

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE MONSTRE ET L'HERBIER : UNE EXPRESSION DU DEVENIR  
DÉRAISONNABLE DANS UNE PRATIQUE PICTURALE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

CONCENTRATION CRÉATION

PAR

ANDRÉANNE HUDON

MAI 2019

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

J'ai eu la chance et le bonheur de rencontrer, sur mon parcours, deux femmes d'exception à l'œil et l'esprit vifs, qui ont su cerner mes préoccupations et me guider dans les méandres de ma pensée et de ma pratique. Surtout, elles ont, chacune à sa manière, encouragé chez moi un regard poétique; grâce à elles, j'ai trouvé les moyens d'exprimer ma vision tant par la matière que le verbe, et d'ainsi, concilier démarches artistique et académique. Je tiens donc à souligner ma profonde reconnaissance à Cynthia Girard et Anne-Marie Ninacs, mes directrices de recherches successives, pour leur présence et leur contribution inestimable à mon projet.

Merci aussi à François Georget pour ses relectures, nos discussions et sa fraternité de peintre, ainsi qu'à mes chers parents, dont l'infatigable soutien m'a permis de passer à travers ces derniers mois de rédaction.

Et finalement, je remercie de tout cœur Maryse Chevrette qui, la première, a reconnu mon regard et m'a éveillée à la sensibilité – la mienne et celle de la peinture. Sans elle ce mémoire n'aurait peut-être jamais vu le jour.

Cette aventure aurait, évidemment, pris une autre forme sans vous.

## TABLES DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	iv
RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION – LES ALENTOURS.....	1
<i>La liberté de pensée</i> .....	1
<i>Le trajet</i> .....	2
<i>Les mouvements</i> .....	3
CHAPITRE 1 – LE MONSTRE.....	5
1.1 Perturber la maîtrise.....	6
1.2 Représentations inquiétantes.....	16
1.3 L’intuition du monstrueux.....	20
1.4 Le regard reflété.....	23
1.5 Le devenir-monstre.....	25
CHAPITRE 2 – L’HERBIER.....	31
2.1 Un détour par les fleurs.....	31
2.2 Observations d’atelier 2016–2018.....	41
<i>La cueillette</i> .....	41
<i>L’attention</i> .....	42
<i>La sélection des modèles</i> .....	42
<i>La disposition de l’espace de travail</i> .....	43
<i>La construction du regard</i> .....	43
<i>La composition</i> .....	44
<i>L’approche</i> .....	46
<i>La paréidolie</i> .....	46
<i>Le choix du dessin</i> .....	49
2.3 L’herborisation.....	53
2.4 Ainsi naissent les chimères.....	57
BIBLIOGRAPHIE.....	62

## LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1 Andréanne Hudon, <i>Pattes (étude)</i> , 2013, huile et fourrure sur panneau de bois, 30,5 x 30,5 cm.....	8
2 Andréanne Hudon, <i>Bouquet (étude)</i> , 2014, huile et mousse polyuréthane sur bois, 30,5 x 30,5 cm....	9
3 Vue de l'atelier de Saint-Henri, 2013.....	12
4 Andréanne Hudon, <i>L'inondation (voiture submergée)</i> , 2012, huile sur toile, 91,5 x 91,5 cm.....	13
5 Andréanne Hudon, <i>L'illumination</i> , 2013, huile sur toile, 76,2 x 30,5 cm.....	14
6 Andréanne Hudon, <i>La fierté du chasseur</i> , 2013, huile sur toile, 101,5 x 127 cm.....	15
7 Andréanne Hudon, <i>Le yéti chez Cézanne</i> , 2013, huile sur toile, 61 x 40,6 cm.....	18
8 Andréanne Hudon, <i>Le yéti à la plage (Gauguin)</i> , 2013, huile sur toile, 61 x 61 cm.....	18
9 Andréanne Hudon, <i>Le yéti (la rencontre)</i> , 2013, huile sur toile, 152,5 x 122 cm.....	19
10 Vue du travail en cours, production de <i>Bouquet n° 1</i> , ateliers de l'UQAM, 2015.....	30
11 Andréanne Hudon, <i>Tapiserie n° 3 (noire)</i> , 2013, huile et assemblage de croûtes de peinture séchée sur toile, 61 x 76,2 cm.....	33
12 Andréanne Hudon, <i>Sauvageries végétales (étude n° 4)</i> , 2015, huile sur papier, 43,2 x 30,5 cm.....	34
13 Andréanne Hudon, <i>Sauvageries végétales (Bouquet n° 1)</i> , 2016, huile sur toile, 152,5 x 122 cm.....	35
14 Andréanne Hudon, <i>Monstruosité botanique (plantæ dentis)</i> , 2016, encre et aquarelle sur papier, 26,67 x 27,94 cm.....	37
15 Andréanne Hudon, <i>Orchidacée (portrait)</i> , 2016, et <i>Serpent-fleur</i> , 2016, encre et aquarelle sur papier, chacune 28 x 28 cm.....	38
16 Andréanne Hudon, <i>Par les racines</i> , 2017, vues de l'exposition à L'Écart, Rouyn-Noranda.....	39
17 Andréanne Hudon, <i>Extrait de végétation</i> , 2016, assemblage de dessins.....	40
18 Exemple de spécimens récoltés.....	41
19 Vue d'atelier, installation murale servant de modèle de référence pour la peinture, 2017.....	45
20 Andréanne Hudon, <i>Orchidée (portrait) n° 2</i> , 2016, huile sur toile, 38 x 28 cm, et <i>Orchidée (portrait) n° 3</i> , 2016, encre et aquarelle sur papier, 25,5 x 25,5 cm.....	47
21 Andréanne Hudon, <i>Paréïdolie</i> , 2015, encre et aquarelle sur papier, 30,5 x 43,2 cm.....	48
22 Francisco Goya, <i>Le sommeil de la raison engendre les monstres</i> , vers 1799, eau-forte, aquatinte et pointe sèche.....	51
23 Andréanne Hudon, <i>Femme-Pistil n° 3</i> , 2016, encre et collage sur papier, 15,2 x 15,2 cm.....	51
24 Andréanne Hudon, <i>Papillon-chair n° 1 et n° 2</i> , 2016, encre et aquarelle sur papier, 20,3 x 12,7 cm....	52
25 Andréanne Hudon, <i>Botanique chimérique (Haïku)</i> , 2016, aquarelle sur papier, 26,67 x 50,8 cm.....	56
26 Andréanne Hudon, <i>Composition végétale (paréïdolie)</i> , 2017, installation de dessins.....	61

## RÉSUMÉ

Cette recherche-création entend suivre le mouvement des continuels devenirs de la pensée et de l'expression visuelle tels qu'ils s'affectent mutuellement, se transforment et constituent ensemble une pratique artistique picturale et graphique. Le travail d'expression plastique en tant que processus sensible y est pr esent e comme un travail foncièrement déraisonnable et évasif où sensations, idées, actions, images et matières s'entraînent dans un mouvement qui s'approche du chaos, de l'informe et de l'indicible avant de définir quelque image. Dans l'affrontement avec la matière qui s'éprouve comme une altérité, il est observé, en effet, que quelque chose échappe à l'artiste. Cette différence entre le geste intentionné et son effet réel est ici valoris e en tant qu'heuristique au sens fort du terme, car dans c'est dans cette brèche que se produisent des images qui déstabilisent les attentes de l'artiste et outrepassent sa connaissance. La notion de monstruosité est la figure propos e de cette sensation-limite ineffable vers laquelle tend le travail visuel expérimental. L'herbier, rassemblant ici les dessins d'une végétation onirique comme autant de spécimens issus des m es d'un imaginaire sauvage, en constitue la méthode.

