

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ANALOGIES PLASTIQUES ENTRE MORPHOGENÈSE ET EXPÉRIENCE HUMAINE
DANS UNE SYMBOLIQUE DE L'ATTACHEMENT ET DE L'ARRACHEMENT

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS
ET MÉDIATIQUES

PAR
NATHALIE CLOUTIER

DÉCEMBRE 2005

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

TABLES DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.....	ii
LISTE DES FIGURES	iii
RÉSUMÉ	iv
INTRODUCTION	2
CHAPITRE I	
UN DIALOGUE PICTURAL À CONSTRUIRE : REGARD ESTHÉTIQUE SUR LA MORPHOGÉNÈSE ET LA PHÉNOMÉNOLOGIE DES EXPÉRIENCES HUMAINES	
1.1 L'expérience de la nature	3
1.2 L'éloge à la fragilité	4
1.3 Un regard esthétique : entre sédimentation et expériences humaines	7
1.4 La sédimentologie	8
1.4.1 Les cycles sédimentaires	8
1.4.2 Les roches sédimentaires	9
1.4.3 Les produits sédimentaires et leur signification	10
1.5 La nature des expériences humaines	11
1.6 L'expérience de l'attachement et de l'arrachement	11
1.7 La mise en forme d'une représentation symbolique	12
CHAPITRE II	
LA PHÉNOMÉNOLOGIE ET L'OEUVRE PICTURALE : MIROIR D'UN RÉEL SUBJECTIF	
2.1 La phénoménologie : une méthode de recherche	14

2.2 L'expérience du phénomène	15
2.2.1 La conscience intentionnelle : Un phare qui illumine	16
2.2.2 Les essences	17
2.2.3 La réduction phénoménologique	18
2.2.4 L'expérience de l'étonnement	19
2.3 L'expérience d'une observation : les mutations géologiques	20
2.4 L'empreinte de l'intuition	22
2.5 Une esthétique de l'attachement et de l'arrachement	23

CHAPITRE III

ATTACHEMENT ET ARRACHEMENT : UN DIALOGUE PICTURAL OU SE CONJUGUE LE MINÉRAL ET LE VIVANT

3.1 Un processus de création au regard phénoménologique : réflexibilité et créativité ..	25
3.1.1 La représentation du réel	26
3.1.2 Une ambiguïté à construire : la forme, le fond; le clair, l'obscur	29
3.1.3 Une analogie singulière : huile sur papier et radiographie	30
3.1.4 La photographie comme dimension picturale	32
3.2 Attachement et arrachement : entre cires et huiles, une représentation symbolique ..	34
3.3 Cycles sédimentaires, temporalités mouvantes : entre figuration et abstraction, entre attachement et arrachement	38
3.4 États de passage	40
CONCLUSION.....	42
BIBLIOGRAPHIE	45
APPENDICE A : CD ROM	48

AVANT-PROPOS

L'objectif premier d'entreprendre une maîtrise en arts visuels et médiatiques a été de pouvoir développer et approfondir ma démarche artistique dans un contexte de recherche en art contemporain. Le sujet retenu s'inscrit dans un cheminement débuté, il y a plusieurs années, mais n'ayant pas été pleinement intégré. Complexe, il ouvre des perspectives de réflexion multiples et le principal défi auquel j'ai dû faire face a été de concentrer mon attention sur la fragilité du vivant. Le sujet consiste à établir un rapport symbolique entre le processus des mutations géologiques et les expériences du vécu humain. Le langage des formes picturales est inspiré du minéral et de l'organique alliant dessins à l'huile et peintures à l'encaustique. Pour développer l'aspect théorique de ce mémoire-crédation, j'ai choisi le courant phénoménologique comme approche méthodologique quoique n'étant pas philosophe, il m'apparût difficile d'en comprendre toute la portée. Je l'ai donc fait de manière intuitive en essayant de saisir le mieux possible les notions fondatrices de la pensée elle-même.

J'aimerais remercier les professeurs de l'École des arts visuels et médiatiques pour leur soutien au cours de l'élaboration de la recherche et je souligne en particulier le travail admirable de mon directeur de recherche Jocelyn Jean, grâce auquel, par sa générosité, son respect et ses qualités de pédagogue, il a été possible d'établir un contexte de travail stimulant dans lequel j'ai pu évoluer de façon significative.

LISTE DES FIGURES

Figure

1.1	Analogie entre morphogenèse et expériences humaines de l'attachement et de l'arrachement	45
3.2	Plissements I et II	46
3.3	Rides et plissements I	47
3.4	Entre lieux et chuchotements	48
3.5	Sous la peau	50
3.6	Schein	52
3.7	Mutations	53
3.8	États de passage	54

RÉSUMÉ

Le présent texte accompagne l'exposition présentée en réponse aux exigences de la Maîtrise en arts visuels et médiatiques. Mon intention de recherche consiste à relier des processus de mutation naturels responsables de la morphogenèse à une phénoménologie des expériences humaines de l'attachement et de l'arrachement. L'ensemble du travail de création confronte, à travers une symbolique picturale de formes organiques et minérales, la fragilité réciproque de l'homme et de son milieu naturel.

Le mémoire-crédation est de nature qualitative et met en pratique une perspective d'ordre phénoménologique. La structure du texte s'apparentant au genre de l'essai permet, dans un premier temps, de situer mon intérêt pour les phénomènes géologiques et d'énoncer la proposition d'en comparer les effets avec les expériences humaines de l'attachement et de l'arrachement. Il met également en contexte le courant de pensée phénoménologique duquel s'est inspiré le travail de recherche. Dans un deuxième temps, il rend compte des résultats obtenus, à travers une compréhension du processus de travail et de son évolution résultant de l'expérience phénoménologique.

INTRODUCTION

Comme peintre, je m'intéresse à l'expression de la fragilité du vivant à travers la géologie et la phénoménologie humaines. Les mutations des paysages géologiques et des expériences vécues nous renvoient à des notions d'équilibre et de bouleversement. Le caractère fragile de la vie est une réalité que l'être humain est le seul être vivant à concevoir. Nous oscillons dans un mouvement perpétuel entre la réalité de l'attachement (la vie) et la réalité de l'arrachement (la perte). Le sens de mon intervention consiste à exprimer l'intersubjectivité vitale entre l'homme et son milieu naturel en confrontant leur fragilité réciproque dans un dialogue pictural symbolique. La proposition de recherche tend à établir des liens entre une phénoménologie des expériences humaines de l'attachement et de l'arrachement et les processus de changements naturels responsables de la morphogenèse. L'objectif visé par cette mise en relation est de chercher à rendre sensible la fragilité du vivant par une interprétation formelle des liaisons entre bouleversement et équilibre, entre désordre et structure, entre vitalité et austérité. Par des procédés additifs et soustractifs, les techniques de l'encaustique et de l'huile permettront d'exacerber les notions géologiques de sédimentation et les notions phénoménologiques de l'attachement et de l'arrachement.

Ce mémoire-crédation adopte principalement la perspective phénoménologique comme fondement méthodologique. Présenté sous le genre littéraire de l'essai, il rend compte de la proposition de travail et des résultats en découlant tant sur le plan théorique que pratique. Divisé en trois chapitres, il abordera, dans un premier temps, la question et les objectifs de recherche d'un point de vue esthétique. Le deuxième chapitre situera la pensée phénoménologique et identifiera les principaux phénomènes émergents du travail d'atelier proprement dit. Enfin, le troisième chapitre en présentera les résultats, à travers les expériences phénoménologiques permettant l'induction du travail de création vers ce que j'ai appelé des *États de passage*, entre figuration et abstraction.

CHAPITRE I

UN DIALOGUE PICTURAL À CONSTRUIRE : REGARD ESTHÉTIQUE SUR LA MORPHOGENÈSE ET LA PHÉNOMÉNOLOGIE DES EXPÉRIENCES HUMAINES

Il sera question ici de présenter le sens de mon intervention en portant un regard esthétique sur des notions scientifiques et philosophiques. Ce chapitre permettra de présenter l'origine du sujet et de mettre en contexte les notions fondamentales de la recherche. Je développerai la proposition en identifiant les objectifs à poursuivre et en situant la pertinence du propos en art contemporain; puis j'aborderai la place de la nature dans mon travail et des mutations des paysages géologiques, notamment par une compréhension de la sédimentologie ; je présenterai des réflexions sur les expériences humaines de l'attachement et de l'arrachement dans une perspective philosophique et phénoménologique ; enfin je terminerai par la présentation d'un tableau synthèse à partir duquel s'est amorcé le travail en atelier.

1.1 L'expérience de la nature

Dans mon travail, la place qu'occupe la nature est fondamentale. Elle représente à mes yeux une source intarissable d'inspiration à laquelle je confère un caractère sacré. Les premiers souvenirs de cette symbiose remontent à l'enfance, au cours de laquelle j'ai eu le privilège de voyager. Ayant passé huit ans en Europe avant de venir m'installer ici, j'ai été très jeune, marquée par la nature à travers l'architecture des paysages. C'est vers l'âge de sept ans que j'ai commencé à dessiner régulièrement. Je constituai le début d'un herbier, m'attardant dans les dessins des fleurs et des herbages aux plus petits détails. J'évoquai également le désir de devenir archéologue. Depuis, la nature, en plus d'être devenue un dictionnaire de symboles insatiable nourrissant mon travail d'atelier, est un laboratoire vivant me permettant d'être témoin de phénomènes naturels sans cesse renouvelés. Je suis fascinée par la diversité du vivant qu'il soit minéral, végétal ou organique. Le regard que je pose sur la nature et sur les phénomènes s'y rattachant est avant tout esthétique exempt de toute forme d'objectivité. Mon lexique formel y puise des éléments qui se présentent de manière fragmentaire (ossements, pierres, souches, fossiles, etc....) à travers lesquels se lit le passage du temps, la vulnérabilité du vivant et le caractère éphémère de la matière.

Mon intérêt pour la photographie, que je pratique depuis longtemps, ainsi que pour le domaine de l'illustration botanique et médicale, m'a amené à créer des représentations picturales issues de la réalité naturaliste. La nécessité d'entreprendre une cueillette de données visuelles d'éléments macro et microscopiques que se soit par le biais de la photographie, du dessin, ou d'une collecte de données formelles, puis, l'importance accordée à l'analyse des fragments, interprétés, isolés, détaillés, rappelle la démarche, plus scientifique, du chercheur naturaliste. Et, de la même façon que la science de la nature recadre notre perception du milieu naturel par une connaissance approfondie des sujets étudiés, que le Land Art contribue à la modifier aussi, par les installations qu'elles proposent in situ, l'intention de ma démarche est de rendre compte, sur un plan symbolique, des similarités formelles entre les mutations des paysages géologiques et une phénoménologie des expériences humaines.

1.1 L'éloge à la fragilité : expression d'une interaction vitale entre l'homme et son milieu naturel

Le caractère fragile de la vie est une réalité que l'être humain est le seul être vivant à concevoir. Nous oscillons dans un mouvement perpétuel entre la réalité de la perte (arrachement) et la réalité de la vie (attachement). Chacun de nous le sais et le ressens. Rien n'est acquis. La vie est une formidable aventure qui nous surprend tous les jours. Nous ne possédons ni notre passé, ni notre avenir. Seul l'instant présent, insaisissable, nous semble tangible et déjà s'échappe, éphémère et silencieux. À chaque moment, tout peut basculer. Les épreuves du réel nous dévoilent une conscience de la vie et nous confrontent inévitablement à l'idée de la mort.

De tous les événements, celui de la mort est le plus opposé à tout sens humain. Il arrive de l'extérieur, irréductible à toute assimilation, à toute explication, à toute justification. Il est rupture absolu, discontinuité radicale... Du point de vue de la vie, qui est le seul point de vue, on tente de recouvrir la mort sous une forme quelconque de survie, par l'entremise d'une œuvre, d'un mémoire, d'un spectre ou d'un fantôme, d'une âme, d'une résurrection, d'une réincarnation... Toutes ces tentatives demeurent intérieures à la vie et n'entament pas le secret de la mort. Même le mot « mort » vient de la vie. Il y a là deux

dimensions irréductibles l'une à l'autre, et pourtant reliées : la logique de la vie d'un côté et la rupture de cette logique de l'autre¹.

Pour plusieurs, la perspective scientifique actuelle représente un salut à cette angoisse. Pourtant, en cherchant à contrôler rationnellement l'inéluctable destin des hommes en s'ingérant dans les processus naturels du vivant, au détriment des conséquences pouvant en découler, la science met en péril l'équilibre fondamental de la vie. La rationalité a évacué la subjectivité, laissant béant le questionnement sur le paradoxe du vivant. Je m'intéresse à le rendre sensible en choisissant d'évoquer la fragilité de la vie à travers la peinture. Mon intention de recherche consiste à relier des processus de mutation naturels responsables de la morphogenèse à une phénoménologie des expériences humaines. Le paysage géologique nous renvoie inévitablement à des notions de bouleversement, d'équilibre, de fragilité, d'austérité et de solitude. De manière plus spécifique, les phénomènes de la sédimentation et les expériences humaines de l'attachement et de l'arrachement précisent le contexte à partir duquel s'articule la proposition de recherche. L'objectif visé par celle-ci implique une compréhension de la nature des forces qui sculptent les paysages par une connaissance spécifique des cycles sédimentaires et s'applique à mieux définir les notions d'attachement et d'arrachement dans leur dimension humaine, dégagant ainsi, un espace de réflexion sur la notion de fragilité. Enfin, le sens de mon intervention consiste à me demander comment rendre sensible l'intersubjectivité vitale entre l'homme et son milieu naturel en confrontant leur fragilité réciproque dans un dialogue pictural symbolique. La fragilité est un thème étudié par plusieurs artistes en art contemporain s'intéressant à l'éphémère, la disparition et à l'impalpable. C'est souvent avec des matières naturelles qu'ils ont exprimé ces notions. De Marcel Duchamp qui, en 1920, décide de montrer via une photographie prise par Man Ray son élevage de poussière, en passant par le travail d'artistes, qui, à partir de 1967 commencent à utiliser des matières périssables pour exprimer l'évanescence du réel, (pensons notamment au travail de Wolfgang Laib utilisant du pollen pour créer des œuvres, ou de Michel Blazy utilisant de la purée de carottes ou le jus de brocoli) la fragilité et ses composantes est un thème visité par de nombreux artistes, notamment ceux du land art.

¹ Pierre Bertrand, *Éloge de la fragilité*, Liber, 2000, p.43.

