

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

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

**par
Chantale Girard**

**Écriture et peinture :
lieux communs**

février 1998

Droits réservés



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.

TABLE DES MATIÈRES

	page
TABLE DES MATIÈRES	i
LISTE DES FIGURES	ii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 : PROBLÉMATIQUE	2
1.1 Pratique scripturale	2
1.2 Pratique picturale	3
1.3 Le privé et le public	4
1.4 L'écrit et la peinture	5
1.5 Lisibilité et inlisibilité	7
CHAPITRE 2 : MON TRAVAIL	9
2.1 Analyse d'œuvres préliminaires	9
2.2 Le collage	12
CHAPITRE 3 : CARACTÉRISTIQUES DE L'ŒUVRE	17
3.1 Matériaux utilisés	17
3.2 Transparence	19
3.3 Brillance	21
3.4 Papier fleuri	22
3.5 Écriture	23
3.6 Panneau rigide	25
3.7 Uniformité du format	25
3.8 Sérialité et collage	26
3.9 Disposition de l'œuvre	27
CHAPITRE 4 : SURVOL HISTORIQUE	31
4.1 L'écriture et la peinture	31
4.2 Le collage	36
4.3 La sérialité	37
CONCLUSION	38
BIBLIOGRAPHIE	39
Ouvrages cités : livres	39
Ouvrages cités : articles	40
Ouvrages consultés : livres	41
Ouvrages consultés : articles	43
Ouvrages consultés : catalogues	45
ANNEXE 1	46

LISTE DES FIGURES

	page
Figure 1 : <i>La porno</i> , 1991, acrylique sur toile, 66 cm par 103 cm	9
Figure 2 : <i>Le bleu du ciel</i> , 1991, acrylique sur toile, 80 cm par 150 cm.	11
Figure 3 : <i>Bijoux de famille</i> , 1993-1994, Aquarelle, graphite, crayons de couleur et encre sur japon, 45 panneaux de 21,35 cm par 27,5 cm	16
Figure 4 : <i>Il faisait orange...</i> , 1996-1997, composé cellulosique, acrylique, pastel sec, encre, papier, colle chaude, crayons de couleur sur panneaux de bois, 104 panneaux de 21,35 cm par 27,5 cm, détail.	17
Figure 5 : <i>Il faisait orange...</i> , 1996-1997, composé cellulosique, acrylique, pastel sec, encre, papier, colle chaude, crayons de couleur sur panneaux de bois, 104 panneaux de 21,35 cm par 27,5 cm, détail	18
Figure 6 : <i>Il faisait orange...</i> , 1996-1997, composé cellulosique, acrylique, pastel sec, encre, papier, colle chaude, crayons de couleur sur panneaux de bois, 104 panneaux de 21,35 cm par 27,5 cm, détail	20
Figure 7 : <i>Il faisait orange...</i> , 1996-1997, composé cellulosique, acrylique, pastel sec, encre, papier, colle chaude, crayons de couleur sur panneaux de bois, 104 panneaux de 21,35 cm par 27,5 cm, détail.	21
Figure 8 : Plan d'arrangement de l'œuvre lors de l'exposition	28
Figure 9 : <i>Il faisait orange...</i> , 1996-1997, composé cellulosique, acrylique, pastel sec, encre, papier, colle chaude, crayons de couleur sur panneaux de bois, 104 panneaux de 21,35 cm par 27,5 cm, installation du Centre national d'exposition de Jonquière.	29

INTRODUCTION

Mon intérêt pour l'écriture et la peinture est constant depuis nombre d'années et j'ai exploré chacun de ces médiums de manière indépendante pendant longtemps.

Cependant, l'intensification de mes recherches artistiques m'a amenée à une réflexion plus poussée par rapport à mes deux pratiques : serait-il possible qu'elles soient plus que concomitantes, que leur accomplissement puisse aller jusqu'à se réaliser dans le même lieu, dans le même espace-temps créatif.

Forte de ces réflexions, je me suis donc « penchée » sur une pratique artistique mixte : écriture et peinture mêlées dans le même espace et le même temps. J'ai tenté d'en faire un usage simultané, que ces deux pratiques soient les prémisses d'une conclusion qui, sans être l'une ou l'autre, serait les deux à la fois.

Nous verrons tout d'abord d'une manière plus spécifique comment j'ai abordé cette problématique. Ensuite, nous examinerons l'oeuvre que j'ai produite. Finalement, nous effectuerons un survol historique de la question, ce qui nous permettra de boucler la boucle et de mettre en perspective ma production par rapport à la problématique abordée.

CHAPITRE 1

PROBLÉMATIQUE

Comme je l'ai mentionné en introduction, la problématique écriture/peinture m'intéresse depuis longtemps. Dès les débuts de ma pratique en arts visuels, l'écrit s'est infiltré dans mon travail, dans la forme ou dans le fond, au gré de mes préoccupations du moment.

Dans ma recherche, j'ai tenté de pousser cette infiltration le plus loin possible. J'ai essayé d'atteindre la plus grande efficacité dans le sens d'intégration écriture/peinture. J'ai donc opté pour une hybridation des spécificités des deux médiums. J'ai voulu que, dans mon travail de création, l'écrit et la peinture procèdent des mêmes instances, qu'ils soient digitaux et analogiques tout à la fois.

1.1 Pratique scripturale

La pratique scripturale désigne mon activité d'écriture. Les écrits que je produis ont un contenu structuré : la présence d'un contenu qui trouve écho en moi est essentielle pour qu'il

puisse être utilisé à des fins picturales; il ne s'agit pas d'écriture automatique. Cependant, ces écrits ne dépassent pas les limites des feuilles sur lesquelles ils sont inscrits, ils n'ont pas d'aboutissement narratif et demeurent dans le domaine de l'intimité. Parce qu'ils n'ont jamais été publiés, parce que je suis la seule qui ait accès au sens et parce que dans le travail pictural subséquent, le sens sera déconstruit, je considère, dans le cadre où nous nous trouvons et, d'un point de vue extérieur, que leur qualité «d'écrit» est beaucoup plus importante que celle «d'histoire». C'est donc, pour le moment, une pratique scripturale.

1.2 Pratique picturale

La pratique picturale désigne mon activité dans le domaine des arts visuels, surtout la peinture. Celle-ci, contrairement à mon activité scripturale, est donnée à voir au monde : elle est perceptible aux autres. Elle est donc «visible», contrairement à ma pratique scripturale qui demeure «invisible».

L'introduction de mon activité scripturale dans le pictural procède de plusieurs façons. D'abord, on pourrait parler de l'envahissement du privé par le public (ou encore l'inverse). En effet, le contenu (privé) du scriptural, devient le contenu du pictural (public). J'ignore si c'est une façon de «publier» mes écrits, mais il y a dans cette stratégie un passage au public indiscutable. Ensuite, il y a l'introduction de stratégies essentiellement scripturales dans le pictural : utilisation de l'écrit de manière manuscrite (insistant ainsi sur son aspect dessiné), agencement des éléments constituant le pictural (souvent des séries de panneaux ou de feuilles) selon des techniques propres à l'écriture (agencement selon un rythme particulier).

1.3 Le privé et le public

Mon activité scripturale est essentiellement d'ordre privé. Je n'ai jamais publié mes écrits et je doute fort de le faire. Je fais très rarement lire mes écrits; je ne suis pas certaine de leur réelle qualité et de plus, il y est question de choses trop personnelles comme mes fantasmes, mes sentiments, mes émotions, mes sensations. Ils sont, d'une certaine façon, purement hygiéniques. À la manière d'un journal intime, ils me permettent de clarifier mes pensées, de faire un peu de ménage dans ma tête. Il m'est donc impossible de connaître leur véritable valeur en dehors de cette hygiène personnelle. Mon activité scripturale n'a pas de finalité artistique.

Cependant, je conserve précieusement mes écrits. Je les classe, les relis et les réécris constamment.

C'est donc de ce privé dont il est question, de cette vie intime que j'introduis dans mon univers pictural. Comme je l'ai dit précédemment, il m'est impossible d'introduire dans mon pictural des écrits qui n'ont pas leur vie propre, qui ne l'ont pas précédé. C'est dans cette mesure que je peux parler d'un univers privé. Il existe génériquement et il évoque des choses qui sont non apparentes.

Évidemment, il y a toujours beaucoup de cette vie intérieure dans l'œuvre d'un peintre; en cela, je n'ai rien inventé. Or, l'intérêt de l'opération à laquelle je me suis livrée est

d'avoir introduit, dans mon univers pictural, mon univers scriptural. J'ai poussé l'idée de citation à l'extrême: je me cite moi-même, je cite ma mythologie personnelle. Le principal élément constitutif de mon travail pictural est l'univers scriptural. En décodant l'univers scriptural, j'accède à mon monde intérieur d'où émerge mon travail pictural. Voilà en quoi mon œuvre est spécifique. Il n'y a pas d'existence directe de mon univers intérieur dans mon travail pictural : ce dernier utilise mon travail scriptural comme vecteur.