Mots clés : peinture, dessin, plasticité, monstruosité, herbier

## INTRODUCTION – LES ALENTOURS

### *La liberté de pensée*

J'ai toujours cru à la liberté d'André Breton : écrire comme on pense, dans l'ordre et le désordre où l'on sent et où l'on pense, suivre les sensations et les corrélations absurdes d'événements et d'images, faire confiance aux royaumes nouveaux où elles mènent. « Le culte du merveilleux. » Le culte aussi du leadership inconscient, le culte du mystère, l'évasion de la fausse logique. Le culte de l'inconscient, tel que Rimbaud l'a proclamé. Ce n'est pas la folie. C'est un effort pour transcender les formes rigides fabriquées par l'esprit rationnel.

Anaïs Nin, *Journal 1931–1934*

J'ai interrogé l'évolution de mon travail, les concordances entre les enjeux et les approches. J'ai considéré mes techniques, mes méthodes et mes habitudes. Je me suis penchée sur mes frustrations comme sur mes moments de satisfaction. J'ai sondé mes intérêts, mon lexique – ces sujets autour desquels ma pensée gravite. J'ai inventorié les récurrences esthétiques et symboliques de mon langage visuel afin de parvenir à cerner ce qui, profondément, est à l'œuvre dans ma pratique. J'ai assidûment observé, disséqué, aplati, naturalisé, documenté, répertorié, relié et analysé les menus détails qui composent mon travail. J'ai consulté dictionnaires, articles et ouvrages théoriques. J'ai tiré très fort sur mes fils d'Ariane.

Puis, de nouveau, j'ai laissé galoper ma pratique, je l'ai laissée faire. Je ressentais le besoin de regagner une distance face à toutes ces préoccupations conceptuelles. J'ai laissé décanter les résultats suranalysés, trop peaufinés, et j'ai repris mes errances plastiques. Ceci pour assouplir la frontière entre *regard (analytique)* et *expression (multisensorielle)*, pour voir émerger ce qui apparaît de façon fluide des idées, et pour ainsi mieux reconnaître la pensée qui est déjà active au sein même du travail proprement artistique.

Avec une aisance retrouvée, j'ai délié les mouvements de mon langage. Renouant avec la valorisation de l'incontrôlé, faisant mienne la liberté d'Anaïs Nin comme « effort pour transcender les formes rigides fabriquées par l'esprit rationnel », j'ai encouragé mes métaphores, nourri leurs métamorphoses et célébré les mues de l'expression.

### *Le trajet*

*Walking is very calming. One step after another, one foot moving into the future and one in the past. Did you ever think about that? Our bodies are caught in the middle. The hard part is staying in the present. Really being here.*

Janet Cardiff, *Her long black hair* (dans Eccles, 2004)

Toute œuvre est un voyage, un trajet, mais qui ne parcourt tel ou tel chemin extérieur qu'en vertu des chemins et trajectoires intérieurs qui la composent, qui en constitue le paysage ou le concert.

Gilles Deleuze, *Critique et clinique*

Pour qu'un parcours se réalise, il faut l'emprunter d'abord, puis le suivre. Je ne pouvais pas connaître le chemin avant de m'y engager. Au moment où il est en train de se faire, le trajet n'est en effet qu'une enfilade de pas qui s'actualisent. Plus tard seulement, il correspondra à leur cumul. « Au fur et à mesure que la réalité se crée, imprévisible et neuve, son image se réfléchit derrière elle dans le passé indéfini », écrit philosophiquement Henri Bergson (1975, p. 111). Le trajet vécu comme réalité sera alors décrit par la somme des microdécisions qui en ont animé le mouvement; ses contours auront été définis par l'effet sur un corps des perturbations rencontrées. Il en est de même des continuelles adaptations d'un projet artistique à ses circonstances et à son environnement. Bergson encore : « Nous pourrions toujours rattacher la réalité, une fois accomplie, aux événements qui l'ont précédée et aux circonstances où elle s'est produite; mais une réalité toute différente (non pas quelconque, il est vrai) se fût aussi bien

rattachée aux mêmes circonstances et aux mêmes événements, pris par un autre côté.» (1975, p. 15).

Le cheminement artistique peut mettre du temps à s'accomplir; il peut être long avant que son tracé ne prenne forme, que ses contours acquièrent une définition perceptible par l'esprit. Comme le marcheur qui s'engage dans une direction, l'artiste est mu par une intention et il s'oriente en son sens. Sa progression répond du mouvement d'une volonté, chacun de ses pas, chacune de ses décisions, chaque coup de pinceau suit une visée : il est tendu vers quelque chose. S'il peut ainsi fantasmer la pré-existence d'un sentier virtuel, imaginer le résultat de sa démarche et supposer le point d'aboutissement d'un projet dès sa lancée, c'est néanmoins sans aucune assurance ni certitude, puisque tout parcours signifie précisément s'exposer au caractère imprévisible du processus. « Le mouvement comme principe, comme action, comme catégorie exprime sa pluralité même », explique Jean Imbeault (1997, p. 16). Afin d'avancer, l'artiste doit donc, paradoxalement, à la fois avoir une confiance quasi inébranlable en son objectif et se rendre vulnérable, c'est-à-dire se faire sujet ouvert aux influences imprévues et incontrôlables que le temps et les environnements physique et humain ont sur lui. Créer, c'est être disposé à déposer sa confiance dans le mouvement intime d'un processus expérimental.

### *Les mouvements*

On comprend que des concepts fixes puissent être extraits par notre pensée de la réalité mobile; mais il n'y a aucun moyen de reconstituer, avec la fixité des concepts, la mobilité du réel.

Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*

Suivre les trajets de l'expression et de la pensée artistiques dans la complexité de leurs mouvements, percevoir comment un ensemble de forces causales anime et oriente ma pratique depuis quelques années, voilà l'occasion que m'offre l'écriture de ce mémoire. Je souhaite y suivre l'accumulation des traits qui s'accordent jusqu'à générer une forme, le mouvement des

gestes qui s'enfilent, touche après touche, et qui superposent la peinture juste au bon endroit ou presque, ou alors à un endroit qui devient contre toute attente le bon. Je veux faire éclore, grâce aux mots, les détails d'une image qui se transforme sur la surface – avec la surface –, puis glisse d'un médium à l'autre, se transmute, se développe, mue, devient chimère, puis prend soudainement forme ailleurs, autrement. J'entends dire de quelle manière, dans la réalité de mon atelier, une idée fait germer une image qui en retour fait naître une pensée; comment, ensemble, images visuelles et virtuelles glissent et croissent. « Comme la nervure porte la feuille du dedans, du fond de sa chair, les idées sont la texture de l'expérience », dit la phénoménologie de Merleau-Ponty (1964, p. 157). J'ai l'impression qu'à m'intéresser ainsi aux comportements, articulations et distinctions de ces mouvements du dehors et du dedans, qu'à décrire les séquences formées par leurs collisions, leurs coalescences et leurs oscillations, je pourrai peut-être atteindre quelque chose comme la nature des tensions qui provoquent les lancées et les poussées indissociables du déroulement de mon processus créateur.