S'inscrivant dans les traces des artistes romantiques du XIX^{ème} qui percevaient la nature de manière mystique, les artistes du land art créent des œuvres dans et sur des paysages (Earthworks) se distinguant ainsi des artistes de l'Arte Povera qui utilisaient les galeries comme lieux de représentation. Pour les artistes du land art, la nature elle-même devient le lieu des interventions artistiques et la photographie ou la vidéo les témoins de ces performances ou de ces installations. On distingue deux genres d'interventions : la première consiste à créer des œuvres éphémères dans des régions difficiles d'accès par le biais de la performance, et de les documenter à l'aide d'un intermédiaire photographique. La deuxième consiste à modifier la configuration d'un paysage en construisant avec des matériaux parfois trouvés sur place des structures singulières souvent apparentés à des formes primitives (labyrinthe, pyramide, spirale). La vie d'une œuvre, inévitablement éphémère, variait selon le type d'intervention retenu et selon les conditions climatiques.

Bien que partageant les mêmes préoccupations référentielles que le mouvement du land art qui choisit de réorganiser poétiquement les éléments de la nature, je pense particulièrement au travail d'Andy Goldsworthy et de Giuseppe Penone, je m'en distingue d'autre part, car mon travail de peintre et de dessin propose plutôt, à l'instar de l'artiste peintre Per Kirkeby des fragmentations et des paysages fictifs, entre figuration et abstraction. Comme le dit Colette Garaud dans son livre *L'idée de nature dans l'art contemporain*, « Il ne s'agit pas à proprement parler d'une abstraction des formes naturelles, mais d'une circulation continue et spontanée entre deux mondes picturaux réputés incompatibles² ». Kirkeby, naturaliste de formation, s'intéresse aux phénomènes géologiques traduits dans ses peintures comme des phénomènes ou catastrophe et genèse se mêlent tout à la fois. Je partage aussi avec le peintre Paterson Ewen, cette fascination pour la nature, je pense notamment à ses « phénoménimages » à travers lesquels il cherche à transmettre la présence physique et émotive des phénomènes comme des raz-de-marée ou des coulées de glace. Sa démarche s'inscrit dans les traces des peintres japonais dont Ando Hiroshige (1797-1858) desquels il disait :

« ... n'auraient jamais essayé de représenter la nature avant de s'en être suffisamment

² Colette Garaud, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Flammarion, 1994, p.52

imprégnés de toutes les dimensions de leur être. »

Ma démarche artistique consiste à réhabiliter le discours de la subjectivité humaine en art contemporain et je pense que la peinture est un langage qui permet de le faire. Dans mon travail, la construction du champ pictural implique les traces mnésiques davantage que la matière tangible et se dégage du réel au profit d'une esthétique de formes symboliques. Ce n'est pas la matière concrète qui sert à évoquer la fragilité, l'éphémère, la disparition et de l'impalpable, comme nous l'avons vu avec le mouvement de l'Arte Povera et du Land Art, mais une matière transformée, réinterprétée à travers le regard de ma subjectivité. Ce processus de travail souligne une disposition à révéler des formes d'objets internes issues de l'inconscient. Sur cet aspect, ma démarche artistique est influencée par le mouvement surréaliste. Je partage aussi avec celui-ci, de même qu'avec le mouvement classique, ma fascination pour la représentation de la lumière. Rembrandt (1606-1669), William Turner (1775-1851), Max Ernst (1891-1976) et Salvador Dali (1904-1989) sont parmi les peintres ayant le plus influencé ma technique de peinture.

D'autre part, le point de vue à partir duquel j'aborde le cadre théorique de cette recherche s'inscrit dans une perspective philosophique s'appuyant sur des concepts psychanalytiques (inconscient, pulsion de vie, angoisse de mort) et s'inspirant de réflexions ouvertes portant sur le sens de la vie. Le psychanalyste John Bowlby et René Roussillon ainsi que les philosophes Husserl, Merleau-Ponty et Pierre Bertrand sont les principaux référents m'ayant permis d'établir les fondements théoriques de ma recherche.

1.3 Un regard esthétique : entre sédimentations et expériences humaines

L'intérêt que j'aie développé pour la sédimentologie tient au fait qu'elle étudie les mutations géologiques se déroulant à la surface des continents, au fond des mers et à leurs frontières, nous laissant par les paysages qu'ils construisent, des traces, des empreintes et des souvenirs. Attirée par la recherche d'analogies symboliques, j'ai considéré l'intérêt de relier ces phénomènes naturels aux expériences humaines de l'attachement et de l'arrachement.

Cette proposition de recherche impliquait une compréhension des phénomènes de sédimentation et une réflexion portant sur les effets de l'attachement et de l'arrachement sur le vécu humain. Il s'est avéré que ces connaissances m'ont permis d'élaborer une hypothèse de travail à partir de laquelle j'ai pu commencer le parcours de création en atelier. Celle-ci présentée sous forme de tableau (fig.1.1), emprunte des termes propres au domaine de la sédimentation et les attribue aux expériences humaines de l'attachement et de l'arrachement. Il s'en dégage la création de termes métaphoriques entre deux dimensions à prime abord sans similitudes : les phénomènes sédimentaires se concrétisent dans les paysages alors que les expériences humaines se ressentent sur un plan émotif. Afin de comprendre les indices m'ayant conduit à créer ces liens, il me semble pertinent dans un premier temps, d'énoncer les principes sous-tendant les phénomènes sédimentaires et de nommer les notions retenues pour la confection de cette figure d'analogies. Dans un deuxième temps, il sera question de définir la notion d'expérience humaine, d'attachement et d'arrachement et dégager les principaux fondements de l'orientation que prendra le travail en atelier.

1.4 La sédimentologie

Dans le vocabulaire géologique, le terme sédimentologie est employé pour décrire les phénomènes sédimentaires et leurs produits, les sédiments. C'est sous la forme de roches que se présentent les sédiments anciens, transformés par la diagenèse³. La sédimentologie étudie des phénomènes actuels. Il s'agit de l'altération et de la désagrégation par les agents météorites et biologiques des roches cristallines et sédimentaires pré existantes, de l'ablation, du transport, et du dépôt par l'eau, la glace, le vent, des matériaux ainsi libérés, leur transformation en roches sédimentaires n'étant qu'éventuelle.

1.4.1 Les cycles sédimentaires

Toute sédimentation implique que les facteurs responsables évoluent suivant un cyclique, affectant un système sédimentaire de façon rythmique, ou seulement épisodique. Très variés,

³ Diagenèse : ensemble de phénomènes assurant la transformation d'un sédiment meuble en une roche cohérente.

les cycles sédimentaires dépendent principalement de quatre facteurs, souvent associés ou interdépendants. 1) Les facteurs climatiques influent sur la sédimentation par les variations biologiques qu'ils provoquent. 2) Les facteurs eustatiques influent sur la sédimentation par les variations du niveau des mers, induisant une alternance de transgressions et de régressions marines. 3) Les facteurs tectoniques influent sur la sédimentation par l'action des processus morphogénétiques sur le relief terrestre. 4) Les facteurs sédimentologistes influent sur la sédimentation par l'action de l'évolution rythmique des dépôts (la formation des flyschs⁴ et des deltas). Les notions retenues sont : le rythme, le vent, la transgression, la régression, l'eau, le mouvement, le spasme, la mutation, le temps, l'érosion et les dépôts.

1.4.2 Les roches sédimentaires

Les roches sédimentaires sont des produits d'altération qui se forment, où se sont formés près de la surface de la lithosphère par transformation des sédiments qui s'y sont déposés. Les roches sédimentaires forment un ensemble complexe dont chaque élément est le témoin d'évènements multiples. Elles ont enregistré la plupart des faits qui ont marqué l'évolution du globe depuis plus d'un milliard d'années. À titre d'exemple, le Grand Canyon, aux États-Unis, témoigne de l'histoire presque complète des roches sédimentaires sur près de 360 millions d'années. Elles s'inscrivent dans un cycle pouvant être subdivisé en quatre secteurs, régis par des associations de processus variés : la fragmentation et l'altération, l'ablation et le transport, la sédimentation et la diagenèse. La fragmentation et l'altération se font sous l'action des complexes bioclimatiques et sont réservées aux milieux continentaux. L'ablation et le transport consistent en la prise en charge, par l'eau, des produits altérés de diverses composantes. La sédimentation s'organise en fonction des apports des fleuves, de la morphologie des fonds marins et des conditions biochimiques qui caractérisent le bassin sédimentaire. L'ordre de sédimentation n'est pas quelconque, les séquences témoignant de façon précise des facteurs actifs au moment du dépôt. Enfin, la diagenèse soumet les dépôts

⁴ Flyschs : Des flyschs sont des formations profondes dont la genèse est liée aux courants de turbidité et aux courants de fond.

sédimentaires à des facteurs nouveaux dont l'action provoque l'ensemble des modifications nécessaires à la formation de la roche.

On distingue les roches sédimentaires, magmatiques et métamorphiques. Les premières sont des roches de surface et proviennent de particules qui s'accumulent et se solidifient. Les deuxièmes, les roches magmatiques, sont issues d'un magma qui en remontant à la surface se refroidit et se solidifie. Enfin, les roches métamorphiques sont des roches de surface qui, une fois enfouies en profondeur, subissent une température et une pression si fortes qu'elles se transforment. Les roches circulent entre la surface et la profondeur de la terre. C'est l'érosion qui transforme les roches en sédiments qui transportés se déposent et forment des roches sédimentaires. Elles peuvent s'enfoncer dans le sol, se cristalliser et se transformer en roches métamorphiques ou bien, s'enfonçant davantage, elles fondront et deviendront des roches magmatiques qui seront ramenées à la surface. Le cycle des roches s'installe. Les notions retenues sont : le cycle, l'histoire, la métamorphose, la fragmentation, l'ablation.

1.4.3 Les produits sédimentaires et leur signification

L'étude des sédiments et des roches sédimentaires s'effectue à plusieurs échelles. À l'échelle de l'échantillon (macroscopique et microscopique) et à l'échelle des bassins sédimentaires. À l'échelle de l'échantillon, la description d'une roche ou d'un sédiment porte sur deux points de vue : l'architecture (structure⁵ et texture⁶) et les compositions minéralogiques. À l'échelle des bassins sédimentaires la sédimentologie rejoint la stratigraphie⁷, méthode consistant à décrire la répartition des sédiments dans le sens vertical et latéral afin d'en dégager des lois. Les notions retenues sont : le dépôt, l'accumulation, l'altération, la composition et la mémoire.

⁵ La structure concerne la disposition des couches sédimentaires.

⁶ La texture concerne les éléments constitutifs : leur taille et leur disposition (granulométrie), leur forme et leur caractère de surface (morphologie) ; leur état meuble ou consolidé.

⁷ La stratification traduit des changements dans la sédimentation, chaque strate correspondant à un dépôt sédimentaire homogène, différent des dépôts supérieurs et inférieurs immédiats.

1.5 La nature des expériences humaines

L'expérience est une connaissance acquise par une longue pratique jointe à l'observation. On accorde aux expériences les caractères suivants : Elles sont immédiates (ici et maintenant). Elles relèvent d'une forme de connaissance *directe* par opposition à des formes de connaissance *par description*; leurs contenus sont qualitatifs; les expériences semblent privées dans la mesure où celui qui les éprouve est le seul à pouvoir les vérifier; nos expériences conscientes sont infaillibles, dans la mesure où elles sont subjectives c'est-à-dire indissociables d'un je ou d'un moi. Bien que ces caractéristiques des expériences aient été contestées, la plupart des psychologues contemporains reconnaissent l'autonomie de l'information sensorielle par rapport aux processus de pensée et de jugement. On peut douter de ce que l'on pense, mais pas de ce que l'on ressent. La notion d'expérience se situe à l'intersection de trois domaines : la philosophie de l'esprit, la philosophie de la connaissance et la philosophie des sciences. Selon la philosophie de l'esprit, on appelle *expérience* les états mentaux impliquant une relation immédiate de l'esprit avec un vécu, et dont les contenus sont subjectifs et qualitatifs. Le philosophe et historien écossais Hume, dans son *Traité sur la nature humaine* soutenait que l'expérience reposait sur des principes organisant les impressions en idées, selon des règles associatives de l'imagination, projetant ainsi dans le futur, nos expériences immédiates et passées de manière à produire des concepts. Du point de vue de la théorie de la connaissance, l'expérience est induite à partir de données sensorielles, apprises et non innées. Du point de vue de l'empirisme, la plus grande partie de la connaissance provient de l'expérience et est justifiée par elle. La perspective empiriste suggère que l'expérience est une procédure par laquelle une hypothèse est confrontée avec des faits. En ce qui me concerne, le point de vue de la philosophie de l'esprit me semble répondre adéquatement à la notion d'expérience telle que je souhaite la développer dans le cadre de cette recherche.

1.6 L'expérience de l'attachement et de l'arrachement

L'attachement et l'arrachement sont des termes évocateurs. On pense tout de suite au plus rassurant et au plus atroce : une suite d'impressions sensorielles, incarnées sous forme

d'images symboliques. Chacun de nous en confronte, effleurant par moments la félicité, par d'autres, des tourments paralysants. L'ultime mouvement d'attachement est la naissance, la fusion au corps qui nous a mis au monde et l'ultime baiser à la vie est l'arrachement à celle-ci par la mort. D'un point de vue psychanalytique, la théorie de l'attachement, tel que formulée par John Bowlby propose que l'attachement réponde à un besoin biologique fondamental. Un attachement sain permet de développer une conscience intellectuelle et morale, la capacité de devenir autonome, de développer des relations, et de faire face au stress et à la frustration. Attachement et perte sont des phénomènes indissociables. L'événement d'une perte sera donc vécu de façon plus harmonieuse par un sujet ayant développé un attachement sécurisant au cours de sa vie. À partir de ces prémisses, on pourrait avancer que les expériences d'attachement et d'arrachement évoluent de manière cyclique, car l'évolution de la vie se définit en une suite de phénomènes qui se suivent dans un ordre déterminé. De ce point de vue, il serait possible de construire des liens entre le cycle de la vie humaine envisagée dans ses dimensions extrêmes de vie et de mort, et les cycles sédimentaires. Ne dit-on pas qu'un cycle d'érosion est un ensemble des états successifs du relief qui attribue aux divers agents d'érosion la possibilité d'évoluer assez longtemps pour donner des aspects de jeunesse, de maturité et de sénilité ?

1.7 La mise en forme d'une représentation symbolique

À partir du moment où, avec les notions retenues au domaine de la sédimentologie, je me suis appliquée à les associer au vécu humain de l'attachement et de l'arrachement en élaborant un tableau de mots clés, le travail en atelier s'est amorcé. Chacun des termes retenus me semblait qualifié pour répondre à la proposition de recherche, qui rappelons-le consiste à évoquer la fragilité du vivant en créant un dialogue pictural entre des phénomènes géologiques et des expériences humaines. Ces mots clés sont regroupés en trois sections (fig.1.1). La première rassemble les mots symboliquement associés à l'expérience de l'attachement tandis que la deuxième regroupe les mots associés à l'expérience de l'arrachement. La troisième que j'ai appelé un « espace de transition » présente des termes subjectivement choisis pour décrire le passage entre les deux paronymes attachement et arrachement.

