

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

HABITER LE SEUIL : IMAGINAIRE ET EXPÉRIENCE DU CONFINEMENT
DANS UNE APPROCHE DE LA PEINTURE ET DU DESSIN

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
ÉLISE LAFONTAINE

JUIN 2020

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.10-2015). 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.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mes directeurs, Stéphane Gilot et Éric Le Coguiéc, qui m'ont donné toute la liberté et la confiance dont j'avais besoin. Vous m'avez montré un nouveau chemin, celui d'accorder une valeur à l'indicible, aux mouvements passifs et actifs et à mon désir de décloisonner ma pratique en peinture, pour enfin sortir d'un certain confinement disciplinaire.

Un merci tout spécial à Gisèle Trudel et Mario Côté qui m'ont enseigné avec cœur.

Merci à Simon Bertrand, Nicole Jolicoeur, Laure Neria et Muriel Jaouich avec qui échanger sur l'art est un privilège. Il est vrai qu'écrire c'est à tout le monde.

Un immense merci à mes très cher.e.s collaboratrices et collaborateurs : Karine Sauvé, Paula Brum Shappini, Alexia Laferté, Thomas Germanaud, Catherine de la grotte de Lombrives, toute l'équipe du Quartier culturel de Malévoz, aux patient.e.s qui affrontent avec tant de courage et dignité la souffrance psychique, aux femmes extraordinaires qui ont participé aux ateliers-causeries et à sœurs Nicole du monastère des carmélites de Montréal. Vous m'avez tous donné un petit quelque chose d'intime qui restera inscrit longtemps, j'espère vous l'avoir rendu.

Merci à mes collègues et ami.e.s.

AVANT-PROPOS

Le placard étoilé

En 1995, j'ai été témoin de la destruction d'une maison sur ma rue. La grue qui abattait les murs dans un mouvement de va-et-vient, laissait entrevoir une chambre encore habitée par des objets personnels. Une robe, un peignoir flottent dans un soulèvement de poussière. Les voisins l'observent comme un spectacle de démolition des plus impressionnants, pour moi il s'agit d'un carnage. J'ai entrepris par la suite de dessiner ma maison et celle de tous les membres de ma famille. De mémoire, je me suis appliquée à représenter au crayon de plomb sur papier le plan de leur maison en vue aérienne. Aujourd'hui, devant ces plans d'architecture, je me souviens avoir aménagé une petite pièce dans le placard de ma chambre. Mon premier « atelier ». Cet espace aux murs étoilés organisé en poupées gigognes devenait un espace propice au dessin et à la création. Dès lors, l'intimité devenait un espace à protéger, un lieu d'expression personnelle à l'abri de toute déconstruction externe. Le seuil était ici confortable, mais pour se protéger de qui, de quoi?

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.....	iii
LISTE DES FIGURES	vi
RÉSUMÉ.....	ix
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I Origine de la recherche.....	4
1.1 Leipzig	5
1.2 La cellule.....	7
1.3 Grotte du Trou du diable.....	17
1.4 Le seuil.....	18
CHAPITRE II Infrarouge.....	21
2.1 Expérience de confinement : la grotte de Lombrives.....	21
2.2 Suspendre le retour.....	26
2.3 L'espace noir.....	28
2.4 L'esprit des lieux et sa conversion en peinture	31
2.5 Lecture de la surface	33
CHAPITRE III La fresque	35
3.1 Un confinement féminin?.....	35
3.2 Éclatement du cadre.....	39

CHAPITRE IV	Sa robe est une voûte	43
4.1	Expérimentation de confinement : l'hôpital psychiatrique.....	43
4.2	Le ciel en voûte étoilé : Abbaye de Saint-Maurice	46
4.3	Observer la surface qui boit.....	51
CHAPITRE V	D'un seuil à l'autre	56
5.1	Le monotype	56
CONCLUSION	61
ANNEXE A	64
BIBLIOGRAPHIE	71

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
Figure 1.1 : Document d’archives I des ateliers-causeries, 2016	13
Figure 1.2 : Document d’archives II des ateliers-causeries, 2016	14
Figure 1.3 : Document d’archives III des ateliers-causeries, 2016.....	15
Figure 1.4 : Document d’archives IV des ateliers-causeries, 2016	16
Figure 1.5 : Cornelius Galle, <i>Adspectus Incauti Dispendium</i> , eau-forte, 1601	19
Figure 2.1 : Photographie de moi prise après une nuit passée dans la grotte de Lombrives, France, 2017 (Crédit : Simon Bertrand)	21
Figure 2.2 : James Turrell, <i>Bridget’s Bardo</i> , installation, 2009	23
Figure 2.3 : Photographie d’une ouverture dans la grotte de Lombrives, 2017 (Crédit : Simon Bertrand)	25
Figure 2.4 : <i>Salle 11, suspendre le retour, seul, mais avec vous, attendre, comme si c’est vu pour la première fois</i> , Exposition Pavillon, Ancienne École des Beaux-Arts de Montréal, 2017 (Crédit : Simon Bertrand)	27
Figure 2.5 : <i>Infrarouge</i> , huile sur toile, 40,64 x 50,8 cm, 2017 (Crédit : Alain Lefort).....	29
Figure 2.6 : Photographie de mon ombre dans la Grotte de Lombrives, France, 2017 (Crédit : Simon Bertrand)	29
Figure 2.7 : Sergueï Paradjanov, <i>Sayat Nova, Couleur de la grenade</i> , film long métrage 1968	32
Figure 3.1 : Illustration tirée du site internet de la Société Élisabeth Fry récupéré en juin 2018	37

Figure 3.2 : Leonora Carrington, <i>Crookery Hall</i> , lithographie couleur, 43,2 x 74,9 cm, 1987.....	37
Figure 3.3 : Nancy Spero, <i>The Goddess Nut II</i> , peinture et imprimé sur papier, 213,56 x 279,40 cm, cinq panneaux, 1990	38
Figure 3.4 : <i>Bleu</i> , plâtre vénitien, pigments aqua dispersion, pellicule de protection, figure à gauche 142,5 x 107,5 cm, figure à droite 90 x 66,25 cm, vue de l'installation au CDEx, UQAM, 2018	38
Figure 3.5 : <i>Prototype</i> , plâtre vénitien et pigments secs sur bois, 3 panneaux de 40,64 x 50,8, 2017	40
Figure 4.1 : Auteur inconnu, <i>Cosmas Indicopleuste</i> , enluminure de la <i>Topographie chrétienne</i> (IX ^e siècle) montrant la Terre plate enchâssée dans un tabernacle	47
Figure 4.2 : Photographie des voûtes d'ogives de l'Abbaye Saint-Maurice, Suisse, 2018.....	49
Figure 4.3 : Peintre inconnue (XVII ^e siècle), <i>Sainte Thérèse d'Ávila couvrant une communauté de carmélites de sa cape</i> , collection privée.....	49
Figure 4.4 : Photographie des voûtes d'ogives de l'Abbaye Saint-Maurice, Suisse, 2018.....	51
Figure 4.5 : Photographie de moi durant la nuit dans la cathédrale de la grotte de Lombrives, France, 2017 (Crédit : Simon Bertrand)	51
Figure 4.6 : <i>Sa robe est une voûte II</i> , huile sur toile marouflée sur bois, 40,64 x 50,8 cm, 2019 (Crédit : Alain Lefort)	52
Figure 4.7 : Leonora Carrington, <i>The garden of Paracelsus</i> , détail, huile sur toile, 84,4 x 120,3 cm, 1957.....	55
Figure 4.8 : Le pendu, carte de tarot ancien.....	55
Figure 4.9 : <i>Pendu-le</i> , huile, acrylique et crayon de bois sur toile marouflée sur bois, 50,8 x 40,64 cm, 2018-2019	55
Figure 5.1 : <i>Sans titre</i> , monotype, huile et cire froide sur coton brut, 30,48 x 40,6, 2019.....	56

Figure 5.2 : <i>Sans titre</i> , monotype, huile et encre sur nylon marouflé sur bois avec encastrement, cadre de l'artiste, 91,44 x 71,1 cm, 2019.....	59
Figure 5.3 : <i>Sa robe est une voûte</i> (2019), vue de l'exposition, Galerie Nicolas Robert.....	64
Figure 5.4 : <i>Voûte 5</i> , acrylique et huile sur toile montée sur bois, 101,60 x 121,92 x 4 cm, 2019.....	65
Figure 5.5 : (gauche) <i>Voûte 4</i> , acrylique et huile sur toile montée sur bois, 101,60 x 121,92 x 4 cm, 2019, <i>Voûte 6</i> , acrylique et huile sur toile montée sur bois, 55,88 x 72,2 x 4 cm, 2019, <i>Sa robe est une voûte</i> (2019), vue de l'exposition, Galerie Nicolas Robert	66
Figure 5.6 : <i>Voûte 4</i> , acrylique et huile sur toile montée sur bois, 101,60 x 121,92 x 4 cm, 2019.....	67
Figure 5.7 : <i>Voûte 6</i> , acrylique et huile sur toile montée sur bois, 55,88 x 72,2 x 4cm,2019.....	68
Figure 5.8 : <i>Voûte 1</i> , acrylique et huile sur toile montée sur bois, 51 x 41 x 4cm, 2019.....	69
Figure 5.9 : (gauche) <i>Pendentif_Voûte 1_Voûte 2</i> , acrylique et huile sur toile montée sur bois, 51 x 41 cm, 2019, <i>Sa robe est une voûte</i> (2019), vue de l'exposition, Galerie Nicolas Robert.....	70

RÉSUMÉ

Ma pratique en peinture est ancrée dans une recherche qui se développe selon l'*in situ* et la pratique de résidence. Ce processus consiste à visiter ou à séjourner dans des lieux (institutions) qui jusqu'alors m'étaient inconnus et qui ont en commun la thématique du confinement. Ainsi j'ai infiltré le milieu carcéral (Québec, 2016), les grottes des Pyrénées Ariégeoises (France, 2017) et le milieu psychiatrique (Suisse, 2018) où une partie de mon mémoire a été rédigée. Prenant la forme d'une vaste enquête intime dans un « temps suspendu » passé au sein de communautés fermées, ce travail sur le terrain m'a permis de préciser ce qui habitait déjà ma pratique en peinture : un travail basé sur la rencontre avec des gens, des communautés, des lieux. J'archive également mes investigations par le biais de la photographie, la vidéo, le dessin et la peinture. Elles ont en commun d'initier un vertige, celui de s'aventurer vers des territoires inconnus où l'architecture des lieux (institutions) enveloppe, protège et isole à la fois. Entre mémoire des lieux, rencontres et sensations, ce matériel d'archives sert d'ancrage à mes tableaux où se déploie un langage esthétique rassemblant mes intérêts pour la théorie de la couleur, l'architecture, la cosmologie et la psychanalyse. Devant ces deux processus distincts et indépendants, comment définir le lien indissociable qui unit ma recherche sur le terrain (corps/regard infiltré) et ma pratique en peinture ? Comment la navigation de lieu en lieu, de seuil en seuil peut-elle trouver sens dans l'espace pictural ? En quoi mon engagement physique dans mon œuvre, qu'il soit spatial ou corporel, m'amène une nouvelle perspective en peinture ?

Mots clés : lieu, espace pictural, matérialité, seuil, confinement, expérience.

INTRODUCTION

Espérant trouver la clarté, je m'assois dans ce bureau, face à cette fenêtre qui pointe vers les Alpes suisses. Du deuxième étage, j'observe les patient.e.s qui marchent au ralenti et les soignant.e.s qui filent de pavillon en pavillon. La neige, les jaquettes et les pantalons, tout est blanc ici. Cela me rappelle les paroles de Mélanie¹, une participante des *Ateliers-causeries* que j'ai animés en milieu carcéral, qui disait que le « trou » procurait un « effet snow globe ». À ma manière, je saisis l'effet d'un lieu sous verre où je m'imagine à l'intérieur d'un immense sablier à l'horizontale.

Ce temps d'arrêt est l'occasion de réfléchir aux mutations, voire aux conversions qui se sont produites dans mon parcours. Ce texte d'accompagnement met en évidence qu'aucun programme n'est établi d'avance puisque la recherche émerge d'une idée constante du potentiel.

Ce texte se construit autour de quatre œuvres, dont l'une d'elles est restée inachevée, et de quatre lieux phares. Le premier chapitre, « L'origine de la recherche », fait la synthèse d'événements importants qui se sont produits avant le début de ma maîtrise. Les trois chapitres suivants, « Infrarouge », « La fresque » et « Sa robe est une voûte », traitent de manière chronologique des œuvres réalisées en atelier durant la maîtrise. Ces trois projets rendent compte de déplacements dans la pratique en

¹ À noter que pour des questions éthiques, les noms cités sont fictifs afin de respecter la confidentialité

peinture, influencés par des expériences de confinement que je n'ai pas vécues seule, mais avec des personnes de confiance que j'ai invitées à différents stades de ma recherche. Ces chapitres dévoilent les multiples questions qui me portent à infiltrer un lieu tout en démontrant que le confinement est aussi libérateur. Finalement, le dernier chapitre « D'un seuil à l'autre » concerne le projet d'exposition. Cette dernière œuvre est analysée au même titre que les trois autres. Ainsi, le mémoire ne présente pas le projet d'exposition comme un projet terminé, mais plutôt comme une continuité.

L'analyse descriptive des œuvres illustre la logique interne de chacune et définit les éléments symboliques, formels et conceptuels qui les lient entre elles, sans toutefois leur dicter une signification arrêtée : il s'agit davantage de correspondances entre mes sources visuelles et textuelles issues de mes expériences.

Consciente de l'écart entre le vécu et ce qui peut être dit au sujet de ce vécu, je m'interroge sur le champ lexical de ma pratique. Non résolu, l'exercice de ce mémoire assume la difficulté à devoir, à ce stade-ci, qualifier mon travail. Dans ce contexte d'hésitation, je souhaite m'approcher au plus près de l'expérience en délaissant les discours et la terminologie propres au monde de l'art. Pour ce faire, le texte présente le récit de la recherche sur le terrain en s'attardant sur une série de facteurs physiques, psychologiques, culturels et sociaux. De plus, les images d'archives personnelles qui figurent ici sont les témoins d'histoires mineures qui une fois rassemblées rendent hommage à des personnes, à des lieux, à des actes ou à des savoirs peu connus, eux-mêmes enfermés dans quelque chose qui les dépasse.

Ces archives sont essentielles au travail pictural puisqu'elles structurent ma pensée lorsque je reviens en atelier. Je les imprime en plusieurs copies (petit ou moyen format sur papier mat), je les manipule (découpage, superposition) et je les colle ou les dispose sur des feuilles blanches de grands formats. Par un classement intuitif, sans hiérarchie et sans attente, j'observe et décèle leur résonance, qui me parvient

après plusieurs tentatives. Cela peut prendre des mois avant que je considère réellement tous les détails qui figurent dans l'image. Bien que cela soit modeste, je trouve une piste. Souvent, celle-ci me permet de comprendre la familiarité entre ces lieux investis. J'écris alors ce que je vois de façon très concrète. De nouveaux assemblages sont faits à partir d'une liste de mots, dont quelques-uns figurent dans la marge de ce présent texte. Les collages les plus concluants sont numérisés pour conserver l'original tandis que les copies sont installées au mur de l'atelier. Agissant comme traces, ces sources évitent l'éparpillement et me conduisent dans un système de symboles qui, la plupart du temps, marque le début d'un projet en peinture. Ainsi, dans ce texte, mes œuvres cohabitent avec mes sources visuelles, fidèles à ma méthode de travail en atelier.

Le plaisir ici est de faire l'expérience sans savoir ce qui en découlera. Guidée par des questions ouvertes, cette approche demande d'être confortable avec des disjonctions dans le travail et dans le style. L'aspect multiforme de la recherche permet d'expérimenter plusieurs procédés picturaux. Pour cette raison, le texte qui accompagne cette recherche suit différents registres. Il m'a fallu attendre que la recherche se développe de manière aléatoire et libre pour que divers modes de lectures émergent et dialoguent entre elles. Le texte n'a pas pour but de conclure ou de prétendre répondre à tous les questionnements, mais sert davantage à mettre en relation et à explorer les agencements proposés.

CHAPITRE I

ORIGINE DE LA RECHERCHE

Depuis le début, ma pratique s'élabore en étroite collaboration avec un lieu, généralement préalablement sélectionné, qui m'oblige à un déplacement. Ainsi orientée, celle-ci met l'accent sur le processus, l'exploration et le partage d'expériences en dehors du quotidien et du connu. En examinant un lieu, je rentre en relation avec de nouvelles personnes qui vont à leur tour influencer mon travail par leur vécu, leur histoire, leur sensibilité et leurs connaissances. Ces actions sont pour moi des résidences, et ce, même si elles sont organisées de façon indépendante, c'est-à-dire sans le soutien d'institutions ou d'organismes culturels. Voici un bref historique de mes premières résidences :

1. Mai 2010. Seule, je m'isole un mois dans un chalet loué à L'Isle-Verte dans la région du Bas-Saint-Laurent. À la tombée de la nuit, je peins dehors d'après observation avec mon chevalet et ma lampe frontale pour capter les différentes couleurs qui définissent le nocturne.
2. Juin 2011. *Road trip* avec l'artiste Éline Despins jusqu'au Frederic Remington Art Museum dans l'État de New York. Nous nous installons chacune à une extrémité de la salle pour reproduire notre nocturne favori.