Par l'examen minutieux de mon parcours, je ne souhaite pas dégager une structure ou un système, mais bien m'approcher un peu de la source de mes mouvements. Ce travail d'écriture vise donc à témoigner du flux et de l'écoulement continu qu'a constitué ma pratique depuis l'apparition des préoccupations qui ont motivé mon projet de maîtrise, jusqu'à sa réalisation et son actuelle exposition. Ce fleuve créatif qui coule en creusant son lit a été affecté dans son débit, altéré dans ses courants et mille fois ponctué, rythmé, marqué d'événements perturbateurs et catalyseurs. Ces points saillants – des points d'origine aurait dit Walter Benjamin, qui voyait l'origine comme « un tourbillon dans le fleuve du devenir » (1985, p. 43) – sont avec le temps devenus des bornes que je nomme *le monstre* et *l'herbier*, et qui me permettent dorénavant de me repérer sur le chemin de pratique que je façonne. Je veux ici les ouvrir et les observer.

## CHAPITRE 1 – LE MONSTRE

Au moment où l'événement surgit, il possède une authentique indétermination, il exprime la création continue. Mais une fois apparu, il semble nécessaire et l'esprit ne peut alors s'empêcher de projeter dans le passé cette nécessité toute rétrospective.

Armel Mazon, *Bergson : événement et création*

Les signes avant coureurs ne sont donc à nos yeux des signes que parce que nous connaissons maintenant la course, parce que la course a été effectuée.

Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*

Décidée à me dédier à la peinture, médium familier que j'avais volontairement négligé au cours de mes années d'études au baccalauréat, j'ai loué en 2011 un atelier à Saint-Henri. Malgré la diversité des techniques que j'avais fréquentées grâce à une formation en arts imprimés, une pratique de céramiste, des explorations en sculpture et un travail d'illustratrice, j'avais toujours secrètement envisagé ma pratique d'artiste comme étant d'abord et avant tout une pratique de peintre, il était donc temps de m'y investir de manière plus soutenue. D'autant que si j'en avais déjà une bonne maîtrise, acquise depuis l'adolescence en autodidacte, la peinture avait été préservée de l'enseignement universitaire, et je pensais pour cette raison que sa pratique m'offrirait la fraîcheur d'expérience d'une novice. Dans l'atelier de la rue Saint-Ambroise, j'ai donc entrepris dès les premiers mois une exploration picturale qui s'est développée en suivant deux tangentes principales : une expérimentation plastique continue, d'une part, et le développement d'un univers iconographique, thématique et symbolique, de l'autre.

## 1.1 Perturber la maîtrise

*Visual art is made with resistant matter and comes up against awkward rebarbative obstacles.*

Frank Auerbach, cité par Catherine Lampert (2015)

*I think I am trying to express something. So I rehearse all the other ways until I surprise myself with something I haven't previously considered.*

Frank Auerbach, cité par Nicholas Wroe (2015)

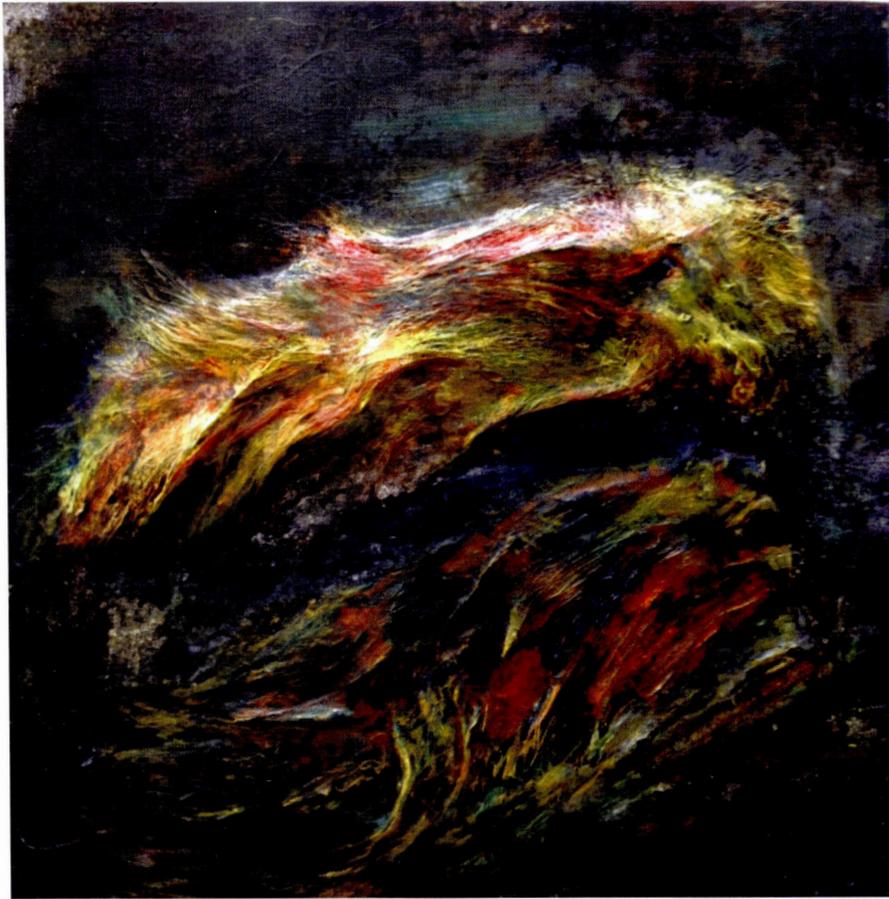
Mon travail en peinture se caractérise, dans sa dimension plastique, par ma double tendance – certainement paradoxale, voire un peu schizophrène – à apprécier, connaître et maîtriser la tradition technique, tout en désirant constamment et irrésistiblement perturber ces acquis. Curieuse de découvrir de nouvelles possibilités, je cherche continuellement à varier mon approche gestuelle et matérielle de la peinture. Mes expérimentations m'amènent, par exemple, à multiplier les mélanges contre-indiqués de médiums et de matières, à explorer les potentiels d'une approche contre-intuitive ou encore à aborder le traitement des matériaux d'une manière simplement inhabituelle. Cette année-là, à Saint-Henri, j'ai intégré à ma peinture de la sciure de bois et des morceaux d'écorce, j'y ai rajouté du sable, du ciment, des cailloux. J'ai fondu de l'asphalte sur des tableaux encore frais. Aujourd'hui encore, je prépare délibérément mes recettes de couleur selon des ratios de médiums et de solvants qui vont à l'encontre les principes qui m'ont été transmis, ou alors j'ajoute à mes mélanges des produits d'entretien ménager afin de provoquer des réactions chimiques imprévues.

Je multiplie pareillement les tentatives expérimentales dans l'application de la peinture. Mon approche du traitement du tableau est à la fois méthodique et chaotique, planifiée et déstructurée. Souvent, j'abandonne les pinceaux et je coule, je gratte, j'arrache la pâte sur la toile, puis je reprends entièrement le tableau. Dans tous les cas, j'applique la peinture de manière à m'assurer d'une perte d'emprise sur la forme finale. Je laisse, par exemple, un travail en épaisseur sur un médium trop fluide ou trop gras se déplacer de lui-même jusqu'à la prochaine séance de

travail. Je m'arrange pour qu'un produit chimique altère graduellement la consistance, la couleur et la texture d'une couche dans les jours qui suivent son application. La peinture appliquée le matin se sera parfois évanouie le soir venu : soit elle aura glissé par elle-même de la surface de la toile, soit je l'aurai raclée pour n'en conserver qu'une trace colorée ou l'empreinte en creux de mon geste.