Les connaissances acquises au cours de l'approfondissement de ces notions m'ont permis de retenir les termes de cycle et de transition auxquels j'ai rattaché les notions de répétition et de transformation. La notion de cycle active l'histoire de l'évolution des sédiments et de leur transformation en roches. Il en est de même pour l'évolution des expériences de l'attachement et de l'arrachement. Ce faisant, j'ai cru toucher au « noyau dur » de ma recherche. Le travail de création s'est élaboré principalement autour de ces quatre thèmes: le cycle, la répétition, la transformation et la transition. Les notions de cycle et de répétition, intimement liées, sont conférées au choix d'une mise en forme séquentielle, la majeure partie des tableaux ayant plus de douze composantes chacun, en plus de se rendre visible dans le dessin des formes elles-mêmes. La notion de transformation est démontrée dans le déploiement de celles-ci et dans la manière dont ces formes, issues à l'origine de références communes, se distinguent de manière sensible les unes des autres. Enfin, la notion de transition s'exerce sur deux aspects. Le premier rend visible le caractère temporel des oeuvres elles-mêmes. Au moyen de leur sujet, d'une part, qui évoque des échantillons géologiques et de par leur disposition spatiale d'autre part, qui évoquent la volonté de classer, de faire un inventaire, soumettant ainsi le regard du spectateur à un historique de l'évènement minéral. Le deuxième aspect concerne l'évolution, au cours de la recherche, du genre pictural lui-même, qui se présente en marge du nominal, entre la figuration et l'abstraction. J'approfondirai cet aspect au troisième chapitre et je démontrerai comment le pictural *est* également la transition entre les thèmes de l'attachement et de l'arrachement.

Dans ce chapitre, il a été question de comprendre la nature de la proposition de recherche et de mettre en place les fondements structurants du travail de création. J'ai présenté successivement : La place de la nature et la manière dont j'en favorise l'interprétation en peinture ; le sujet de recherche ; les connaissances reliées à la sédimentologie et aux expériences humaines de l'attachement et de l'arrachement ; les termes choisis pour la confection d'une figure d'analogies. Enfin, j'ai retenu quatre notions : le cycle, la répétition, la transformation et la transition, notions à partir desquelles s'est élaboré le processus de création.

CHAPITRE II

LA PHÉNOMÉNOLOGIE ET L'ŒUVRE PICTURALE : MIROIR D'UN RÉEL SUBJECTIF

Dans ce chapitre, je présenterai le courant de pensée phénoménologique et je mettrai en contexte sa portée en regard de la proposition de recherche. J'aborderai successivement les principes fondamentaux de ce courant de pensée et je tenterai d'identifier les structures significatives des expériences réflexives et productives issues du travail d'atelier.

2.1 La phénoménologie : Une méthode de recherche

La perspective méthodologique avec laquelle j'ai choisi de travailler le mémoire-crédation s'articule principalement à partir de mon intérêt pour le courant de pensée phénoménologique. De manière naturelle, mon processus de travail en atelier relève d'une propension à adopter une attitude s'inscrivant dans cette pratique. Je cherche à rendre sensible la fragilité du vivant en favorisant une démarche intuitive à partir de laquelle émerge la représentation d'objets internes, irréels, inspirés de la nature. Le vide et la prise de risque sont des facteurs déterminants dans mon processus de travail. La finalité d'une oeuvre ne m'est jamais tout à fait connue. Elle se laisse devenir dans l'expérience de sa création. En choisissant de façon consciente de structurer ce mémoire dans une perspective phénoménologique, je vais être amené, à articuler avec des mots, les expériences phénoménologiques que je vais rencontrer dans le travail d'atelier. La qualité de la présence au devenir de l'oeuvre et la tenue d'un journal de bord servira de *phare* pour découvrir ce que la phénoménologie appelle *le noyau dur de l'expérience*, c'est-à-dire les structures essentielles nommées par Husserl comme des *essences*, permettant d'accéder à la connaissance en exprimant nos réalités individuelles avec notre intuition et notre imaginaire. Dans cette perspective, les saisies phénoménologiques qui découleront de l'expérience de ma recherche me conduiront inévitablement à construire des liens temporels entre le passé et le présent. Ces structures essentielles porteuses de sens et de significations, préexistent à la conscience qu'on en a. Si ma démarche est authentique, il serait donc logique que les phénomènes les plus récurrents découverts au cours de l'expérience du travail d'atelier correspondent à des préoccupations inconscientes actives depuis plusieurs années. Dans l'absolu, ma recherche ne peut-être uniquement circonscrite à l'intérieur d'un temps

défini, car elle contient dans son essence même pourrait-on dire, une perspective temporelle beaucoup plus vaste.

2.2 L'expérience du phénomène

Je débiterai par une petite anecdote illustrant bien, je crois, la pensée phénoménologique. Au commencement de ma recherche, les idées étaient nombreuses et la convergence difficile à construire. En se systématisant, la réflexion entreprise sur le vaste domaine de la géologie et des expériences de vie, a fini par échoir sur des thèmes plus précis tels que : la sédimentation, l'attachement et la rupture. Or, un jour où j'écrivais un texte sur mon clavier d'ordinateur, une erreur de frappe vint modifier le mot attachement pour celui d'arrachement. Je remarquai que ces deux lettres étaient l'une à côté de l'autre sur le clavier, ce qui expliquait l'erreur. En pareilles circonstances, on corrige et continue. Mais là... Je constatai qu'une seule autre lettre, doublée, changeait radicalement le sens du mot pour le contraire du mot d'origine. Je retins de cette expérience deux choses. La première est que le terme attachement contient en majeure partie celui d'arrachement, à deux lettres près. La deuxième concerne l'attitude que l'on porte envers la commission d'une erreur, déterminant ce qu'on en fait. J'aurais très bien pu m'en tenir au mot rupture et ne pas le troquer par le mot arrachement. Après tout, le terme est clair. Pourtant, j'ai décidé de donner un sens à cette erreur, car l'expérience que j'en faisais me démontrait que je pouvais accorder une signification au hasard, qui était par ailleurs intrinsèque d'une certaine façon, au mot d'origine. Le terme arrachement a remplacé celui de rupture renforçant l'idée antinomique de ces deux expériences. De plus, le terme attachement étant un paronyme du terme arrachement, il se dégage une esthétique particulière reliée aux mots eux-mêmes.

Cette simple anecdote démontre en partie les fondements sur lesquels s'appuie la perspective méthodologique que j'ai choisi d'adopter pour entreprendre ce travail de recherche. Afin de bien saisir le sens des expériences vécues en atelier au cours du processus de création, je commencerai par démontrer en quoi elle consiste et de quelle manière je l'ai interprétée pour guider ma démarche de création. Il va sans dire que cette démonstration n'est pas exhaustive et que la complexité de ce courant de pensée me contraint à l'aborder de

manière vulgarisée. Appelée successivement étude des phénomènes (Lyotard,1967) ou étude des essences (Merleau-Ponty,1945), la phénoménologie est un courant philosophique développé à la fin du XIXième siècle par un philosophe et mathématicien du nom d'Husserl (1859-1938). Le terme de phénoménologie signifie théorie de l'apparence. Se distinguant des autres philosophies plus épistémologiques, la phénoménologie propose un regard sur le monde qui favorise une observation subjective des choses abordant celui-ci de manière intuitive. Elle propose d'observer la conscience en train d'agir sur les choses. On peut dire que la phénoménologie est avant tout une *attitude* qui consiste à saisir le monde qui nous entoure comme un phénomène, comme quelque chose qui se montre ou qui *apparaît* à notre conscience. Dans la pensée phénoménologique, ce n'est plus la représentation du monde qui nous lie à la connaissance mais, comme l'expliquera Merleau-Ponty, c'est la perception qu'on s'en fait. Il affirmera que :

Ce n'est pas la représentation qui sert de fondement à la connaissance mais bien la perception, puisqu'elle s'exerce dans le vécu de l'expérience immédiate et quotidienne, la perception nous permet de saisir l'unité du monde existant déjà et avant même que nous le thématisions⁸.

2.2.1 La conscience intentionnelle : un phare qui illumine

En philosophie, la notion d'expérience a servi de fondement à différentes théories de la connaissance dont notamment l'empirisme. Nos connaissances seraient acquises par nos impressions sensibles du monde sans a priori théorique. On ne peut dissocier la phénoménologie du courant empirique puisque dans les deux cas, on considère le vécu des expériences fondamentales, en dehors de toute théorie ou raisonnement. Ce qui distingue par contre radicalement ces deux courants de pensée c'est la manière dont la conscience que l'on a du monde agit sur la conception de la représentation qu'on s'en fait. Pour l'empiriste, il y a une distinction entre une conscience qui perçoit, et l'objet perçu, alors que pour le phénoménologue, il n'y en a pas. Un empiriste *fait* l'expérience de quelque chose alors qu'un phénoménologue la *vit*. Pour l'empiriste, le monde existe indépendamment de lui et la

⁸ M,Merleau-Ponty., *La phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945,p. 15

conscience qu'il en a *est* la représentation qu'il s'en fait. Pour le phénoménologue, le monde existe parce qu'il est lié au monde et s'il ne l'est pas, la conscience n'existe pas et le monde non plus. « La conscience est liée au monde » avancera Husserl. La conscience est intentionnelle, c'est-à-dire qu'elle est toujours visée intentionnelle d'un objet. Les manières de « visées intentionnelles » d'un objet sont nombreuses de même que pour l'objet, il y a de manières « d'apparaître ». L'intentionnalité est l'idée maîtresse de la phénoménologie. Reprenons l'exemple de la faute de frappe. Le réflexe premier de l'empiriste serait de se dire qu'il a commis une erreur et il s'empresserait de la corriger. Le réflexe du phénoménologue serait de constater l'erreur aussi, mais de percevoir aussi, en plus de l'erreur, une signification potentielle du vécu même de l'expérience de l'erreur. Une signification rendue possible grâce à l'attitude du chercheur face à l'expérience. Dans cet exemple, l'intentionnalité est le *lien* que je partage avec le mot dont je fais l'expérience. Si je le perçois autrement qu'une simple erreur de frappe c'est parce que mon attitude fait en sorte que je suis prête à donner un sens signifiant au phénomène dont j'ai fait l'expérience. Le phénoménologue se rend donc témoin de sa conscience qui perçoit. Il ne s'intéresse pas à un objet en particulier, mais il s'intéresse à la manière dont il l'appréhende, dont il en fait l'expérience. Simplement, on pourrait dire que l'objet de recherche du phénoménologue est sa conscience elle-même, et la façon dont elle apparaît à lui.

2.2.2 Les essences

Le phénoménologue reconnaît à l'intuition les primats de toute connaissance et à la conscience une visée intentionnelle dans son rapport au monde. L'intérêt de la phénoménologie est qu'elle porte sur les pratiques « d'être-donné » ou d'apparaître (l'objet imaginaire, l'objet perçu, l'objet voulu,) en faisant appel aux activités courantes de la conscience (percevoir, imaginer, vouloir, juger, etc.). Pour appréhender un objet de manière phénoménologique, il faut comprendre le concept *d'essence*, principe voulant que toute réalité individuelle relevant de ce concept, permet le déploiement de la connaissance. Les essences se décrivent comme des structures de signification ou de sens des données de l'expérience. Pour trouver ces structures, il est nécessaire de soumettre l'objet d'étude à des modifications imaginaires, soit de l'appréhender de manière intuitive sous divers facettes. Je

regarde par exemple, une pierre. Pour qu'elle devienne un objet de perception, je vais l'observer en laissant émerger les intuitions mentales. Il se peut que l'objet-pierre dévoile des significations comme les mots poussière, vivant, histoire, couleur, où prenne un sens formel toute autre. Mais pour préparer l'esprit à cette gymnastique mentale, le chercheur doit utiliser le procédé phénoménologique de la réduction.

2.2.3 La réduction phénoménologique

La réduction phénoménologique est le procédé permettant de connaître l'essence de la chose observée. Elle consiste à mettre momentanément en suspens les connaissances théoriques pré-établies que l'on a d'un sujet donné, pour ensuite vivre l'expérience du phénomène tel qu'il se présente à notre conscience. Le sens de « réduire » pour Husserl signifie ramener à l'essentiel. Il est nécessaire de suspendre son jugement *Epoché* et de laisser l'intuition orienter « l'apparaître » du phénomène dont on fait l'expérience. Cette disposition de l'esprit n'est pas une attitude simple à mettre en place. Nous avons tendance de manière naturelle, à classer et nommer les choses pour ce qu'elles sont. La mise entre parenthèses de l'*Urdoxa fondamentale* (ou la réalité des objets connus de façon empirique) est une condition essentielle pour exercer une réduction phénoménologique. Il ne s'agit pas de nier l'existence des objets tels que nous les connaissons mais de ne plus les appréhender comme des certitudes, afin de devenir un observateur impartial de nous-mêmes et du monde qui nous entoure. À ce sujet Merleau-Ponty disait :

La meilleure formule de la réduction est sans doute celle qu'en donnait Eugen Fink, l'assistant d'Husserl, quand il parlait d'un « étonnement » devant le monde (...). La réflexion ne se retire pas du monde vers l'unité de la conscience comme fondement du monde, elle prend recul pour voir jaillir les transcendances, elle distend les fils intentionnels qui nous relient au monde parce que, elle le relève comme étrange et paradoxal⁹.

⁹ M, Merleau-Ponty, *La phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, Avant-propos, p. VIII

2.2.4 L'expérience de l'étonnement

Le phénomène de l'étonnement est à mon sens une expérience impartiale. L'étonnement est une chose naturellement imprévisible. Par définition, elle surprend. Elle nous surprend parce que, dans l'action même de l'étonnement, nous vivons une expérience que nous n'avions pas conceptualisée. Une chose étonne car elle sort du cadre ordinaire de référence. Être étonné, c'est ajouter un sens nouveau aux choses connues : c'est *prendre conscience* de choses qui, par ce qu'elles révèlent soudainement, ajoutent de nouvelles dimensions à notre façon d'appréhender la réalité. Dans le cadre de ma réflexion, les diverses expériences d'étonnement auxquelles j'ai été confronté ont favorisé l'évolution de mon travail de manière significative. À titre d'exemple, je pourrais évoquer la préparation mentale à laquelle je m'astreignais avant d'entrer dans l'atelier. J'y pénétrais en acceptant de ne pas chercher systématiquement à réaliser ce que j'avais prévu de faire, ouvrant ainsi la voie à des découvertes potentielles dans le processus du travail. C'est de cette manière que des petits rebuts, marges encombrantes de dessins à l'huile, s'avérèrent soudainement plus prometteurs que le travail élaboré sur lequel je travaillais. Minuscules, d'à peine 1/4 de pouces sur 2, ils émergeaient d'un travail non-intentionnel. Et, tel la faute de frappe que l'empiriste corrigerait et que le phénoménologue préserverait, ces rebuts devinrent porteurs d'une découverte qui n'aurait pu advenir si elle n'avait pas été favorisée par l'expérience de l'étonnement.