1.4 L'écrit et la peinture

Le public, en général, s'attend toujours à ce que les œuvres picturales (dessin, peinture, estampe) étant «visuelles», soient facilement compréhensibles. Que pour les comprendre il suffit de les regarder, comme les messages écrits (visuels eux aussi) : les œuvres veulent dire quelque chose et il suffit de les regarder assez longtemps pour comprendre ce que l'artiste voulait dire.¹ Malheureusement, ils ne se souviennent pas des longues années d'apprentissage de l'écriture qu'ils ont dû traverser pour apprendre à lire².

A priori, il y a code pour l'écriture comme pour la peinture. Cependant, il faut dire que le code de l'écriture est une convention partagée par tous ceux parlant la même langue alors que les codes de la peinture, eux, sont le propre de l'artiste et ne sont connus que d'un cercle restreint d'initiés. Bien entendu, je parle de l'art du 20e siècle. Autrefois, les codes

¹ Je parle en toute connaissance de cause. Travaillant dans un centre de diffusion, je suis confrontée tous les jours à un public qui déteste «ne pas comprendre ce que l'artiste a voulu dire!»

² «L'homme est habitué à admettre l'existence de langues qu'il ne comprend pas au premier abord et qu'il lui faut apprendre; mais du fait que l'art est essentiellement visuel, il s'attend à pouvoir en saisir immédiatement le message et s'irrite s'il n'en est pas ainsi.», HALL, Edward T., *La dimension cachée*, Éditions du Seuil, Paris, 1971, page 105

picturaux faisaient l'objet d'un plus large consensus; ils pouvaient être partagés par tous ceux qui provenaient de la même culture.

Dans un article intitulé *Ut pictura theoria*, W. J. T. Mitchell dit que la peinture est analogique et l'écriture digitale. En d'autres termes, que la peinture se lit par analogie (forme, couleur, etc.) et que l'écriture par différence et succession de ses éléments constitutifs. C'est la différence des signes qui permet de lire l'écriture, mais c'est la vue en simultané entre les signes qui nous permet de décoder la peinture. En termes mathématiques, on pourrait dire que la peinture est une quantité continue (analogique) et l'écriture une quantité discrète³ (digitale). Il n'est pas étonnant d'ailleurs que dans *Les rapports topologiques de la peinture*, Fernande Saint-Martin parle de rapports de relations : voisinage, séparation, enveloppement, ordre. Selon elle, la notion de «continu» englobe tous ces rapports entre les éléments d'une toile.

«L'ensemble de ces rapports topologiques, qui s'interpénètrent si étroitement les uns les autres, est englobé dans le domaine de l'art, d'une façon constante et nécessaire, dans le rapport de "continu", qui est métaphysiquement le rapport le plus fondamental du champ spatial, puisqu'il questionne la nature même, la cohérence et la densité des mises en relation de tous les éléments entre eux.»⁴

Il est certain que dans l'écriture, les relations entre les signes sont essentielles à la compréhension du message écrit. «Un» et «nu», même s'ils possèdent les mêmes lettres, n'ont pas le même sens. Cependant, le signe "n" est toujours un "n" et il est toujours différent d'un "u", peu importe le contexte où il se trouve (sauf en cryptographie, bien entendu). Il y a toujours différence, alors qu'en peinture, un trait rouge change de fonction et de sens

³ Quantité discrète : composée d'éléments séparés (opposé à quantité continue).

⁴ SAINT-MARTIN, Fernande, *Les fondements topologiques de la peinture*, Éditions HMH, Montréal, 1980, page 78.

d'une œuvre à l'autre. On pourrait objecter qu'un trait rouge reste un trait rouge, mais nous adoptons là une attitude issue du champ linguistique. Cela a trait à sa reconnaissance et à sa désignation. Dans le champ pictural, le trait rouge est polysémique parce qu'il n'est pas nécessairement un trait rouge au sens strict mais traînée de sang, coucher de soleil ou drapeau. Pour ainsi dire, la lecture d'une œuvre n'opère pas dans la norme ni la standardisation des formes et des couleurs.

Cette différence constitue pour moi une opposition fondamentale entre ces deux médiums. Au niveau du créateur, il est fondé de dire qu'ils fonctionnent de la même manière; il est vrai que lorsqu'on peint, on a l'impression d'écrire (j'ai mes codes et je les agence selon une syntaxe qui m'est propre). Or, pour le spectateur, rien n'est moins vrai et pour lui, pour la lecture des œuvres, le processus de décodage n'opère pas selon les mêmes bases.

1.5 Lisibilité et inlisibilité

L'une des questions fondamentales de ma recherche est la lisibilité et l'*inlisibilité*. Considérons que le *lisible* est ce qui est donné à lire et l'*inlisible* ce qui n'est pas donné à lire, ceci à la différence de *illisible* qui est ce qui ne peut être lu. Quelque chose qui n'est pas donné à lire pourrait être lu, comme dans le cas d'un journal intime par exemple. Je l'oppose à *illisibilité*, où on trouve une opposition de forme à la lecture. Bien entendu, le préfixe «il» n'est qu'une variante du préfixe «in». Par cette manœuvre, je ne veux que marquer les nuances que je souhaite installer entre quelque chose qu'on ne peut pas lire et

une autre qui possède une potentialité, une latence de lecture. On me rétorquera que l'illisible possède cette potentialité. Or, s'il est lu, il n'est plus illisible, non? Dans mon travail, ce n'est pas ce qui est communément admis qui est lisible, soit le scriptural, mais le pictural. Car le lisible, ce qui est donné à lire, c'est le pictural, paravent posé devant le scriptural, qui lui est l'intimité, le secret, le privé. Comme dans toute scène grivoise, l'ombre de ce qui est derrière se dessine sur le paravent, le rend manifeste. Mais il reste invisible et *inlisible*.

Et pourtant, c'est l'écriture (le scriptural) qui est lisible par définition et la peinture qui reste vaguement obscure. J'inverse leurs rôles habituels et leurs spécificités. C'est ici que, précisément, tout se joue, que ma problématique prend véritablement corps. Tout ce qui est *vu* est *lu* et j'offre aux spectateurs un texte qui peut être autant *vu* que *lu* et une peinture qu'on peut autant *lire* que *voir*.

On peut lire des bribes de textes «inlisible», j'en suis bien consciente. Mais un texte n'est pas des bribes et le «sens» global du texte reste obscur. Seul le pictural donne les clés de sa compréhension. Le texte perd donc ses qualités signifiantes pour devenir motif, et la signification est prise en charge, partiellement, par le pictural.

CHAPITRE 2

MON TRAVAIL

2.1 Analyse d'œuvres préliminaires

Donc, le sujet de l'œuvre est moi.

Son substitut est le mot, rendu réel par le scriptural qui lui, est l'objet de l'œuvre. Dès les tout débuts, l'écriture a été l'objet principal de mes recherches. Dans l'incarnation suprême, le signe. En effet, ma première référence à ce sujet concerne l'œuvre *La Porno*, qui date de 1991 et dont l'organisation plus que la facture elle-même, évoque l'écrit.

Ici, pas de lettres ou de circonvolutions évoquant l'écrit. L'image est très graphique, le trait grossier. Mais les signes sont alignés, tel l'écrit. La surface peinte est rectangulaire, respectant ainsi le format habituel de la page d'un livre.

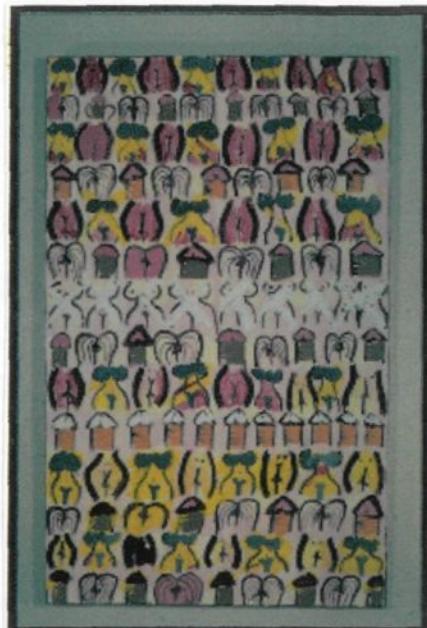


Figure 1 : *La Porno*, 1991, acrylique sur toile, 66 cm par 103 cm.

Le propos du tableau, les codes du cinéma pornographique (fragmentation du corps, gros plans sur des organes sexuels, répétitions), s'inspire d'un matériau littéraire. Il ne faut pas oublier que la structure narrative du cinéma vient en grande partie du littéraire et avant d'être image et mouvement, il est scénario, phrases, mots.

À partir de *La Porno*, les interpénétrations des deux médiums ont été nombreuses et constantes. J'ai d'abord poursuivi dans cette voie. J'ai poussé le graphisme de mes œuvres à l'extrême. Mes tableaux se sont trouvés occupés par une seule figure, schématisée et simplifiée. Le pictural devenait de plus en plus signalétique.