3. Mai 2012. J'entame une première résidence avec un soutien financier au Vermont Studio Center. Je fais la rencontre de l'artiste Vija Celmins qui visite mon atelier. C'est aussi une période marquée par la découverte de la couleur vert phtalo.
4. Janvier 2015. Lors d'un séjour à Paris, j'esquisse les statuettes du Musée du Louvre durant une semaine. Cela donne lieu à un projet d'exposition de fin de baccalauréat en arts visuels à Concordia.

Je travaille depuis les débuts avec un intérêt particulier pour les scènes de nuit. Toutefois, c'est la résidence qui a précédé mon entrée à la maîtrise qui marque un des événements les plus importants pour ma recherche.

1.1 Leipzig

Automne 2015. Malaise. Je me sens confinée dans la longue tradition de la peinture figurative renforcée par ma formation². Ce sentiment est décuplé à mon arrivée à la résidence Leipzig International Art Programme en Allemagne. Des œuvres de « La Nouvelle École de Leipzig », du « Young German Art » et du « Pop de Dresde » recouvrent les murs des galeries. Comment aller au-delà de la représentation pour établir une relation plus intime avec le monde qui m'entoure? Consciente de mes limites, je cherche à rompre avec mes habitudes quant aux modes de faire.

² De 2006 à 2012, j'ai été mentoré par des artistes de la peinture figurative. Durant cette période, j'apprends l'anatomie, la perspective, la chimie de la couleur avant d'entreprendre mon baccalauréat à Concordia en 2012.

Pour la première fois, je décide de peindre un sujet qui appartient à mon environnement immédiat : une fenêtre. Elle m'apparaît comme une métaphore d'un certain sentiment d'isolement. À cette époque, un être cher contemple ses derniers instants à l'hôpital. Dans un lit, espace intime, je me suis mise dans sa peau. Cloué au lit devant le même décor, les mêmes rideaux, la même fenêtre à contempler. Que pouvait-il percevoir à travers les rideaux de sa chambre d'hôpital? De son propre aveu, bien des choses qui m'échappaient et qui apparemment remplissaient le temps et l'attente : l'imaginaire?

Dans mon studio dans le Leipziger Baumwollspinnerei³, j'entreprends une série de peintures semi-abstraites et minimalistes. J'installe mon chevalet avec l'intention de peindre le vent : une respiration fait danser le rideau recouvrant la fenêtre pour ensuite être aspiré à l'extérieur. Je peins les barreaux de la fenêtre qui, par le mouvement du drapé, se déforment et créent de belles ondulations. À une certaine période de la journée, les lignes sont si fortes qu'elles dessinent un monde voilé. C'est doux, c'est la vie qui entre par la fenêtre.

Le livre *Mal vu mal dit* de Samuel Beckett (1981), dans lequel la figure de la fenêtre est centrale, m'amène à réfléchir plus sérieusement à l'imaginaire du confinement, qu'il soit physique ou psychologique. Qu'en est-il de l'œil dans son rapport au temps et à sa façon de le combler lorsque l'immobilité s'impose à lui ?

³ Neo Rauch fut l'un des premiers artistes à s'installer dans le Spinnerei et divers autres artistes de Leipzig y ont leur studio. Le site est aujourd'hui reconnu pour ses nombreuses galeries et centres d'artistes.

1.2 La cellule

Voir ce qui ne
peut être vu

Hiver 2016. Je déplace des boîtes dans un petit coin d'atelier aménagé à la maison. Des dessins à l'encre réalisés durant mon baccalauréat captent mon attention. Fascinée par l'architecture depuis longtemps, cette période signe le début de mon intérêt pour le dispositif du panoptique⁴. Dans chaque dessin, deux lieux se côtoient : une même cellule vue de l'extérieur puis de l'intérieur est associée à un habitat sédentaire. À travers cette série de huit dessins, j'avais comme objectif de montrer l'évolution des abris depuis la préhistoire : de la grotte à la hutte jusqu'aux constructions 3D d'habitats martiens. Le dernier dessin à l'encre sur papier met en relation une cellule et un objet sphérique qu'on appelle boule à neige. Une idée émerge. Pourquoi ne pas explorer le confinement dans un contexte d'incarcération? Hasard ou synchronicité, mon ami François, nouvellement diplômé en travail social, est engagé dans un centre de détention. Je lui parle de mes intentions encore assez floues, mais qui arrivent à le convaincre de me mettre en contact avec Annie, coordonnatrice des bénévoles pénitenciers dans une prison pour femmes. Dans l'attente d'une réponse de sa part, le projet mûrit. À la recherche d'un partenaire pour soutenir le projet, je prends rendez-vous avec la Société Élisabeth Fry du Québec⁵, Exeko⁶ ainsi que le groupe Engrenage noir/Levier⁷. Je souhaite que le projet bénéficie

⁴ Inventé à la fin du XVIII^e siècle par le philosophe anglais Jeremy Bentham (1748-1832), le panoptique est un modèle architectural pour les prisons modernes où une tour centrale permet aux geôliers de surveiller, sans être vus, les détenus en cellules dans un bâtiment en anneau encerclant la tour. Michel Foucault analyse ce dispositif dans *Surveiller et punir* (1975).

⁵ Créée en 1977, cette maison de transition a pour mandat de favoriser la réinsertion sociale des femmes judiciairisées.

⁶ Organisme d'innovation sociale, basé à Montréal depuis 2006. Par des pratiques de médiations intellectuelles et culturelles, et des approches systémiques, il travaille à prévenir l'exclusion : itinérance, crime, suicide, toxicomanie.

d'un encadrement avec des personnes d'expérience et d'un soutien financier pour rembourser mes déplacements et mon matériel. Initialement, j'envisage le projet sur une durée d'un an. Les trois organismes, malgré leur intérêt envers le projet, hésitent par manque de budget et de temps, tandis que la Société Élisabeth Fry se montre plus ouverte à une collaboration et m'invite à préciser le projet. Est-ce une collaboration ou co-création avec les femmes incarcérées? Y'a-t-il un résultat escompté, si oui, sous quelle forme serait-il présenté? Quels sont les médiums privilégiés? Comment travailler en respectant une totale confidentialité? Aucun appareil photo, aucune caméra vidéo, aucun enregistrement sonore ni matériel d'art ne peuvent entrer ou sortir de la prison, à l'exception du papier. À la lumière de ces enjeux, la collaboration implique d'avoir un programme établi et de devoir livrer un résultat, ce qui la rend difficile à amarrer à mon approche. Pour moi, le projet est avant tout une résidence, non pas dans la mesure où j'y « réside », mais par le fait que je désire collaborer avec un lieu en l'investissant chaque semaine pendant plusieurs mois. Il s'agit pour moi d'une façon d'engager un dialogue sur des questionnements qui m'habitent et qui je crois, peuvent habiter cette communauté fermée. Comme une enquête exploratoire sur la diversité des confinements, sans but précis, sans réelle attente, mais dans une ouverture de l'autre, les ateliers-causeries ont pour but d'envisager les femmes autrement que comme des êtres à réformer. En les considérant comme des actrices sociales avant tout, je veux entendre leurs points de vue, encourager la prise de parole et l'expression de notre part sensible par le biais de l'art.

⁷ Créé en 2001, cet organisme soutient des projets d'art communautaire et d'art activiste humaniste. En collaboration avec la société Élisabeth Fry, ils ont réalisé des projets regroupant des femmes judiciarisées et des artistes professionnelles ayant travaillé en milieu carcéral.

Après plusieurs semaines d'attente, Annie me téléphone et m'invite à lui soumettre un dossier comprenant mon travail artistique, ma démarche et mes intentions de projet. Un mois plus tard, je vais la rencontrer. Des grilles, des portes, des guichets, des sas, des tourniquets, des fenêtres avec des barreaux. Je remarque des lignes jaunes au sol qui orientent mon corps, mon corps sur les caméras, mon corps, suspect dans les yeux des gardien.ne.s et celui des détenues qui attendent à l'accueil pour la journée de sortie et finalement, la fouille. De l'autre côté, Annie me sourit, tout va bien. Paradoxalement, une fois à l'intérieur de l'établissement, les éléments architecturaux me font croire à une protection contre le dehors. Assises dans son bureau vitré, nous discutons longuement du projet où je lui mentionne mon désir d'organiser des ateliers-causeries en sécurité maximale⁸. J'insiste sur cette unité maximale en raison de son plus haut niveau de confinement et parce qu'elles sont rarement visitées par les bénévoles en raison d'une surveillance accrue des détenues (troubles sévères de santé mentale, prises de médicaments et sentences lourdes). Je souhaite franchir ce seuil.

Annie me propose de mieux adapter mon lexique afin que le projet soit accepté par la direction. Je dois éviter les mots « captivité », « enfermement », « évasion » et « confinement ». La raison est simple, cela pourrait choquer les participantes ou encore, choquer les gardien.nes et psychologues en poste qui surveilleront le déroulement de mes ateliers. Annie semble en confiance. Tout ce protocole fait que le projet devient de plus en plus concret. J'invite alors ma grande amie et artiste

⁸ Il existe différents classements de sécurité en juridiction fédérale : la sécurité maximale, la sécurité moyenne ou la sécurité minimale. Les sentences pour meurtre sont automatiquement référées aux pénitenciers à sécurité maximale (10 à 15 personnes). (Source : <https://www.csc-scc.gc.ca/lois-et-reglements/705-7-cd-fra.shtml>)

interdisciplinaire Karine Sauvé⁹. Issue du théâtre, elle a une facilité à communiquer avec divers publics, en plus de faire de la médiation culturelle dans le cadre de ses projets. Elle accepte, ce qui me rassure quant à la dynamique à installer avec le groupe. Toutefois, avant de commencer notre série d'ateliers-causeries d'une durée d'une heure trente étalée sur six semaines, on doit se soumettre à deux dernières procédures : une journée de formation aux bénévoles qui se donne dans l'une des classes de la prison et une enquête sécuritaire. Le tout est approuvé après deux semaines d'attente.

Premier atelier, on nous signale que la chance est avec nous. Le groupe est calme, aucun incident n'est survenu, ce qui aurait pu avoir pour conséquence de faire annuler l'atelier. Six participantes souhaitent participer sur une base volontaire. La proposition semble les avoir intéressées. Soulagement. À notre arrivée, nous rencontrons une jeune psychologue qui nous indique quelques règles à suivre : « ne rien dévoiler de personnel, ne pas toucher les participantes et veiller à ce que le matériel fourni par la prison (pinceaux, crayons, feuilles, toiles) ne soit pas volé », car ils peuvent représenter un danger pour les femmes. Elle nous suggère donc de compter le nombre de pinceaux, de crayons, etc. Tâche lourde et contraignante.

Arrivées dans la salle en demi-lune vitrée, six participantes nous accueillent avec beaucoup d'enthousiasme. Elles s'excusent de n'avoir pas préparé de café ni enfilé une tenue propre. Hospitalité et douceur. Après un tour de table pour se présenter, nous disposons des livres d'art sur la table et présentons le projet de dessin : choisissez une heure, n'importe laquelle, et imaginez ce que vous voyez par la fenêtre à cette heure-là. Les discussions s'animent autour de la table en cercle, certaines

⁹ Karine Sauvé, diplômée du DESS en théâtre de marionnette, crée sa compagnie Mammifères en 2013. Son travail privilégie un théâtre d'images qui part de la matière, de la voix, des objets et du corps.

dessinent au sol ou au mur, d'autres ne touchent pas leur crayon, mais s'intéressent au dessin de leurs voisines. C'est modeste, mais pendant ce temps nous nous racontons les différents paysages contemplés ou encore des anecdotes qui témoignent des différents environnements habités. Certains sont violents et d'autres réconfortants. À notre retour la semaine suivante, une participante nous partage que son dessin, qu'elle avait fièrement affiché dans le salon, a été déchiré par un jeune gardien. L'art est un type d'évasion qui froisse plusieurs gardien.ne.s, nous dit-elle.

Chaque semaine, nous proposons des ateliers variés où nous réfléchissons ensemble à l'imaginaire associé aux situations d'enfermement. Tranquillement, les participantes nous parlent du « trou »¹⁰. Lors de l'atelier, une participante utilise uniquement la couleur bleue dans sa peinture, ce qui fait éclater de rire le groupe. Nous apprenons qu'elle vient tout juste de sortir du « trou » dont les murs sont peints en bleu. Avec leur consentement, nous leur proposons d'écrire à ce sujet pendant notre absence. Pour ce faire, nous leur distribuons une feuille avec quelques questions sur ce lieu auquel nous n'avons pas accès. Par le biais de l'écriture, elles expriment que seules face à elles-mêmes, la cellule de réclusion les libère du regard des autres et devient un lieu introspectif. Des préjugés tombent. La notion de protection entre ici en jeu. J'identifie ce qui depuis le début m'attire dans ces lieux clos : l'expérience introspective et l'imaginaire qui en résulte. C'est ainsi que je m'engage dans cette recherche sur la diversité des confinements en interrompant volontairement ma pratique en peinture. De mon propre confinement, je trouve écho dans le vécu de ce groupe de femmes. Au dernier atelier, après six semaines de rencontres, Karine et moi leur proposons de partir à la recherche de notre propre espace et de leur en ramener des petits bouts. Les participantes ricanent en nous signifiant leur affection. Certaines nous remettent des cadeaux pour montrer leur gratitude : poèmes et dessins.

¹⁰ Le « trou » est ici une cellule d'isolement en sécurité maximale dans la prison fédérale.

Plus de la moitié nous annonce qu'elles quitteront sous peu l'unité, soit pour une libération conditionnelle, soit pour un transfert dans une autre unité ou dans une autre prison. Ensemble, nous proposons l'idée que le projet se poursuivre malgré leur absence et si possible, que la suite du projet soit présentée aux nouvelles arrivantes ou dans les autres unités de la prison. J'ai tenté de continuer par la suite, mais la direction a refusé en raison de trop d'incidents à l'intérieur des unités. Je n'ai jamais su la nature des incidents.

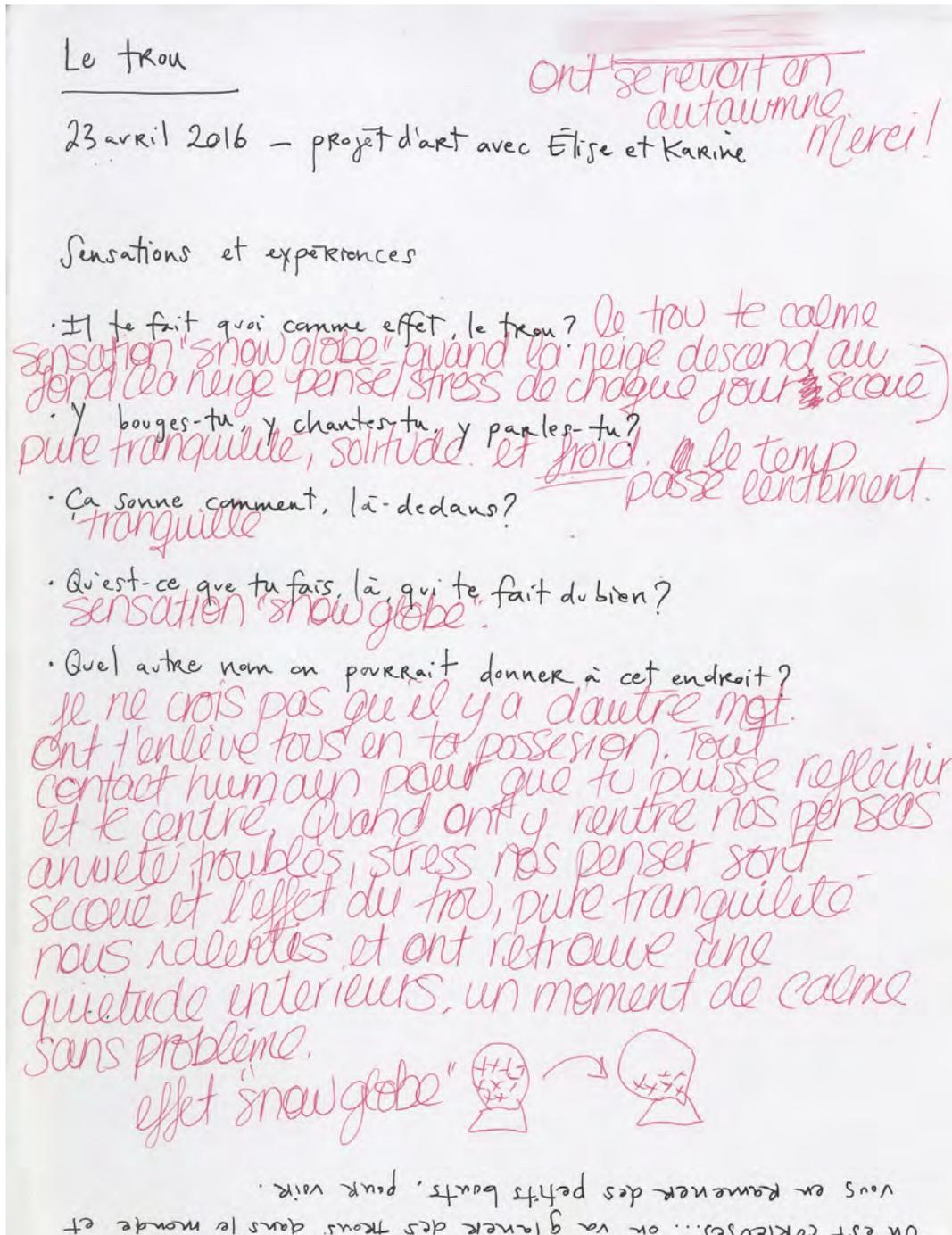


Figure 1.1 : Document d'archives I des ateliers-causeries, 2016.