2.3 L'expérience d'une observation : les mutations géologiques

L'expérience phénoménologique exige de la concentration puisqu'il s'agit de se mettre dans un état d'esprit qui favorise l'émergence de la conscience qui perçoit, afin de pouvoir observer cette conscience et rencontrer la connaissance des choses autrement que de manière empirique. J'ai entrepris de me soumettre à l'expérience phénoménologique en commençant par l'observation des pierres, puisqu'elles inspirent principalement ma démarche picturale.

La perception que j'en avais variait selon la distance. De près ou de loin, le roc ne se

dévoilàit pas de la même manière ; avec l'éloignement, il m'apparaissait en apesanteur, léger et mou; à proximité, il s'offrait inerte, lourd et froid. En faire le tour me dévoilàit d'autres facettes que je n'aurais pu deviner, parfois surprenantes si la forme du roc s'avérait singulière. Par moments le roc ne m'apparaissait plus comme tel, mais comme une densité de points et lignes complexes et opaques. En m'approchant davantage, mon champ visuel rétrécissait et se concentrait sur la fragmentation des couleurs et des textures. Puis, propulsée soudainement à des centaines de kilomètres dans les airs, ma perception révélait un immense paysage, ou sinuait deltas et rivières. Le roc dévoilàit une multitude d'impressions selon la manière dont je l'observais. Or un jour, après trois longues saisons, je remarquai qu'il s'était déplacé. La force de la marée l'avait transporté un peu plus loin, et il en était de même pour tous les autres rochers que je percevais pourtant comme immuables. Je pris conscience du caractère pré-établi de l'idée que je me faisais d'eux; et de ma naïveté ; et de mon étonnement. Aussi massif étaient-il, le mouvement des forces de la nature avait modifié sa position. Cette constatation éveilla ma curiosité pour l'origine de sa provenance. Tout à coup, la notion de temporalité revêtit une importance capitale. Avais-je trouvé là une « essence »?

La temporalité est une notion intimement liée à la mémoire. Elle se rend visible particulièrement lorsqu'on observe les couches sédimentaires des paysages dévorés par l'érosion. À la manière d'un arbre, qui révèle son âge en son coeur, une falaise montrée en coupe dévoile aussi ses années millénaires. Dans mon travail, le choix des formes picturales utilisées pour la mise en forme ainsi que le choix de la cire comme technique permet l'évocation de la mémoire. Les formes dessinées ou peintes sont inspirées de la nature, semblent très anciennes, et se présentent dans une mise en forme séquentielle. Des huit oeuvres présentées à l'exposition, quatre sont des ensembles de plusieurs fragments extirpés d'une réalité minérale fictive et se présentent comme un inventaire de moments hypomnémoniques , c'est-à-dire susceptible de sauvegarder la mémoire du passé. À l'instar du chercheur géologue qui accumule les fragments pour des fins d'analyse et, de comparaison, l'oeil du spectateur est soumis aux mêmes expériences mais sur un plan esthétique. La cire évoque aussi la notion du temps et de la mémoire. Elle a cette particularité de rendre visible le travail du temps car l'accumulation des couches colorées transparentes dévoile ainsi l'historique du processus du travail. Depuis plusieurs années ma production

s'inspire des éléments macro et microscopiques de la nature. La formation de la couche terrestre y a toujours occupé une place singulière et plus particulièrement ma curiosité pour des vestiges naturels, (pierres, fossiles, souches, ossements). Je m'intéresse à ceux-ci parce qu'ils ont souvent des formes ambiguës modifiées par le travail du temps. Parfois la souche devient presque minérale, organique, ou prend la forme d'un objet fabriqué. On est alors confronté au doute (est-ce ceci ou cela ?) et s'active alors dans la pensée la possibilité de découvrir quelque chose de nouveau. Je m'intéresse aussi aux vestiges parce qu'ils ont été arrachés de leur milieu d'origine. Ces formes souvent archaïques interpellent un passé millénaire, un vivant oublié, témoignent de l'origine du monde et de la création de l'univers. Réinterprétés dans l'espace pictural ils proposent des traces mnésiques davantage que la matière tangible ou que le lieu réel, bien que la réalité de ceux-ci soit requise au processus de mémorisation et d'imagerie. La mise en forme évoque des liaisons paradoxales entre bouleversement et équilibre, entre fragilité et structure, entre vitalité et austérité. Formes ambiguës, semblant émerger de paysages fictifs, formes tantôt fusionnées les unes aux autres, tantôt arrachées, formes répétées, transformées, formes sans repère dimensionnel...

En recherche phénoménologique, tel qu'il vient d'être démontré, il est important de suspendre notre jugement et nos connaissances théoriques, afin d'appréhender le sujet d'étude de la façon la plus impartiale possible. Un intérêt de recherche n'est pas fortuit, il s'attache nécessairement à des préoccupations existentielles et personnelles. De quelle manière aie-je fait l'expérience de l'observation des phénomènes géologiques en utilisant comme méthode la phénoménologie ? Je l'ai abordée de manière esthétique en plaçant l'intuition au coeur de mes expérimentations en atelier. L'intuition est, je pense, pour un artiste et pour un phénoménologue, un phare qui illumine une contrée à découvrir autrement que par les voies usuelles de connaissance.

L'homme qui choisit le chemin de l'art ne va jamais vers une vérité qui lui serait extérieure. La vérité de l'art n'est qu'une transformation de la vie de l'individu en lui. De ce fait même, l'expérience noue avec l'éthique un lien indissoluble¹⁰.

¹⁰ Michel Henry.1988. *Voir l'invisible : sur Kandinsky*. Paris : F. Bouvin, p.17.

2.4 L'empreinte de l'intuition

La deuxième expérience phénoménologique que j'ai pratiquée a été de comprendre ce qui avait guidé le choix d'opposer dans un rapport symbolique les mutations géologiques et le vécu humain pour parler de la fragilité. Concept clé servant de fondement à ma recherche, je suis fascinée par celle-ci, intimement liée à la vie elle-même. Qui dit fragilité entend le caractère ténu d'une chose. Qui pense vie, pense mort aussi. La notion de fragilité est apparue naturellement, à la suite d'une réflexion rétroactive sur mon travail. Lorsque je m'interroge sur l'origine de cet intérêt particulier de recherche, l'évocation de la mort revêt certainement une signification essentielle. Elle émane de manière constante de mes peintures. Qu'elle ait emprunté le terme de fragilité pour exprimer sa condition, elle n'en demeure pas moins incontournable. Je pense que mon expérience de vie a fait de moi une personne marquée par le caractère fragile de la vie et que mon travail artistique sert de miroir aux voies silencieuses de l'indicible. Concevoir la fragilité comme idée associant les phénomènes naturels terrestres et les expériences de l'attachement et de l'arrachement est une idée signifiante pour moi car elle émane d'une réflexion intuitive issue de mon observation des phénomènes naturels et de la perception de mes expériences de vie. L'intuition est ce moyen de connaissance directe, me permettant de choisir la fragilité comme un lieu de rencontre entre des univers en apparence différents. Faire l'expérience de l'intuition c'est permettre l'action de la conscience agissant en dehors de toute réflexion rationnelle. C'est adopter une attitude de phénoménologue.

2.5 Une esthétique de l'attachement et de l'arrachement

Ces paronymes évoquent pour chacun de nous des expériences uniques. Je les ai choisis pour exprimer de quelle manière je perçois la fragilité du vivant. La vie, la mort. Le clair, l'obscur. Comme nous l'avons vu dans la figure d'analogies, l'attachement réfère aux actions suivantes : rythmer, équilibrer, déposer, lier, associer, assembler. L'arrachement est plutôt associé à : fragmenter, déséquilibrer, interrompre, détruire, amputer, convulsionner. J'ai relié ces termes empruntés à la géologie aux notions d'attachement et d'arrachement tels que définis par le psychanalyste John Bowlby. Il sera question ici d'en dégager le sens en

présentant la perception que j'en aie sur un plan esthétique, afin de mettre en contexte le processus de travail adopté, et le choix des techniques utilisées pour les mettre en forme.

Lorsqu'on évoque les termes choisis pour décrire l'expérience de l'attachement, on peut penser à quelque chose de paisible, de sécurisant, à la limite de l'immuable. De manière paradoxale pourtant, la fragilité réside dans cet état d'être. Car le simple fait d'accepter d'avoir un objet d'attachement (ce qui en soi est incontournable pour l'être humain) contient en son essence, la possibilité de le perdre. Quand on évoque les termes exprimant l'expérience de l'arrachement, on pense à la peur, au doute, à la souffrance et à la solitude. La fragilité est démontrée ici par la *certitude* que l'on a d'éprouver ces sentiments, la plus incontournable étant la mort elle-même. Entre ces deux expériences antinomiques, il y a cet espace que j'ai appelé, de *transition*, dans la figure d'analogies (fig.1.1). On y retrouve les termes suivants : transgresser, régresser, bouleverser, mémoriser, éroder, métamorphoser. En ce lieu de passage, entre un attachement et un arrachement, réside le summum de la notion de fragilité. On y retrouve aucune trace, ne serait-ce que minimale, de sécurité et de certitude. En ce lieu demeure ce que je qualifierais comme synonyme esthétique du terme fragilité, le mouvement.

En commençant le processus de création je me suis dit que, pour l'aborder de façon phénoménologique, je devais provoquer quelque chose et me mettre dans des situations inédites stimulant ainsi la découverte de nouvelles manières de travailler les techniques de la cire et de l'huile. Je décidais donc de systématiser ce que je faisais déjà, c'est-à-dire écrire et dessiner dans un carnet de croquis. Pour vivre le processus de recherche pleinement, j'ai opté de réaliser ces croquis à partir des mots retenus pour la figure d'analogies. Et, afin d'acquérir plus de souplesse et de favoriser *l'étonnement* un tirage au sort orientait le thème du croquis. J'ai constaté que ce rituel engendrait un certain détachement favorisant la créativité et l'évolution du travail. J'ai retenu de ces expérimentations des éléments qui ont contribué au développement des oeuvres de manière significative. À titre d'exemple, il m'est apparu que la cire, par son procédé spécifique de couches superposées s'apparentait bien, de manière analogique, avec le processus de la sédimentation et avec l'expérience de l'attachement. In

contrario, le procédé de l'huile appliqué sur un papier mylar et travaillée de manière soustractive rendait visible l'expérience de l'arrachement. Cette découverte structura les fondements esthétiques de mon processus de création. De l'exercice quotidien des croquis, j'ai décidé de voir dans un rebut minuscule un dessin potentiel de dix pieds de long ; J'ai intégré aussi, pour la première fois dans mon langage pictural, des photographies, remettant ainsi en question les paradigmes qui jusqu'à présent articulaient ma démarche. Les oeuvres issues de ces exercices ont été élaborées et sont présentées à l'exposition. Réalisées à l'encaustique et à l'huile, elles proposent une confrontation singulière : les encaustiques sont colorées alors que les huiles sont pour la plupart en noir et blanc créant ainsi un fort contraste voir une opposition, sur un plan symbolique. Les harmonies d'analogies élaborées par le choix des couleurs expriment la notion de clair et d'obscur, reflétant ainsi le caractère esthétique des paronymes attachement et arrachement.

J'ai présenté dans ce chapitre la phénoménologie comme méthode et exposé de quelle manière je l'ai interprétée pour identifier les éléments à partir desquels s'est développé le travail d'atelier. Pour y parvenir, j'ai tenté de poser un regard phénoménologique sur mon sujet de recherche en mettant momentanément en suspens les notions théoriques présentées au premier chapitre. Les expérimentations quotidiennes en atelier sur une période de trois ans ont permis de découvrir des liens symboliques plurivoques entre la cire, le processus de sédimentation, et l'expérience de l'attachement ; entre le procédé d'application de l'huile et l'expérience de l'arrachement ; entre l'observation intuitive d'un paysage géologique et la temporalité dont il est issu ; entre un langage pictural et l'expression de la fragilité. Dans le chapitre qui va suivre, j'approfondirais de quelles manières ont été intégrées ces analogies symboliques à travers leurs significations et une description des techniques utilisées et des oeuvres elles-mêmes.

CHAPITRE III

ATTACHEMENT ET ARRACHEMENT : UN DIALOGUE PICTURAL OÙ SE CONJUGENT LE MINÉRAL ET LE VIVANT

Ce dernier chapitre permettra de présenter comment se concrétise le sujet de recherche, qui, rappelons-le, consiste à évoquer la fragilité du vivant en conciliant des univers aussi différents en apparence que la morphogenèse et les expériences humaines de l'attachement et de l'arrachement. Les oeuvres exposées seront présentées dans ce texte, ainsi que les principaux éléments de la démarche picturale, leurs significations, sur un plan symbolique, et les techniques employées pour la soutenir. Les figures annexées au mémoire serviront de références complémentaires à la lecture.

3.1 Un processus de création au regard phénoménologique : réflexibilité et créativité

Le principal défi auquel j'ai dû faire face au cours de cette recherche a été de découvrir de quelle manière je pouvais exprimer la fragilité du vivant par des analogies picturales symboliques en inter reliant entre les phénomènes sédimentaires et les expériences de l'attachement et de l'arrachement. Il s'agissait de découvrir un fil conducteur sur lequel s'élaborerait une dialectique entre le choix de la mise en forme et les moyens techniques pour l'exprimer. Le véritable point de départ s'est profilé avec la confection de la figure d'analogies (voir fig1.1) qui présentaient des termes décrivant des actions géologiques et les associaient au vécu de l'attachement et de l'arrachement. Rappelons que cette figure distingue les termes associés à ces expériences et en retient d'autres, pouvant décrire l'état transitoire, ou de «passage» entre ces deux expériences antinomiques. Comme je l'ai mentionné dans le chapitre deux, j'ai choisi d'aborder ces notions de manière phénoménologique afin de stimuler ma conscience à la découverte d'expériences inédites.

Il est indéniable qu'en adoptant cette attitude, les expérimentations en atelier ont permis l'approfondissement du travail de création et que l'utilisation des mots clés stimula l'exploration de diverses tentatives de mise en forme. Le tirage au sort quotidien des uns et des autres mots a permis l'exécution spontanée de dessins pendant la durée du processus de recherche qui entretint souplesse et créativité. Les essais tridimensionnels réalisés avec de la cire suscitaient des réflexions sur le caractère réaliste des formes dessinées et sculptées et sur

leur rapport avec l'espace pictural ou réel. Les essais d'application de cire sur du verre, qui, par son caractère translucide, permettaient de dévoiler à la fois l'arrière et l'avant de l'image peinte remettaient en question les paradigmes attachés à la notion de surface bidimensionnelle. Les rebuts minuscules destinés à la poubelle et découverts de justesse par «étonnement» stimulait le désir de jouer avec la question des échelles, réelles versus redimensionnées. Les essais techniques d'application d'huile noire sur papier mylar engendraient la création d'une mise en lien entre l'expérience de l'arrachement et une représentation picturale alliant formes organiques et radiographies. Enfin, l'utilisation de la photographie elle-même comme support, à partir duquel une addition d'huile était ajoutée, secouèrent les habitudes picturales auxquelles j'étais attachée.