Abordée de cette manière, l'exploration picturale se présente comme un jeu semi-improvisé dans lequel je fais de la matière une adversaire. En mettant en place les paramètres et difficultés du défi que je me lance en passant par elle, je suscite du chaos, de l'instabilité, de l'inconfort physique et matériel, et je me pousse comme artiste jusqu'à l'épuisement de mes connaissances et de mes compétences. Éventuellement, j'ai l'impression que, si c'est bien moi qui ai manipulé la pâte, je ne suis pourtant pas entièrement responsable de la forme qu'a pris le tableau, de sorte que, comme Francis Bacon le dit si bien, « Je ne sais vraiment pas comment ces marques particulières se produisent [...] Je regarde ces formes, [...] presque en étranger, sans savoir comment ces choses se sont produites et pourquoi ces marques qui sont arrivées sur la toile ont évolué en ces formes particulières. » (dans Sylvester, 1996, p. 106).

Si j'emploie ces méthodes alternatives qui peuvent paraître destructrices, c'est que je cherche à mettre à mal le contrôle technique de la peinture implicite dans la notion de maîtrise, car il contraint l'expression artistique à laquelle j'aspire. Sans être vraiment capable de nommer ou de décrire la nature de cette aspiration, j'ai la sensation que quelque chose dans ma volonté me tire ailleurs. Je ressens intérieurement une tension, un déchirement même, entre ma grande et réelle affection pour la tradition technique et ma conviction que cette affection limite ma puissance d'expression. Je reconnais l'emprise du savoir-faire (et du savoir) sur mon travail lorsqu'elle se manifeste dans mes compositions par des gestes « habitués » qui préconditionnent les formes de mon expression plastique, restreignent mes désirs et retiennent mon imagination à l'intérieur des limites du concevable, c'est-à-dire dans le cadre de ce que je sais déjà. Bref, je me sens outillée et néanmoins limitée par mes acquis.



1. *Pattes (étude)*, 2013, huile et fourrure sur panneau de bois, 30,5 x 30,5 cm



2. *Bouquet (étude)*, 2014, huile et mousse polyuréthane sur panneau de bois, 30,5 x 30,5 cm

Je crois, comme David Sylvester le propose à Bacon, que ces efforts pour échapper à son propre savoir concernent « la volonté de perdre sa volonté » (1996, p. 19). En mettant en place des règles du jeu constamment renouvelées, en provoquant délibérément le hasard et l'accident, je cherche à me donner une chance de faire quelque chose d'*impossible*, c'est-à-dire une chose que je ne saurais ni faire intentionnellement par les moyens que je possède, ni anticiper par une représentation mentale, virtuelle. Je suis par conséquent en quête de l'événement chaotique qui me fera quitter le monde connu, je cherche comme Francis Bacon cet événement qui, dans l'acte de peindre, m'éloignera du travail d'illustration. « *What has never been analysed yet is why painting is more poignant than illustration* », dit-il (dans Sylvester, 1987, p. 17). À l'illustration – qui renvoie ici aux images conçues avant d'être produites et dont la réalisation est une simple procédure technique ne participant pas de l'œuvre, n'y ajoutant rien ou si peu – j'oppose la richesse de l'incontrôlé volontaire.

En écrivant ces mots, je prends conscience de la contradiction qui apparaît dans la production *volontaire* des conditions nécessaires à ma quête d'instabilité et à ma recherche d'imprévisibilité. Pourtant, je vis très bien avec cet oxymore qui soulève un premier élément important quant à la définition de ma posture de peintre. Alors que Bacon a fait de l'accident l'enjeu de sa pratique en l'associant avant tout au hasard, j'envisage pour ma part les moments de peinture qui m'échappent suivant les commentaires du peintre Frank Auerbach sur les propos de Bacon. Ce dernier explique avec justesse comment: « *recognizing the useful accident is a decision (maybe an instinctive decision) not an accident [...] there is a sort of rehearsal, there is a sort of build-up, there's a sort of accruing of possibilities of how to behave* », confie-t-il à Catherine Lampert (2015, p. 124). Une observation d'atelier similaire a été théorisée par le psychanalyste de l'art Anton Ehrenzweig dans *L'ordre caché de l'art* (1967) :

Cette réaction sensible et cette rétroaction instantanée, qui appliquent des décisions toujours nouvelles, distinguent précisément le talent d'une exploitation irresponsable de l'accident. L'artiste incorpore immédiatement l'accident dans sa planification, sans qu'on puisse de ce fait le distinguer de son projet plus intentionnel. C'est la relation subjective à la planification de l'artiste qui décide du caractère de l'accident. Est accidentel en ce sens tout ce qui dans le médium ne se conforme pas à la planification préconçue de l'artiste, ce qu'il ressent comme totalement étranger et qui échappe à son contrôle. (p. 98)

Je réalise que mes méthodes de travail concernent moins le désordre et les ravages qu'elles produisent en tant que « motifs », qu'elles ne sont des moyens que je me donne, des subterfuges qui me permettent de créer une brèche, une ouverture, un incontrôlé, une instabilité qui force ma présence complète à mon activité de peinture, sans quoi le tableau demeure inanimé. Auerbach est encore celui qui résume le mieux la situation : « *There are a million ways of not getting it right [...] you're most likely to get it right when you're least self-conscious, when you've given up any hope of producing an acceptable drawing or painting [...] because then you're permeated wordlessly by the influence of the thing you're painting.* » (dans Lampert, 2015, p. 30).

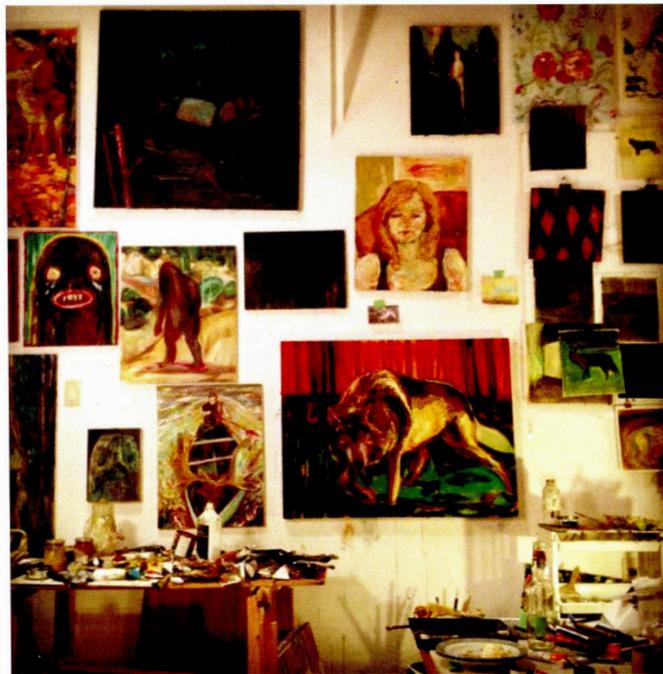
Perdre le contrôle m'est essentiel pour parvenir à faire quelque chose que je ne savais pas pouvoir faire. Privilégier l'inconnu, provoquer le chaos, encourager la résistance de la matière, épuiser le contrôle – trop rationnel, trop circonscrit – sont autant d'actes volontaires qui révèlent l'importance que revêt, dans ma conception de l'art, le fait d'engendrer l'œuvre dans l'activité même de création, dans ses dimensions temporelles et physiques, dans la relation intime à la matière et à ce qui s'y produit; ce caractère est pour moi indissociable du travail artistique. Mes efforts pour saboter mes intentions et mon contrôle sur le déroulement du travail provoquent la sensibilité du matériau (ses réactions physiques) et sollicitent ma sensibilité au matériau (ce qu'il évoque chez moi). Cela se joue dans la spontanéité du mouvement, dans le geste irréfléchi, intuitif, réflexe. Toutes ces méthodes d'atelier entraînent, en effet, un type d'attention qui m'absorbe entièrement. Je m'oublie dans la relation au tableau jusqu'à ce que ce qui prend forme dans les ruines fraîches sur la toile se distingue soudain comme un événement, me surprenne et m'y retienne. Ici la valeur de ce qu'on a l'habitude de considérer comme « erreur » devient la possibilité de s'éloigner de la représentation, de l'exécution d'une idée, pour s'approcher de la sensation. Alors que « le geste peut être conventionnel, peut exprimer un code, capté dans sa spontanéité, il devient figure de l'inconscient, figure du vide, de la béance qui lie/sépare l'être et le réel », explique la commissaire et critique d'art Chantal Pontbriand (2000, p. 47).