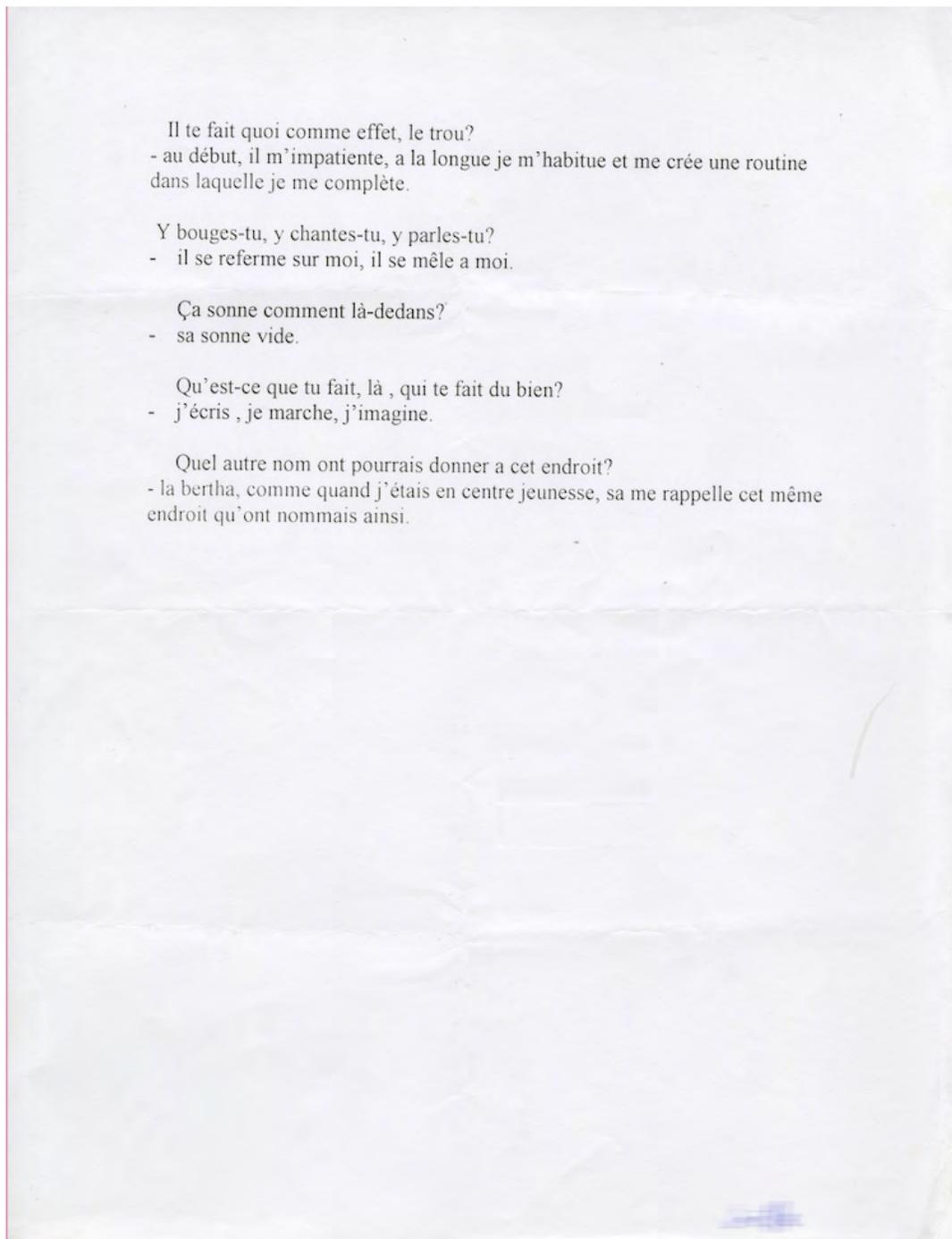


Figure 1.2 : Document d'archives II des ateliers-causeries, 2016.

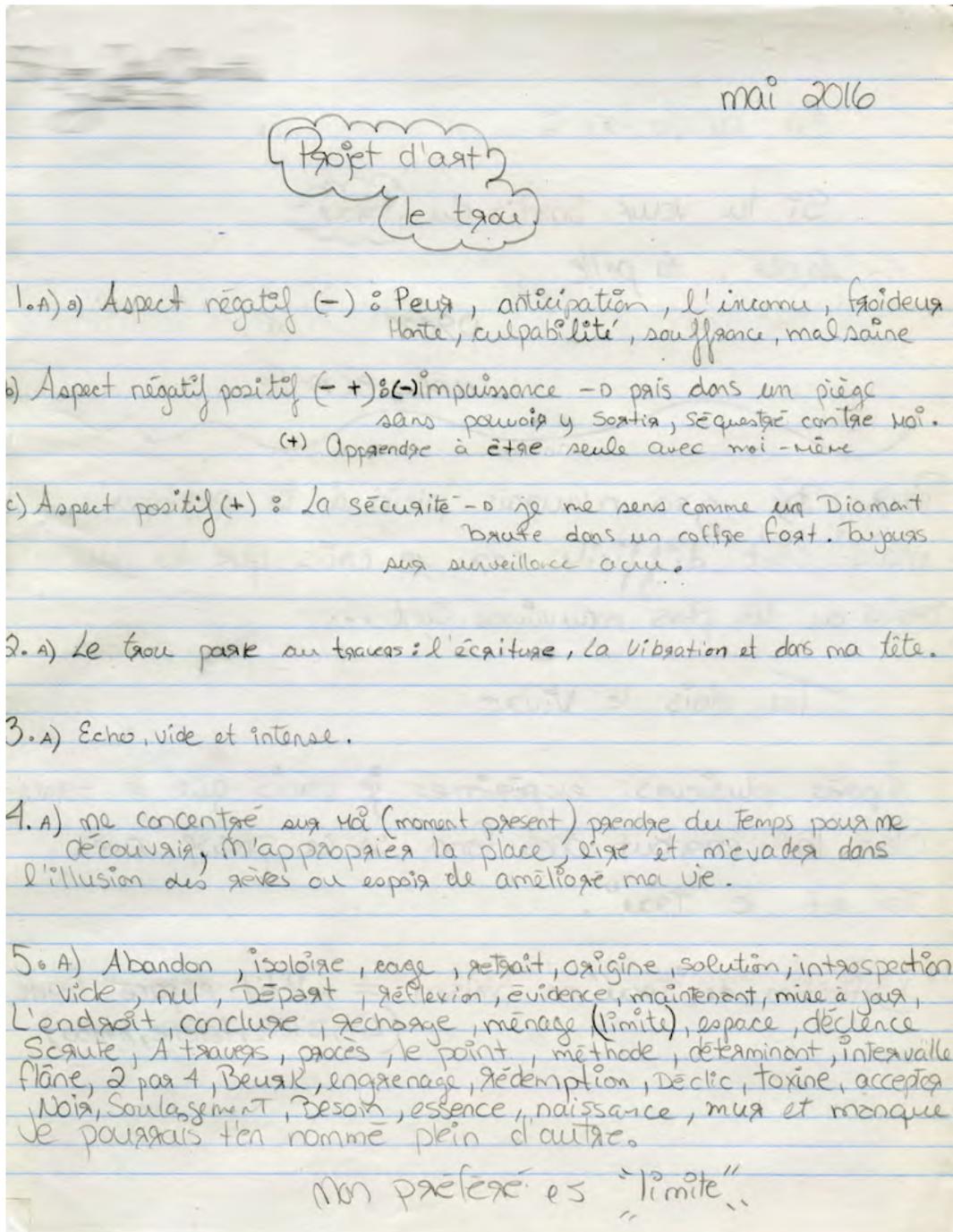


Figure 1.3 : Document d'archives III des ateliers-causeries, 2016.

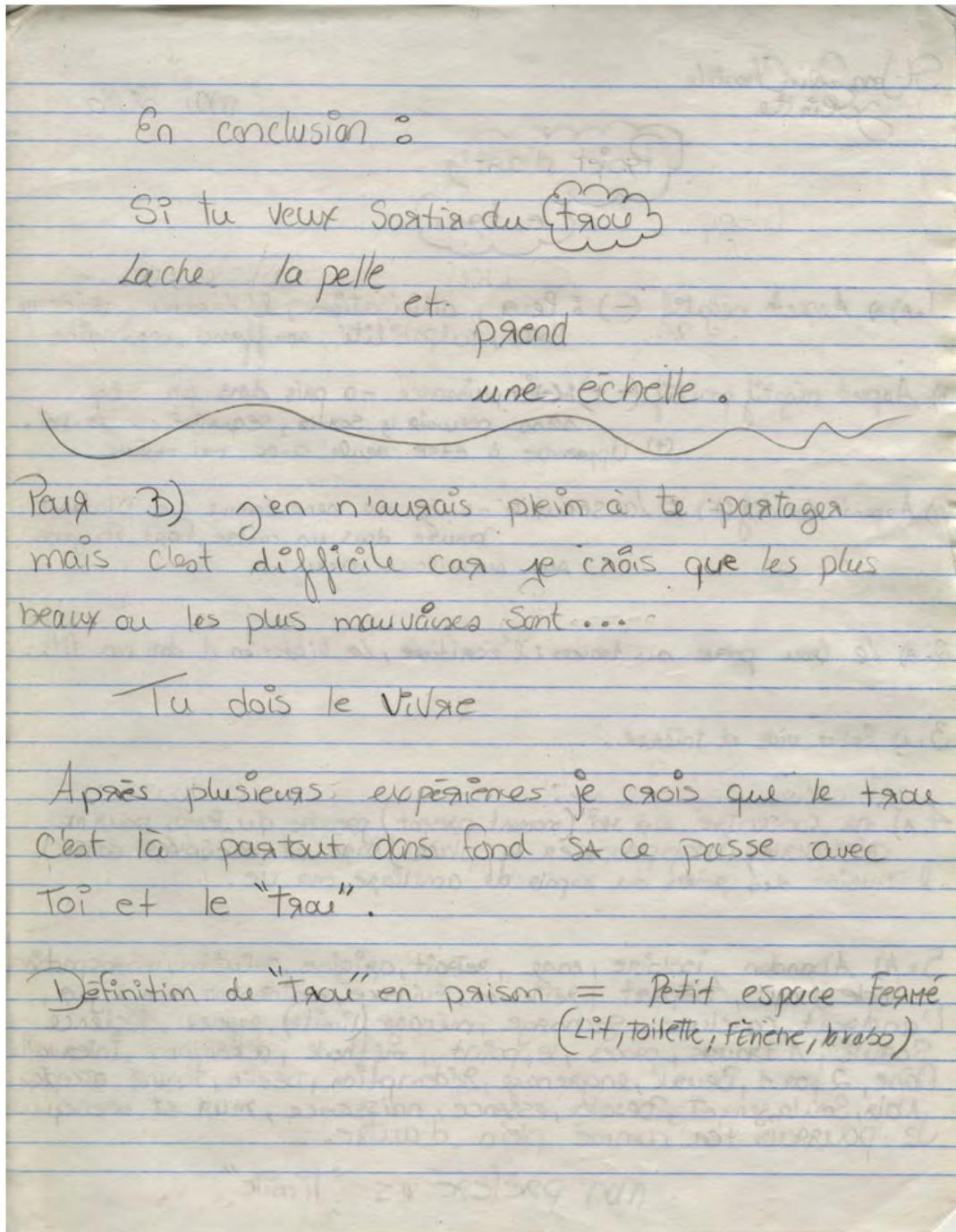


Figure 1.4 : Document d'archives IV des ateliers-causeries, 2016.

1.3 Grotte du Trou du diable¹¹

Hiver 2017. Dans la grotte, les trois ami.e.s de la maîtrise que j'ai invité.e.s et moi nous installons parmi les glaçons géants, de l'eau jusqu'aux cuisses et du matériel audio dans les mains. Maude Arès et Alexia Laferté-Coutu font partie d'une chorale professionnelle et les sachant sensibles à la voix, je leur ai demandé de participer. Thomas Germanaud qui conçoit des installations vidéos et sonores, des cartes ainsi que des partitions graphiques se joint également à nous. Je confie à Thomas la responsabilité de filmer et d'enregistrer le son de nos chants, qui contribue aussi à l'exercice avec sa voix grave. Leur collaboration fut importante dans le projet, car un chœur nécessite la présence de plusieurs voix et j'avais besoin d'aide pour gérer les conditions difficiles : le froid, la neige, l'eau dans la grotte, le matériel audio à protéger et les besoins techniques particuliers. Une fois placé à différents endroits dans le long tunnel de la grotte, nous enregistrons le son et les images de notre chant improvisé. De retour en salle de montage, déception. La caméra semble assujettir et surdéterminer l'expérience vécue. Quant aux chants, bien qu'ils soient mélodieux, je n'arrive pas à leur donner une forme sans image. Après réflexions, je lie la problématique de l'image vidéo à l'image picturale. Une partie de moi refuse d'aller vers la représentation de mes sujets en peinture, mais aussi à travers d'autres médiums. Pourquoi?

Après cette expérience, mes intentions se précisent. Je comprends que la représentation du lieu en peinture atténue, aplatit ou encore annule l'expérience vécue. Il me faut développer une stratégie pour être devant le tableau comme je suis

¹¹ Le Trou du diable de Saint-Casimir de Portneuf est une grotte de 980 mètres. Elle est la deuxième plus longue grotte accessible au Québec. <http://parcportneuf.com/grotte-trou-du-diable/>

dedans le lieu. Retourner à la sensation afin de poursuivre l'expérience. Une question motive alors ma recherche : l'espace pictural peut-il être envisagé comme un second lieu [à visiter] ?

Ce qui m'a initialement conduit vers la prison s'est rapidement transformé en une méthode de travail où un lieu en appelait un autre. Bien qu'ils n'ont a priori rien en commun, à ma façon, je les lie ensemble. Certes, ces institutions possèdent des fonctions différentes, mais elles contiennent toutes des lieux d'enfermement : enfermement choisi des moines, des sœurs cloitrées et enfermement subi des personnes incarcérées. Ces lieux confrontent et interrogent l'usage des espaces d'enfermement par diverses continuités et ruptures. Ne niant pas mon intérêt pour l'histoire institutionnelle de ces lieux, il me faut avouer que ma pratique se situe ailleurs, dans l'intime de l'expérience subjective dans ces espaces.

1.4 Le seuil

Architecture
et corps

Septembre 2016. Petit retour en arrière. C'est le début de ma recherche. Je découvre une eau-forte de Cornelius Galle, éditée dans le *Veridicus Christianus* de Jean David¹² (Anvers, 1601). Mon rapport à cette image est capital, car elle parle de ce que je n'arrive pas à exprimer à ce moment-là. Peut-être l'entre-deux, celui du corps dans l'espace et l'espace du corps ? Confinement : plus l'espace se rétrécit sur moi, plus l'imaginaire s'ouvre.

¹² Source de l'image : Teyssot, 2009 (<https://journals.openedition.org/appareil/1005>, consulté le 30 août 2019)

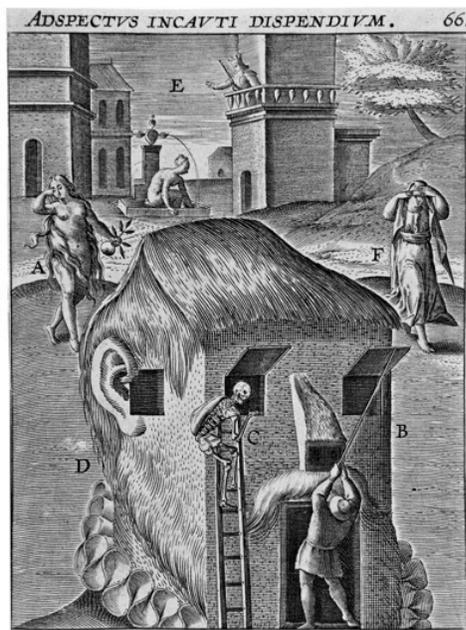


Figure 1.5 : Cornelius Galle, *Adsppectus Incauti Dispendium*, eau-forte, 1601.

L'image montre une maison en forme de tête humaine. La bouche devient la porte, les narines prennent la forme d'un hublot de ventilation, les oreilles et les yeux sont des fenêtres. Cette image m'a permis de comprendre le besoin dans mon travail de créer une séparation, une frontière, un mur, une fenêtre qui parle d'un dedans et d'un dehors. Sans vouloir parler en opposition binaire, dans la citation ci-dessous, l'auteur Samuel Beckett évoque son rapport à l'écriture, à ce qui permet cet entre-deux, entre fiction et réalité.

Entre-deux « [C] » est peut-être ça que je sens, qu'il y a un dehors et un dedans et moi au milieu, c'est peut être ça que je suis, la chose qui divise le monde en deux, d'une part le dehors, de l'autre le dedans, ça peut être mince comme une lame, je ne suis ni d'un côté ni de l'autre, je suis au milieu, je suis la cloison, j'ai deux faces et pas d'épaisseur [...] (Beckett, 1953, p. 160).