Toutes ces expériences vinrent enrichir considérablement le contenu de mon processus de recherche. Plus je cheminai en atelier en prenant le temps d'explorer différentes pistes de solution, plus je parvenais à concentrer les choix autour du dialogue à créer entre la morphogenèse, l'attachement et l'arrachement. Je retins en particulier quatre notions que je développerai dans ce texte tour à tour. La première concerne le rapport entre la représentation du réel, la figuration et l'abstraction. La deuxième, relevant de la composition picturale, concerne la dialectique entre la forme peinte et le fond qui la soutient. La troisième relève du rapport analogique entre une épreuve radiographique et une représentation picturale. Enfin, la quatrième notion porte sur l'utilisation de la photographie comme moyen technique associé à la peinture.

3.1.1 La représentation du réel

Nous l'avons vus brièvement au premier chapitre, l'expérience de la nature et de ses substrats macro et microscopique exerce à mes yeux une fascination incontestable. Par le biais de la photographie et du dessin, j'effectue des cueillettes de données d'éléments fragmentaires issus de l'univers minéral, végétal ou organique me permettant par la suite de les interpréter librement en atelier. L'analyse systématique de leurs propriétés esthétiques articule le contenu de mon travail. Empilages de fragments, énumérations d'un même élément et jamais le même : superpositions, transformations et métamorphoses. Le vide et la

prise de risque sont des facteurs déterminants dans mon processus de travail. Les formes qui surgissent de la matière et des pigments colorés provoquent des émotions qui tour à tour engendrent d'autres figures. Dans un corps à corps direct avec la matière, chaque gestuelle recompose les traces laissées par l'élan précédent. Je travaille la cire translucide en couches successives, avec des brosses et des spatules, témoignant ainsi de l'histoire de sa mise en forme elle-même. Le pastel à l'huile et la peinture sont travaillés avec mes mains, et quelques outils rudimentaires me permettent d'arracher à la noirceur des enduits opaques les fragments d'images qui se recomposent en structures complexes. Chaque oeuvre est une expérience sensorielle qui met en jeu la sensualité de la technique avec l'intangibilité des émotions, l'une se fondant dans l'autre. Il en résulte des compositions singulières ou les formes dévoilent leurs mystères. Pourtant... Sont-ce des fragments organiques, d'origine minérale ou végétale ? des objets fabriqués ? un doute visuel subsiste et demeure. Je m'intéresse à la connaissance des formes naturelles comme des phénomènes qui se présentent à mon expérience sensible, non pas dans le souci d'en révéler la nature spécifique ou encore de la représenter, mais plutôt pour « faire apparaître » ce que ma conscience en a saisi. Le philosophe Platon cherchait à nous apprendre : « ... que notre regard déforme le réel sensible, parce qu'il ne mesure jamais ses dimensions réelles mais se contente des dimensions vues¹¹. ».

Dans mon travail, les formes apparaissent ambiguës, et se déploient au regard dans toute leur subjectivité. Mon propos est de donner à découvrir des objets internes, entre le réel et l'irréel. En termes de perception, il s'agit d'un matériel non-figuratif, mais pas pour autant abstrait, permettant à chacun de l'interpréter selon ses propres images internes. L'imaginaire crée et active le passage permettant de greffer au réel les images irréelles internes. La création de formes nouvelles, identifiées au courant de l'art moderne, provient dès lors, non plus d'un objet tangible et visible, mais plutôt, comme le développe l'historien d'art Lambros Couloubaritsis dans son article, *Le mythe de l'art comme mode d'accès à l'invisible*, comme quelque chose émanant de l'invisible. Relevant ce que Max Ernst disait de sa démarche

¹¹ Michel Henry. 1988. *Voir l'invisible : sur Kandinsky*. Paris : F. Bouvin. art. Lambros Couloubaritsis *Le mythe de l'art comme modes d'accès à l'invisible*. p.19.

artistique : *Nageur aveugle, je me suis fait voyant. J'ai vu. Et je me suis surpris amoureux de ce que je voyais, voulant m'identifier à lui.* Couloubaritsis l'interpréta ainsi :

L'émergence de formes nouvelles, indépendantes de toute réalité naturelle, visible comme telle, surgit non plus de quelque chose d'insignifiant, mais bien de quelque chose d'invisible, en laquelle l'artiste nage comme un aveugle. C'est la production même des formes nouvelles à partir d'une origine invisible qui fait apparaître une visibilité vis-à-vis de laquelle l'artiste devient un voyant, c'est-à-dire un agent qui voit ou plutôt qui a vu¹².

J'ai mentionné précédemment, qu'en adoptant une attitude phénoménologique pendant le processus de création, j'avais identifié des expérimentations que je voulais approfondir, notamment la récupération de minuscules rebuts destinés à la poubelle parce qu'ils étaient les marges du papier sur lequel je dessinais. Je me souviens de les avoir considéré autrement, je les ai imaginés à une échelle tout autre que celle qu'ils étaient, soit, plus de soixante fois plus grands. J'ai développé trois d'entre eux, *Plissements I et II et Rides et plissements*, en dessin à l'huile sur papier (fig. 3.2 et fig. 3.3). Petits, malgré leur caractère assez abstrait, ils semblaient évoquer des formes organiques, entre chair et os. Agrandis, ils sont devenus plus abstraits encore, s'apparentant davantage à des lieux qu'à des formes. Comment expliquer, que, de les avoir surdimensionnés avait modifié la perception que j'en avais à l'origine ? Ce contenu, plus abstrait, tantôt ouvrait ou fermait l'espace de la lumière dégagée par la substance du papier qui, à nu, contrastait avec la pâte huileuse encadrant son contour. *Plissements I* (fig. 3.2 p. 50) dégage cette présence ou cette absence de lieu, selon le regard que l'on porte sur les parties claires ou les parties obscures du travail. Le format du dessin attire le regard par son format et ses contrastes. S'étalant sur une longueur de dix pieds et sur une hauteur de près de quatre, exécuté avec de l'huile noire, il présente sur sa surface, une forme béante de lumière qui traverse le papier d'un côté à l'autre, accentuant ainsi la ligne qui se forme de manière abstraite à notre esprit. Dans ce travail, la perception d'un réel issu de l'imaginaire et incarné dans un petit rebut auquel j'avais trouvé une signification a changée, par le re-dimensionnement dont il a été sujet. Le caractère abstrait s'explique, je

¹² Michel Henry .1988. *Voir l'invisible : sur Kandinsky*. Paris : F. Bouvin. art. Lambros Couloubaritsis *Le mythe de l'art comme modes d'accès à l'invisible*. p.19.

crois, par le fait qu'à l'échelle humaine on ne peut figurer une forme organique d'une telle envergure alors que c'est possible d'investir cette idée dans quelque chose de plus petit. Enfin, il n'y a qu'un pas à faire pour associer ce contraste de clair obscur aux notions de l'attachement et de l'arrachement.

3.1.2 Une ambiguïté à construire : la forme, le fond ; le clair, l'obscur

L'expérience de la cire sur verre de même que celle d'objets sculptés en cire a contribué à faire évoluer les compositions picturales de manière significative. Auparavant, celles-ci se présentaient nettement comme des inventaires naturalistes, les éléments dessinés ou peints émergeant distinctement d'un fond leur servant de contexte, tandis que le rapport de couleur arborait les caractéristiques propres au contraste de clair-obscur. En essayant de sculpter ces objets peints en cire, je constatais combien mon travail de peintre était sculptural. Car les formes auparavant dessinées se projetaient maintenant dans l'espace dévoilant ainsi leurs mystères, dont on ne pouvait saisir que l'illusion de l'apparence sur la surface peinte. Tactiles, malléables, vulnérables et plus réels peut-être, ces sculptures ont enrichi le contenu de ma recherche tout autant qu'ils l'ont complexifié. Objets de cire d'une part, objets peints de l'autre, m'ont fait prendre conscience du caractère statique de mes compositions picturales hiérarchisant les composantes forme et fond. Comme je cherchais à accentuer davantage ces états de passage entre une figuration et une abstraction, (ce que j'étais parvenue à faire pour les formes elles-mêmes), j'ai tenté de modifier la singularité du rapport fond forme, de le rendre moins distinct, afin de provoquer un va-et-vient visuel entre l'un, traité de manière plus dynamique, et l'autre cherchant à se fondre au premier. Je créais ainsi un rapport de force plus mobile entre ces deux composantes, auparavant traitées comme des entités. Ce nouveau rapport fond forme eut deux effets immédiats : d'une part, la matière picturale était traitée comme un lieu, alliant dans un échange particulier le rapport fond forme, et non plus comme une surface colorée sur laquelle était disposé un objet fragmentaire. Cette *fusion* agira aussi sur le rapport contrasté du clair obscur, les formes se confondant avec le fond, confondant leur tridimensionnalité, devenue relative par le jeu du clair obscur à la matière picturale amalgamée à son ensemble. D'autre part, je m'éloignais de la littéralité d'une mise

en forme inspirée d'inventaires naturalistes, tout en conservant un dispositif de présentation de suite ordonnée d'éléments.

À titre d'exemple, je suggère au lecteur de se référer à l'oeuvre appelée *Entre lieux et chuchotements* (fig. 3.4). Présentés dans le même espace que le lieu d'exposition, les vingt-cinq petits tableaux sont isolés des autres oeuvres, par la construction d'un espace en fer à cheval dans lequel on pénètre pour les rencontrer. Les évocations de chacun d'eux appartiennent au même univers fictif et malgré leurs dimensions réduites, sont de composition complexe. Le dispositif d'accrochage est aléatoire, à l'image du parcours du visiteur. Isolés les uns des autres, et participant pourtant d'un ensemble, les tableaux se dévoilent comme une rencontre intime entre un souvenir ancien arraché à son passé par la pensée et le regard qu'on porte sur lui momentanément. Chaque tableau, sans repère à l'échelle réelle, s'offre à la liberté d'interprétation du visiteur. Chacun est développé comme un paysage sans frontière, c'est-à-dire sans contours normatifs, car les formes, fusionnées à leur environnement, trompent notre perception du réel, tantôt émergentes et tridimensionnelles, tantôt effacées et délivrant un espace pictural où lumière et forme se confondent.

3.1.3 Une analogie singulière : huile sur papier et radiographie

Lorsque, à l'origine de cette recherche, j'explorais de quelle manière je pouvais évoquer le caractère fragile de la vie en choisissant la peinture comme langage, je commençais à m'intéresser aux formes organiques autant qu'aux formes minérales. Ces dernières existent depuis longtemps dans mon travail, et, bien qu'ambiguës quant à leur nature véritable elles n'en sont pas moins inspirées de la morphologie de notre planète. Je me mis donc à m'intéresser davantage au corps humain et aux propriétés esthétiques de ses composantes (os, organes, nerfs, cellules) renouant ainsi avec un de mes anciens intérêts d'étude, l'illustration médicale. Au cours de mes recherches, je tombai par hasard sur un livre illustrant de quelle manière, à partir de la période Renaissance, des chercheurs utilisaient la cire pour créer des modèles humains aidant ainsi la communauté scientifique à comprendre la complexité de l'univers vivant sous la peau humaine. J'étais troublée par ses écorchés de

cire, dont l'aspect hyper réaliste exerçait paradoxalement, à la fois de la répulsion et de la fascination. J'appris que ces sculptures, très précises dans leur description morphologique, étaient historiquement les premiers moyens techniques scientifiques employés pour représenter la morphologie de l'humain, suivis par le dessin, la radiographie et la scanographie. Ces réflexions me firent considérer la possibilité d'allier formes organiques humaines et formes géologiques pour amorcer la concrétude de mon sujet de recherche. Spontanément, cette association déclencha une série d'analogies potentielles à construire entre la sédimentologie et la morphogenèse humaine. Des notions d'intériorité, de fouille et d'invisibilité me firent comparer les organes internes du corps humain aux lois naturelles régissant le processus des cycles sédimentaires. J'imaginai des représentations, tel le complexe réseau des nerfs et la circulation des fluides humains venant s'apparenter au processus cyclique des sédiments, le sang et l'eau étant des liquides essentiels à la vie.

Cheminant ainsi, je commençai à entrevoir par quels moyens techniques je pouvais créer un dialogue entre ces deux univers et démontrer le caractère fragile de la vie en interprétant leurs caractéristiques formelles. L'idée de travailler avec de l'huile noire sur du papier translucide similaire au papier radiographique pour extirper de la matière lumière et forme fut un premier pas dans cette direction. Le procédé technique rappelait l'expérience de l'arrachement, les formes émergentes, fragiles, étranges et diaphanes, oscillant entre un réel anatomique et un irréel surréaliste. Je décidai de construire une dialectique entre ses dessins et les peintures à l'encaustique, qui convenaient, par analogie, autant aux processus sédimentaires qu'à l'expérience de l'attachement, comme nous le verrons un peu plus loin. À titre d'exemple, la série de tableaux appelé *Sous la peau* (fig.3.5) offre un dispositif de présentation où les dessins à l'huile, déroulant leurs formes sur une longueur de dix pieds chacun, s'étendent de part et d'autre d'une œuvre à l'encaustique composée de vingt-huit fragments dont l'ensemble se déploie aussi sur dix pieds de long. Celui-ci comporte donc trois grands éléments confinés sur des surfaces murales disposées en fer à cheval, à la manière de l'œuvre ci avant décrite *Entre lieux et chuchotements* (fig.3.4). Le visiteur est entraîné à déambuler dans l'espace, mais ne peut, comme il l'a fait auparavant, dissocier un élément de son ensemble. Les grands dessins noirs s'unissent dans un face à face faisant contraste avec un ensemble de vingt-huit encaustiques rouges. La disposition spatiale des

trois composantes de l'œuvre se confronte dans une dialectique picturale antinomique, entre attachement et arrachement. D'une part, des fragments colorés de cire, accumulés en couches successives, rappelle l'expérience de l'attachement et évoque des lieux issus d'un minéral en fusion. D'autre part, des formes étranges arrachées à la noirceur des huiles, énumérées l'une après l'autre tel un alphabet, rappelle l'expérience de l'arrachement, la morphogenèse humaine et les procédés techniques utilisés pour la rendre sensible : La radiographie.