Après cette première période graphique, je suis passée à une série d'œuvres très abstraites. Je me suis, à ce moment-là, rapprochée d'une définition littéraire de la narrativité, une succession de changements d'état modifiant constamment la signification de l'ensemble. Ce n'était plus l'écrit (en tant que signe) qui m'intéressait, mais le processus même de la production écrite, soit la narrativité. Dans cette série d'œuvres, les couches de pigments dilués sont appliquées sur toute la surface de la toile. Des éléments plastiques sont ajoutés, des zones réservées, le pigment toujours appliqué plusieurs fois de façon successive. J'avais l'impression de travailler de manière métaphoriquement narrative. C'est-à-dire qu'il m'apparaissait que chacune de mes



Figure 2 : *Le bleu du ciel*, 1992, acrylique sur toile, 80 cm par 150 cm.

interventions changeait la signification de l'ensemble. Une rhétorique du discours qui gardait à l'esprit la définition de la narrativité telle que mentionnée précédemment émergeait alors de mon tableau.

J'ai tenu à inclure cette oeuvre dans mon processus d'analyse parce que, bien que le rendu pictural ne semble pas correspondre à la facture du reste de ma production, elle est tout de même importante au niveau de l'utilisation des lavis, des teintes fondues. Après cette période, j'ai continué à fondre mon pigment, non plus dans l'eau, mais dans le vernis en y alliant des figures schématiques de ma première période. Ainsi, j'ai poursuivi mon processus «narratif» en intensifiant l'apport de matière ajoutée (le vernis transparent étant, tout de même, une matière.

La dernière année du baccalauréat m'a permis d'explorer certaines voies et j'ai alors commencé à alterner et à intégrer certaines formes d'abstraction à un graphisme parfois grossier. Cependant, ces deux tendances ne m'apparaissent pas antinomiques dans la mesure où, de mon point de vue, je les considère plutôt complémentaires. Je m'explique.

Mes œuvres graphiques traitent beaucoup d'organisation de l'image, une organisation «scripturale» (signes digitaux, alignements, etc.) Mes œuvres abstraites traitent plutôt d'une organisation narrative, utilisée au niveau du processus. Ce n'est pas le résultat qui est narratif, mais la manière de procéder.

2.2 Le collage

Un aspect très important de ma méthode de travail doit être mentionné ici. À partir du moment où j'ai mêlé mes deux «types» d'œuvres, le concept d'assemblage, de collage, est devenu pour moi primordial. Puisque j'incorpore dans mon pictural des éléments provenant de mon scriptural, nous nous trouvons dans le domaine du collage.

Le collage est un concept qui peut être pris dans un sens très large. En effet, dès qu'il y a juxtaposition d'éléments provenant de codes différents, il peut être question de collage : le collage n'est pas que dans la colle, il est aussi syntaxe.

«Davantage encore qu'une pratique, en effet, il s'agit plutôt d'un principe qui sert de support à toutes les techniques, et favorise toutes les expressions, qu'elles soient visuelles, musicales ou littéraires.»⁵

Dans mon travail, je colle du papier et je mélange les codes : je pratique surtout des superpositions de papier. Mais comme je l'ai dit plus haut, le collage n'est pas dans la colle (ou le vernis car j'utilise le vernis), c'est plutôt sur le plan de la construction syntaxique de l'œuvre (état d'esprit) que je pratique le collage. Je conçois le pictural d'un côté, le scriptural de l'autre (il n'y a pas d'ordre défini sur la constitution du stock d'éléments que j'utilise, le pictural pouvant précéder le scriptural et inversement), puis j'assemble ou je superpose, cela dépend. Un même élément pictural peut servir à différents éléments

⁵ RODARI, Florian, *Le collage: papiers collés, papiers déchirés, papiers découpés*, Éditions d'art Albert Skira, Genève, 1988, page 13.

scripturaux et inversement. C'est un jeu combinatoire auquel je me livre. Un jeu combinatoire, un travail sur la syntaxe semblable au collage.

Le jeu combinatoire n'est pas innocent: chacun des choix que j'effectue est conditionné par le précédent. Le pictural est un écho ou un prolongement de l'écrit sélectionné, inversement et ainsi de suite. C'est un jeu combinatoire mais également hélicoïdal: la rétroaction est constante dans mon processus. Ce n'est jamais des éléments pris au hasard. Sinon, la combinatoire n'aurait aucune raison d'être.

J'ai donc décidé d'en faire un processus pleinement conscient. D'autant plus que cette façon de faire devenait très proche, à la fois du processus scriptural et du processus narratif. En effet, en écriture, tout est une question de syntaxe (rien n'est plus troublant qu'une faute de syntaxe : le sens du texte est en général perdu) et l'arrangement d'une intrigue policière (œuvre narrative par excellence) peut décider de son impact (imaginez *Le meurtre de Roger Ackroyd* d'Agatha Christie écrit linéairement à la troisième personne!⁶) Peu à peu, certaines constantes s'étaient mises en place, des thèmes avaient émergé; mais mon questionnement tournait toujours autour de la nécessité d'aller puiser dans un «stock» d'écrits. En effet, je ne pouvais pas écrire de manière automatique. Il fallait que j'eusse déjà des écrits en réserve ou du moins un univers fictionnel en tête. Cette nécessité n'apparaissait pas pour le pictural; à partir du scriptural, je pouvais peindre sans plan préconçu. Il y avait là un point à éclaircir.

⁶ *Le meurtre de Roger Ackroyd* est un roman très important dans l'œuvre d'Agatha Christie. Non seulement, encore une fois, elle tait des faits au lecteur mais le narrateur est le meurtrier lui-même qui cache au lecteur des grands pans de l'histoire...

C'est à partir de ce questionnement sur le contenu du scriptural qu'a émergé l'idée du privé et du public. Que le relatif secret de mon scriptural et le *donné-à-voir* de ma peinture me sont apparus comme étant au cœur de mon œuvre. Non seulement le processus syntaxique du collage était important, mais je devais le prolonger jusqu'à la citation postmoderne; je ne cite même pas l'histoire de l'art, je puise en moi-même, ce qui représente l'étape ultime de la personnalisation dans l'art.

Un examen objectif de mon travail rendait de plus en plus évident que l'objet de mes œuvres était l'écrit (son aspect formel : facture, disposition des lettres., manuscrit/imprimé, etc.). Le seul véritable contenu était ces écrits. Ensuite, l'écrit évoqué référait toujours à un contenu fictionnel réel. Comme je l'ai dit plus haut, que l'écrit ait un sens était pour moi primordial.

Mais en dehors des considérations de contenu, il y avait aussi des conditions de «production» qu'il ne fallait pas oublier. Je peins dans un cadre social : d'abord dans une institution d'enseignement, puis dans un centre d'artistes, bientôt en solo à Jonquière, Amos, Rouyn- Noranda, Val-d'Or. J'affirme socialement être artiste. C'est un fait reconnu par le groupe social au sein duquel j'évolue. C'est un fait public.

J'écris dans l'obscurité relative de mon atelier, J'écris depuis l'âge de 12 ans; dans mon lit, dans ma salle de bain, à l'école, partout. C'est un acte solitaire et individuel. Je n'ai jamais publié. Personne ne m'a jamais lue. Je ressens une certaine gêne à montrer ces écrits parce qu'ils sont une part si intime de moi. Si privée...

J'utilise mes écrits, de plus en plus, à l'intérieur de mes œuvres picturales. Ils en sont le matériau premier. Cette matière, si privée, j'arrive à la montrer sans aucun problème dans mes œuvres picturales. C'est le privé et le public, le privé dans le public.

Suivant ce raisonnement, on peut dire que j'ai choisi de me situer à cheval sur les deux utilisations de l'écriture. Matériau et signe.

Il n'y a pas de paradoxe dans l'idée de rendre public le privé. Je considère le travail artistique comme un système évolutif. Je procède à une publication. Je rends public. Ma pratique scripturale est antérieure à ma pratique picturale. Il est normal que mes deux pratiques évoluent, changent, et que ce que je voulais garder pour moi, j'ai maintenant envie de la partager. Il y a encore ici un mouvement rétroactif: chacun influence l'autre.

Tout d'abord, on ne peut nier le fait que j'utilise le scriptural (l'écrit) en tant que concept : il remplace le contenu représentatif. C'est le mot pour l'idée. C'est le scriptural représentant toute ma vie intime.

Ma vie intérieure est dans mon œuvre via le scriptural mais mon œuvre parle de scriptural. Peut-on parler de double articulation ici? J'y suis tentée car, comme le dit si bien Umberto Eco : «*Combiner, c'est articuler les éléments du paradigme de façon à produire un syntagme*»,⁷ On voit également le rapport étroit entre écriture et collage, pratique soutenant toute mon œuvre.

⁷ ECO, Umberto, Le signe, Éditions Labor, Bruxelles, 1988, page 85.

Le paradigme est double ici. Il est, à la base, les panneaux qui constituent mon œuvre. L'agencement en série, parodiant les séquences de l'écriture comme dans la figure 5 (page suivante), n'est pas fortuit dans cette perspective. Ce projet, constitué de 45 panneaux reprend inlassablement un même texte avec un substrat pictural. Cependant, dans ce cas-ci le texte est une citation, ne cadrant pas avec le but ultime de ma recherche. Toutefois, on peut considérer également mon texte comme paradigme premier. Mais si nous restons dans le cadre d'une définition stricte, les panneaux seuls forment le paradigme au sein duquel j'ai opéré les combinaisons pour former le syntagme.