Être au milieu, entre corps et espace. Cela me rappelle un de mes premiers travaux dans la classe de David Tomas, à l'automne 2016. Il fallait créer une œuvre qui parle

de notre processus idéal. Je me fais hypnotiser par mon amie Virginie, psychologue en formation pour devenir hypnothérapeute. L'œuvre prend la forme d'une présentation où je raconte à la classe le souvenir de mon expérience. Chaque étape est décrite et je reprends les mots exacts de l'hypnotiseuse que j'ai enregistrée sur mon cellulaire, de sorte que j'introduis la classe à un certain état hypnotique. Pour conclure, j'explique que dans un va-et-vient permanent entre le réel et sa schématisation, entre la fiction et la réalité physique, je me sentais devenir minuscule et par la suite, devenir géante. Cette dissolution lente et rapide entre espace réel et fictionnel est un désir avec lequel je souhaite renouer dans mes projets artistiques.

Avec du recul, je perçois des effets similaires vécus dans des lieux de confinement. Par exemple, la grotte devient un espace de transition qui opère un décalage avec l'environnement spatio-temporel qui m'est familier. Appréhendé comme un phénomène spatial, l'espace de transition engage l'ensemble du corps : la vue et l'ouïe, mais aussi le sens proprioceptif, c'est-à-dire le flux sensoriel continu, mais inconscient qui traverse notre corps pour adapter nos organes intérocepteurs (Bitbol, 2014). En vertu d'une synesthésie « incorporée » qui active le sens intime du corps global à partir de stimuli visuels et/ou auditifs, on peut ainsi ressentir un décalage avec la réalité (Decety, 2001). Il y a donc un franchissement de seuil.

Le seuil, tranquillement, devient le fil conducteur de ma recherche. Celui-ci sera traité tout au long des chapitres afin de l'arrimer aux projets en peinture.

CHAPITRE II

INFRAROUGE

2.1. Expérience de confinement : la grotte de Lombrives

De retour,
à la
peinture

Juin 2017. Je fais ma valise. La destination : les Pyrénées Ariégeoises qui abritent de nombreuses grottes préhistoriques, dont celles de Niaux et du Mas d’Azil, en plus de grottes géologiques telles Lombrives et Labouiche.



Figure 2.1 : Photographie de moi prise après une nuit passée dans la grotte de Lombrives, France, 2017 (Crédit : Simon Bertrand).

La plupart d'entre elles sont réglementées et appartiennent à des propriétaires privés, excepté la grotte de Lombrive. Appartenant à la communauté d'Ussat-les-bains et valorisant une économie mixte, la grotte m'interpelle pour son état sauvage. Deux mois avant le départ, j'écris un courriel à la responsable, Catherine, lui demandant une autorisation de visiter la grotte de façon autonome, avec le droit de photographier et de filmer, et ce, sur plusieurs jours. Je n'obtiens jamais de réponse. Pendant ce temps, je demande à Simon, mon copain, de m'accompagner pour documenter mon périple. Il accepte. Arrivée sur place, sans la moindre hésitation, Catherine accepte en nous proposant de nous faire une visite guidée. D'un pas affirmé, elle bondit dans le chemin escarpé jusqu'à l'ouverture de la grotte. Devant l'impressionnante bouche obscure, la grotte nous souffle son air frais. Nous remarquons les touristes vêtus d'imperméable qui sortent frigorifiés. Nous nous aventurons, sans matériel audio, dans cet incroyable réseau karstique de sept kilomètres. Inscrite au *Livre des Records Guinness*, j'apprends que la grotte fait partie d'un immense réseau de cavités se développant entre les vallées du Vicdessos et de l'Ariège. Nous franchissons la porte de l'entrée sommairement aménagée. Sous nos pieds, un sol humide en argile s'étend sur d'immenses salles : la carène, le passage du crime, la galerie du grand cimetière, le grand lac, etc. Formée il y a plus de 20 millions d'années, chaque salle contient des concrétions rattachées à une légende : la cape, la sorcière, le mammoth, le tombeau de pyrène, les 1000 colonnes, etc.

La responsable nous raconte que le lieu a servi de refuge aux cathares, aux protestants, au roi Henri de Navarre, aux francs-maçons et aux Maquisards lors de la Dernière Guerre. En secret, je vais moi aussi graver mon nom avec les leurs sur les parois rouges.

Au loin, des voix de femmes. Il me faut traverser un tunnel étroit pour m'en approcher. Je rampe. Moment claustrophobique. De l'autre côté, je lève la tête et l'espace s'ouvre sur une immense cathédrale. Comme dans le ventre de ma mère, comme dans l'œuvre *Bridget's Bardo* (2008) de James Turrell. Deux femmes chantent dans la grotte en hébreux. Je sors mon cellulaire et j'enregistre le son. Inattendu, un deuxième groupe de touristes composé majoritairement d'hommes apparaît. Venus se recueillir, ils chantent à leur tour *a capella*. Leurs voix graves résonnent différemment dans cet espace vide, donnant un caractère plus dramatique au lieu. Au cœur de la terre, je suis hors du temps.



Figure 2.2 : James Turrell, *Bridget's Bardo*, installation, 2009.¹³

N'ayant aucun campement de prévu pour la nuit et avec une envie de pousser l'expérience sans la présence des touristes, je demande à Catherine s'il est possible de

¹³ Source de l'image : <https://www.boumbang.com/james-turrell/>, visité le 22 août 2019.

dormir une nuit à l'intérieur. Normalement, cette permission est accordée uniquement aux spéléologues, mais elle accepte. Lombrives devient dans les jours qui suivent notre grotte.

Tous les deux seuls, nous piquons notre tente dans la cathédrale. Nous sommes munis de chandelles, de cahiers de notes, de nourriture, de nos sacs de couchage, d'un seau en guise de toilette et de tout notre matériel audio. 19 h. Nous faisons une balade à la chandelle dans les galeries. Les ombres fugaces, le silence et l'écho amplifié de nos voix nous font perdre tous nos repères. Submergée par l'histoire de ce lieu, l'expérience réflexive démontre que seuls dans le noir, nous nous retournons face à nous-mêmes et vers notre force intrinsèque : la création. Le corps en déplacement éclaire les parois et dessine dans les fissures de petites figures. Retour en arrière de 32 000 ans, encore aujourd'hui, tout s'anime. Entre histoires, légendes et réalités, la grotte révèle une imagerie latente, qui en appelle aux origines de l'art. Suscitant une sorte de quête intérieure par l'agencement des diverses formes architectoniques, les galeries souterraines ont un effet *psychogéographique* jusqu'à induire nos comportements. L'image du trou qui donne sur l'extérieur de la grotte a la forme d'un œil qui porte un regard sur nous.



Figure 2.3 : Photographie d'une ouverture dans la grotte de Lombrives, 2017 (Crédit : Simon Bertrand).

« Se laisser regarder par ce qu'on regarde et accepter d'être dessaisi de tout. », écrit George Didi-Huberman (2002, p. 56). 22h. On souffle les chandelles. À l'abri, dans notre tente comme sous une petite peau translucide, nos respirations et la chute lente d'eaux calcaires ruissellent le long des cônes géants. Traversée sensorielle, tous les sens de mon corps sont engagés. La noirceur agit sur moi et intensifie l'expérience du confinement. Je me réfère au son, qui lui est amplifié et se propage dans les galeries adjacentes. Cela contribue à faire ressentir un décalage avec la réalité, comme si tous les mouvements du corps remplissent l'espace dans un rapport d'échelle disproportionné. Je me sens compressée par le volume imposant de la grotte où mon corps devient prisonnier de l'espace tandis que, quelques micros secondes plus tard, plus aucune distinction n'existe entre mon corps et la grotte. Cet effet de porosité me rappelle mon expérience d'hypnose : la grotte est un espace mental, entre pulsation, régression, sommeil hypnotique et matière picturale.

2.2 Suspendre le retour

Septembre 2017. De par l'intensité de mes expériences dans la grotte, plus spécifiquement la nuit à Lombrives, je sens qu'il me faut un temps pour saisir ses effets transformateurs sur moi. Au même moment, mes collègues à la maîtrise organisent une exposition collective. C'est pour moi l'occasion rêvée de me mettre au défi, de faire exister un moment d'incubation en accéléré. Dans l'une des petites salles de l'Ancienne École des beaux-arts de Montréal, j'installe un bureau, une chaise, un carnet, un crayon et mon ordinateur, qui à l'aide d'un projecteur, expose au mur les photographies de ma nuit dans la grotte. Les lumières sont éteintes et seule la projection éclaire la pièce. J'applique du yogourt qui donne un effet givré sur la vitre en laissant une petite ouverture en guise de fenêtre pour que le spectateur puisse voir à l'intérieur.

À l'intérieur, je prends le temps de regarder mes photos d'archives de l'expédition dans la grotte en étant à la fois unie et séparée du spectateur. Je partage cette documentation tout en conservant une intimité, une qualité d'introspection, celle dont j'ai besoin pour retourner à la sensation de la grotte. J'écris ce que je vois et peut-être des mots qui guideront mon retour en peinture.

Double mise en abyme, le spectateur me regarde en train de me regarder, mais personne ne voit personne. Je suis assise dos au spectateur et cette même posture est adoptée dans mes photographies. Trois « fenêtres » rappellent l'eau-forte de Cornelius Galle, soit l'ouverture sur la vitre de la salle, le cadre de mon écran d'ordinateur et le cadre de l'image projetée au mur. Ils présentent trois différentes intimités et temporalités. Après trois heures, je quitte la salle. Je laisse mes notes derrière moi en ne retenant que celle-ci : *On ne voit pas le noir, on le ressent on le devient. Dans la grotte, la sensation du noir est rouge, comme mes organes.*

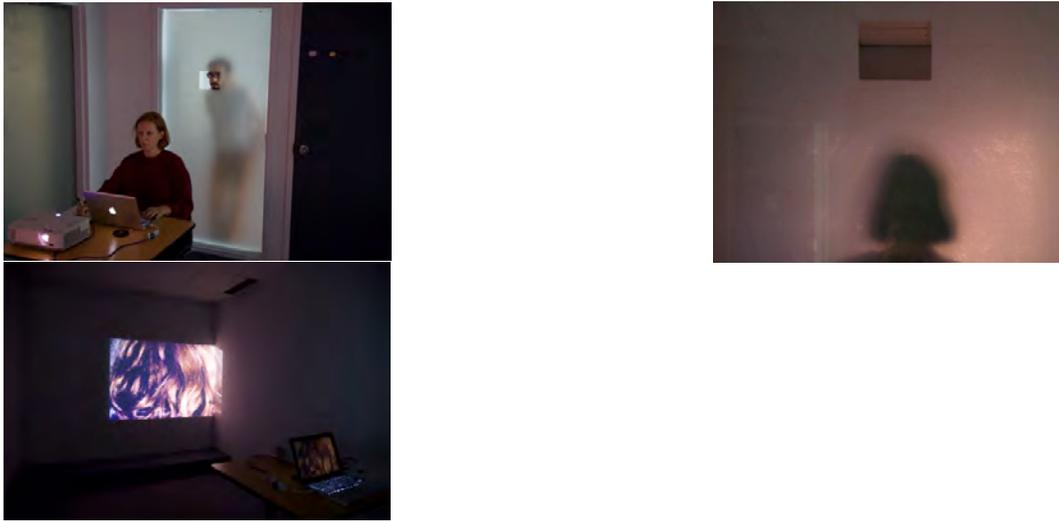


Figure 2.4 : *Salle 11, suspendre le retour, seule, mais avec vous, attendre, comme si c'est vu pour la première fois*, Exposition Pavillon, Ancienne École des Beaux-Arts de Montréal, 2017 (Crédit : Simon Bertrand)

À ce sujet, Minkowski souligne que « l'obscurité n'est pas la simple absence de lumière; il y a quelque chose de positif en elle. Alors que l'espace clair s'efface devant la matérialité des objets, l'obscurité est "étouffée", elle touche directement l'individu, l'enveloppe, le pénètre et même passe au travers [...] » (Minkowski cité dans Caillois, 1935). Jusqu'ici, mon expérience de la grotte avait alimenté beaucoup d'images. Ces images étaient produites par les nombreuses représentations dans l'histoire de la littérature dont *Voyage au centre de la Terre* de Jules Verne (1864) et au cinéma, *La Grotte des rêves perdus* de Werner Herzog (2010) et *La descente* de Neil Marshall (2006). De cet exercice d'incubation, je reviens à ma propre expérience, échappant aux images préconçues. Cette sensation captée, nommée et possiblement transposable dans le langage visuel me permet de revenir à la peinture. Un processus de pensée qui devient acte et qui rallie la présence physique du corps et l'intellect. De cette réalité sensible se forme une idée, qui se matérialise et finalement ce fait ressentir. Évidemment, le processus de peindre peut faire en sorte que l'élan premier ou que l'idée initiale se perde dans l'œuvre en cours de route. Parfois, c'est

embarrassant et parfois, intéressant : un avènement autre qui n'aurait pas pu être pensé préalablement.

2.3 L'espace noir

Octobre 2017. Je tourne autour. À l'extrémité du studio uqamien, j'observe mon espace. Celui-ci est vide. Inspirée des colorants utilisés dans l'art rupestre, je mélange plusieurs couleurs pour élaborer des déclinaisons rougeâtres lumineuses et rabattues, que je compare au rouge velours. La série *Infrarouge naît*, revisitant les allers-retours poreux et vertigineux vécus dans le noir de la grotte où l'imaginaire prend le dessus et provoque des sortes d'hallucinations, mais aussi d'éventuels rayonnements obscurs appelés la lumière infrarouge¹⁴.

¹⁴ Son rayonnement est d'une longueur d'onde située entre celles des hyperfréquences et du spectre visible. Tout corps émet spontanément un rayonnement dont les longueurs d'onde dépendent de sa température. <https://www.futura-sciences.com/sciences/definitions/physique-infrarouge-1011/>



Figure 2.5 : *Infrarouge*, huile sur toile, 40,64 x 50,8 cm, 2017 (Crédit : Alain Lefort).

Figure 2.6 : Photographie de mon ombre dans la Grotte de Lombrives, France, 2017 (Crédit : Simon Bertrand).

Curieux, le confinement dans le dictionnaire est « la mise à l'ombre » pouvant être une manière de rehausser l'action de la lumière, entre noirceur et blancheur. Le *leitmotiv* est de peindre, non pas les cavités, mais bien ma *figure de projection*, c'est-à-dire la grotte que je me crée rétroactivement. Sans image préparatoire, je me concentre sur la sensation de la couleur et la surface du tableau. Je recouvre en rouge six tableaux de même format de peinture à l'huile avec un peu de térébenthine pour avoir un effet mat. Avec un large pinceau, toutes les marques sont effacées pour avoir une surface parfaitement homogène et lisse. Une fois le fond sec, j'utilise la technique du lavis en appliquant sur la toile une couleur noire constituée d'un mélange de vert de vessie, de rouge cadmium et de bleu phtalo diluée avec beaucoup d'huile de noix et de térébenthine. Cette approche permet de recouvrir la surface au pinceau en laissant les traces de mes passages ou encore d'effacer et de retirer une certaine épaisseur de peinture avec un tissu jusqu'à faire disparaître l'entièreté de l'image, car la toile n'absorbe la peinture qu'après plusieurs heures. Progressivement, la surface est activée. Des formes suggèrent des éléments figuratifs sans réelle précision. Ce procédé dévoile la lumière du fond du tableau (ici le rouge) tel un rétroéclairage où le

tableau donne l'illusion d'une plaque photographique ou d'une radiographie. Ces formes s'inspirent aussi des tableaux de maîtres passés aux rayons X afin de rendre visibles à la surface du tissu toutes les couches précédentes.

Par économie de moyen et économie de couleur, la technique du lavis travaille les conditions d'apparition de l'image. Le temps est long avec les multiples repentirs¹⁵, mais également rapide par la spontanéité du geste qui glisse sur la surface. Le repentir provient en partie de mon conflit entre peinture abstraite et figurative. Pourquoi devoir choisir? Je fais les deux en même temps dans un esprit strictement intuitif pour multiplier les écritures. Des éléments figuratifs apparaissent, je les efface et ils produisent ce qu'on pourrait appeler une sorte d'abstraction figurative. J'avance et je frotte la surface lisse, scission entre le poreux, le huileux et le sec. Ceci permet de travailler une image « flottante », une image qui se métamorphose, c'est-à-dire qui devient une surface habitée par différentes expériences : une disparue et l'autre agissante. La toile devient un lieu d'agrégation de marques et d'autres signes qui existent à la périphérie de la vision. En d'autres mots, le tableau rappelle la vision nocturne où les éléments peints se définissent lorsque l'œil s'adapte à la noirceur, dans ce cas-ci, à la lumière infrarouge. La notion de « figural » développée par Jean-François Lyotard résume cette approche en peinture. L'auteur explique que « la figure se donne à penser selon une logique mimétique, tandis que le figural en fait explorer, en fait exploser, en défigure le cadre (Lyotard, 1971) ». En ce sens, l'expérience du lieu offre la possibilité d'explorer la fonction de la représentation en peinture. Grâce à

¹⁵ En peinture, le terme « repentir » désigne une altération de l'œuvre mise en évidence par la trace de ce qui précédait l'altération même, indiquant ainsi que l'artiste a « changé d'avis » pendant le processus de création (Leone, 2010).

la noirceur de la grotte qui a la faculté de déformer les images fournies par la perception, l'acte de peindre quant à lui, libère des images premières et fait évoluer les images. En ce sens, l'auteur Mathieu Bouvier résume bien le phénomène : « L'image mentale n'a donc aucune fonction reproductrice par rapport à la sensation primitive. Mais elle a un devoir de conversion. » (Bouvier, 2018). Cette « conversion » démêle et mêle ensemble la mémoire du lieu et la mémoire du corps.