3.1.4 La photographie, comme dimension picturale.

La photographie a toujours accompagné ma démarche de peintre, mais, jusqu'à présent, je n'avais pas considéré la possibilité de l'intégrer dans mes procédés picturaux. Je m'intéresse particulièrement à des prises de vue macroscopique car elles trompent le regard que l'on pose sur les choses et sur leurs dimensions. Elle permet de rendre compte d'infimes éléments souvent insaisissables dans leur ensemble. Les notions de fragment, de répétition et d'échelle utilisées dans mon travail de création originent sans doute de la manière dont j'utilise la photographie. Des prises de vues nombreuses d'éléments de nature semblable structure l'ensemble de mes cueillettes de données visuelles. J'observe la terre et ses propriétés esthétiques : des fragments minéraux, des mousses colorées, des mouvements de l'eau ou des empreintes de boue sablonneuse après les marées. Mes photographies, prises directement au-dessus des choses, aplanissent couleurs et textures éliminant toute trace de perspective. Les images livrant ainsi un contenu bidimensionnel, trompent de manière définitive tout repère visuel nous servant à situer ses dimensions. Ces fragments colorés, arrachés de leur réalité minérale, exacerbent l'ambiguïté reliée aux certitudes des choses que l'on perçoit. Les images se soumettent à notre attention comme des provocations, interpellant le seul regard que on peut dorénavant porter sur elles, un regard subjectif. Exemptes de repères servant à les situer dans le réel, les images se révèlent comme des compositions abstraites.

Lors de mon processus de recherche, les expérimentations en atelier m'ont conduites à essayer d'utiliser mes photographies non plus comme un à côté visuel mais, comme un

support à partir duquel je pouvais extraire, ou reconnaître des éléments formels intéressants existants dans les textures d'origine. L'expérience s'est avérée prometteuse. J'ai par la suite élaboré, à partir des petites maquettes, douze tableaux formant un ensemble de quinze pieds de longueur par sept pieds de hauteur intitulée *Schein* (fig. 3.6), mot allemand utilisé par Husserl pour expliquer sa doctrine des apparences. Sur le plan technique, les photographies ont été agrandies et imprimées en noir et blanc sur un papier mylar marouflé sur panneau. Elles ont été modifiées par les glacis d'huiles colorés et de cire qui les a recouvertes. L'ensemble partage la même palette de couleurs, dans le vert bleu. Les compositions ne sont pas statiques et témoignent d'une activité picturale ou les notions de mouvement, de bouleversement, et d'éclatement, renvoient au caractère fragile de la vie. Élaborées dans l'ambiguïté caractéristique du passage entre figuration et abstraction, les formes, les fausses textures et les couleurs s'ingénient à tromper notre perception du réel et jouant avec nos certitudes, nous renvoient à notre subjectivité toute relative. Les images extirpées directement du réel se déploient à notre regard sans pouvoir situer de manière formelle un lieu, une chose, une dimension. L'intervention des huiles colorées émergentes des formes issues des impressions photographiques, permet de reconstruire, en réinterprétant de manière subjective des formes préexistantes ou à venir, à partir des éclats de lignes et de textures.

Dans ce travail, la dialectique symbolique attachement arrachement s'est exercée dès la prise de vue. Un fragment minéral issu d'un lent processus de travail du cycle sédimentaire est arraché à son contexte réel par une photographie qui, une fois modifiée par un procédé d'agrandissement et d'ajustement de contrastes, livre une nouvelle réalité, à une échelle plus de cinquante fois agrandie. De ces lignes et textures apparaîtront couleurs et formes, arrachant des substrats à l'Histoire de l'échantillon mémorisé par la photographie. Puis, l'ajout de cire, contribueront à « sédimenter » les glacis d'huile, par analogie à l'expérience de l'attachement. Enfin, pour accroître l'effet d'arrachement, les dessins sont marouflés sur des panneaux, dont la profondeur, d'un pouce et demi et peinte dans la continuité des dessins, accentue l'idée de « prélèvement tectonique » du relief de la croûte terrestre.

3.2 Attachement et arrachement : entre cires et huiles ; une représentation symbolique

Le choix du langage pictural privilégié pour concrétiser mon sujet de recherche, est la technique de peinture à l'encaustique, et le dessin à l'huile sur papier. Dans ce qui va suivre, je présenterai de quelle manière le procédé technique de la peinture à la cire symbolisera à la fois le processus des cycles sédimentaires et l'expérience humaine de l'attachement. Je mettrai également en évidence le procédé technique de l'huile travaillée sur papier, symboliquement reliée à l'expérience de l'arrachement. Ces notions ajouteront à la compréhension de la mise en forme et du dispositif choisi pour les œuvres exposées.

L'étymologie du mot encaustique est *encaustica*, mot latin caractérisant la peinture à l'encaustique, du grec *egkaiein*, signifiant « brûler ». L'encaustique est une technique de peinture très utilisée par les Egyptiens (les portraits funéraires des Fayoums du I au V siècle après J.C), puis par les Romains et les Grecs durant l'Antiquité. Abandonnée par la suite vers la fin de l'époque Carolingienne elle fut de nouveau pratiquée au XVIII^{ème} siècle. Aujourd'hui, bien que quelques peintres du XXI^{ème} siècle l'aient pratiquée dont : Jasper Jones, Joshua Reynolds, James Ensor, Diego Riviera, Robert Delaunay, Antoine Pevsner, Arthur Dove, Victor Brauner, etc; que quelques peintres contemporains la pratique, notamment Jacques Payette, Tony Sherman, Per Kirkeby et Nancy Graves, la peinture à l'encaustique demeure une technique relativement peu pratiquée.

Les particularités de la technique ont éveillé chez moi le désir de développer un langage distinct afin que cette technique puisse soutenir mes intérêts de recherche tout en espérant la réhabiliter dans le courant actuel en art contemporain. Je travaille l'encaustique à la manière ancienne, et elle est, par sa nature même, constituante symbolique de mon sujet de recherche. Je m'explique : on pourrait décrire le procédé d'utilisation spécifique de la cire en utilisant des termes comme, dépôt, lier, associer et assembler, termes que l'on a déjà vus associés aux processus des cycles sédimentaires et à l'expérience de l'attachement. En effet, la singularité de l'encaustique est qu'elle utilise des cires naturelles d'origine végétale (cire de carnauba, produite par des palmiers du Brésil), ou d'origine animale (cire d'abeille), comme liant, auxquels on ajoute des pigments colorés. Elle se manipule à chaud ou à froid. Pour ma part, je l'utilise à chaud. J'y intègre des pigments et détermine la densité de la couleur. Je

travaille la matière par couches superposées, qui une fois fusionnées par l'action d'une source de chaleur, puis refroidies, fixe et aplanit l'image la mettant à distance de la surface sensible. Lorsqu'on y pense, ce procédé permet d'établir, symboliquement, des analogies intéressantes entre le médium lui-même et les phénomènes de stratification liés à la nature de la formation des sédiments. Grâce au caractère translucide de la cire telle que je la travaille ainsi qu'à la fusion des couches superposées que je cherche à rendre le plus uniforme possible, le devenir de l'image s'apparente au système de stratification présent dans le processus de sédimentation. Le caractère translucide de la cire dévoile le processus d'accumulation des couches fusionnées les unes aux autres, la cire refroidie, figeant la fluidité des pigments colorés. Chauffée, elle est à nouveau éphémère, faisant fondre les traces de l'image et de sa mise en forme et rappelant ainsi le caractère paradoxal de la formation des roches sédimentaires. Au départ poussières, les roches sont sculptées par le temps se matérialisant de manière subtile et diversifiée. Semblant immuables, elles s'érodent pourtant, et redeviennent de minuscules particules minérales. La fragilité, toute relative en temps réel, réside bien malgré tout dans la nature même de ce système complexe des cycles sédimentaires, expliqué à l'échelle du temps planétaire.

J'ajouterais que les notions d'éphémère et de fragilité, actualisées dans les processus de transformation de ces matières inertes, exprime symboliquement le paradoxe existentiel du vécu humain. Toute expérience vécue l'est de façon momentanée et interpelle ces notions d'éphémère et de fragilité. Les expériences humaines de l'attachement et de l'arrachement s'actualise dans des cycles. Il y a bien sûr le premier et le dernier élan vital, la naissance et la mort, mais il y a aussi toutes ces petites joies et toutes ces petites morts qui parsèment notre parcours de vie, à l'instar des cycles sédimentaires qui, en perpétuelle activité modèlent sans cesse le visage de notre planète. En fait c'est dans le *mouvement* que se traduit véritablement la notion de fragilité, représentée dans l'exposition, *États de passage*. Par le choix d'œuvres séquentielles, la répétition est appréciée là comme une manière d'aborder la fragilité semblable à une substance, mouvante dans toute sa complexité.

L'encaustique se qualifie sur un plan symbolique aux caractéristiques de l'attachement. Elle est une expérience qui se construit avec le temps. Par analogie, on pourrait lier le procédé technique des couches superposées de cire avec le vécu de ce besoin fondamental. Qui dit attachement primaire et vital, tel le nourrisson à sa mère, dit fusion. Ce terme, pris dans un sens physique, signifie le passage d'un corps solide à l'état liquide sous l'action de la chaleur. Ce qui est exact tant pour la transformation d'une roche que par analogie, pour le procédé technique de l'encaustique. Confrontés à une chaleur intense les objets solides, visibles, se transforment, dévoilant leur fragilité intrinsèque. Rien n'est donc acquis de manière immuable et la vie, même minérale, est en constante mutation. Je me rappelle la fascination qu'exerçait sur moi l'observation de la cire fondue sur la surface de travail que j'inclinais pour modifier le parcours initial des formes et des couleurs, puis comment, en arrêtant la fusion, je figeais le processus d'effacement de l'image, et lui déterminait une nouvelle apparence. Il m'apparaissait alors combien la relative fixité de la cire était fragile, alors qu'elle semblait pourtant inaltérable. La singularité de l'encaustique comme technique réside principalement en cette particularité de possible effacement complet des images, ce qui la distingue radicalement de la peinture à l'huile, que j'ai choisie, in contrario, pour représenter symboliquement l'expérience de l'arrachement.

En enduisant la matière huileuse sur le papier lisse, je l'obscurcis totalement. Puis, par des procédés d'essuyage et de grattage, étalant la pâte en couches successives, je rabats et j'éclaircis les tons les uns sur les autres par une fouille intuitive guidant mes mains pour qu'apparaissent des signes jusque-là pressentis. Les formes surgissant des pigments onctueux provoquent des émotions qui à leur tour engendrent d'autres figures. Ainsi, dans un corps à corps direct avec la matière, chaque gestuelle recompose les traces laissées par l'élan précédent. Les motifs se superposent et les symboles s'entrechoquent jusqu'à l'émergence d'une image venant apaiser l'urgence des mouvements incisifs. Je finis par extirper de la noirceur opaque la lumière du papier qui se dévoile au regard comme des masses de clairs obscurs en formes diaphanes et singulières. C'est l'expérience de l'arrachement que l'on rencontre ici, puisque les formes sont, ni plus ni moins, « arrachées » à la matière noire. L'expérience s'appréhende tel un abîme symbolisant la fin d'un connu et nous propulse dans la force d'un inconnu. Cultivant le doute et le mystère, l'arrachement macère l'angoisse et

l'incertitude, exacerbe la fragilité, qui au paroxysme de sa condition ouvre alors un questionnement béant sur le paradoxe du vivant...

Les œuvres réalisées à l'huile se présentent davantage comme des dessins que des peintures quoique les substrats émergeant de la noirceur soient exécutés sans traits et que la technique de l'huile est en général utilisée sur des supports plus rigides. Le dessin a toujours été le langage avec lequel j'aborde le travail de création. J'ai choisi cette pratique parce qu'elle peut être lente, patiente et obstinée ; libre et spontanée, elle donne jour aux pulsions souterraines et elle s'inscrit toujours dans un espace qui manifeste son autonomie. Dessiner favorise une expérience fondamentale. Le geste livre une information d'autant plus évidente qu'elle a nécessité une abstraction essentielle ; rien ne ressemble moins à la lumière que le blanc de la surface à posséder, rien ne ressemble moins à la matière et à l'espace du monde que la trace du crayon ou du bâton pastel avec lequel j'exécute la majorité de mes dessins. L'œuvre *Mutations* (fig.3.7) propose une série de trente dessins au pastel à l'huile et à l'huile sur papier qui, groupés deux par deux dans une suite ordonnée, se déploient sur une ligne horizontale d'une longueur de quinze pieds. Très petits, mesurant à peine trois pouces de hauteur par dix de longueur, les dessins invitent le visiteur à les parcourir comme il le ferait d'une longue phrase. La singularité du travail s'exprime ici par le contraste résultant du partage de chaque surface du dessin en deux, une de couleur au pastel, une autre à l'huile. Les trente dessins sont présentés en trois séries de dix dessins bicolores, soit rouge, ocre et vert qui partagent tous leur surface sensible avec des dessins unicolores rappelant un contraste de clair obscur. Les formes colorées campées dans des univers rappelant des paysages sont bien définis tandis qu'elles sont davantage évoquées dans leurs pendants aux huiles sombres. Le regard est d'abord attiré par les éléments colorés et ne peut d'ailleurs s'en détacher complètement lorsqu'il se porte ensuite vers les dessins sombres. La tendance est donc d'aborder le travail de gauche à droite, puis inversement, rendant ainsi dynamique la lecture des œuvres. Dans cet exemple, le regard cherche à créer des liens de sens entre ce qui semble être deux facettes du même langage.

L'expérience de l'attachement et de l'arrachement s'exprime de deux manières. La première concerne le contraste de clair obscur issu de l'antinomie des couleurs employées. Le clair est associé à l'expérience de l'attachement et symbolise la présence d'une vitalité, actualisée ici par le choix des couleurs. L'obscur est associé à l'arrachement, symbolisés par l'absence de couleurs, l'inertie et le néant, démontré dans les compositions par la soustraction de repères pouvant figurer le réel. La deuxième expression de l'attachement et de l'arrachement traité dans cet ensemble de dessins adresse la question du sujet. *Mutations* indiquent que le sujet comporte des éléments en changement en même temps qu'il en souligne la présence. De quelles mutations s'agit-il? Les formes de chaque tableau se ressemblent au point où elles pourraient paraître comme une seule et même forme subissant inlassablement des transformations. Et l'œil s'attardant sur chaque dessin découvrira une relation étroite entre les formes représentées en couleur et celles émergeant de la noirceur des huiles. Sont-ce les souvenirs des premières? Comme si, surgis du passé, ils s'offraient telles des matières originelles avant leur mutation. Mais peut-être est-ce autre chose. L'ambiguïté, à son paroxysme, entretient doute et incertitude quant au sens à donner à ces représentations. Tel un malaise inconfortable, la fragilité se profile ici comme un spectre, dont le seul sens possible, ressenti comme un sentiment indélébile, nous renvoie inexorablement à notre unique certitude : Notre condition de mortels.