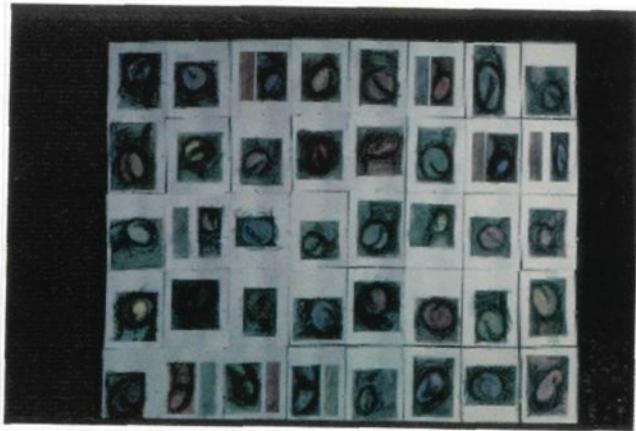


Figure 3 : Bijoux de famille : aquarelle, graphite, crayons de couleur sur papier japon, 45 panneaux de 21,5 cm par 27,5 cm.

Pour mon œuvre finale, je suis partie d'un texte écrit dans un moment d'émotion intense. Il ne s'agit donc pas d'un texte narratif, racontant un bout d'histoire. C'est plutôt impressionniste, une sensation, une couleur, une odeur. Ce texte constituait un matériau signifiant du point de vue pictural car il possédait une unité. Vous le trouverez d'ailleurs en annexe.

De là, je suis passée au pictural mais en gardant à l'esprit les techniques d'utilisation du scriptural. Ainsi, j'ai construit une œuvre hybride.

CHAPITRE 3

CARACTÉRISTIQUES DE MES ŒUVRES

3.1 Matériaux utilisés

D'abord, le manuscrit. J'aime dessiner des mots et des phrases. J'aime écrire à la main. L'utilisation de l'écriture manuscrite s'imposait donc. En conséquence, je devais avoir recours à une surface sur laquelle je suis habituée d'écrire : la feuille 21,35 cm par 27,5 cm. Ainsi, il n'y aurait pas de changement d'échelle qui distorsionnerait le dessin du manuscrit.

J'ai réalisé 104 panneaux de 21,35 cm par 27,5 cm. Chacun d'eux est un élément



Figure 4 : *Il faisait orange*, 1996-1997, composé cellulosique, acrylique, pastel sec, encre, papier, colle chaude, crayons de couleur sur panneaux de bois, 104 panneaux de 21,35 cm par 27,5 cm, détail.

du récit que je veux raconter. Il ne faut pas les considérer comme des lettres (puisque leur valeur peut changer au gré de leur position), des syllabes ou des mots, mais plutôt comme des idées, chacun représentant justement les changements d'état propres au parcours narratif. Certains sont proches picturalement. D'autres se trouvent isolés dans l'ensemble. Mais ils sont là pour donner un rythme au récit par les changements, les ruptures, les retours, bref, par leur modulation.

Je suis intervenue sur ces panneaux de contreplaqué avec du plâtre, divers papiers, des crayons, de l'encre, du pastel sec, de la gouache et du vernis acrylique. Ces éléments sont appliqués par superposition, dans ma manière narrative.

Le plâtre est appliqué grossièrement sans ponçage subséquent.

D'ailleurs, tout le reste du travail dénote un manque d'application mettant en lumière le processus; j'y vois une manifestation matérielle du principe du collage. J'ai déjà travaillé le panneau sans apprêt, mais la surface ligneuse du bois me contrariait, me rappelait sans cesse sa présence. En appliquant une couche de plâtre, j'éliminais toute connotation relative au matériau, du bois, tout en conservant la rigidité du support. De plus, le plâtre neutre avait d'autres avantages. Il était blanc, me permettant de le laisser deviner sans qu'il occupe une place dans la picturalité de l'œuvre; il était poreux aussi, ce qui me laissait énormément de latitude lorsque je voulais utiliser la transparence : il boit le pigment : on peut donc y



Figure 5 : *Il faisait orange*, 1996-1997, composé cellulose, acrylique, pastel sec, encre, papier, colle chaude, crayons de couleur sur panneaux de bois, 104 panneaux de 21,35 cm par 27,5 cm, détail.

appliquer plusieurs couches avant qu'il ne soit saturé. Matériau typique de la fresque, le plâtre convenait parfaitement.

Pourquoi ne pas avoir poncé le plâtre afin d'obtenir une surface qui aurait rappelé la feuille de papier (même surface lisse, même porosité, même blancheur)? Parce qu'en gardant un relief à mes panneaux, je conservais intacte la notion d'objet réel en éliminant l'idée d'un support totalement neutre. Si je simulais, intégralement, le papier, je n'avais plus aucune raison de *ne pas* utiliser du papier. Peut-être parce que je voulais que la similitude s'arrête quelque part. J'ai donc fait en sorte de garder le format du papier mais d'annihiler les références à la feuille.

Ces panneaux ont subi plusieurs traitements. Dans de nombreux cas, je suis partie d'un canevas constitué d'une couche de papier d'emballage. J'ai privilégié le papier fleuri légèrement transparent. Je l'applique à l'aide du vernis acrylique sur le panneau plâtré; son aspect prend déjà un air un peu délavé, vieilli, car les couleurs du papier (dans tous les cas subtiles) s'estompent avec le vernis.

3.2 Transparence

L'utilisation abondante chez moi du vernis transparent a coïncidé avec celle d'un propos à connotation sexuelle. Il date, en effet de l'œuvre intitulée *La Porno* dont j'ai déjà parlé plus haut. Œuvre dénonciatrice du cinéma pornographique et des codes utilisés par celui-ci (fragmentation du corps, gros plan sur les organes sexuels, répétition). Ensuite, l'utilisation du vernis s'est précisée, intensifiée, multipliée. Je me suis mise à mélanger des

pigments au vernis, obtenant ainsi une matière translucide qui mettait en valeur l'accumulation des plans dans mes œuvres. Je l'allie avec du pigment, à la manière de mes œuvres abstraites où je diluais le pigment dans l'eau. L'application de deux à trois couches de vernis sur l'œuvre terminée crée aussi une espèce de distanciation face à l'image. En effet, celle-ci paraît proche de nous alors qu'elle est totalement inaccessible; nous sommes confrontés à un genre de mise sous vide de l'image (l'organe sexuel le plus souvent). Il est là, il nous nargue, on pourrait le toucher, il matérialise un désir qui reste impossible à assouvir. Nous nous trouvons devant un parallèle : le scriptural *inlisible*, s'il est *inlisible*, il est également intouchable.

Mon travail oscille constamment entre deux pôles puisque l'un des postulats de départ est fondé sur les différences des deux médiums., il essaie de jeter un pont entre les extrêmes. Bien que l'écriture et la peinture soient assez proches sur bien des plans, il me semble que leurs leurs différences soient beaucoup plus évidentes qu'on veuille bien le croire. En effet, le fait que l'une soit discrète et l'autre continu m'apparaît une différence de base importante dont découle d'ailleurs, ma tentative d'intégration de chacune. D'abord l'écriture et la peinture, mais il parle également de la matérialité de l'écrit (aspect formel et



Figure 6 : *Il faisait orange*, 1996-1997, composé cellulosique, acrylique, pastel sec, encre, papier, colle chaude, crayons de couleur sur panneaux de bois, 104 panneaux de 21,35 cm par 27,5 cm, détail.

pictural) et de son immatérialité (l'histoire racontée qui n'est pas là), de la forme et du fond grâce à une utilisation abondante de deux seuls plans dans mes panneaux, et bien entendu de la transparence et de l'opacité, qui s'incarnent dans le matériau choisi.

3.3 Brillance

L'utilisation du vernis brillant date également de l'œuvre *La porno* (démentiellement une œuvre charnière!). Cela conférait une certaine préciosité à mon travail. L'écrit, surtout dans les manuscrits, est traditionnellement fragile et traverse très mal le temps. Le mettre sur des panneaux de contreplaqué, sceller le tout avec d'épaisses couches de vernis brillant lui assurait non seulement une certaine permanence mais également une esthétique. En toute sincérité, je trouve cela très beau et c'est une qualité qui me plaît.



Figure 7 : *Il faisait orange*, 1996-1997, composé cellulosique, acrylique, pastel sec, encre, papier, colle chaude, crayons de couleur sur panneaux de bois, 104 panneaux de 21,35 cm par 27,5 cm, détail.

Les couleurs atteignent, grâce à ce procédé, une chaleur et une profondeur extraordinaires. Je perçois les panneaux que j'ai produits comme de précieux objets; on peut les prendre et les caresser. On peut avoir avec eux une relation physique. La chaleur de la couleur intensifie cette sensation physique du panneau.