2. 4 L'esprit des lieux et sa conversion en peinture

Des mois après la réalisation de la série *Infrarouge*, je remarque le lien étroit entre la peinture et une des photographies prises lors de la nuit passée dans la grotte (Figure 2.6). Tout comme les tableaux, cette photographie montre l'ombre projetée d'un corps féminin dans un mouvement gracieux sur une stalagmite. Le clair-obscur accentue l'intensité de l'image où l'espace noir amène une profondeur tout en évitant de dévoiler l'ampleur du lieu. On retrouve ce même noir dans le tableau *Infrarouge* (Figure 2.5) tout comme la présence d'une main tendue dans le vide qui pointe un espace qui n'est pas visible. En premier plan, la figure dans le tableau ainsi que dans la photographie se fond, se moule à son environnement. De plus, la texture de la stalagmite est similaire à la texture qu'engendre le lavis, c'est-à-dire un amoncellement de lignes formées par de multiples passages et coups de pinceau. On sent la vitesse, la superposition et même la pression des poils du pinceau sur la surface du tableau. Cette gestualité qui fait apparaître l'image présente un corps se dissimulant dans son environnement. S'abandonner à l'espace, le laisser agir sur nous. Ceci rappelle l'expérience de la grotte que Minkowski nomme comme étant un phénomène d'assimilation de l'espace. Il donne en exemple les espèces mimétiques : « (...) l'animal mime le végétal, feuille, fleur ou épine et dissimule ou abandonne ses fonctions de relation » (Minkowski cité dans Caillois, 1935). Cette analogie entre l'espace pictural et l'espace naturel, ou du moins entre le processus créatif et le processus naturel est intéressante si on imagine notre corps comme une première

architecture. Les architectes s'inspirent d'ailleurs d'éléments naturels, par exemple le nombre d'or en mathématique qui s'observe dans plusieurs figures géométriques naturelles telles que l'intérieur du coquillage. Heidi Bucher nomme la relation intrinsèque où se confondent l'architecture et le corps : « L'espace est un coquillage, l'espace est une peau » (Bucher cité dans Le Guen, 2018). Est-ce que la grotte qui nous fait ressentir cet effet d'assimilation ne fait qu'élargir l'expérience du corps, comme si celui-ci se déployait sur des galeries infinies?

Dans la série de tableaux *Infrarouge*, le traitement, qui est de l'ordre de l'inscription fait émerger une figure féminine, un sein dénudé et vêtu d'un tutu. Dans un élan de danse, de course ou d'extase, son corps se mêle à cette architecture oppressante qui referme l'image. Cette scène horizontale présente l'intérieur d'une pièce avec des arcs brisés en lancette. Peut-être l'intérieur d'une pièce d'un château ? L'esthétique rappelle ici l'esprit médiéval qu'on retrouve dans le film *Sayat Nova* du cinéaste arménien, Sergueï Paradjanov. Cette œuvre a éveillé en moi, et ce depuis longtemps, un sentiment de vénération. Par ses plans frontaux et son manque de perspective (sans connotation péjorative), son « cinéma-peinture », rigoureusement encadré, s'inspire des miniatures persanes et indiennes.



Figure 2.7 : Sergueï Paradjanov, *Sayat Nova*, *Couleur de la grenade*, film long métrage, 1968.

À cet égard, cette référence à l'art médiéval ajoute des plis temporels qui comme des câbles reliant des temporalités distantes, situent la figure entre passés et le présent. Je reviens ainsi non pas à l'origine de l'art avec l'art paléolithique, mais davantage à ma formation académique où je reproduisais des tableaux anciens.

2.5 Lecture de la surface

Sous un certain angle, les tableaux de la série *Infrarouge* apparaissent comme des monochromes sans aucune figure. Les composantes chromatiques de cette série articulent alors un rapport interactif avec le spectateur. L'invitation à se déplacer devant le tableau permet de voir la figure disparaître dans le noir, donc de composer avec cette lumière difficilement perceptible. Ceci se produit grâce aux couleurs rouge et noir qui sont de la même valeur et non saturées. Comme un semblant de contraste simultané, une couleur annule sa voisine. Dans ce cas-ci, ni l'une ni l'autre ne domine, elles sont équivalentes en termes d'intensité lumineuse. Quelques touches de noir mat appliquées sur le noir profond lustré provoquent un éclat lumineux d'un gris argenté. Cette expérience est différente selon l'éclairage. Par exemple, l'éclairage néon donne aux tableaux une plus grande matité, aplani légèrement en raison de contrastes désaturés et de lumière diffuse. Tandis qu'un éclairage direct accentue les contrastes entre le huileux et le mat, donnant ainsi une brillance à certains éléments des tableaux qui rend visibles et invisibles certains détails. Dans les deux cas, à une certaine distance, seul un monochrome rougeâtre est visible. Ensuite, plus on s'en approche, plus les éléments compositionnels deviennent perceptibles. On perçoit la gestualité, puis la narration entre l'opacité et la transparence. Cette lecture par étape invite le spectateur à s'en approcher, et donc suggère une intimité qui est accentuée par la scène d'intérieur et le petit format du tableau. La lumière infrarouge et cette petite scène intime représentée nous mettent dans la position d'un voyeur, comme si on regardait par le trou d'une serrure. Ceci ferme le tableau à son environnement

extérieur (unicité), c'est-à-dire à l'espace dans lequel il est exposé. Au final, comme une image latente qui se révèle dans le noir par la lumière qui émane de la chaleur des corps, la lumière infrarouge peinte contribue ici à représenter le seuil entre le visible et l'invisible vécu dans la noirceur.

CHAPITRE III

LA FRESQUE

3.1 Un confinement féminin?

Un cadre
resserre un
corps en
mouvement

Au cours de la série *Infrarouge*, les lectures, qui comprennent les écrits de Claudine Cohen, Philippe Grosos et Alain Testart, m'amènent sur de nouvelles pistes. Des recherches récentes font l'hypothèse que des femmes de Néandertal ont joué un rôle majeur dans la réalisation des peintures rupestres. Cette découverte marque un moment charnière dans mon parcours pour deux raisons. D'une part, le fait d'avoir remis en question ma pratique en peinture pour ensuite me retrouver physiquement dans les grottes face à l'origine de la peinture, plus précisément face à l'art pariétal de la grotte de Niaux, m'a permis de revenir à la peinture. D'autre part, étant moi-même femme peintre, la place encore incertaine des femmes dans l'histoire de la peinture depuis la préhistoire m'apparaît comme un lieu privilégié pour l'exploration de l'expérience du seuil. Les femmes sont encore et toujours au seuil de l'histoire (de l'art). À ce moment, ma problématique se concentre sur ce qui est senti, vécu et exprimé par les femmes qui vivent des conditions d'enfermement, qu'elles soient physiques, psychologiques ou pathologiques. Mais une question s'impose : en quoi l'enfermement des femmes diffère de celui des hommes? Faute de temps, je dois renoncer à investir le champ de la phénoménologie féministe dans le cadre de cette maîtrise. Toutefois, en parallèle à ces réflexions, je m'autorise à travailler à partir de deux peintures réalisées par des artistes femmes qui ont attiré mon attention. Chacune

d'elles présente une ou des figures féminines étroitement liées à celle répétée dans la série *Infrarouge*.

Dans l'un des tableaux (Figure 3.2), une femme aux cheveux longs, vêtue d'une jaquette blanche est représentée dans un mouvement de course. Des figures fantomatiques flottent autour d'elle avec en arrière-plan un grand bâtiment. Dans son livre *En bas* (1945), la peintre anglo-mexicaine Leonora Carrington (1917-2011) raconte son internement dans un hôpital psychiatrique. Ses mots confirment ce que j'avais pressenti. Dans cette peinture, elle se représente en train de s'enfuir de l'hôpital psychiatrique. Elle tient son poing fermé devant son corps. Je retrouve cette même détermination dans les coureuses de l'artiste américaine Nancy Spero (1926-2009). Ces images idéographiques s'inspirent de sources égyptiennes, sumériennes et celtes anciennes qui sont jumelées à des photos d'agences de presse et de textes contemporains. Spero voit une analogie entre ses propres efforts pour trouver sa voix comme artiste et la lutte de toutes les femmes pour être entendues dans la société à différentes époques¹⁶. S'ajoute à ce répertoire de représentations féminines une étonnante coïncidence. Je découvre sur le site de la Société Élizabeth Fry, l'illustration (Figure 3.1) d'une femme qui s'envole, cheveux longs au vent en étant liée par un fil attaché à une fenêtre.

Encore, une fois, la figure semble vouloir franchir un seuil, celui qui consiste à traverser un nouvel espace, un nouvel état. De même, les coureuses de Nancy Spero montrent la possibilité de franchir l'espace du papier comme si elles passent d'une époque à une autre. Devant leur danse, leur fuite, leur transe, je les imagine sortir littéralement du tableau, du papier, sortir de leur confinement, sortir de leur propre

¹⁶ <https://www.beaux-arts.ca/collection/artiste/nancy-spero>

histoire. Tout se mélange. Mon rapport au cadre du tableau m'amène à faire la lecture des figures peintes sous un nouvel angle. La possibilité de sortir du confinement peut être résolue par l'absence de cadre. Est-ce réellement possible de sortir du cadre du tableau? L'installation de Nancy Spero, *Let the Priests Tremble*, exposé en 1998 à la galerie Ikon (Royaume-Uni), réunit les évolutions et les acrobaties des figures extravagantes qui dansent ensemble en les disposant sur les poutres et les murs de la galerie¹⁷. À ma façon, je reprends cette idée de sortir du cadre en empruntant au lexique visuel de Spero, mais aussi à celui de l'art de la fresque et de l'art pariétal.



Figure 3.1 : Illustration tirée du site internet de la Société Élizabeth Fry, visité en juin 2018.



Figure 3.2 : Leonora Carrington, *Crookery Hall*, lithographie couleur, 43,2 x 74,9 cm, 1987.

¹⁷ <https://vernissage.tv/2009/04/20/nancy-spero-let-the-priests-tremble-caac-sevilla-spain/>



Figure 3.3 : Nancy Spero, *The Goddess Nut II*, peinture et imprimé sur papier, 213,56 x 279,40 cm, cinq panneaux, 1990.



Figure 3.4 : *Bleu*, plâtre vénitien, pigments aqua dispersion, pellicule de protection, figure à gauche 142,5 x 107,5 cm, figure à droite 90 x 66,25 cm, vue de l'installation au CDEx, UQAM, 2018.

3.2 Éclatement du cadre

Le tableau évoque un espace limité qui confine la figure peinte. Je cherche alors une façon de m'affranchir du cadre de la toile qui agit comme une fenêtre par l'articulation de deux espaces : le dedans et le dehors. Il me vient l'idée de reprendre ces figures, non pas en les rendant fidèlement, mais en m'inspirant de leur silhouette. Je les peins littéralement au mur en utilisant la technique de la fresque pour les séparer de leur environnement, de leur époque et de leur contexte initial. Celle-ci permet un éclatement du cadre et agrandit les formats afin de créer une correspondance entre la peinture et l'architecture. La suppression du cadre de la toile amène à penser ces « murs tableaux » comme une surface d'inscription qui rappelle ma visite dans la grotte de Niaux. Des figurations pariétales magdaléniennes datant de 14 000 ans envahissent les parois formées de calcaires devenus marbre, d'argile fossilisée et de cristallisations d'aragonites, de gypses et d'hydromagnésite. Dans les grottes, les figures dialoguent avec leur environnement dans lequel elles ont été créées, on ne leur assigne pas un contexte en représentant un paysage par exemple. Au même moment, un contrat en peinture scénique m'amène à produire des faux finis permanents et non permanents sur d'immenses murs. Toutes ces expériences participent à mon besoin de travailler plus largement la peinture et sa surface.

Tout d'abord, je commence par une recherche matérielle en développant une série de petites expérimentations sur divers supports. Cette phase, axée sur la matérialité, est enrichie par ma visite dans l'atelier de l'artiste peintre Peter Krausz lors d'une rencontre organisée par David Blaterwick qui m'y m'accompagne. Né en Roumanie, Krausz a étudié à l'Académie des beaux-arts de Bucarest où il a fait l'apprentissage de tous les rudiments en matière de technique de fresque. Il me révèle quelques-unes de ses astuces et de ses recettes.

En studio, j'explore les effets du plâtre à moulage sur des tableaux de bois, car le travail *in situ* est un projet trop ambitieux pour commencer. Cela m'amène à sabler, frotter, tremper en travaillant des pigments secs, de l'aqua dispersions, de la tempera, du sable, de l'aquarelle, de la gouache et de la peinture à l'huile. Je réalise aussi des bas-reliefs en plâtre. La transposition d'un médium à un autre sur différent support me conduit vers une nouvelle sensibilité de la surface peinte. À la manière du collectif Support/Surface (1966), je tente de retourner aux origines de la peinture. C'est par la remise en question des moyens picturaux traditionnels que ce groupe français explore une diversité de techniques d'application de la couleur et du geste : usage des colorants, empreintes, tampons, pliages, etc. Après plusieurs mois d'hiver à explorer la surface, je retourne à la toile de coton que je manipule de la même manière, mais sans appliquer de plâtre. Je passe du tableau installé au mur à la peinture de chevalet à celle étendue au sol sans châssis. Je ne me soucis pas encore de la figure, mais uniquement des caractéristiques des divers matériaux utilisés : la surface, son relief, sa lumière, ses effritements, sa solidité, sa fragilité, ses réactions chimiques, ses effets, lorsque peints avec divers médiums, etc.



Figure 3.5 : *Prototype*, plâtre vénitien et pigments secs sur bois, 3 panneaux de 40,64 x 50,8, 2017.

Après plusieurs semaines d'expérimentations, je fais la découverte du plâtre vénitien qui représente un idéal. Ce plâtre a la particularité d'imiter le marbre et sert de revêtement décoratif. Fait à partir de minéraux extra fin, coloré en poudre et à base de chaux pure, il est reconnu pour être hautement respirant. Il est utilisé pour la restauration, la conservation, la décoration et la finition des enduits à l'intérieur et à l'extérieur. Au final, il recrée les caractéristiques esthétiques et techniques de la chaux ferrée avec les nuances et l'effet typique des produits à bases de chaux, similaires au stuc vénitien. Très solide, il sèche rapidement (15 minutes environ). Il peut être appliqué en plusieurs couches poncées entre chaque étape permettant ainsi de créer un fini lustré. Une des particularités qui m'attire est que sa surface, une fois sèche, est froide au touché. Je recouvre quatre petits tableaux en introduisant les pigments par aqua dispersions sur les trois premières couches tandis que je laisse la couleur naturelle pour les deux couches finales. Je prends bien soin de poncer à chaque étape et je viens graver avec un burin électrique mes figures. Dans ce cas, après le tracé des contours de mes corps féminins, je fais apparaître les couleurs par grattage des sous-couches. Cette technique se nomme *scraffito* et provient du mot italien *graffiare*, signifiant « griffer ». Elle est utilisée en architecture dès la Renaissance sur les façades des maisons et des bâtiments.

Un mois plus tard, je réalise une maquette (figure 3.4) sur un des murs du CDEx en apposant au mur un vinyle autocollant que je découpe selon la forme souhaitée. Celle-ci a pour fonction de permettre le retrait du plâtre vénitien une fois séché sans abîmer le mur. Ensuite, je colle au mur un ruban adhésif autour de ma pellicule et j'applique quatre à cinq couches de plâtre vénitien avec des pigments secs de couleur bleu, que je ponce à chaque couche. Je répète cette même technique sur une deuxième figure au mur. Le résultat est intéressant, mais la technique est complexe. Il me faut trouver une solution : réaliser cette technique sur un mur de façon permanente.

De plus, je remarque que les figures une fois sorties de leurs tableaux sont à nouveau limitées. Finalement, l'architecture agit comme un nouveau cadre. Cette étude *in situ* m'ouvre une nouvelle piste. Pourquoi ne pas construire moi-même une petite pièce dans la laquelle je pourrais produire une fresque en étant isolée à l'intérieur. En atelier, je m'imagine peindre la fresque à l'intérieur d'un espace cubique que j'aurai fabriqué. Me retrouver à l'intérieur de l'œuvre, isolée par ses quatre murs m'attirent. Tourner en rond dans le trou, courir dans la même direction et enfin, s'échapper par la porte. Une fois les murs achevés, je veux démonter et disposer ceux-ci dans l'espace d'exposition: certains pans au sol, d'autres appuyés sur les murs. Je veux que nous puissions suivre la continuité des représentations sur les différents murs demander au spectateur de reconstruire la vision en 360 degrés de cette espace fermé à présent ouvert. Entre mes tableaux de petits formats et les fresques des « murs tableaux », cette spatialisation de la peinture se veut une expérience complexe, entre confinement et éclatement. La suppression du cadre amène à penser les murs comme une surface d'inscription qui devient volume, une enveloppe, une grotte.

En mars 2018, j'apprends que je suis acceptée à une résidence d'artiste en Suisse. Le projet est alors en suspend, sachant que je ne peux le réaliser sur place, car il me serait impossible de transporter mes « murs tableaux ». Ce projet très ambitieux requiert un espace et du temps. Je fais donc le choix de le remettre à plus tard.

CHAPITRE IV

SA ROBE EST UNE VOÛTE

4.1 Expérimentation de confinement : l'hôpital psychiatrique

Vivre et créer
dans un hôpital
psychiatrique.