La pratique picturale est pour moi essentiellement un moyen de découverte, une heuristique. Elle consiste en un affrontement entre ma volonté, mon savoir-faire, mon intention – la recherche ciblée d'un effet plastique, d'une forme ou d'une image – et la résistance continue de la matière, affrontement au sein duquel une altérité, un non-savoir, prend forme sous mes propres mains. Comme si la pratique pouvait mener à sortir de soi ou encore à générer quelque chose d'étranger

à soi, en soi. Car je cherche un étonnement : une nouveauté dans laquelle je me reconnais, mais qui excède momentanément les limitations qui retiennent mes gestes et mon imagination. Je désire l'aberration au sein d'un système. Auerbach, toujours :

*One tries to do what one can't do – painting is a very specific thing, even the painting I have done in the past is impossible to do. In the act of trying – the new look – it sometimes happens by opposites [...] bright colours suddenly look brittle, so one tries to push it further – strongly divided in black in white [...] suddenly turned the brown yellow [...] destroy it, and so on. But it happens in specific ways – by a hair's breadth (these are windy running words), but I think one should never try to do anything new. (dans Lampert, 2015, p. 73–74)*

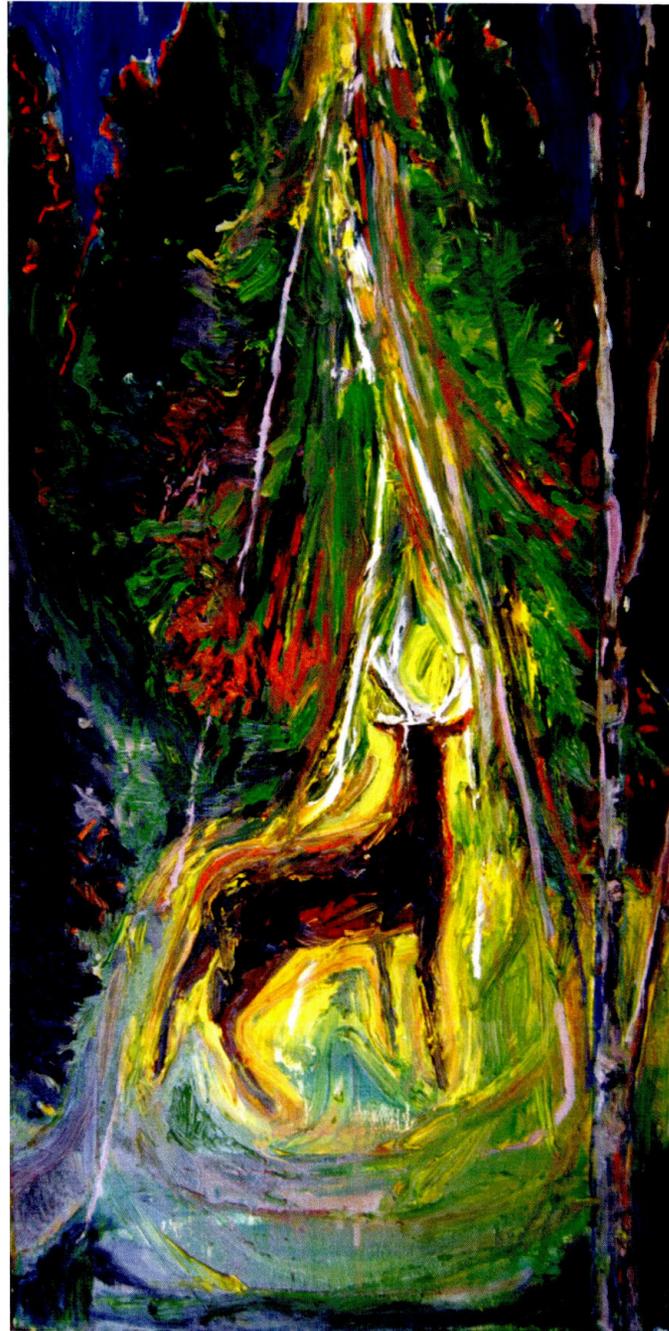
Les tableaux réalisés pendant l'année que j'ai passée dans l'atelier de Saint-Henri n'ont pas souvent su trouver le niveau de tension que j'espérais et j'en ai abandonné plusieurs. Ils ne satisfaisaient pas ma quête d'une peinture extrême qui atteindrait les limites de sa stabilité et qui semblerait prête à se décomposer. Grâce à ces essais, j'ai néanmoins saisi une constante, quelque chose comme l'indice d'une idée qui s'y trouvait *déjà*, et qui serait au fondement de ma pratique. Cette perception ressortait d'une attitude ou d'un rapport à soi, au monde et à l'expression que j'ai alors intuitivement nommé la *monstruosité*.



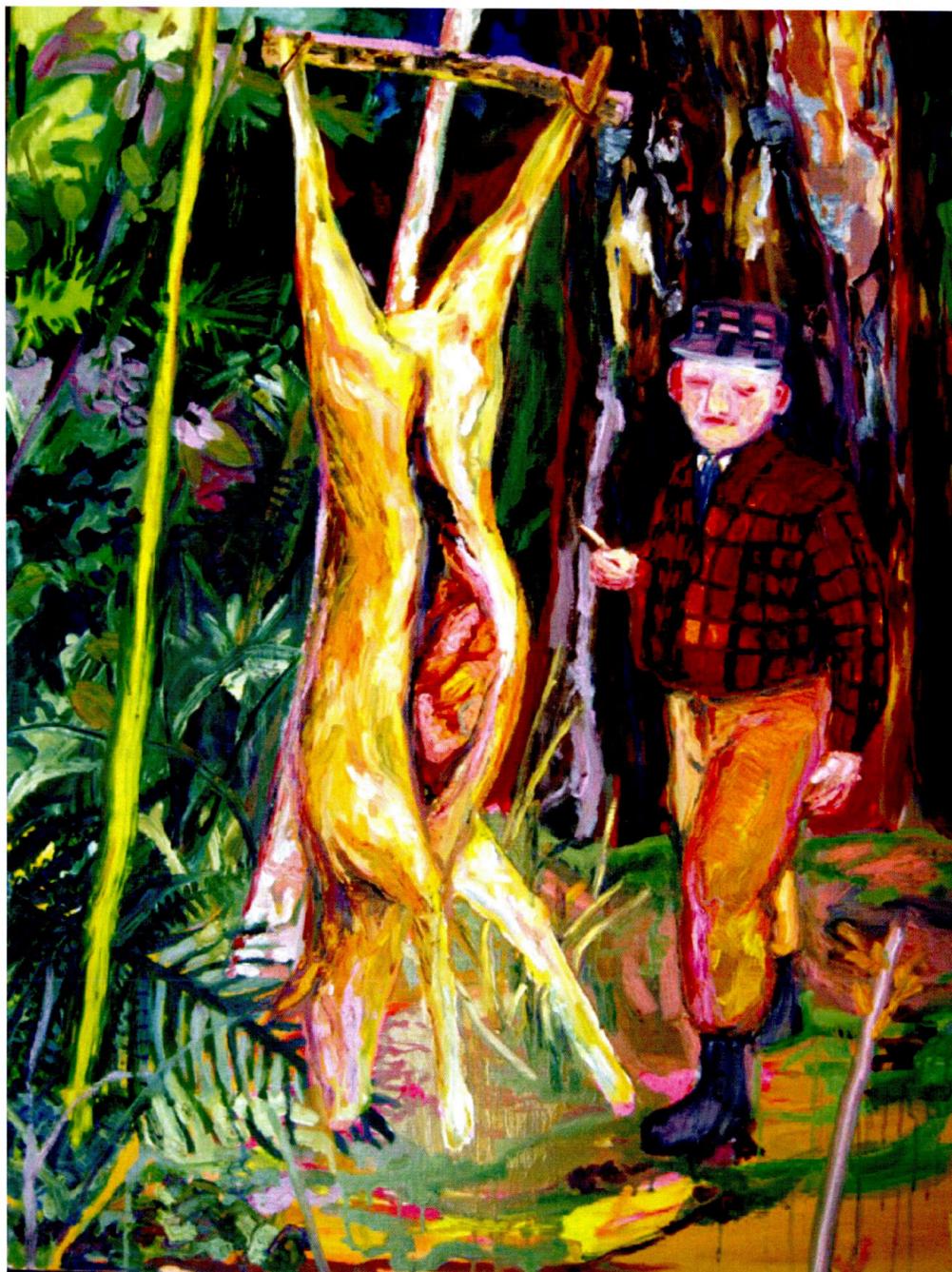
3. Vue de l'atelier de Saint-Henri, 2013