3.4 Papier fleuri

Le motif de la fleur est récurrent dans cette œuvre (figure 7 tout particulièrement). Il figure, ici, le motif graphique de l'organe sexuel. Je n'ai pas essayé de l'éliminer puisqu'il est encore fort présent dans d'autres œuvres. Il s'est imposé de lui-même à ce moment-là, probablement dans un souci de «subtilité», davantage dans le ton de cette œuvre, moins revendicatrice et plus nuancée que d'autres. Cependant, notons que ce papier, précisément, est translucide : appliqué au vernis, sa matière devenait évanescante. Il y a matière sans vraiment y en avoir.

Il était normal que nous retrouvions dans cette œuvre des références picturales au sexe puisqu'il est le sujet principal du scriptural. Notons, en terminant, que le sexuel, dans mon travail, a toujours eu des allures de «signe», d'élément fortement schématisé (dans ce cas-ci même transposé en motif floral) ou proche de la schématisation. Les rapports de mon pictural avec le scriptural sont nombreux et occupent plusieurs créneaux : collage, schématisation, code d'organisation (comme nous le verrons plus loin), contenu, etc..

L'émergence du papier d'emballage fleuri n'était pas innocente: d'abord disons que la fleur est l'organe sexuel des végétaux (puisque c'est l'organe de la reproduction). Elle peut être considérée comme un organe sexuel au même titre que le pénis autrefois très présent dans mes œuvres. La fleur est aussi, souvent, un message d'amour. Chez les Aztèques, la fleur de frangipanier était symbole de la fornication. On offre des fleurs à une femme. Mais on en offre également à un mort. Chez les premiers Mexicains, elle représentait l'âme des morts. L'évocation est double. Ce dualisme me plaisait beaucoup. L'ambiguité, la multitudes des pistes d'interprétation est une avenue que j'aime emprunter. La fleur permet cela, d'autant plus que lors du traitement pictural subséquent, une ambiguïté visuelle peut aussi être installée entre la fleur et l'organe sexuel, qu'il soit mâle ou femelle.

Finalement, le fait que ce papier fleuri soit du papier d'emballage, une peau mince, translucide, une peau qui, à l'instar du papier de soie également utilisé dans les panneau, je devais caresser pour bien les appliquer, longuement pour enlever les bulles d'air. Cela me permettait d'avoir un contact tactile avec mes œuvres. De les prendre et de les manipuler.

3.5 Écriture

L'écriture est manuscrite. Tous les essais que j'ai effectués avec de l'écriture mécanique (ordinateur, machine à écrire) n'ont pas été concluants dans la mesure où elle perdait, du moins à mes yeux, ses caractéristiques expressives. À quelques exceptions près (dans deux ou trois cas où les pages d'une Bible ont été collées sur des panneaux), il s'agit de mon écriture et d'un récit que j'ai créé moi-même. Je dis «récit» dans le sens narratif du

terme car on n'y trouve pas d'aventure ni de course folle. Un instant, un moment, auquel j'ai donné une couleur (orange), un ton, une seconde fugitive et pourtant éternelle de ma vie. Comme dans le cas de Cy Twombly et surtout de Louise Robert, cette écriture manuscrite est extrêmement libre, elle est presque vue comme une abstraction. La plupart des artistes non conceptuels ayant recours à la lettre le font de manière automatique (Masson, Twombly). L'écriture manuscrite, utilisée dans cette perspective expressionniste, justement, me permettait d'être physiquement présente à l'œuvre. C'est la trace du corps tenant le crayon qui se manifeste dans l'écriture manuscrite et cela ajoute à ma «présence» dans l'œuvre.

Tout au long de mon cheminement, il m'est apparu que le choix du sexe toujours présent dans mon travail, n'avait rien d'innocent et découlait inévitablement de la question de l'écriture.

Le sexe (l'organe sexuel constituant pour moi un substitut symbolique de la sexualité) et l'écriture ont des propriétés semblables. Dans les deux cas, une matérialité préalable: le corps et la lettre. C'est par ces deux interfaces que nous pouvons accéder à un ailleurs. Nous transcendons la matière. C'est l'amour qui m'intéresse dans la sexualité (dans une conception assez féminine il faut le dire). Le corps permet d'accéder à l'amour, comme l'écriture permet d'accéder à l'histoire. À l'histoire d'amour parfois...

"Signe matériel et perceptible en cela sous les auspices d'une apparence physique, concrète (crayons, encres, fusains, néons, etc., de diverses couleurs ou épaisseurs), elle [l'écriture] n'en relève pas moins de la forme, de la dimension abstraite et immatérielle du signe.⁸

⁸ MÈREDIEU, Florence de, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Bordas, Paris, 1994, page 123.

3.6 Panneau rigide

La rigidité du support tient à la fois du désir de permanence et de l'ambiguïté entre les médiums écriture et peinture. C'est de l'écriture peinte. Ou de la peinture écrite. Un support lourd pour un matériau fluide.

Aussi, il y a les qualités de manipulation du matériaux. En effet, il y a une épaisseur et un poids. On peut le prendre dans nos mains, on peut le toucher. Il existe encore plus matériellement que le papier, support traditionnel de l'écriture. Il donne à l'œuvre un surplus d'existence. Elle lui donne une valeur pondérale indéniable.⁹

3.7 Uniformité du format

Tous les éléments constituant l'œuvre sont rigoureusement de la même dimension. Je veux ainsi ne donner préséance à aucun élément du discours, je veux qu'ils soient tous absolument interchangeables, tout comme les caractères typographiques en imprimerie. Ce format particulier est également le support habituel de l'écriture manuscrite : le format des cahiers, des feuilles mobiles, etc.

⁹ Florence de Mèredieu note cet aspect dans son ouvrage *Histoire matérielle et immatériel de l'art moderne*, en page 88.

3.8 Sérialité et collage (le travail syntaxique)

Mon œuvre donne une large part au travail syntaxique, soit à l'intérieur même des éléments du discours, ou dans le discours lui-même. Donc, le travail tient du collage à plusieurs niveaux : l'écriture, sortie de son champ propre et introduite dans un champ autre, collage physique d'éléments sur les panneaux et association des différents panneaux mettant en valeur l'importance et la prépondérance de leur organisation.

Le collage est devenu pour moi un travail strictement linguistique par son action syntaxique.

Dans les pages qui ont précédé, j'ai déjà abondamment parler du collage. Je n'y reviendrai pas. Cependant, il est important de souligner que, dans mon travail, la sérialité est devenue la conséquence, en quelque sorte, du collage.

En effet, le travail syntaxique qui, étant un travail combinatoire, n'est possible que si les options sont nombreuses. Dans le cas qui nous occupe, sans faire le calcul exhaustif des probabilités, on peut affirmer que les possibilités combinatoires sont immenses avec 104 éléments. C'est pourquoi un grand nombre d'éléments amovibles était essentiel pour moi afin d'opérer avec le plus de liberté possible dans le cadre que je m'étais imposé. Également, si on se réfère à mes œuvres précédentes, en particulier à Bijoux de famille, on peut constater que depuis longtemps cet aspect fait partie de ma production.

Nous avons donc 104 panneaux de même format, mais pas tous différents. En effet comme dans le cas de l'alphabet où les 26 signes du code reviennent selon une certaine fréquence, l'établissement d'une séquence dans la série me permettait d'aller chercher un sens précis. C'est ce que nous allons voir.

3.9 Disposition de l'œuvre

Mes panneaux sont disposés sur des tablettes, des planches très minces. Deux groupes de 4 tablettes prendront place dans mon exposition : des tablettes comprenant 13 panneaux chacune.

Cette symétrie, ou régularité de l'arrangement, est importante dans la mesure où la question du rythme m'apparaît essentielle. Ces deux séries se trouvent face à face au Centre national d'exposition.