Mai-Juin 2018. Je me trouve en résidence d'artiste à l'hôpital psychiatrique de Malévoz, en Suisse, entourée de montagnes. À la cafeteria, j'installe mon bureau temporaire sur l'une des tables pour apprivoiser mon nouveau territoire et y écrire mon mémoire. Est-ce que mes voisin.e.s de table sont des patient.e.s ou des soignant.e.s ? Il n'est pas facile de le savoir, car seulement les personnes considérées en situation grave portent un long peignoir blanc. Le personnel soignant et la majeure partie des patient.e.s sont habillé.e.s normalement.

C'est pour moi une chance inouïe d'avoir accès à un lieu de création nouveau, d'offrir des ateliers d'arts¹⁸ en étant rémunéré¹⁹ et de réfléchir avec les participant.e.s à ce lieu de soin. Je soumetts un deuxième dossier en collaboration avec mon amie, Laure Neria²⁰, conceptrice, rédactrice et chercheuse indépendante. Laure viendra me

¹⁸ Le MQC offre un atelier par jour aux « patients » de septembre à novembre et de mars à avril.

¹⁹ Une bourse nous est octroyée ainsi qu'un soutien à la réalisation d'un projet, de sa médiation et de sa communication. La sélection des projets est étudiée par un jury composé des autorités de Malévoz, de la ville de Monthey et du service cantonal de la culture.

²⁰ Œuvre sonore de Laure Neria présentée in situ à notre restitution de résidence à la fin du mois de juin. L'artiste Cosimo Filippini, moi-même et un des médecins partageons notre expérience au sein du MQC. <https://www.laurenaria.com/lesprojets/2018/8/6/quartier-culturel-de-malvoz>

retrouver au mois de juin pour le volet sonore du projet. Notre projet consiste alors à penser une architecture utopique en cocréation avec les patients de Malévoz. À ma connaissance, dans la grande histoire de l'architecture des environnements hospitaliers, aucun projet ne demande la collaboration ou l'apport des personnes y séjournant, seulement des entretiens et des projets avec le personnel soignant. À partir de cette observation, nous avons l'idée de donner la chance aux patient.e.s de s'exprimer sur l'aménagement des espaces de soin, passant de l'intimité de la chambre aux espaces communs intérieurs et extérieurs. Le projet de création prend forme en 2 volets : visuel et sonore. Il est question de présenter lors de notre restitution de résidence ces « données », des plus utopiques aux plus réalistes, sous la forme d'enregistrements sonores, de dessins et d'écrits.

Au premier atelier en mai, j'anime seule dans le jardin. Je suis confrontée à une première réalité : leur voix basse, leur corps affaissé sur la table de pique-nique où la plupart ont du mal à tenir leur crayon, mais ils.elles sont présente.s. Médicamentés dès leur arrivée, le dosage semble problématique pour certains. Je tente alors de m'adapter en simplifiant les étapes du projet, qui tout à coup me paraît fort ambitieux. Sur mon grand rouleau de papier blanc, avec des crayons bleus et des règles, nous griffonnons et discutons librement de leur chambre d'hôpital. Deux des participant.e.s dessinent leur chambre idéale avec minutie pendant que les autres suivent le mouvement de la main avec une attention soutenue sur le mine du crayon. Des labyrinthes apparaissent avec des perspectives et des échelles surprenantes. La semaine suivante, je me sens fébrile, j'ai l'impression que le projet est trop conceptuel. Six de mes participant.e.s m'expriment que le lieu idéal est l'hôpital de Malévoz, pas besoin de chercher plus loin. Silence. Certains quittent la table pendant que des nouveaux reviennent, et quittent ensuite. L'énergie se dissout entre moi qui cherche une façon de relancer l'idée et les participant.e.s qui vont et viennent à leur guise.

Malévoz, un idéal? Peut-être.

Bâti à Monthey en 1899 dans l'un des plus vieux parcs du Valais, l'hôpital accueil depuis plus d'un siècle, « les Valaisannes et Valaisans confrontés à la détresse existentielle et/ou sociale extrême » (Bender et al., 2010). Avec la désinstitutionnalisation des personnes vivant avec des problèmes de santé mentale, le site de Malévoz est devenu un lieu de soins pour de courts séjours pour les personnes en situation de crise et plusieurs de ses bâtiments se sont vidés. Depuis 2011, certains bâtiments ont été réaffectés en un Quartier culturel géré et animé par une équipe socioculturelle. Le Quartier culturel de Malévoz (MQC) dispose d'une galerie, d'un théâtre, d'une buvette et d'une résidence d'artistes où des professionnels des arts de la scène, des arts visuels, du cinéma, de la musique et de la littérature y séjournent et y développent des projets artistiques en voisinage avec des personnes en crise psychique. De plus, Malévoz est un lieu de soins ouvert où les patient.e.s peuvent aller et venir, sans contraintes d'enfermement. Depuis son ouverture, une centaine d'évènements, 20 expositions d'envergure et 600 artistes ont animé le MQC, permettant d'attirer plus de 2000 visiteurs annuellement.²¹ Le MQC revendique la place de la culture²² à l'hôpital, une façon d'atténuer les frontières avec la ville.

Les participant.e.s ajoutent que leur attente en venant participer aux ateliers offerts par le MQC est de les aider à oublier un tant soit peu leur statut de patient. Ce que je comprends et respecte. Je remets alors le projet en question. Dans nos échanges par courriel, je fais part à Laure de leurs propos. À deux, après de nombreux échanges, nous décidons de proposer des ateliers hebdomadaires plus légers où nous invitons à expérimenter la matière par le biais de l'aquarelle, la peinture, le dessin et le son.

²¹ <http://www.malevozquartierculturel.ch>

²² Le MQC se défend de ne pas soutenir des projets d'art thérapie, mais bien des projets artistiques, qui n'ont pas a priori un lien direct avec les troubles psychiques.

Dans une attitude plus ludique et dans une meilleure écoute de leur intérêt, les ateliers deviennent une rencontre qui permet aux participant.e.s de se connaître davantage. Chaque semaine, nous proposons des ateliers dans un nouvel espace et avec un nouveau médium²³. Nos projets en résidence changent alors de cap, nous nous concentrons, en dehors des ateliers hebdomadaires, sur nos projets personnels.

Ce moment est très important dans mon parcours, car je réalise que je me suis imposé un frein en voulant absolument co-crée avec d'autres personnes, groupes ou communautés, alors qu'un travail solitaire est peut-être nécessaire pour arriver à un résultat en peinture. Je prends alors quelques jours pour visiter les environs et faire le deuil du projet initial. Un des patients, Pierre, avec qui j'ai partagé ma recherche me guide vers l'Abbaye de Saint-Maurice du canton du Valais. Ensemble, nous partageons cet intérêt pour les lieux de recueillement, à la différence que lui est très croyant. Selon les médecins, Pierre apprécie tellement le site de Malévoz, avec sa petite chapelle et ses jardins, qu'il cesse de prendre sa médication une fois sortie afin de revenir au plus vite. Malévoz est un idéal, ou est-ce la vie extérieure avec son rythme effréné qui crée l'angoisse?

4.2 Le ciel en voûte étoilée : Abbaye de Saint-Maurice

« What the eye can feast on, the hand cannot touch » (Robin Evan, 1978).

Poursuivant ma recherche expérientielle de lieux qui nous enferme et nous protège tout à la fois, je prends le train jusqu'à la basilique de l'Abbaye Saint-Maurice. Étendue sous les voûtes de pierre d'inspiration romane et traversée du son puissant de

²³ Pour une description plus détaillée de ce projet et de ses suites, voir Schäppi et Lafontaine, à paraître 2020.

l'orgue, j'observe le dessin que forment les ogives. Je crois reconnaître les figures du *Carnet* de Villard de Honnecourt (c. 1225-1235) dans lequel les proportions des corps côtoient des plans architecturaux. La lourde architecture de pierres est comme une robe qui me protège dans son giron. Mes yeux s'élèvent et caressent la lisse et sensuelle surface de la pierre que mes doigts ne peuvent atteindre. Symbole des liens entre le pouvoir d'état et le pouvoir religieux, la basilique offre néanmoins une expérience sublime qui me transporte à mille lieues de mes préoccupations terrestres.

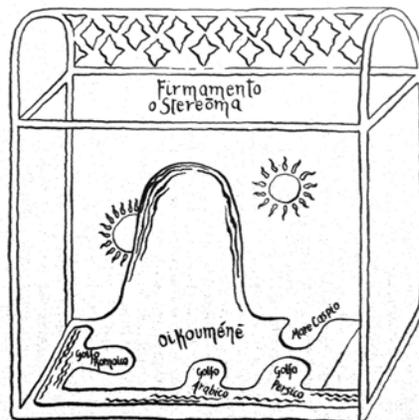


Figure 4.1 : Auteur inconnu, *Cosmas Indicopleuste*, enluminure de la *Topographie chrétienne* (IX^e siècle) montrant la Terre plate enchâssée dans un tabernacle.²⁴

²⁴ [http://www.atelierfallacara.it/download/Monografie/19 Nuovi Sistemi Voltati Stereotomici Progetto Calcolo e Costruzione.pdf](http://www.atelierfallacara.it/download/Monografie/19_Nuovi_Sistemi_Voltati_Stereotomici_Progetto_Calcolo_e_Costruzione.pdf)

Debout, au centre de cette évocation du firmament, je suis face au génie de la stéréotomie. En architecture, cela désigne l'art de la coupe des pierres : la construction des voûtes, les encorbellements, les trompes, les coupoles ou les volées d'escaliers.²⁵ Les premiers dessins sur la coupe des pierres se trouvent d'ailleurs dans le *Carnet* de Villard de Honnecourt. Il ne s'agit pas d'un traité, mais plutôt d'un recueil de recettes. Les tailleurs de pierre de l'époque médiévale avaient des considérations spirituelles et philosophiques en cherchant à représenter la voûte du ciel étoilé. Dans la figure 4.1, la terre est en forme de montagne tandis que le ciel est un berceau, un ciel géométrique. Le plus beau paradoxe de cette architecture qui tente de recréer l'immatériel est la légèreté de sa forme qui rencontre la pesanteur de la pierre. Par l'entremise de cette lunette, la dimension anthropomorphique de l'architecture est ici opérante à travers la verticalité qui symbolise la transcendance et la quête du sacré. Semblable à l'expérience de la cathédrale dans la grotte de Lombrives, qui avait cette même faculté à m'envelopper, je sens que mon corps est orienté différemment par la géométrie des voûtes, l'amenant ainsi à se placer au centre de l'Abbaye. La recherche de symétrie me renvoie immédiatement aux peintures de trois artistes femmes de générations différentes (Hilma af Klint, Suède, 1862-1944; Emma Kunz, Suisse, 1892-1963 et Agnes Martin, Canada puis États-Unis, 1912-2004) engagées dans la géométrie comme dessein et comme figuration d'une expérience spirituelle. À travers l'abstraction géométrique, elles structuraient des concepts philosophiques, scientifiques et transcendants. C'est ainsi que pour la première fois, la géométrie m'intéresse et influence mes peintures.

Le lendemain, je retourne à l'Abbaye de Saint-Maurice avec mon appareil photo et mon trépied. À mon arrivée, le silence est complet est il n'y a personne en vue. Je m'allonge sur un banc et ensuite, je m'étends au centre de l'allée sur les dalles en

²⁵ <https://www.universalis.fr/encyclopedie/stereotomie/>

marbre blanc et froid. Je repense à ma discussion avec une des patientes qui me raconte les ascensions mystiques de Thérèse d'Avila dans le *Château intérieur* (1601) : « Nous pouvons considérer notre âme comme un château, fait d'un seul diamant ou d'un cristal parfaitement limpide, et dans lequel il y a beaucoup d'appartements, comme dans le ciel il y a beaucoup de demeures » (Thérèse d'Avila citée dans Sesé, 2009). Des petites maisons jusqu'au vaste espace de château, qui protègent sa subjectivité personnelle contre la menace que représentent pour elles les forces religieuses, sexuelles, politiques et sociales, Thérèse construit sa pensée en termes d'habitation (Carrion, 1996). Habitée par cette figure, je fais une centaine de photographies des voûtes.

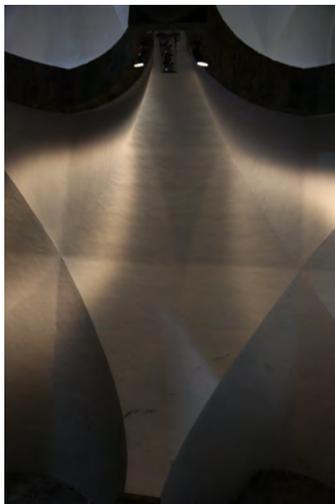


Figure 4.2 : Photographie des voûtes d'ogives de l'Abbaye Saint-Maurice, Suisse, 2018.

Figure 4.3 : Peintre inconnue (XVIIe siècle), *Sainte Thérèse d'Avila couvrant une communauté de carmélites de sa cape*, Collection privée.²⁶

²⁶ <http://reflexionchretienne.e-monsite.com/pages/vie-des-saints/octobre/sainte-therese-d-avila-vierge-reformatrice-des-carmelites-et-docteur-de-l-eglise-1515-1582-fete-le-15-octobre.html>

De retour à l'atelier de Malévoz, j'imprime mes photographies des voûtes ainsi que l'image d'une peinture qui représente Thérèse d'Avila. Dans un geste gracieux, la sainte soulève sa cape pour protéger ses sœurs, des carmélites en position de prière. L'habit ici véhicule des valeurs collectives, des vertus déterminées qui anonymisent les corps. Cette dépersonnalisation correspond à un idéal d'uniformité et met en scène une communauté unie, homogène où chacune s'efface derrière son voile tandis que l'échelle des corps montre que la vie conventuelle est une communauté hiérarchisée (Rouillet, 2005). Thérèse d'Avila, fait partie des femmes doublement assujetties par le discours de l'Église et par celui de la société. Elle est néanmoins parvenue à vivre sa vocation féminine et chrétienne et à mettre en place des discours sociaux, culturels et religieux qui ont contribué à changer la place des femmes en général.

Pour moi, l'habit joue ici le rôle de pouvoir cacher et couvrir la vie intime des sœurs cloîtrées et agit comme une coupure avec le monde extérieur. Comme une révélation, je remarque que la cape et les mains ouvertes forment un toit de maison. Ce réseau d'associations rappelle la gravure de Cornelius Galle (Figure 1.5), mais aussi la *Femme-maison*, thème récurrent dans l'œuvre de Louise Bourgeois. L'artiste établit dès 1940 une relation entre l'architecture et la femme. Représentée comme emprisonnée dans son foyer, la femme-maison le soutient et le protège néanmoins. Nos maisons, tout comme nos corps, emmagasinent nos souvenirs.

Dans un jeu d'agencements avec plusieurs de mes photographies d'archives, je tisse une nouvelle analogie entre moi à l'intérieur de ma tente montée dans la cathédrale de la grotte de Lombrives et les voûtes de l'Abbaye Saint-Maurice. Comme si ces lieux se répondent. Petit à petit, j'utilise dans ma peinture la dimension architecturale pour symboliser des états de seuil, de passage et divers modes d'intériorité.



Figure 4.4 : Photographie des voûtes d'ogives de l'Abbaye Saint-Maurice, Suisse, 2018.

Figure 4.5 : Photographie de moi durant la nuit dans la cathédrale de la grotte de Lombrives, France, 2017 (Crédit : Simon Bertrand).

4.3 Observer la surface qui boit

Une série d'images se bouscule et se croise pour illustrer cette architecture du corps et ce sentiment de flottaison que m'évoque ce lieu. Installée sur une table, je peins les voûtes sur papier en étant fidèle aux couleurs captées : la blancheur et le gris teinté dessinent de délicats volumes. Sans règle ni calcul, je dessine à main levée les lignes et les espaces géométriques. Plus je répète l'exercice, plus les volumes s'atténuent pour laisser les lignes dominer l'espace du papier. Après quelques études, je décide de commencer une série sur toile. Je sors mes rouleaux de coton brut non apprêtés et je les étends sur ma table pour travailler en aplat. En dessinant les lignes, trois robes légèrement soulevées forment les voûtes. Tranquillement, j'évite les ombrages jusqu'à la perte de la profondeur qui traduit une perte de l'illusion divine. Un changement de perspective a lieu qui va de pair avec la perte de ce référent divin. Aux deux plans, divin et humain, partant du judéo-christianisme, *Sa robe est une voûte* s'intéresse à la géométrie des corps enlacés, enchevêtrés et légers. Par de multiples couches transparentes qui en appellent à la profondeur de la couleur sur le

tissu, celle qui est bue et celle qui est à la surface du coton, je peins comme on teint un tissu. L'objectif n'est pas tant de faire ressentir l'élévation et la profondeur de l'architecture des voûtes, mais la délicatesse avec laquelle la pierre dessine de fines lignes qui forment des corps féminins dans une symétrie parfaite. On peut donner à ces courbes le nom de lignes de poursuite, parce qu'elles sont décrites par le mouvement uniforme d'un point qui en poursuit un autre, une chaînette que j'inverse dans mes tableaux pour que les lignes architecturales flottent dans l'espace vide et coloré. La construction des voûtes se change en carène de navire.