4. *L'inondation (voiture submergée)*, 2012, huile sur toile, 91,5 x 91,5 cm



5. *L'illumination*, 2013, huile sur toile, 76,2 x 30,5 cm



6. *La fierté du chasseur*, 2013, huile sur toile, 127 x 101,5 cm

## 1.2 Représentations inquiétantes

... dès que l'intelligence a le *sentiment*, ou, si l'on aime mieux, l'aperception obscure d'un certain sujet spécial de recherches, elle consacre ses recherches et leur donne un nom sans attendre que son aperception devienne précise.

Théodore Jouffroy, *Nouveaux mélanges philosophiques*

Contrairement au dessin et au modelage, qu'il m'arrive de commencer librement en agissant directement sur la matière, j'aborde toujours la peinture en me référant à quelque chose – une esquisse préparatoire, un document imprimé, une image, un modèle. Durant ma période à l'atelier de Saint-Henri, de 2011 jusqu'à mon arrivée à l'UQAM en 2014, je collectionnais des photographies tirées de périodiques, d'Internet ou de mes propres captures. Ma sélection gravitait autour d'une imagerie principalement nocturne. J'accumulais des images de faunes sauvages, de scènes de chasse, de paysages en forêt, de lendemains de catastrophes naturelles, de traces laissées sur des bosquets par la battue d'une force policière et mille autres représentations inquiétantes. Je les assemblais, puis m'en inspirais pour me mettre au travail. Plusieurs tableaux de ces années-là reprennent des compositions issues de ces photographies.

Dépareillées à la surface, dans leurs thèmes et représentations, ces images formaient en leur fond un corpus qui gagnait graduellement en cohésion. Tout ce matériel visuel m'interpelait en effet d'une même façon, j'y décelais une similitude, un trait commun, un lien de plus en plus fort qui passait par l'impression émotive que chacune de ces images suscitait chez moi. Je ne questionnais donc pas mon attirance, je la suivais. Je me laissais guider dans mes choix par une fascination à l'endroit d'une sensation de perte, de doute ou de mystère; j'aimais qu'un cliché me donne le sentiment d'être face à de l'inaccessible ou, plus justement, qu'il me donne le pressentiment d'un inaccessible bien *présent* mais dissimulé au regard et à la conscience. Dans cette sensation-guide, que je nomme *l'ineffable*, j'ai trouvé une première manifestation de ce que j'essayais de communiquer, d'atteindre, de rendre visible dans mes œuvres. J'ai donc travaillé à cette première série de tableaux en me souciant peu de la spécificité de chaque motif que je retenais. J'espérais au contraire discerner l'objet véritable de ma sélection dans l'accumulation des motifs, dans leurs

réurrences, dans leurs rapports et leurs résonances. Dès lors, ce travail d'exploration iconographique signifiait pour moi œuvrer dans un état flottant, dans une sorte de déambulation figurale, et résister à trop vite analyser, à trop vite intellectualiser ce qui se passait. Gilles Deleuze (1983) explique bien cette façon qu'a un sujet de recherche de se manifester à la conscience par associations d'objets :

Les idées qui surgissent sont toujours forcées de se cacher quand elles commencent. C'est qu'elles surgissent dans un ensemble qui ne les comportait pas encore, et qu'elles doivent mettre devant les caractères communs qu'elles conservent avec l'ensemble pour ne pas être rejetées. (p. 11)

Parmi les scènes et les figures récurrentes qui m'occupaient alors s'est éventuellement imposée celle d'une créature simiesque folklorique commune à de nombreuses mythologies. Géante au profil d'homme et poilue comme un ours, on dit que cette créature nommée Sasquatch, Bigfoot, Yéti ou Abominable homme des neiges habite les régions éloignées des montagnes enneigées, les forêts vierges d'Asie ou la côte ouest de l'Amérique du Nord. Ce personnage, toujours entre-aperçu et plus grand que nature, est dans les faits un emblème du mystère, du doute et de l'inquiétude qui agitent l'esprit humain lorsqu'il côtoie les frontières de l'imaginaire et de l'inconnu. Déjà séduite par la faune tapie dans les profondeurs inaccessibles des bois, il m'en fallut peu pour que je m'intéresse à cette figure liminaire, l'intègre à mon corpus et en fasse une figure exemplaire.

Ainsi débuta une série de tableaux ayant pour sujet le Yéti. J'en fis maintes représentations, d'abord par jeu. Il y avait quelque chose de ridicule et d'irrévérencieux à faire entrer cette créature ignoble dans la grande peinture, de sorte que je l'ai même représentée en pastichant Cézanne et Gauguin. Graduellement toutefois, mon attention se précisait, je commençais à prendre mon motif au sérieux, jusqu'à finalement faire du Yéti un portrait en pied sur une toile de grand format où il prenait place dans une position statique et centrale. La hauteur du tableau correspondant à ma propre taille, la composition créait dans mon aire de travail l'effet d'un miroir.



7. *Le yéti chez Cézanne*, 2013, huile sur toile, 61 x 40,6 cm



8. *Le yéti à la plage (Gauguin)*, 2013, huile sur toile, 61 x 61 cm



9. *Le yéti (la rencontre)*, 2013, huile sur toile, 152,5 x 122 cm

Le Yéti m'apparut soudain comme une forme d'autoportrait. Le peignant en lui faisant face alors qu'il était à mon échelle, voilà que par une étrange symétrie, je me découvrais à l'image de ce Yéti. Je m'y reconnaissais. Ou plutôt : j'y percevais quelque chose de moi. J'étais confrontée à ses couleurs extravagantes et à l'épaisseur de ses yeux jaunes. Lui, dans sa forêt multicolore. Moi, échevelée dans mon fouillis de pots de couleurs. Tous deux, bras levé et nos mains se touchant à la surface du tableau. Ce que je rencontre alors dans cette peinture, quelques temps avant d'entreprendre la maîtrise, c'est la réflexion de ma propre expression; ce que je *vois* comme pour la première fois, c'est le reflet d'un pan inconnu de ma pensée auquel j'ai pourtant donné forme et figure. Dans ce qui prend l'aspect d'un geste symbolique, la scène réalise comme une salutation, une rencontre – un serment.