En effet, elle s'impose puisque c'est la variation des répétitions de signes qui crée le sens dans le langage écrit. Certaines combinaisons reviennent souvent, comme d'autres sont impossibles. Je n'ai pas voulu reproduire le rythme de l'écrit; l'œuvre n'avait pas été créée dans cette perspective. Comme c'est le contenu du scriptural qui était ma source principale d'inspiration (l'écriture qui est contenue dans cette œuvre ne fait que manifester sa présence), c'est donc à ce contenu que je me suis référée, au sens connoté du texte. La couleur orange est au centre du texte : elle se retrouve donc au centre d'un des assemblages, les pièces s'échelonnant jusqu'à la fin de l'assemblage sont parmi les plus sombres de mon

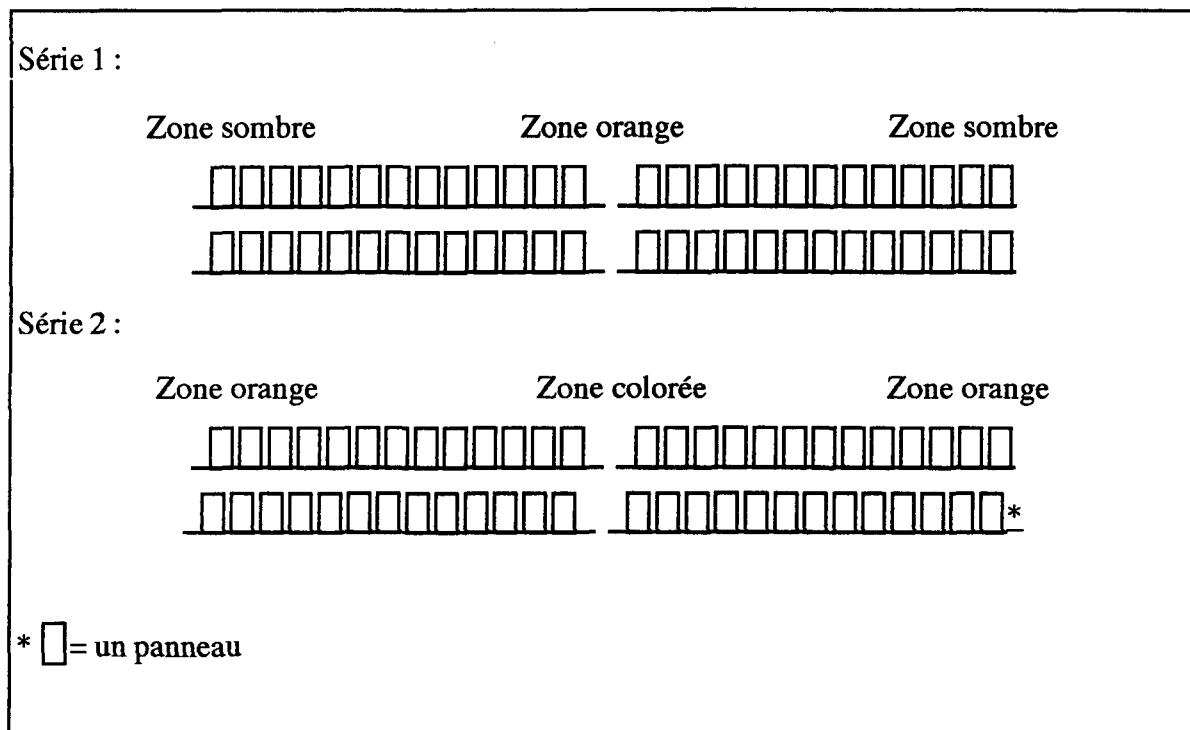


Figure 8 : Arrangement de l'oeuvre lors de l'exposition.

œuvre.. L'orange vient de l'extérieur mais il s'insinue également entre les corps des deux amants (le soleil). J'ai donc deux types d'assemblage : la série 1 où l'orange est au cœur de l'assemblage, repoussant les ténèbres à l'extérieur et la série 2 où l'orange vient de l'extérieur, de chacune des extrémités de l'assemblage. Cependant, au centre de celui-ci, les panneaux sont plus clairs, plus joyeux, parce qu'au centre se tiennent les amants. Ce nombre de deux assemblages était important : lumière du soleil/lumière des amants, extérieur/intérieur, privé/public, écriture/peinture. Ces deux assemblages suivent le texte dans sa dimension ambivalente : lumière provenant à la fois de l'intérieur et de l'extérieur. Bien entendu, pour comprendre parfaitement la logique de cet arrangement, il est important de prendre connaissance de l'annexe I.

Afin de restituer «l'histoire» du scriptural, j'ai eu recours à une petite tablette de bois sur laquelle reposent les panneaux. Le texte est reproduit sur la tranche de la tablette, d'une



Figure 9 : *Il faisait orange*, 1996-1997, composé cellulosique, acrylique, pastel sec, encre, papier, colle chaude, crayons de couleur sur panneaux de bois, 104 panneaux de 21,35 cm par 27,5 cm, installation du Centre national d'exposition de Jonquière.

écriture lisible. L'écriture est là, l'histoire est manifeste, donnée à voir au public.

Cette tablette, dont l'idée est intervenue à la toute fin du processus de création constitue un peu la conclusion picturale de toute ma démarche. Après de longues recherches sur l'intégration des deux langages, cette séparation définitive peut sembler étrange, j'en conviens.

Cependant, dire que l'accessibilité au contenu pour le spectateur n'avait pas d'importance pour moi était un leurre. Puisque je dois être la créatrice du texte et que le contenu du scriptural influence le contenu pictural, il est devenu évident que le rendre inaccessible au spectateur ampute une grande part de l'œuvre à ses yeux. Un peu comme une légende au

bas d'une carte offre certaines pistes pour mieux la comprendre sans pour autant en constituer l'essentiel.

La connaissance intégrale du texte permet au spectateur, justement, un retour au pictural : il va chercher dans les panneaux des fragments, des pistes, il essaiera de reconstituer le cours de l'histoire. C'est ma manière de provoquer une rétroaction chez celui-ci : je veux que l'appréhension de mon œuvre se fasse de manière active et dynamique.

Le choix de cette tablette permettait d'abord de rendre, littéralement, au texte son rôle de soutien du pictural. De plus, cette accessibilité complète au contenu permet au spectateur de restituer le sens des fragments de texte sur les panneaux, et d'augmenter justement cette dimension fragmentaire et *l'inlisibilité* (puisque opposée maintenant à la lisibilité des tablettes). Grâce cet apport, la dimension double de l'écriture, sa matérialité et son immatérialité deviennent manifestes et réelles.

Mon travail de création s'est effectué de pair avec une recherche historique en ce qui a trait au genre de problématique auquel je m'intéresse. Bien entendu, l'écriture et la peinture y prennent une place prépondérante. Cependant, j'y ai inclu les notions de collage et de sérialité.

CHAPITRE 4

SURVOL HISTORIQUE

4.1 Écriture dans la peinture

Il y eut une époque où la peinture procédait de codes généralement admis et compris par une large part du public. En fait, il en a été ainsi longtemps. Si on parle de l'histoire de l'art occidental (la tradition dans laquelle je m'inscris, l'art oriental étant tout autre chose), la peinture byzantine et médiévale possédaient un code, comme la peinture de la Renaissance avec ses principes de la perspective. Ce code est certes différent mais les peintres ont toujours tenté de reproduire la réalité, d'offrir une fenêtre sur le monde, de témoigner du monde qui les entourait. La touche personnelle de chacun des artistes était quand même là, éclatante, pour faire foi de leur personnalité artistique respective; cependant, les principes régulateurs de l'organisation picturale se retrouvaient assez facilement d'un artiste à l'autre. Il s'agissait généralement de compositions figuratives, de scènes de genre, de paysages, de natures mortes, etc..

Depuis les Impressionnistes, le paysage est devenu progressivement intérieur, la vision est devenue pour ainsi dire une «impression». Avec l'invention de la photographie (mise en application ultime des recherches de la Renaissance), plus besoin de faire peindre le portrait

des grands monarques : la photographie remplit fort bien cette fonction. La représentation n'a maintenant plus le même droit de cité dans les œuvres picturales.

Les paysages intérieurs sont donc devenus les lieux de prédilection des artistes : paysages personnels et confidentiels, rêves et cauchemars, fantasmes et idées. La construction mentale a remplacé le monument détruit par les artistes dada et surréalistes. Les avant-garde ont introduit de nouveaux matériaux, de nouveaux concepts, de nouvelles façons de voir l'art.

Clement Greenberg analyse la chose différemment. Théoricien de l'expressionnisme abstrait, il y voyait un rejet du littéraire dans l'art. Enfin, l'art ne parlait plus de toutes sortes d'histoires ou d'anecdotes, mais de lui-même, de la matière picturale. La modernité a rejeté en bloc tout ce qui pouvait être reconnaissable dans un tableau, tant la représentation que l'écriture elle-même. Pourtant, rien n'est plus personnel que l'œuvre d'un artiste expressionniste abstrait : ce qui y est représenté, c'est l'artiste lui-même, son corps, sa présence physique manifestée par le coup de pinceau, la dégoulinure, la rature. L'artiste a atteint, à l'époque de l'expressionnisme abstrait, des sommets en terme de reconnaissance, en terme de culte de la personnalité. Tom Wolfe l'a d'ailleurs bien mis en évidence dans son pamphlet *Le mot peint*, titre paradoxal pour parler d'un courant qui prétendait évacuer le littéraire : la littérature avait peut-être déserté la peinture, mais pour être remplacée par l'Artiste lui-même, qui n'est pas plus peinture-peinture que les légendes, mythes ou anecdotes qui prenaient place dans la peinture autrefois.

Notons, pour terminer sur ce point, que cette conception toute puritaine de la peinture reposait sur un vaste édifice théorique. Qu'est-ce que la théorie, sinon et avant tout des mots ? Une autre forme de narration, plus spécialisée, plus aride, certes, mais réelle ?