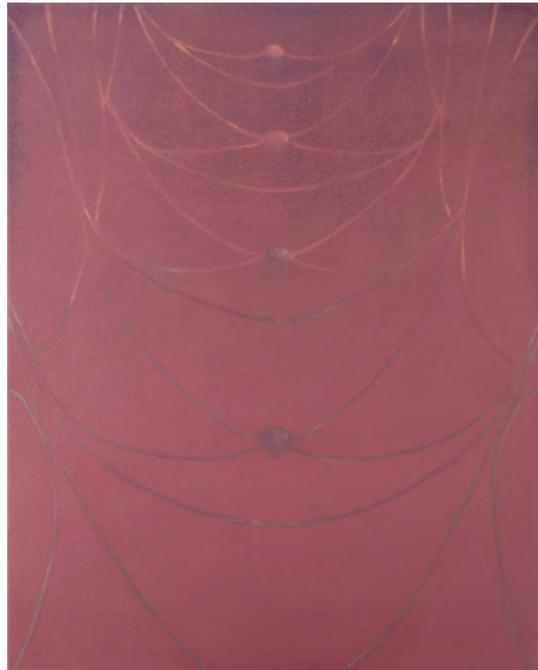


Figure 4.6 : *Sa robe est une voûte II*, huile sur toile marouflée sur bois, 40,64 x 50,8 cm, 2019
(Crédit : Alain Lefort).

À nouveau, la surface est expérimentée : je juxtapose les teintes jusqu'à obtenir une surface lumineuse animée d'infimes variations et de nuances grâce aux effets de transparence. Par l'application de fines couches, la surface boit tout en conservant une trace de toutes les décisions prises durant l'élaboration du tableau. La toile est

imbibée de sorte que la peinture traverse l'arrière de la toile de coton. Cela n'est pas sans rappeler la technique de Helen Frankenthaler, une figure phare du Colour Field Painting : « la teinture par trempage », dans laquelle elle versait de la peinture diluée à la térébenthine sur une toile, produisant des lavages de couleurs lumineuses qui semblaient se confondre avec la toile et contredire toute illusion tridimensionnelle. Tout à l'air délavé, effacé et sans solidité où la surface devient impalpable et évanescente. Il n'y a souvent ni avant-plan ni arrière-plan et tout flotte comme dans le vide en arabesque où se fait sentir l'écartèlement des corps représentés par de fines lignes rappelant de la corde, des sangles, de la ficelle.

Dans cette série, mes questionnements sur le seuil se développent en peinture : il ne m'intéresse plus seulement de savoir quoi peindre, mais comment peindre. Maintes fois retravaillées, les couches transparentes et les formes fantomatiques évoquent l'histoire maintenant invisibilisée des violences tant réelles que symboliques portées par la religion dans ce lieu (abbaye). Ces images apparaissent comme des mirages ou des impressions. *Sa robe est une voûte* explore ainsi l'imaginaire du lieu pour traduire cette expérience du seuil issue des lieux visités que je revisite à l'intérieur des limites de l'espace pictural.

Je retrouve à cet endroit l'expérience du seuil qui est représenté dans l'un de mes tableaux par la figure du pendu. La carte du pendu dans le tarot ancien signifie ne pas pouvoir agir, être en attente tout en voyant les choses de façon inversée. Un homme pendu par un pied et les mains liées ne peut agir. Ce corps ligoté et immobile évoque un état de méditation tout en vivant un basculement, un certain confinement. Il fixe symboliquement l'instant de basculement, tout en suggérant le mouvement incessant par la multiplication des seuils. Ce sentiment de flottaison permet de jeter un nouveau regard sur notre environnement par l'implication du corps. Les choses sont alors vues plus clairement et surtout, ressenties plus intensément.

Le tableau le *Pendu-le* (Figure 4.9), plutôt énigmatique, représente un pendu dont la tête est remplacée par un triangle qui couvre tout le haut de son corps. Cette forme géométrique qu'on retrouve dans l'art pariétal représente le sexe féminin. Elle est ici placée en guise de tête pour identifier que c'est une femme. Les couleurs bleutées rappellent la rêverie avec une architecture qui cadre la scène. Des étoiles sont peintes comme si le fond du tableau était un ciel de nuit. Une fois le tableau sec, l'image m'apparaissait trop directement, j'ai alors cherché à introduire un élément en avant plan. Inspirée des formes géométriques de l'architecture et la géométrie des voûtes dans mon carnet de croquis, j'ai reproduit une esquisse sur la toile marouflée avec mon crayon de bois blanc. Des arabesques qui rappellent des corps de femmes, des cercles, des spirales tirées aussi des carnets de croquis de Villard de Honnecourt. Après la réalisation de mon tableau *Pendu-le*, je lis que l'artiste Leonora Carrington s'était elle aussi intéressée à cette figure qu'elle a représentée dans l'une de ses peintures. Elle affirmait que la figure du pendu permet un changement de point de vue et aide à surmonter les habitudes de perceptions limitantes (Deffebach, 2002, p. 381).

Dans cette optique, les lieux visités me mettent dans un état de contemplation, de méditation qui va jusqu'à déformer les images fournies par la perception ou encore me libère des images premières. C'est leur sensation sur moi qui donne ses facultés. Ils ont tous quelque chose qui borne sans empêcher le passage. Pour les atteindre, il m'a fallu revenir à la sensation du lieu, à l'effet qu'il a eu sur moi et sur mon imaginaire. D'autre part, un élément fondamental est indissociable du seuil : le temps. Dans *L'image survivante* de Georges Didi-Huberman (2002), l'auteur nous révèle que « C'est en prenant son temps que l'on regarde vraiment » (Didi-Huberman, 2002, p. 56.). Ce processus implique dans une pratique artistique un certain désir de perte de repères où on se retrouve à l'écart du quotidien qui remplit le temps. C'est en ce sens, que le *in situ* me fait franchir un seuil, celui de me faire vivre un autre temps, peut-être le temps au sens d'éternité religieuse ou de l'uchronie?

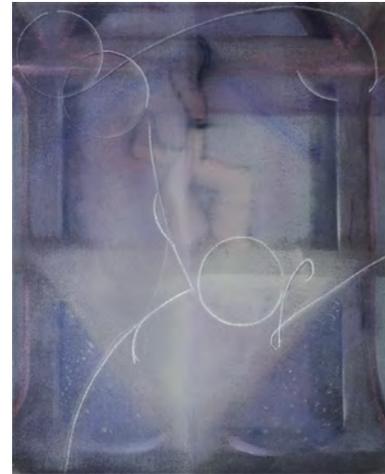
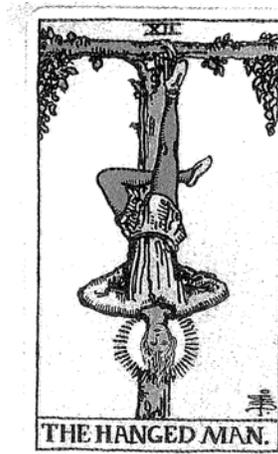


Figure 4.7 : Leonora Carrington, *The garden of Paracelsus*, détail, huile sur toile, 84,4 x 120,3 cm, 1957.

Figure 4.8 : Le pendu, carte de tarot ancien. ²⁷

Figure 4.9 : *Pendule*, huile, acrylique et crayon de bois sur toile marouflée sur bois, 50,8 x 40,64 cm, 2018-2019.

27

[https://www.academia.edu/7163425/Renaissance Science Heresy and Spirituality in Art of Leonora Carrington](https://www.academia.edu/7163425/Renaissance_Science_Heresy_and_Spirituality_in_Art_of_Leonora_Carrington)

CHAPITRE V

D'UN SEUIL À L'AUTRE

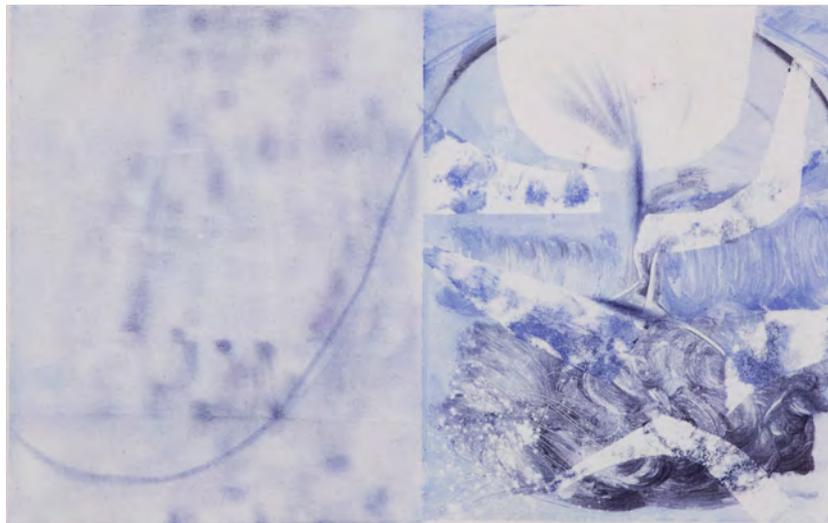


Figure 5.1 : *Sans titre*, monotype, huile et cire froide sur coton brut, 30,48 x 40,6, 2019.

5.1 Le monotype

Janvier 2019. Le corps investit, je tourne l'immense roue pour passer sous presse un tissu qui reçoit l'épreuve. J'explore les approches non conventionnelles du monotype. C'est un moment excitant où l'image disparaît sous le poids lourd de la presse et réapparaît. Ce contact entre deux matières, la peinture et le tissu, me plonge dans un

moment de suspension. Je soulève ensuite le papier et découvre que ma peinture a traversé le tissu de soie, que des plis se sont imprimés et qu'une tâche est apparue. Hors de mon contrôle, cette action me fait ressentir une certaine liberté, un état de grande disponibilité et de flexibilité qui laissent advenir l'image. Dans une attitude d'ouverture, je vois la figuration disparaître au profit de la couleur ou à l'inverse, un élément figuratif se dédouble.

Aspirités de
surface

En continuité avec la série *Sa robe est une voûte*, qui par des jeux de transparence s'apparente au langage de l'estampe, le monotype me permet de travailler par fine couche et superposition. L'attrait nouveau pour cette technique est dû à son potentiel d'approcher la surface sous un angle différent tout en brouillant les limites entre la peinture et l'art d'impression. De janvier à la fin mars, j'apprends les rudiments de la technique du monotype dans le laboratoire d'impression à l'UQAM. J'observe les effets possibles sur divers supports et contrôle les réactions entre la cire froide et l'huile ou entre la cire froide et l'encre. Allant de la toile brute de coton au lin en passant par la soie, le nylon et le feutre, j'applique la peinture à l'huile au pinceau et au rouleau en la diluant sur ma plaque de plexiglas avec de l'huile de lin. La couleur du tissu transparait sous les fines couches transparentes, donnant l'impression que la lumière ne se dépose plus sur le tableau, mais vient de l'arrière. Travaillant des deux côtés du tissu, mes monotypes évoquent une sorte de compression utilisant un marquage gestuel rappelant mes lavis dans la série *Infrarouge*. En d'autres mots, j'observe la façon dont le tissu boit la peinture à l'huile.

Le point de départ de ce dernier projet consiste à revisiter certains éléments de mes séries précédentes qui sont présentées dans ce texte. Par exemple, la figure de la « danseuse » dans la série *Infrarouge* est répétée afin d'explorer l'espace négatif et donne ainsi un corps visible et concret à l'inobservable.

Contrairement aux tableaux antérieurs où l'image peinte était étirée sur un châssis, les monotypes sont comme des petites pellicules fragiles qui m'invitent à réfléchir à la manière de les cadrer, les présenter. Entre tissu plus mince et parfois même diaphane, je porte à nouveau mon attention sur le travail de la surface et le cadre de tableau. Pourquoi acheter un tableau? Pourquoi se soumettre au format standard avec une certaine signature « industrielle »? Pourquoi ne pas plutôt les suspendre, sans cadre? Comment optimiser l'expérience tactile? Est-ce en accentuant les contrastes entre la délicatesse du tissu et la solidité du support? En fabriquant mes propres tableaux, je peux davantage réfléchir au dialogue entre sa forme et son contenu. En plus d'un sentiment d'appartenance ajouté, ce temps de fabrication influence ma manière de peindre. C'est avec plus de lenteur et de précision que je réalise l'idée de départ. Pour ce faire, je m'impose deux à quatre éléments formels et/ou conceptuels que je vais suivre tout au long du processus. Pour cette série, quatre critères sont respectés : répéter les figures peintes de la série *Infrarouge*, et ce, jusqu'à son épuisement, utiliser une palette rougeâtre, faire mes propres cadres pour encadrer un tableau dans l'autre et utiliser la technique du monotype ²⁸.

²⁸ Dans un désir affirmé de présenter mon travail *in situ*, j'approche le monastère des Carmélites à Montréal pour y présenter mes œuvres dans la cadre de mon exposition de fin de maîtrise. Le projet a été refusé.



Figure 5.2 : *Sans titre*, monotype, huile et encre sur nylon marouflé sur bois avec encastrement, cadre de l'artiste, 91,44 x 71,1, 2019.

Une nouvelle idée concernant le cadre du tableau me vient. Ne souhaitant pas représenter un espace clos dans l'image peinte, je fais un dénivelé dans mon support en bois permettant d'encastrer une impression sur tissu à l'intérieur du tableau. Ce jeu d'encastrement fait ressentir des effets de transition. Ceci permet à deux monotypes réalisées en deux temps de dialoguer. Un des monotypes agit comme cadre et devient un espace monochrome avec des ondes lumineuses irrégulières. L'image a un corps, une architecture, un volume, une présence. Le cadre devient un élément architectural qui fait référence à la formule « architectonique » dans l'Antiquité. On donne au cadre un caractère permanent, comme s'il représentait la façade d'un édifice, un portail, un reliquaire ou une armoire. Ces éléments architecturaux ont pour fonction d'isoler le tableau. Ce jeu d'encastrement se réfère à la figure de la fenêtre comme si l'on regardait à l'intérieur du corps (radiographie). De plus, cet agencement évoque la sensation de porosité où deux mondes se côtoient simultanément. Ceci n'est pas sans rappeler le lien entre le cloître et la prison, qui réinscrit les débats contemporains sur

l'enfermement subi et choisi. À ma façon, j'interroge l'efficacité spirituelle et pénale des dispositifs d'enfermement.

Le deuxième volet de la recherche technique se précise par mon approche des passages appelés « fantômes » qui sont réalisés avec le résidu de la peinture sur le rouleau. Maintes fois retravaillées, les couches transparentes et les formes fantomatiques évoqueront la lourde histoire des lieux d'enfermements. Cette dissolution de l'image est accentuée par les monochromes qui se déclineront dans une palette rougeâtre. C'est avec des préoccupations relevant du médium de la peinture que je souhaite peaufiner ma technique en monotype. En dernier lieu, mes monotypes sur tissu seront marouflés sur bois et pourront être retouchés à nouveau au pinceau.

En conclusion, cette série démontre à nouveau l'importance de la recherche matérielle en correspondance avec les lieux visités. J'accorde une grande place à l'exploration physique, mais surtout au développement visuel de ces explorations en peinture. Ce mouvement de va-et-vient entre espace confiné et espace pictural m'aide à trouver une perspective unique de ce temps offert entre le hors temps du lieu et le temps long, itératif de la peinture. Ainsi, ma peinture transpose ces espaces insaisissables où le lieu et le corps apparaissent poreux, où les frontières sont perméables et où la perception spatiale est remise en question par le cadre du tableau.

Cette série sera bonifiée par ma participation à la résidence *projet sur mesure* au centre d'artistes l'Imprimerie qui aura lieu à l'été 2020.

CONCLUSION

D'un seuil à l'autre termine ce texte d'accompagnement, cependant, la conclusion reste en suspens puisque plusieurs corpus d'œuvres entamés sont en cours. En raison de plusieurs facteurs et contraintes de faisabilité, l'idée de présenter mon travail *in situ* est reportée. C'est donc à la galerie Nicolas Robert à Montréal, en novembre prochain, que je présentera les tableaux de la série *Sa robe est une voûte*. Pour mon retour en peinture, j'ai fait le choix, plutôt conservateur, de rendre ma peinture autonome sans faire état de toute la recherche. L'objectif n'est pas de synthétiser ni d'expérimenter la totalité des pistes, mais de me concentrer sur un volet de la recherche pour continuer à avancer. C'est un long travail et cheminement, mais je suis persuadée que les avenues proposées dans ce mémoire seront approfondies dans mes prochaines propositions et formeront le fil continu de ma recherche.

Avec les références autobiographiques et les références culturelles, la thématique du confinement résonne plus universellement lorsqu'on réalise que tout un chacun se bâtit ses propres murs imaginaires, ses propres limites. Ces espaces temporaires, de transition ou de passage permettent une suspension du temps, état qui devient essentiel à ma pratique artistique. Si l'immobilité, le retranchement, la fuite, la lenteur, le dépouillement s'illustrent dans cette recherche, l'action s'y taille tout de même une place. Cette recherche d'un temps hors du temps, hors de la réalité et de la perception commune a été l'occasion de m'impliquer personnellement, corporellement et émotionnellement, confirmant l'importance de l'espace dans mon travail. Les représentations de l'espace en fusion avec le corps dans mes peintures témoignent

vraisemblablement d'un monde reposant sur la labilité des frontières et des cadres spatiaux temporels, ainsi que sur le mouvement continu de la mémoire et de la perception. Les photographies d'archives ont ainsi participé à renouveler la mémoire des lieux et la mémoire du corps. Tranquillement, l'accumulation d'archives forme une collection que je souhaiterais, un jour, présenter sous la forme d'un livre ou d'une exposition. Les dessins réalisés et considérés comme des éléments d'archives ont été absents dans ce texte puisqu'ils ont été moins révélateurs dans le processus. Bien que j'ignore encore où ces pistes pourront me mener, mes images d'archives, qui s'inscrivent dans une perspective plus sociologique, sont conservées précieusement, dans l'attente de trouver leur forme idéale.