Et pour moi, une indistinction s'installe dans cet événement : qui au juste, du tableau ou du créateur, est la créature?

Il y avait là quelque chose, là.

### 1.3 L'intuition du monstrueux

Il est plus difficile qu'on ne le pense que de définir le monstre.

Voltaire, *Dictionnaire philosophique*

La figure peinte du Yéti m'a ensuite hantée. Le monstre en lui avait capturé mon attention. En commençant la maîtrise en 2014, je constatais que son image flottait dans mon esprit, comme une énigme ou comme le rappel d'une question muette, posée et non résolue. Cette question non articulée me tenait compagnie sous la forme d'une sensation obsédante ou d'un trouble, d'une sensation simple et étrange dont émanait quelque chose comme la certitude d'une présence à découvrir, à comprendre et qui me concernait. Cette « sensation monstrueuse » était toujours à portée de main, et pourtant inatteignable. J'ai voulu la creuser, doucement, délicatement. Y

enfoncer mes doigts à l'aveuglette, un à la fois, pour en suivre et en découvrir les subtilités, pour l'ouvrir sans la brusquer ni la faire fuir. J'ai ainsi fouillé le terreau dans lequel la sensation prend forme. J'ai déterré ses ramifications au meilleur de mes capacités pour pouvoir parcourir ses réseaux sinueux et me trouver là où ses racines s'ancrent et poussent, là d'où, finalement, elle émane ou émerge.

Mon envie n'était pas pour autant de procéder à une chasse au monstre. Je ne voulais pas le traquer, le piéger, ni même l'appriivoiser. Il n'était pas question non plus d'en faire un objet d'étude à dépecer, à disséquer ou à naturaliser. Mais j'espérais tout de même le cerner. J'ai voulu, pour ce faire, accompagner la figuration monstrueuse dans les mouvements de ses humeurs, au fil de ses mutations. Puis, j'ai tiré sur ces fils pour défaire l'image toute faite et trop prenante qu'ils formaient, et surtout pour m'offrir l'occasion d'en démêler les aspects. Lorsque la figure s'est trouvée suffisamment décomposée, je me suis attardée sur ses traces, sur les indices de son passage. Je les ai observées attentivement. Séparément d'abord, puis dans leurs relations. Je m'en suis imprégnée le regard. Ainsi déconstruite, j'ai enfin senti que je pourrais, un mot à la fois, en évoquer les contours et les volumes, en décrire les textures et les aspérités, et tirer quelque chose comme le portrait du monstre tel qu'il m'apparaissait.

Méduse, hydre, minotaure, sphinx, licorne, sirène, serpent de mer, baleine, monstre du lac, loup-garou, créature acéphale, être bicéphale, sœurs siamoises, nain, androgyne, Frankenstein, Le Horla, Dr. Jekyll et Mr. Hyde, le portrait de Dorian Gray, Joseph Merrick « The Elephant Man », Adolph Eichmann, John Wayne Gacy, Marilyn Monroe, Ted Bundy, etc. Dans cette parade interminable, dont les rangs ne cessent de se gonfler, défile une communauté de « monstres ». Malgré la confusion qu'entraîne à première vue la complexité de sa composition, l'ensemble laisse pourtant l'impression d'une démonstration cohérente. Chacune de ces apparitions confère, en effet, à la figure protéiforme du monstre, des subtilités nouvelles, des caractéristiques singulières; chaque incarnation la nuance et enrichit de facettes inédites sa définition. En bon *trickster*, le monstre accumule noms, visages, corps et expressions. Présence anonyme, sans identité propre, il collectionne les métamorphoses, excelle en camouflages et enfile aisément tous les masques.

S'il agit tel un artiste du déguisement, c'est que sa nature profonde tient de l'évasion. Car le monstre est une forme-figure glissante et fuyante. Insaisissable, il échappe à qui tenterait de le

retenir ou se défile comme du sable entre les doigts. Instable, il représente une créature inconnaissable, et la fluidité avec laquelle il se transforme, se déploie, s'exprime, mute, s'immisce dans un autre corps par la moindre brèche, puis glisse dans une nouvelle peau, accuse un défaut de franchise. Le monstre, en cela, est traître. Et c'est cette impossibilité même de jamais pouvoir l'atteindre, *lui*, qui provoque tant d'incertitude et de méfiance à son égard. Faire jour sur son mystère, éclairer l'ombre sous le lit, en dissipe aussitôt la substance. Tenter de le connaître, de l'expliquer, fait immédiatement s'évanouir son aura. Appréhender le corps par lequel il est temporairement désigné nous laisse face à une enveloppe vidée de la chair monstrueuse et sensationnelle qui semblait s'y tapir. Soulevant le masque, on n'y trouve plus que quelques restes, poils, fibres, poussières ou autres matières inertes et sans attrait. La peau morte d'un costume abandonné. Et le monstre persiste dans son opacité.

Pourtant, lorsqu'on la rencontre, la figure du monstre a un caractère d'évidence. Quelque forme qu'elle prenne, on l'identifie sans hésitation : l'intuition du monstrueux se saisit instantanément par nos sensations. Un seul coup d'œil et le monstre est nommé. Il nous apparaît, on le reconnaît indubitablement, et le verdict paraît juste. C'est que l'étiquette « monstre » suppose une aberration qui est tout de suite manifeste pour la perception. Le monstre représente l'étrangeté d'une conformation, une composition profondément désorganisée, une absurdité. Il se distingue avec excès et irrévérence du lot des expressions régulières et attendues. Il s'écarte des conventions banales, du quotidien, de l'ordinaire, par une extravagance dérangeante dans son allure, son apparence, sa manière ou son caractère. Il sera parfois un personnage inouï, formidable, grossier et déconcertant, ou encore la créature irréelle d'un monde inédit. Il sera peut-être ce corps à l'aspect effrayant, marqué d'une malformation importante. Dans tous les cas, créature d'impression, le monstre présentera des différences remarquables et anormales, des particularités jusque-là insoupçonnées qui étonnent et dont, une fois qu'elles ont été décelées, on ne peut plus négliger l'altérité.

#### 1.4 Le regard reflété

Nous ne voyons jamais les choses telles qu'elles sont, nous les voyons telles que nous sommes.

Anaïs Nin, *La séduction du minotaure*

Un miroir nous renvoie l'illusion d'une profondeur dissimulée sous une couche de verre et contenue dans une mince surface de tain, à la fois changeante et inaltérable, résistante. Face à sa surface où rien ne se fixe ni ne s'imprime, on ne peut que mirer sa propre projection transitoire. De même que ce n'est pas l'objet-miroir que l'on observe, mais bien soi, la vue du monstre est l'indice d'une méprise, l'image de son propre regard. Pour moi, le monstre est de l'ordre d'un écho, d'une projection ou d'un phénomène réfléchissant. Là où il y a monstruosité, il y a nécessairement transfert. Mutation produite sous l'effet d'un certain regard et sous les conditions propices, ce que notre œil fait émerger, active et rend manifeste lorsqu'il voit le monstre en l'autre est, dans les faits, quelque chose de latent en nous-même; un imaginaire déjà présent qui s'ignore.