Quoi qu'il en soit, une réaction inverse ne pouvait que survenir, l'histoire de l'art observant en général un mouvement de balancier; le Pop Art et le mouvement Fluxus ont vite fait de ramener l'écrit à l'intérieur même du pictural. Fluxus en élevant les plans et gribouillages (généralement des plans d'action) au statut d'œuvres finies, en introduisant l'art postal; le Pop Art en réintroduisant l'écrit dans l'espace pictural, reprenant la démarche des avant-gardes. Les artistes Pop Art, qui reprenaient les techniques et le langage de la publicité, ne pouvaient faire autrement que de réutiliser l'écrit. L'écrit devint parfois le seul sujet de tableaux (*Numbers* de Jasper Johns ou *Love* de Motherwell). L'écriture, bien que gardant son pouvoir informatif, a révélé à cette occasion des qualités picturales qui ne semblaient pas avoir été évidentes auparavant.

En ce qui a trait plus particulièrement au Pop Art, notons que ce qui faisait la nouveauté du Pop Art n'est pas *apriori* le retour de la représentation, de la référentialité du tableau; c'est surtout parce que les références ne se trouvent plus dans la réalité mais dans la culture de masse. Il représente des signes. Le Pop Art est un art de signe. On pourrait objecter que la peinture porte en elle une longue histoire d'allégories, de symboles, de mythologies (qui sont en eux-mêmes des systèmes de signes) à partir desquels sont inspirés les tableaux. Cependant, l'ange, quel qu'il soit, a toujours été peint d'après modèle, son corps comme ses ailes. L'art pop tire son iconographie des signes de la culture de masse, une culture régie par les mêmes règles que l'industrie de masse (standardisation et division du travail¹⁰).

10 La culture de masse est la culture de la société industrielle; les objets de cette culture sont produits de la même façon que les objets de société industrielle : provenant de la chaîne de montage, ils sont uniformes, produits en grand nombre et sont conçus de manière à être consommés par le plus grand nombre possible de gens. L'utilisateur de l'objet produit est toujours anonyme. «*Avec la culture de masse, le système de production industriel envahit le domaine des œuvres de l'esprit. Les techniques de rationalisation visant à la rentabilité et au rendement maximaux s'implantent dans les grands journaux, la production des films, les émissions de radio et de télévision.*» in Encyclopedia Universalis, page, 229. Cela s'oppose au monde traditionnel, où les objets de la société, comme ceux de la culture, sont produits à la demande, en très

Andy Warhol a poussé le concept jusqu'à utiliser même les modes de production de la culture de masse en ayant recours à la sérigraphie industrielle pour produire ses œuvres les plus connues. Même si la boîte de soupe Campbell pouvait vraisemblablement avoir été dessinée d'après modèle (en étirant le concept), cette boîte se trouvait, et se trouve encore sur toutes les tablettes de toutes les épiceries de l'Amérique du Nord. Pour terminer sur ce point, mentionnons qu'en ce qui concerne la peinture traditionnelle, elle créait sa propre imagerie de mythes et de symboles, elle créait ses propres Judith ou Jupiter. Le Pop Art puisait dans tout un système iconographique déjà existant : l'image de Marilyn Monroe faisait déjà partie d'un système iconographique avant d'être introduite dans le champ de l'art. Même si les mythologies préexistaient à la peinture, il a fallu en inventer la représentation¹¹. C'est la peinture elle-même qui a forgé les iconographies; elles n'étaient pas antérieures à celle-ci contrairement au Pop Art qui pourrait à la limite apparaître comme une vaste opération de ready-made, introduisant dans le champ artistique des images qui avaient été conçues dans d'autres contextes et pour d'autres usages.

À ce point de l'histoire, nous devons faire la constatation suivante : le littéraire a toujours fait partie de l'Art. Il en est indissociable en quelque sorte. Toujours il manifeste sa présence; par le contenu des œuvres, par la théorie dont elles procèdent, par la critique qu'on en fait, par sa présence même dans l'espace pictural.

Toute la question est de savoir de quelle manière l'écrit (le scriptural dans mon cas) agit à l'intérieur de l'œuvre picturale sans la détruire complètement.

petit nombre et en fonction d'un utilisateur connu (chaussures sur mesure ou requiem pour la mort d'une reine.)

¹¹ Il est cependant vrai que les artistes ont souvent puisé à des sources antiques, par exemple, pour certains personnages. Cela restait toutefois dans le champ de l'art.

Il peut s'agir d'une transmission de contenu : toute l'imagerie religieuse par exemple ou historique. L'écrit est alors un moyen de transmettre de l'information et c'est de cette information dont l'artiste s'inspire aujourd'hui plus que n'importe quoi d'autre comme les scènes de genre, les paysages et les natures mortes d'autrefois.

Cela peut devenir une théorie codifiant l'univers représenté. L'art de Piet Mondrian est un excellent exemple d'une production picturale s'appuyant sur tout un édifice théorique pour soutenir son univers pictural.

L'écriture peut entrer directement dans l'œuvre picturale. Dans un premier cas, le contenu est important : l'écrit remplace l'idée ou la représentation de cette idée (ex : Pop Art, Art Language) Dans l'autre cas, c'est l'aspect purement graphique de l'écrit qui compte; son sens n'est pas important, ou à tout le moins très secondaire (comme dans le cas de Louise Robert ou de Cy Twombly). L'écriture, en entrant dans l'aire du pictural, révèle alors toute son ambiguïté : le sens graphique et le sens linguistique.

«D'où la position liminaire et de frontière de l'écriture, située qu'elle est entre les deux mondes de la matière et du concept, la lettre pouvant être utilisée comme matériau ou bien comme signe et pour le sens ou le message qu'elle induit.»¹²

Dans ce survol historique, la position de ma production est difficile à situer. Je la place à plusieurs endroits à la fois sans que cela soit contradictoire.

¹² MÈREDIEU, Florence de, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Bordas, Paris, 1994, page 123.

En effet, au premier abord, le scriptural, intégré de la façon dont il l'est dans ma production, recoupe l'utilisation du scriptural en tant que picturalité, dans toute sa dimension formelle et expressionniste.

Cependant, un deuxième examen révèle un contenu réel et cohérent, un contenu dont il est le seul porteur et que son absence ferait disparaître. Nous sommes ici devant le mot pour l'objet qui est le sujet de l'œuvre. Qui est moi.

L'utilisation de l'écriture est double ici : cependant, je pense qu'elle rend à l'écriture toutes ses dimensions : signe graphique et référent, tel que l'a exprimé Florence de Mèredieu.

4.2 Le collage

Inauguré par le futuristes et les dadaïstes, le collage fut d'emblée adopté par de nombreux artistes des avant-gardes.

On trouvait deux types de collage à l'époque : le collage cubiste où il se fondait sur une motivation esthétique et le collage surréaliste qui cherchait à surprendre et à choquer.

Je n'utilise pas le collage comme le surréaliste Max Ernst: je ne cherche ni à surprendre, ni à choquer. Toutefois, comme dans le cas du collage surréaliste, c'est sur le sens des associations que je travaille et pas uniquement sur l'esthétique parce que cet aspect n'est jamais absent d'une oeuvre picturale. C'est-à-dire que les fragments que j'utilise ne sont pas des succédanés (une vraie corde pour une fausse corde par exemple) sur le plan de

la représentation mais qu'ils ne prennent de sens qu'intégrés aux autres éléments. Mes fragments d'écriture ne prennent de sens que dans le pictural (puisque le texte n'est jamais en continu sur les panneaux mais fragmentaire).

4.3 Sérialité

Il faut attendre le 20e siècle pour voir l'émergence de la notion de sérialité en art. En effet, aucun artiste de la Renaissance, par exemple, n'aurait imaginé décider de produire 104 variations de la crucifixion (en dehors des esquisses préparatoires).

Comment expliquer cette émergence? Par la révolution industrielle peut-être, qui a montré qu'on pouvait produire 3000 chaises rigoureusement semblables en une seule journée? Où par la surpopulation des grands centres urbains qui ramène l'humain à n'être qu'un parmi 5 millions d'humains semblables à lui? Il y a sûrement une part de l'aliénation de la vie industrielle qui est exprimée par cette notion de sérialité. Florence de Méredieu la met en parallèle de l'accélération de la consommation dans les années 50. L'objet, qui a perdu son unicité, sa particularité, est désacralisé et la sérialité dans l'art rejoint cette profanation de l'objet. À l'instar de l'objet usuel, l'objet d'art devient multiple : il perd donc sa préciosité d'autrefois. Comme la «démocratisation» de l'art, l'utilisation de série permet une remise en question de l'art tel qu'on le concevait jusque là.

CONCLUSION

Il est paradoxal de constater que tout en voulant introduire l'écriture dans la peinture, j'ai fini par lui garder toutes ses spécificités. En effet, plutôt que totalement l'abandonner à son sort au sein d'œuvres picturales, j'ai voulu, en tout temps, qu'elle conserve sa capacité d'évocation.

Mon parcours semble être celui de la contradiction à chaque pas. Je veux une histoire «inlisible», une écriture peinte, une peinture écrite, une oeuvre lourde faite de papier, une transparence opacifiée, une matérialité qui se dénie sans arrêt.