3.3 Cycles sédimentaires temporalités mouvantes: entre figuration et abstraction, entre attachement et arrachement

Dans le chapitre I de ce mémoire-crédation, je nommais les notions esthétiques qui structureraient ma démarche plastique. Il s'agissait de la répétition, la transformation et la transition. Dans le chapitre II, je parlais de la notion de temporalité, comme étant potentiellement, le «noyau dur» de mon expérience phénoménologique. Dans ce qui suit, nous verrons comment la notion de cycle et de temporalité s'incarne dans le travail et quels sont les rudiments employés pour y parvenir. J'ai présenté de quelle manière le sens des

œuvres présentées à l'exposition s'articule autour de la représentation de la fragilité. Mises en forme par une démarche picturale conjuguant dans une dialectique singulière les expériences de l'attachement et de l'arrachement, les œuvres jouent avec notre perception du réel, provoquant une absence de repères normatifs sur laquelle asseoir des certitudes. On les perçoit comme des éléments mouvants, la fragilité étant définie par l'instabilité, la précarité et l'insécurité. Dans mon travail, ce concept de mouvement s'articule à travers la matérialisation d'œuvres séquentielles et à travers la nature du sujet représenté. Le regard ne peut que s'arrêter momentanément sur un élément de la séquence sans pouvoir toutefois le dissocier véritablement de l'ensemble auquel il est attaché. Le dispositif mis en place pour présenter ces séquences rappelle un inventaire naturaliste, le sujet d'un de ses éléments ne variant pas de l'un à l'autre. La notion de répétition, utilisée largement en art contemporain, est actualisée ici et interprétée comme un mouvement, dans le sens d'un rythme bien sûr, mais également dans le sens d'un cycle. La notion de cycle, tel que vu sous un aspect géologique, indique qu'un ensemble d'étapes conduit des matières naturelles à être transformées en d'autres matières sensiblement différentes. Il en va de même, symboliquement, pour les formes présentées dans mon travail. En effet, la nature du sujet ne changeant pas, les divers éléments composant les séries peintes et dessinées se perçoivent comme des modulations d'une matrice originelle. Comme si ces formes répétitives et dissemblables mais de même nature, inscrivaient dans leur représentation picturale une temporalité concrétisée par l'étalement des formes, à la suite l'une de l'autre, rappelant ainsi le processus de transformation, caractéristique à la notion de cycle. Pour illustrer ce propos je reviendrais à l'œuvre *Sous la peau* (fig.2.2) dans laquelle les lieux et les formes, de même nature, se distinguent néanmoins les uns des autres, en s'ordonnant dans un langage qui les différencie et les unit tout à la fois. La notion de transformation est au cœur de ce processus, déployé sur les surfaces picturales par l'ordre répétitif des formes. La notion de cycle est représentée davantage comme un processus qu'une finalité, puisque les formes, mouvantes, n'aboutissent pas à autre chose qu'à se transformer perpétuellement, engendrant ainsi un cycle singulier qui renvoie à une temporalité incertaine, fragilisant notre objectivité et ouvrant un espace où seul le temps présent nous apparaît capable de les saisir.

Entre attachement et arrachement, il y a cette notion de *transition*, cet état de passage, exprimant véritablement ce sur quoi s'est édifié le travail de création, le terme état, étant considéré ici, à la fois dans le sens de l'émotion que du factuel. C'est entre figuration et abstraction que s'inscrit cet état continu d'éléments mouvants, et tel que le propose le titre de l'exposition, *États de passage*. En ce lieu réside la manière dont j'ai résolu la problématique posée par mon sujet de recherche. La fragilité est symbolisée par le mouvement. Celui-ci est exprimé à la fois comme une force vitale qui nous pousse en avant et paradoxalement aussi, comme une inertie qui, tournant sur elle-même, ne cesse de se répéter, sans progresser. Perçu ainsi, le mouvement nous apparaît campé à la frontière entre la figuration et l'abstraction les formes et lieux représentés inscrivant leur signification dans un réel irréel, à partir duquel on ne peut qu'essayer de jongler avec des hypothèses. Comment décrire ces lieux et ces formes autrement qu'en cherchant une objectivité qui se dérobe inéluctablement? L'absence d'évidences nous rend ainsi complices de la mouvance qu'elles expriment et la fragilité s'incarne alors dans toute sa puissance.

3.4 États de passage

Le titre choisi pour l'exposition, *États de passage*, attribué aussi à une œuvre (fig.3.8) définit comment la fragilité s'actualise dans les huit œuvres exposées à la maison de la culture Villeray Saint-Michel-Parc-Extension. Le terme état au pluriel permet l'usage de plusieurs sens, notamment : l'état émotionnel (les sentiments, les impressions); l'état pris dans le sens de faire valoir quelque chose, une situation par exemple; et l'état comme description d'un lieu. Ces trois définitions expriment l'esprit dans lequel le parcours des œuvres peut se faire. Le terme passage est, lui aussi riche en une pluralité de sens, mais je retiens surtout celui de l'action, du moment, du mouvement, nécessaire pour déclencher le processus de franchir quelque chose. L'espace d'exposition est vaste et permet des dispositifs d'accrochage distinguant clairement les œuvres les unes des autres. L'ensemble, visuellement, présente un contraste tant au niveau des dimensions du travail, très varié, qu'au niveau des couleurs dont la dominante s'installe dans les ocres, les sépias, les noirs et les rouges. C'est l'expérience du mouvement que propose dans la démarche du regard posé sur le travail, comparant, et cherchant à relier entre eux les divers éléments fragmentés les uns

des autres. Figées dans un rythme complexe et mouvant, les œuvres offrent un seul choix possible : Continuer le parcours amorcé, d'un état de passage à un autre, entre attachement et arrachement.

Dans ce chapitre, nous avons vu comment s'est concrétisé le sujet de recherche à travers la description des éléments signifiants, constituant l'organisation du travail de création. J'ai présenté les quatre notions résultant de mes expérimentations en atelier et abordées avec une attitude phénoménologique, soit : la représentation du réel, la dialectique picturale forme fond, le rapport analogique entre le pictural et les épreuves radiographiques et enfin la photographie, comme support d'intervention pictural. En abordant la représentation du réel et le rapport forme fond, j'ai été amené à situer mon travail entre figuration et abstraction. En abordant la relation entre les épreuves radiographiques, la photographie et le pictural, j'ai été conduit à construire des liens plus étroits entre la morphogenèse terrestre et les expériences de l'attachement et de l'arrachement. Les techniques employées pour exprimer ces notions, sont l'huile travaillée sur un papier transparent d'aspect radiographique, et l'encaustique sur panneau. J'ai démontré, d'une part, comment l'encaustique telle que je l'utilise évoque à la fois les caractéristiques reliées à l'expérience de l'attachement, et celles du processus sédimentaire. J'ai démontré, d'autre part, comment j'ai associé la peinture à l'huile sur papier, à l'expérience de l'arrachement. Enfin, la présentation du travail lui-même et de son dispositif mis en place pour le montrer a permis de revenir sur les notions fondamentales nommées au chapitre précédent, et porteuses de la solution de recherche. Il s'agit de la répétition, de la transformation et de la transition. Ces notions ont permis d'établir que la fragilité s'incarnait en présence de ce qui pouvait caractériser une œuvre située aux confins de deux frontières, soit : La figuration et l'abstraction d'une part, les expériences de l'attachement et de l'arrachement de l'autre. Symbolisée dans le titre de l'exposition *États de passage*, la fragilité est évoquée par la présence d'une absence de repères et par le mouvement créé par la transition entre un état d'attachement et un état d'arrachement. Les œuvres se proposent comme des lieux actifs, oscillant sans cesse entre un état et un autre, nous laissant, seuls, le soin d'en interpréter les méandres.

CONCLUSION

Ce mémoire s'inscrit dans une démarche artistique amorcée, il y a plusieurs années. Il a permis d'approfondir des préoccupations existentielles manifestes dans le travail de création mais non intégrées encore sur le rapport théorie pratique. Trouver un sujet de recherche cohérent avec soi, le verbaliser et le tenir là, pendant les années nécessaires à sa réalisation a été une expérience enrichissante et constructive. L'image d'un liquide contenu dans un entonnoir traduirait bien le processus à travers lequel je suis passée : au départ, noyée dans une vaste étendue concentrique, qui au fil du temps diminuait et concentrait sa substance pour aboutir, au passage étroit de l'embouchure, à une convergence des idées et à sa matérialisation. À l'origine de ce sujet, je n'avais pas encore fixé comment je pourrais résoudre la problématique qu'il posait. Il s'agissait d'exprimer la fragilité du vivant par la confrontation, dans un dialogue pictural symbolique, des processus naturels des cycles sédimentaires et des expériences humaines de l'attachement et de l'arrachement. J'ai choisi d'aborder le sujet en adoptant le courant de pensée phénoménologique car celui-ci favorise l'intuition et l'observation des phénomènes comme mode d'accès à la connaissance. Mon travail de création s'inscrivait déjà dans cette tendance, mais je n'avais pas jusqu'à présent développé une réflexion théorique me permettant de saisir et de provoquer des expériences phénoménologiques, telles que je les aies pratiquées dans le cadre de cette recherche. Lorsque j'ai commencé à mieux comprendre les phénomènes reliés aux cycles sédimentaires, j'ai constaté que les termes employés pour les décrire pouvaient s'apparenter à ceux qui expriment nos expériences humaines de l'attachement et de l'arrachement. J'ai entrepris de faire des essais exploratoires en atelier afin de découvrir comment concrétiser ces intuitions. Les résultats me firent prendre conscience que, d'une part, je pouvais établir des rapports analogiques entre la technique de l'encaustique, le processus de sédimentation et l'expérience de l'attachement. Et que d'autre part, en établissant des liens entre les épreuves radiographiques et la technique de l'huile, allié par son procédé d'application à l'expérience de l'arrachement, je découvrais comment conjuguer dans une relation picturale symbolique les mutations géologiques et les expériences humaines.

Le travail s'est articulé principalement autour de mon intérêt pour les formes inspirées du minéral et du vivant, que je représente à la marge du nominal, entre figuration et abstraction. La fragilité du vivant est exprimée tant dans les œuvres que dans leur mise en forme qui fait appel à des notions de répétition, de transformation et de transition. Déployés comme un inventaire de fragments oscillant entre attachement et arrachement, *États de passage* livrent une temporalité inconnue que seule notre subjectivité peut percevoir.

Au terme de ce mémoire-crédation se profile le désir d'approfondir un travail qui favoriserait concrètement des échanges entre les domaines scientifique et artistique. Pendant la recherche, j'ai travaillé de manière esthétique les facteurs cycliques responsables des processus de mutation géologique; je me suis intéressée à la morphogenèse humaine; j'ai délimité une frontière entre figuration et abstraction; j'ai intégré la photographie au langage pictural et j'ai entrepris de m'interroger sur le réel et sur sa perception. La recherche théorique au cours de laquelle j'ai acquis de meilleures connaissances sur la géologie et sur la phénoménologie m'a fait prendre conscience que la signification attribuée à un réel donné, par exemple le phénomène géologique de subduction, dépend du contexte dans lequel il nous est présenté. Pour un scientifique, le visuel utilisé permettant de comprendre un phénomène est une connaissance empirique, alors que je lui accorde plutôt une connaissance esthétique. J'ai réalisé que ces images, produites à titre d'instrument de validation, étaient souvent, sur le plan purement esthétique, très intéressantes. Je pense notamment au visuel de la morphologie humaine, et en particulier au champ de la biologie. J'ai en effet découvert que la morphogenèse cellulaire pouvait s'avérer être un objet d'étude pictural fascinant, me rapprochant davantage de l'abstraction. Cette constatation me fait envisager de travailler avec des étudiants chercheurs oeuvrant en science afin de construire une réflexion sur le réel comme mode de connaissance et ses significations liées à son contexte d'étude. Je souhaiterais développer une esthétique de la photographie cellulaire, en poursuivant une démarche picturale alliant peinture et photographie.

Par sa singularité, la cire présente des possibilités que j'aimerais approfondir davantage. La photographie et les maniements numériques présentent également un potentiel de recherche stimulant. L'idée d'extraire un fragment d'une réalité sensible, de lui attribuer un

autre réel par des procédés d'agrandissement, d'ajustement et d'application de couleur engendre la possibilité de singulariser cette alliance contemporaine entre photographie et peinture, tout en suscitant une réflexion sur la perception du réel scientifique interprété comme mode de connaissance esthétique.



Fig 1.1 Analogies entre morphogenèse et expériences humaines de l'attachement et de l'arrachement

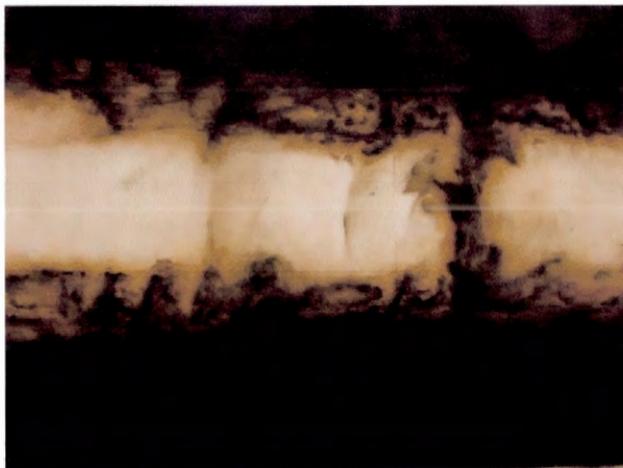


Fig 3.2 *Plissements* Huile sur papier 3,7m X 102cm



Fig 3.3 *Rides et Plissements* Huile sur papier 153cm X 64cm

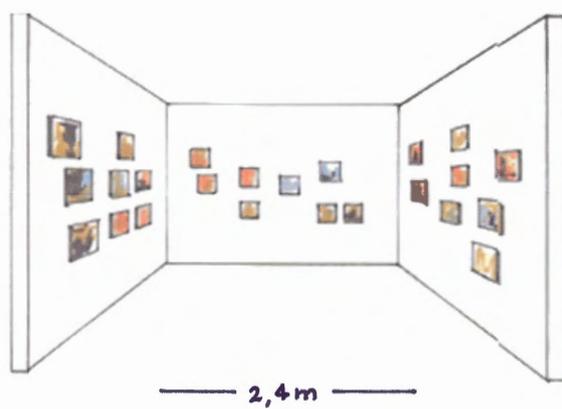


Fig 3.4 *Entre lieux et chuchotements* Huile et cire sur panneau
20cm X 15cm chacun : 25 tableaux