Avec le recul, je peux affirmer que c'est par un mode d'acquisition de connaissances expérientielles, fondées sur un contact direct avec des réalités extérieures, des phénomènes et des sensations que je me suis ouvertes à de nouvelles potentialités en peinture. Ce travail de recherche tente de saisir la portée de cette connaissance expérientielle dans le champ pictural, participant ainsi à une nouvelle signification du concept du seuil, qui peut-être investit en peinture considérant que l'espace pictural permet une expérience spatio-psychologiques²⁹ [Grosos, 2017]. Les enjeux que soulève la question du corps impliqué et des espaces propices à la subjectivité féminine dépassent très certainement ce que j'avance dans le texte. Toutefois, le texte a tenté de rendre au mieux l'évolution du confinement, celui ressenti initialement par les codes de l'histoire de la peinture jusqu'à son déplacement dans les lieux confinés. Il a démontré que le confinement soutenu par le concept du seuil remet en question ma perception du temps et ma perception de l'espace. En ce sens, la diversité des confinements donne l'impression que le réel laisse place à la fiction.

²⁹ Expérience émotionnelle de l'espace.

Après plusieurs tentatives, j'ai compris qu'il était impossible de sortir des couples d'opposés : dedans et dehors. De ce fait, j'ai accepté de travailler avec, dans un désir de fusion qui ouvre les enfermements vers l'ailleurs. À cet espace qui se rétrécit sur moi s'ouvre un imaginaire qui exprime que l'état d'enfermement contient en lui quelque chose de libérateur. Ce désir de collaborer à des lieux précis est avant tout une façon d'être en relation par le corps. De ma propre expérience, je peux affirmer que le corps fait passer quelque chose qui échappe à la pensée, car je reconnais ce corps lorsqu'une infime parcelle de lui s'inscrit dans ma peinture, peut-être quelque chose qui lui ressemble, le corps d'une femme.

Les cinq chapitres m'apparaissent alors comme des ouvertures dans ma pratique artistique, des espaces de rencontre en attente d'être investis. Ce que mes yeux ont vu et ce qu'ils n'ont encore jamais vu vont continuer de m'habiter en atelier pour les prochaines années. Peindre, après tout, c'est vouloir voir à nouveau quelque chose qui n'est pas donné à voir.

ANNEXE A
GALERIE NICOLAS ROBERT, NOVEMBRE 2019

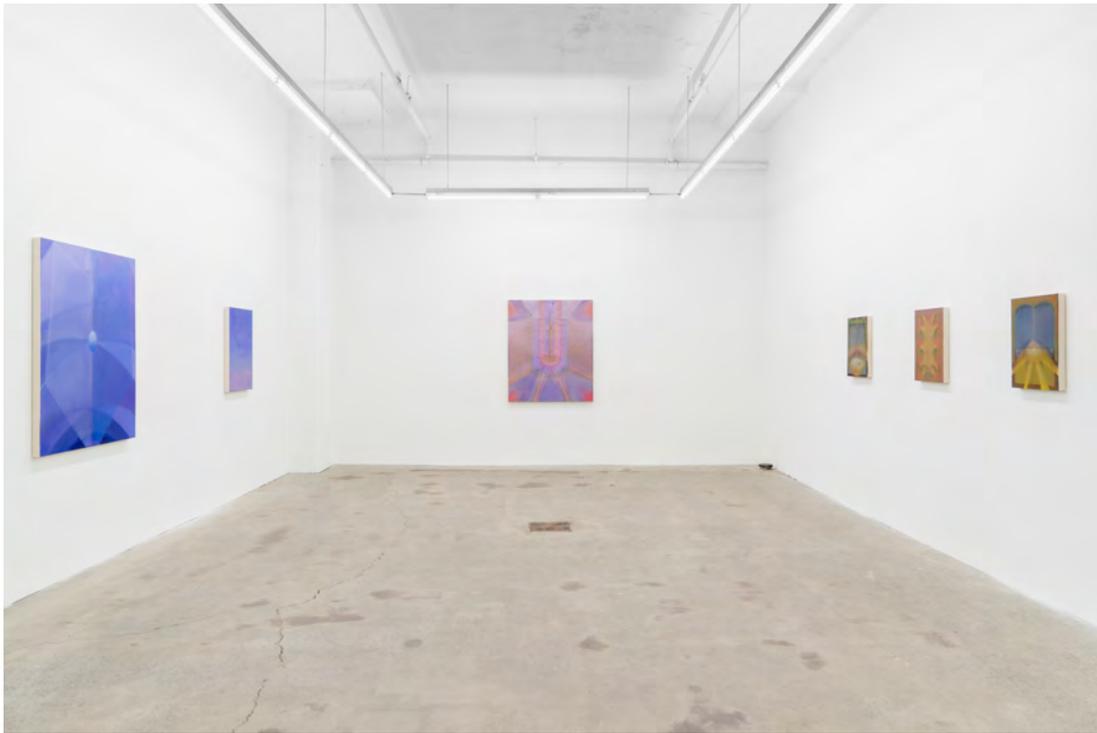


Figure 5.3 : *Sa robe est une voûte* (2019), vue de l'exposition, Galerie Nicolas Robert.



Figure 5.4 : *Voûte 5*, acrylique et huile sur toile montée sur bois, 101,60 x 121,92 x 4 cm, 2019.

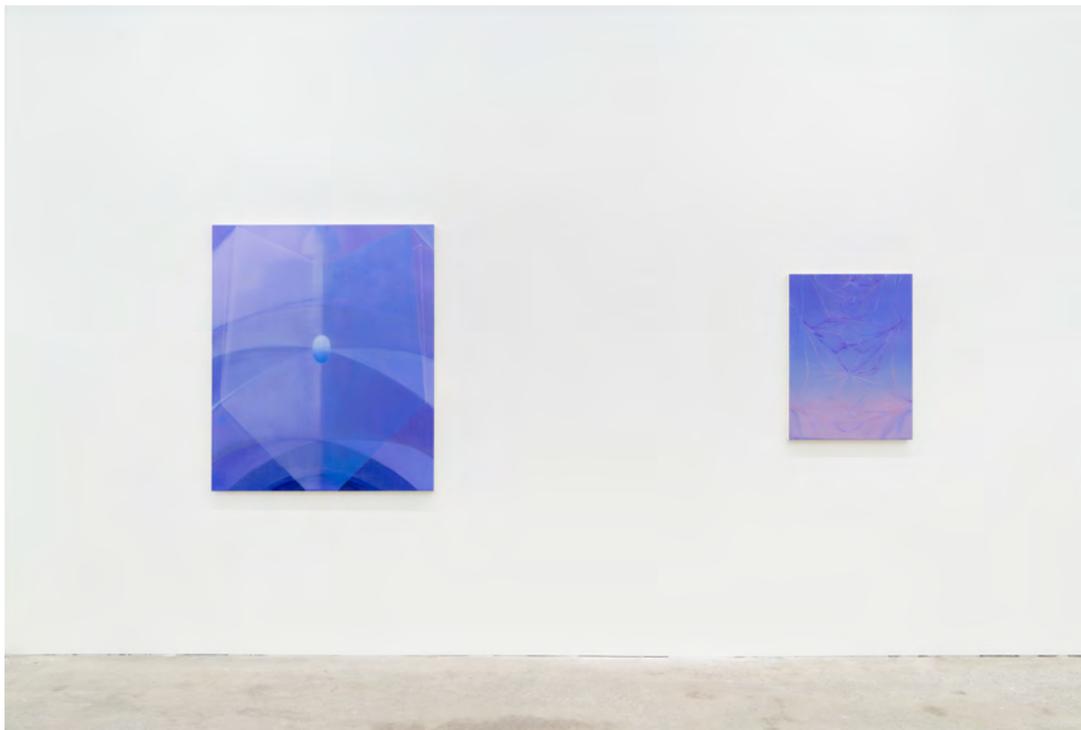


Figure 5.5 : (gauche) *Voûte 4*, acrylique et huile sur toile montée sur bois, 101,60 x 121,92 x 4 cm, 2019, *Voûte 6*, acrylique et huile sur toile montée sur bois, 55,88 x 72,2 x 4 cm, 2019, *Sa robe est une voûte* (2019), vue de l'exposition, Galerie Nicolas Robert.



Figure 5.6 : *Voûte 4*, acrylique et huile sur toile montée sur bois, 101,60 x 121,92 x 4 cm, 2019.



Figure 5.7 : *Voute 6*, acrylique et huile sur toile montée sur bois, 55,88 x 72,2 x 4 cm, 2019.

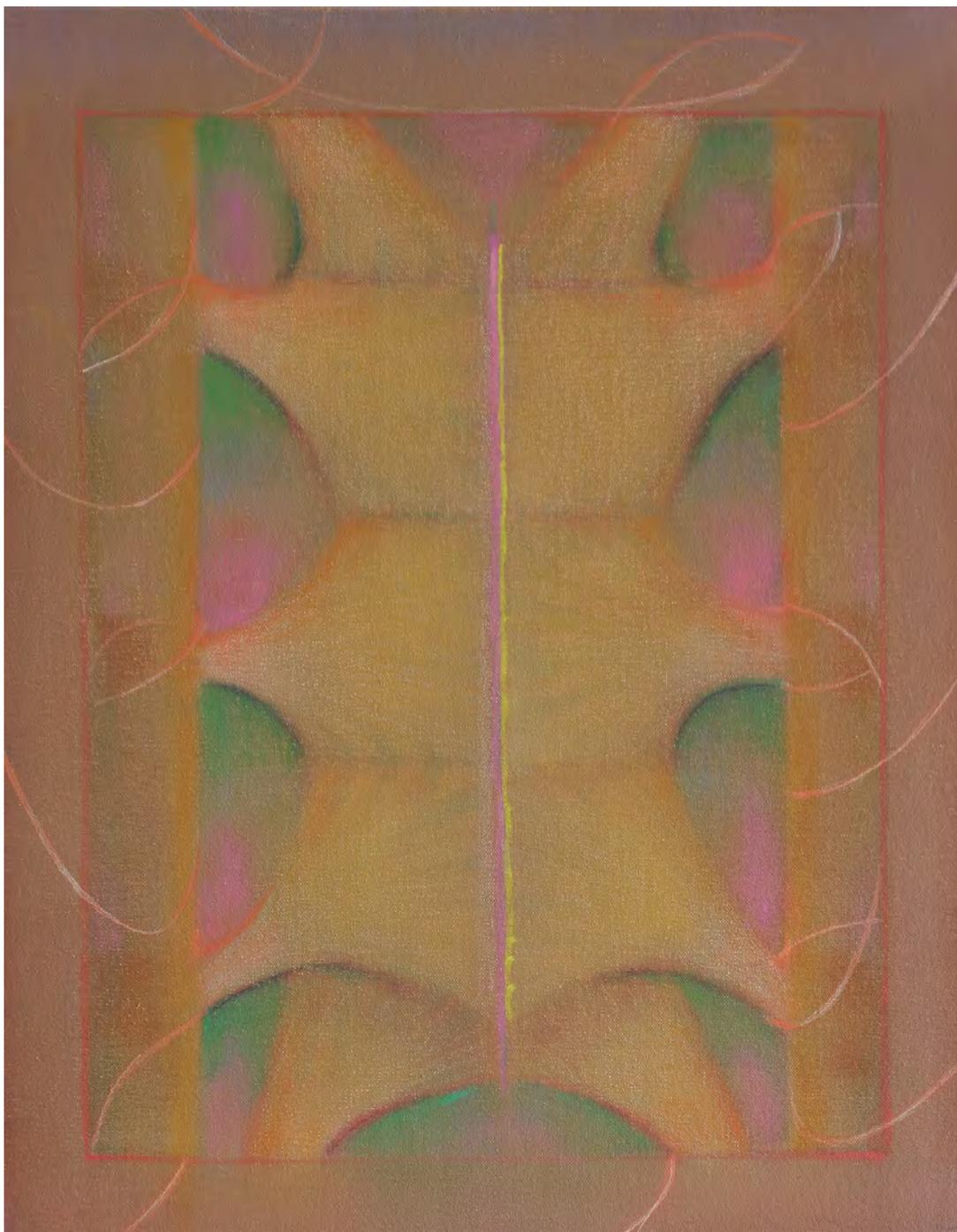


Figure 5.8 : *Voûte I*, acrylique et huile sur toile montée sur bois, 51 x 41 cm, 2019.



Figure 5.9 : (gauche) *Pendentif_Voûte 1_Voûte 2*, acrylique et huile sur toile montée sur bois, 51 x 41 cm, 2019, *Sa robe est une voûte* (2019), vue de l'exposition, Galerie Nicolas Robert.

BIBLIOGRAPHIE

Bouvier, M. (2018). *Imagination : magasin, matrice ?*. Lausanne : La Manufacture, récupéré de www.pourunatlasdesfigures.net.

Brum Schäppi, P., Lafontaine, É. (2019). « Vivre et créer dans un hôpital psychiatrique : Interrogations sur l'art et le changement social ». *Nouvelles pratiques sociales : Aux lisières de l'art, de l'intervention et de la justice sociale*, vol. 31, no. 1, à paraître 2020.

Caillois, R. (1935). *Mimétisme et psychasthénie légendaire*. Paris : Le Minotaure.

Carrington, L. (1945). *En bas*. Paris : Editions de la revue Fontaine.

Carrion, M. M. (1996). « Architecture et corps chez Thérèse d'Avila ». *Les Cahiers du GRIF : Âmes fortes, esprits libres*, Hors-Série no. 2, p. 65-75.

Cohen, C. (2003). *La femme des origines. Images de la femme dans la préhistoire occidentale*. Paris : Berlin-Herscher.

Cohen, C. (2016). *Femmes de la préhistoire*. Paris : Belin.

Corin, E. (2003). « À l'ombre de la psychose... des tracés en creux aux marges de la culture ». *Cahiers de psychologie clinique*, no. 21, p. 197-218.

De Zeigler, C. et Teicher, H. (2005). *3x An Abstraction : New Methods of Drawing by Hilma af Klint, Emma Kunz, and Agnes Martin*. New York : Yale University Press and The Drawing Center.

Didi-Huberman, G. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Les Éditions de Minuit (Collection Critique).

Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, G. (2002). *L'image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Les Éditions de Minuit (Collection Paradoxe).

Ego, R. (2017). *Le Geste du regard*. Paris : L'Atelier contemporain.

Evans, R. (1978). *Translations from Drawing to Building and Other Essays*. Londres : Architectural Association.

Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard.

Fallacara, G.(2015). « Architecture et Stéréotomie : le savoir-faire en tant que patrimoine immatériel ». Conférence *Pierre et Architecture* le 12 mai 2015, au SIPPA, Salon des Professionnels des Patrimoines, Arles.

http://www.atelierfallacara.it/download/Monografie/15_Stereotomic_Design_Catalogo_mostra_Stereotomic_Design.pdf

Grosos, P. (2017). *Signe et Forme. Philosophie de l'art et art paléolithique*. Paris : CERF.

Hamburger, J. (1997). *Nuns as Artists : The Visual Culture of a Medieval Convent*. Oakland : University of California press (Collection Ahmanson Murphy Imprint in Fine Arts).

Le Breton, D. (2003). 2. Atteintes corporelles délibérées en situation carcérale. Dans : ,D. Le Breton, *La Peau et la Trace: Sur les blessures de soi* (pp. 83-97). Paris: Editions Métailié.

Le Guen, A. (2018). « Les chambres de Heidi Bucher : entre empreinte poétique et empreinte sociale post-68 ». *Archives of Women Artists, Research and Exhibitions magazine*, récupéré le 28 août 2019 <https://awarewomenartists.com/magazine/les-chambres-de-heidi-bucher-entre-empreinte-poetique-et-empreinte-sociale-post-68/>.

Leone, M. (2010). « Le Repentir – Une énonciation fragmentaire », *Actes Sémiotiques*, no. 113, 2010, récupéré le 24 août 2019 <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/4925>

Lyotard, J-F. (1971). *Discours, figure*. Paris : Klincksieck.

Nagel, A.S. et Wood, C. (2015). *Renaissance anachroniste*. trad. Françoise Jaouën. Paris : Presses du réel.

Nagel, A. (2012). *A Medieval Modern. Art out of time*. New York : Thames and Hudson.

Perec, G. (2000). *Espèce d'espace*. Paris : Galilée.

Ponge, F. (1942). « Notes sur un coquillage » dans *Le parti pris des choses*. Paris : Gallimard, p. 76.

Price, M. (1995) *Hodgkin, Howard paintings, 1932*. Londres : Thames and Hudson.

Roulet, A. (2015). « Le soin du vêtement au couvent, entre uniforme et distinction : les carmélites déchaussées espagnoles, années 1560-1630 ». *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, vol. 62 no. 1, p. 104-126.

Serres, M. (1991). *Feux et signaux de brume*. Paris : Figures Crasset.

Testard, A. (2016). *Art et religion de Chauvet à Lascaux*. Paris : Gallimard.

Teyssot, G. (2010). « Fenêtres et écrans : entre intimité et extimité », *Appareil*, récupéré le 31 août 2019 <http://journals.openedition.org/appareil/1005>.