Je joue sur le fil du rasoir. C'est une position difficile à tenir mais je pense que la tension est créative parce qu'il faut la résoudre. Le spectateur se trouve alors toujours dans l'obligation de réduire cette tension. C'est cette part intangible de l'œuvre que je veux aller chercher. La peinture couvre un champ de signifiance, l'écriture une autre, et le véritable sens est là où on ne l'attend plus, dans la «lecture» elle-même de l'œuvre, dans la conciliation, toujours nécessaire, toujours à faire des deux médiums. Mes deux nouvelles productions, même si elles s'éloignent progressivement de *Il faisait orange...* gardent cette fracture, cette faille créatrice de tension. Peut-être abandonnerais-je l'écriture et la peinture comme médiums privilégiés: cependant, ce genre de démarche continue à m'intéresser et m'intéressera encore longtemps.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages cités

Livres

BARTHES, Roland, L'obvie et l'obtus, Essais critiques III, Éditions du Seuil, Paris, 1982, 282 pages.

ECO, Umberto, Le signe, Éditions Labor, Bruxelles, 1988, 220 pages.

GREENBERG, Clement, Art et culture, Éditions Macula, Paris, 1988, 301 pages.

GROUPE D'ENTREVERNES, Analyse sémiotique des textes, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 1984, 208 pages.

HALL, Edward T., La dimension cachée, Éditions du Seuil, Paris, 1971, 254 pages.

MÈREDIEU, Florence de, Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne, Bordas, Paris, 1994, 355 pages.

RODARI, Florian, Le collage, papiers collés, papiers déchirés, papiers découpés, Éditions d'art Albert Skira, Genève, 1988, 179 pages.

SAINT-MARTIN, Fernande, Les fondements topologiques de la peinture, Editions HMH, Montréal, 1980, 183 pages.

Ouvrages cités

Articles

MITCHELL, W.J.T., *Ut pictura theoria : la peinture abstraite et la répression du langage* in Les cahiers du musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, automne 1990, no 33, page 79 à 96.

Ouvrages consultés

Livres

ARAGON, Les collages, Éditions Hermann, Paris, 1980, 157 pages.

BARTHES, Roland, L'empire des signes, Editions Albert Skira, Genève, 1970, 150 pages.

BARTHES, Roland, Le plaisir du texte, Édition du Seuil, Paris, 1973, 105 pages.

BARTHES, Roland, L'obvie et l'obtus, Essais critiques III, Éditions du Seuil, Paris, 1982, 282 pages.

BASTIAN, Heiner, CY TWOMBLY, 24 short pieces, Schirmer/Mosel, Munich, 1989.

BUTOR, Michel, Les mots dans la peinture, Éditions d'Albert Skira, Genève, 1969, 181 pages.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, Dictionnaire des symboles, Éditions Robert Laffont, Paris, 1982, 1060 pages.

ECO, Umberto, Le signe, Éditions Labor, Bruxelles, 1988, 220 pages.

GEELHAR, Christian, Paul Klee et le Bauhaus, éditions Ides et Calendes, Neuchâtel, 1972.

GREENBERG, Clement, Art et culture, essais critiques, éditions Macula, Paris, 1988, 301 pages.

GROUPE D'ENTREVERNES, Analyse sémiotique des textes, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 1984, 208 pages.

HIGOUNET, Charles, L'écriture, Collection "Que sais-je", Presses universitaires de France, Paris, 1969, 132 pages.

JEAN, Georges, L'écriture mémoire des hommes, Editions Gallimard, Paris, 1987, 224 pages.

LÉVI-STRAUSS, Claude, Des symboles et leurs doubles, Editions Plon, Paris, 1989, 270 pages.

MÈREDIEU, Florence de, Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne, Bordas, Paris, 1994, 355 pages.

RODARI, Florian, Le collage, papiers collés, papiers déchirés, papiers découpés, Éditions d'art Albert Skira, Genève, 1988, 179 pages.

SAINT-MARTIN, Fernande, Structures de l'espace pictural, Collection Constantes, Editions HMH, Montréal, 1968, 172 pages.

SAINT-MARTIN, Fernande, Les fondements topologiques de la peinture, Collection Constantes, Editions HMH, Montréal, 1980, 183 pages.

SPIES, Werner, Max Ernst : les collages, inventaires et contradictions, (trad. Eliane Kaufholz), Éditions Gallimard, Paris, 1984, 503 pages.

WOLFE, Tom, Le mot peint, Editions Gallimard, 1978, 124 pages

Ouvrages consultés

Articles

BRUNON, Claude-Françoise, *Écriture, image et description à l'époque pharaonique* in Actes du Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, Université d'Aix-en-Provence, Aix-en-Provence, septembre 1986, pages 99 à 118.

CANE, Louis, *Cy Twombly, tentation de la peinture*, in Art Press, mars 81, no 46, page 9.

CURZY, Georges, *Louise Robert ou l'ambiguïté de l'écriture peinture*, in Vie des Arts, hiver 1991-92, no 145, pages 44 à 46.

DEREMBLE, Jean-Pierre, MAHNES, Colette, *Deux récits, textuel et iconique de la légende de Saint Julien*, in Actes du Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, Université d'Aix-Provence, Aix-en-Provence, septembre 1986, pages 409 et 424.

GIROUD, LAMBERT et autres, *Écrits dans la peinture*, Centre National des Arts Plastiques, Ministère de la Culture, Nice, avril-juin 1984, vol. 1, no 2.

HURE, Jacques : *L'écriture arabe et le mythe de Grenade*, in Actes du Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, Université d'Aix-en-Provence, Aix-en-Provence, septembre 1986, pages 341 à 352.

MITCHELL, W.J.T., *Ut pictura theoria : la peinture abstraite et la répression du langage* in Les cahiers du musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, automne 1990, no 33, page 79 à 96.

MORRIS, Robert, Mots et images dans le modernisme et le post-modernisme, in Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, automne 1990, no 33, pages 97 à 106.

PASSERON, René, René Magritte, Odege Presse, Paris, 1970.

SAINT-MARTIN, Fernande, Le lien critique : des images visuelles aux images mentales, in Protée, Théories et Pratiques sémiotiques, automne 1985, pages 91 à 103.

SAINT-MARTIN, Fernande, Pour une reformulation du modèle visuel de Umberto Eco, in Protée : théories et pratiques sémiotiques, automne 87, vol. 15, no 3, pages 104 à 114.

SCARPETTA, Guy, Cy Twombly, sismographies, in Art Press, mars 81, no 46, pages 6 à 8.

ROUMANES, Jacques-Bernard, François Chevalier : Calligramme-Calligraphe, in Vie des Arts, printemps 1993, no 150, pages 52 à 54.

SCHWARZ, Dieter, Utiliser le langage, utiliser l'art : le travail de Lawrence Weiner, in Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, automne 1990, no 33, pages 107 à 119.

Catalogues

BARTHES, Roland, La peinture et l'écriture des signes, (table ronde du colloque P. Francastel, février 1974), Coloquio/Artes, 18-19, avril-juin 1974. (republié dans Sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire : l'œuvre et l'influence de Pierre Francastel, (Denoël) Gonthier, coll. "Méditations", 1976).

COUDERC, Sylvie, Keith Haring, Peintures, sculptures et dessins, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, du 15 déc. 1985 au 23 fév. 1986.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE BORDEAUX, Cy Twombly, Bordeaux, 1984, 64 pages.

Keith Haring, Tony Shafrazi Gallery, New York city, 1982.

PAYANT, René, Louise Robert, Galerie Curzi, Montréal, du 7 au 30 avril 1977, 11 pages.

PAYANT, René, Louise Robert, Musée d'Art Contemporain, Ministère des Affaires Culturelles, Montréal, 1980, 32 pages

PAYANT, René, Louise Robert, Centre culturel canadien, Paris, du 23 sept. au 23 oct. 1983, 4 pages.

ANNEXE 1

Il faisait orange. C'était la tombée du jour et le soleil entrait à flot, obliquement, rayant toutes les pièces de sa lumière sauvage et dense. Nous venions de baiser mais nous n'avions pas fini de faire l'amour. Le soleil était sur nous et nous sur le lit. Enlacés, collés, imbriqués, entremêlés, nous avions atteint le stade où on ne sait plus où finit l'autre et où nous commençons. Il était sauvage et dense comme la lumière du soleil, son cœur à fleur de peau, toujours exacerbé, toujours proche, toujours prêt à être touché. Moi j'étais là, toujours à l'observer, à le scruter, à l'étudier comme un animal rare et touchant. Il était ému, comme toujours après le sexe, étonné par mon plaisir et le sien, étonné que je sois encore là, que tout soit vrai et réel. Il avait des envies d'engagement et de larmes, qu'il m'avouait toujours avec une candeur incroyable, ne réalisant pas à quel point cela me le livrait. L'engagement était un mystère mais les larmes existaient. Il faisait orange et irréel, les larmes existaient et je l'ai invité à les faire exister et ses sanglots ont rempli la pièce, puis toutes les autres pièces, rendant la lumière plus orange encore et plus sauvage et plus dense, rendant son corps plus réel, plus sauvage et plus dense et ses sanglots comme les râles du plaisir coulant dans mon cœur et mon corps et toute la lumière, tout le soleil, toutes les pièces et tout l'orange concentré dans le mince espace entre nos corps, là où tout l'univers était.