Fig 3.4 *Entre lieux et chuchotements* Huile et cire sur panneau. Détails

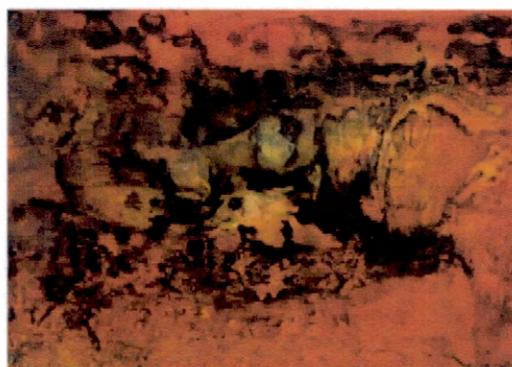
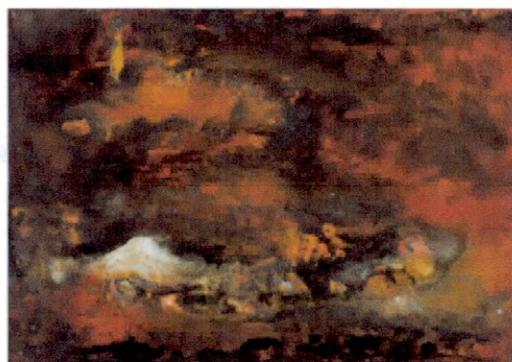
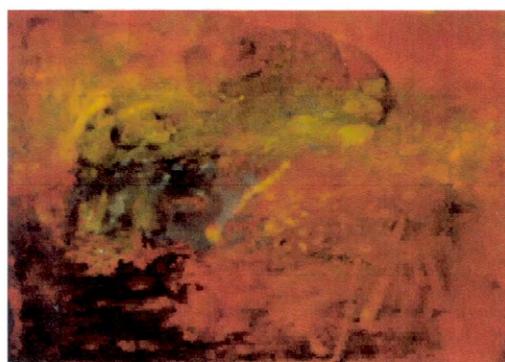
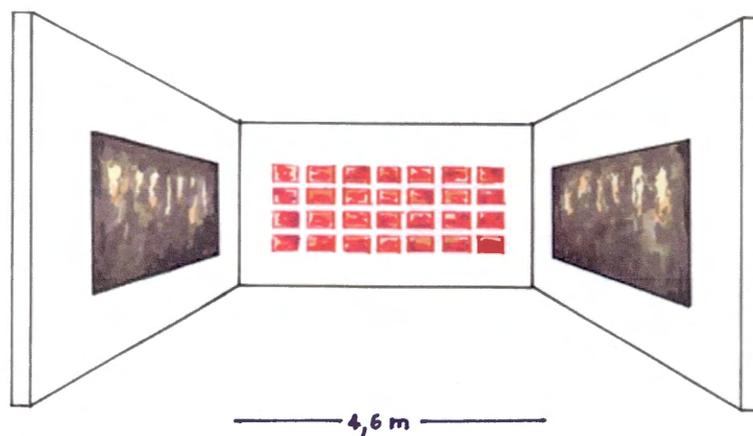


Fig 3.5 *Sous la peau* Encaustique sur panneau et huile sur papier
38cm X 25cm chacun: 28 tableaux



Fig 3.5 *Sous la peau* Huile sur papier 3,7m X 1,2m

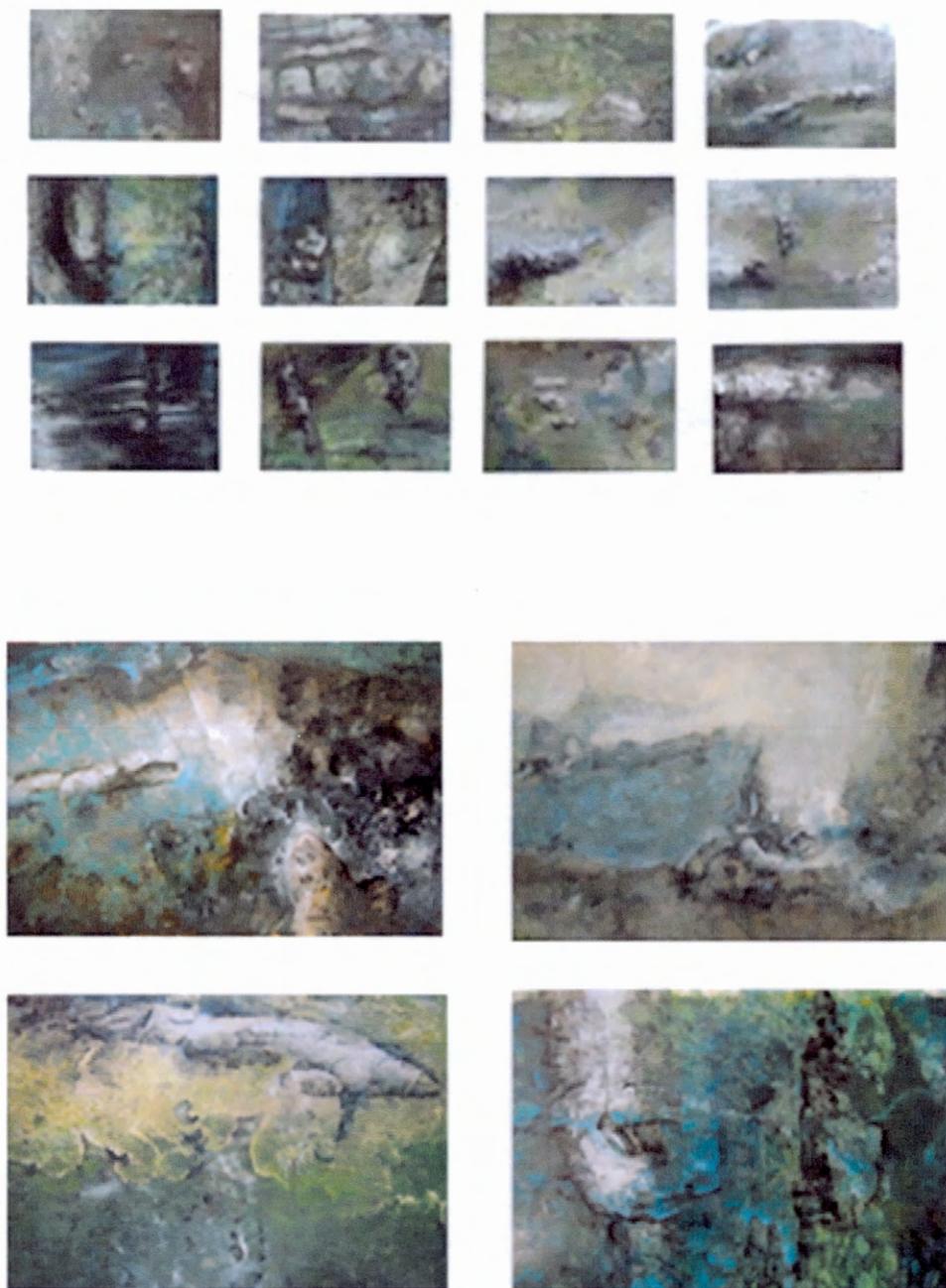


Fig. 3.6 *Schein* Photographie, huile et cire sur panneau
107cm X 69cm chacun : 12 tableaux

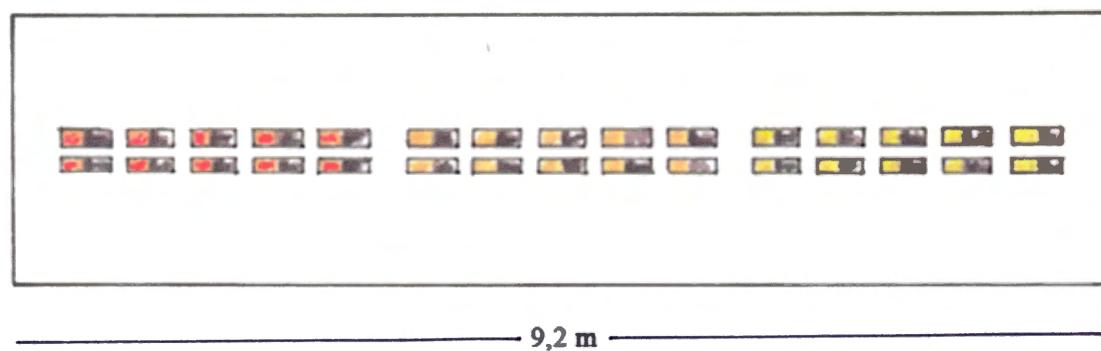


Fig 3.7 *Mutations* Pastel à l'huile sur papier 20cm X 8cm : 30 dessins



Fig 3.8 *États de passage* Encaustique sur panneau 1,1m X 117cm

BIBLIOGRAPHIE

Livres

- Avy, Jean. 1992. *La peinture à l'encaustique : La technique des anciens pour les peintres d'aujourd'hui*. Coll. «Garance». Paris : Fleurus, 123 p.
- Bachelard, Gaston. 1981. *La poétique de l'espace*. Coll. «Quatriges», 24. Paris : Presses universitaires de France, 214 p.
- Bertrand, Pierre. 2000. *Éloge de la fragilité*. Montréal : Liber, 207 p.
- _____. 1985. *L'artiste*. «Coll : Positions philosophiques». Montréal : l'hexagone.
- Bloch, Ernst. 1998. *Traces*. «Coll.Tel». Paris : Gallimard, 193 p.
- Bowlby, John. 1999. *L'attachement*. Coll. «Le fil rouge, sec 2, psychanalyse et psychiatrie de l'enfant». Paris : Presses universitaires de France, 539 p.
- Bloch, B. 2000. *Art, regard, écoute*. Coll. «Esthétique hors cadre». Paris : Presses universitaires de France.
- Caylus, Anne Claude Philippe, et Michel Joseph Majault, 1972. *Mémoire sur la peinture à l'encaustique et sur la peinture à la cire*. Genève : Minkoff Reprint, 133 p., 2 f.
- Deschamps, Chantal. 2002. *Le chaos créateur*. Montréal. Guérin, 168 p.
- _____. 1993. *L'approche méthodologique en recherche : comprendre en retournant au vécu de l'expérience humaine*. Montréal : Guérin, viii, 111 p.
- Déry, Louise. 1999. *Roberto Pellegrinuzzi : une pratique du poétique*. Montréal : Université du Québec à Montréal. 143 p.
- Détrie, Catherine. 2001. *Du sens dans le processus métaphorique*. Coll. «Lexica» ; 5. Paris : H Champion, 300 p.
- De Vinci, Leonard. 1977. *Le traité de la peinture*. Paris : chez Jean de Bonnot, 359 p.
- Droit, R-P. 1993. *L'art est-il une connaissance ?*. Paris : Le monde, 319 p.
- Études phénoménologiques. 1996. *Phénoménologie et philosophie de la nature*. Coll. «Études phénoménologiques», t.12, no 23-24. Bruxelles : Ousia, 279 p.

- _____. 1995. *Phénoménologie de la perception*. Coll. «Études phénoménologiques», t. 11, no 22. Bruxelles : Ousia, 136 p.
- Escoubas, Éliane, et Balbino Giner. 1994. *L'art au regard de la phénoménologie : colloque de l'École des beaux-arts de Toulouse* (Toulouse, 25-26-27 mai 1993), textes réunis par Éliane Escoubas et Balbino Giner. Coll. «Philosophica». Presses universitaires du Mirail : Toulouse, 253 p.
- Fauré, Fabien. 1998. *Arbre, être, fleuve : quelques objets de pensée de Giuseppe Penone*. Cahiers du Musée National d'Art Moderne, no 63, pp 74-89
- Ferrer, Malthide. 1990. *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*. Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts.
- Feron, Etienne. 1999. *Phénoménologie de la mort : sur les traces de Lévinas*. Coll. «Phaenomenologica». Dordrecht, Pays-bas : Kluwer Academic.
- Garraud, Colette. 1994. *L'idée de nature dans l'art contemporain*. Coll. «La création contemporaine». Paris: Flammarion. Centre national des arts plastiques, 191 p.
- Henry Michel. 1988. *Voir l'invisible : sur Kandinsky*. Paris : F. Bouvin, 248p.
- Huston, Nancy. 2001. *Dolce Agonia*. Arles : Acte sud, Montréal, Leméac.
- Jankélévitch, Vladimir, et Beatrice Berlowitz., 1978. *Quelque part dans l'inachevé*. Coll «Folio essais ». Paris : Gallimard, 317 p.
- Klee, Paul et Jurg Spiller. *Histoire naturelle infinie : ordre théorique des moyens de création, lié à l'étude de la nature, et chemins constructifs de la composition*. Paris : Dessain et Tolra, 431 p.
- La part de l'oeil. 1991. *Art et phénoménologie*. Coll. «La part de l'oeil», dossier no 7. Bruxelles : La part de l'oeil, 271 p.
- Mather, F., Kirtley. 1965. *Les secrets de notre planète*. Robert Laffont, 319 p.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1967. *L'oeil et l'esprit*. Paris : Gallimard, 93 p.
- _____. 1976. *Phénoménologie de la perception*. Coll. «tel» ; 4 .Paris : Gallimard, 531 p.
- _____. 1995. *Le visible et l'invisible*. Coll. «tel»; 36. Paris : Gallimard, 360 p.

- Sartre, Jean-Paul. 2000. *Esquisse d'une théorie des émotions*. Coll « Le livre de poche ». Paris : Librairie générale française, 123 p.
- Théberge Pierre. 2005. *Les éléments de la nature* En collaboration avec Mayo Graham et Jonathan Shaughnessy. Musée des beaux-Arts du Canada
- Van der Maren, J-M. 1996. *Méthodes de recherche pour l'éducation*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.

Articles

- De Waelhens, Alphonse. «Phénoménologie». In *Encyclopaedia Universalis*, ed 1992.
- Engel, Pascal. «Expérience». In *Encyclopaedia Universalis*, ed 1992.
- Grossmann-k-e. 1998. *Développement de l'attachement et adaptation psychologique du berceau au tombeau ; l'attachement*. Institut de psychologie, Université de Regensburg, Germany. *Enfance* (3) 44-68. Ref : 3 p.1/4.

Autres documents utiles

- St-Pierre Allaire, Marcelline. 2000. *Étude phénoménologique de l'impact d'une épreuve sur la démarche de création*. Montréal : Université du Québec à Montréal.. viii, 189 f.

Autres types de source

- Roussillon, René. 1994. *La théorie de la clinique : les déficits de la symbolisation*. Production M.D. Inc. Saint-Laurent ,Québec. Vidéocassette VHS, 2h 52min, son, couleur.

Dictionnaires et grammaires du français

- Péchoin, Daniel éd. 1991. *Thésaurus Larousse : des mots aux idées aux mots*. Paris : Larousse
- Bibliorom Larousse 2.0. Paris : *Larousse/Bordas* ; Les Ulis : Microsoft 1998.
- Patin, Thomas, et Jennifer McLerran. 1997. *Artwords : a glossary of contemporary art theory*. Westport, Conn. : Greenwood Press.
- Encyclopaedia Universalis ed 1990. (30 vol). Paris : Encyclopaedia Universalis.