même
dans l'irrégulier
sans décéder*

*CD
qui sait se détacher
CD
qui clignote*