La perception de la monstruosité trahit déjà une perspective, une vision du monde, dit Anaïs Nin : celle-là même qui produit et interprète sa perception. Le monstre indique en effet la zone extérieure aux limites de la normativité personnelle comme culturelle. Il se trouve donc toujours au-delà de l'horizon visible dans notre géographie intérieure, mentale, psychique. Il désigne peut-être même précisément cette ligne illusoire, cet espace liminaire, cette limite phénoménale de la vision qui colle à notre regard et se déplace donc continuellement avec le Soi du regardeur. Cette limite nous apparaît plus ou moins distinctement selon les conditions ambiantes; elle est ultrasensible aux dispositions de son environnement, elle mute dès qu'elle est clarifiée et elle est pour cela perpétuellement inatteignable – intangible et insaisissable. C'est d'ailleurs là, outre les frontières des territoires connus ou conquis et donc en milieux imaginaires, qu'on inscrivait anciennement les créatures effrayantes dans les cartographies. Si le monstre, par ses transformations dans l'histoire, témoigne du mouvement des délimitations distinguant les sphères du réel et de l'imaginaire, du normal et de l'anormal, c'est que ce n'est pas tant lui qui

change, que les esprits et les sensibilités lui donnant substance. Ce sont les regards desquels il surgit qui se transforment, puisque « le monde est affectivement neutre », souligne Merleau-Ponty (1945, p. 183).

La monstruosité dérange. Elle introduit une perturbation et menace l'harmonie au sein d'une représentation du monde bien ficelée, réglée. Elle compromet nos rassurantes certitudes et déstabilise les notions acquises et intégrées; les repères de l'expérience. Son apparition fait obstacle à un idéal, car elle implique une dissonance, une friction dans la représentation, c'est-à-dire dans l'image mentale qui structure par division le monde et la nature, le factuel et le fictionnel, le langage et la sensation. Sa présence révèle un leurre : sa figure illustre l'illusion qui nous porte au quotidien de la neutralité du regard accédant aux choses telles qu'elles sont. La monstruosité met en péril la conception qui soutient l'organisation du réel et, avec elle, le contrôle du vivant qui – en l'absence de règles, de langage ou d'un regard structurant – s'exprime tout simplement dans une apparence chaotique de désordre, d'une manière qu'on dira sauvage, incontrôlée et *monstrueuse*. « “Désordre” et “néant” désignent donc réellement une présence – la présence d'une chose ou d'un ordre qui ne nous intéresse pas, qui désappointe notre effort ou notre attention; c'est notre déception qui s'exprime quand nous appelons absence cette présence », explique Bergson (1975, p. 68). « [L]e monde en lui-même n'est pas raisonnable, c'est tout ce qu'on peut en dire. Mais ce qui est absurde, c'est la confrontation de cet irrationnel et de ce désir éperdu de clarté dont l'appel résonne au plus profond de l'homme », dit autrement Albert Camus (1942, p. 39).

Symbole d'une adversité qui défie règles et lois, fausse les calculs et contredit les faits, le monstre frustre la raison humaine toujours aux prises avec son incompréhension d'un ordre qui la déborde. Le monstre serait en cela le signe du refus, voire de l'incapacité du réel à se conformer à l'« étiquette abstraite » dans laquelle on le fige par notre usage des mots (Mazeron, 2017, par. 49). « Les clichés, les phrases toutes faites, l'adhésion à des codes d'expression ou de conduite conventionnels et standardisés, ont socialement la fonction reconnue de nous protéger de la réalité, de cette exigence de pensée que les événements et les faits éveillent en vertu de leur existence », écrit semblablement Hannah Arendt (1996, p. 26-27). Cette manière d'échapper au raisonnable fait ainsi du monstre un *informe* au sens bataillien d'un « terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme » (Bataille, 1970, p. 217), et cela lui vaut la

condamnation par laquelle il glisse, dans la psyché collective, de « curiosité incompréhensible » à « sensation brute » jusqu'à « représentation du mal ». Lu à l'aune de la nature humaine considérée comme norme, il devient alors ce qu'on ne veut pas voir dans notre vision, ce qu'on juge indigne de soi, ce qu'on refuse et refoule pour cette raison même. Bataille (1970, p. 217) précise : « ce qu'il [l'informe] désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre ».

### 1.5 Le devenir-monstre

Il ne faut donc pas se demander si nous percevons vraiment un monde, il faut dire au contraire : le monde est cela que nous percevons.

Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*

Notre attention consciente nous absorbe à un point tel, nous sommes tellement convaincus de posséder, avec ce type de perception réduite, non seulement la vraie façon de voir le monde, mais aussi la base sur laquelle repose notre sensation de nous-même en tant qu'êtres conscients, que nous nous laissons complètement hypnotiser par cette vision disloquée de l'univers.

Alan Watts, *Le livre de la sagesse*

À l'instar du *Memento Mori*, qui concerne en peinture l'impermanence du vivant, la futilité des choses matérielles et la vanité humaine de s'enorgueillir de ces phénomènes transitoires, la figure monstrueuse, dans mon travail artistique, est un *Memento Illusio* qui a fonction de rappel quant aux préjugés inconscients qui conditionnent notre relation au monde, à la rationalisation qui l'enferme dans des représentations, et à l'orgueil qui sous-tend ainsi presque toutes nos convictions. Ce rappel concerne l'illusion qui nous fait croire si *naturellement* en la justesse, la valeur et la véracité de nos schémas de pensée, ainsi qu'en la fidélité des données de l'expérience sensible. À cette illusion, qui mène jusqu'à la conception d'un savoir authentique, sinon pur, qui prétend donner accès à la connaissance exacte, rationnelle, objective et scientifique, et qui pousse

à tenir ses croyances pour des certitudes, le monstre, un bref instant, oppose sa présence difforme. Il rend ainsi visible le voile de l'interprétation.

C'est la figure peinte du Yéti qui, subitement dans l'opacité de mes préoccupations, a levé ce voile pour moi. Sans en comprendre toutes les nuances et les implications, j'avais d'abord retenu son image poignante et suggestive comme une allégorie de ma pratique; la créature synthétisait ma volonté, mon approche, mes actions, mes œuvres, mon expression, bref, ma posture d'artiste. Assez vite aussi, alors que je m'efforçais de situer et de définir le sens du terme « monstre », je me le suis représenté comme une figure de l'inconscient et des pulsions du Ça en particulier. Il devenait l'incarnation de cette puissance de pénétration et d'accès à la connaissance intrinsèquement *autre*, à la fois familière et insondable, qui s'inscrit dans le détail du geste, de la pensée, de la subjectivité, et qui a un impact majeur sur l'activité de création, dont elle est même souvent la principale motivation. Il est vrai, comme l'expliquent Deleuze et Guattari (1973, p. 405), que nous n'avons pas de transparence psychique et que « la forme même de la représentation [...] se révèle incapable de d'atteindre à l'inconscient puisqu'elle suscite elle-même des illusions inévitables (y compris la structure et le signifiant) par lesquelles la conscience se fait de l'inconscient une image conforme à ses vœux ». Mais il me semblait néanmoins que je stimulais en moi ces forces internes grâce à la monstruosité qui me tenait tout près de là où

[...]es images ou les sensations les plus simples sont en dernière analyse tout ce qu'il y a à comprendre dans les mots, les concepts sont une manière compliquée de les désigner, [...] comprendre est une imposture ou une illusion, [...] la connaissance n'a jamais prise sur ses objets qui s'entraînent l'un l'autre et l'esprit fonctionne comme une machine à calculer, qui ne sait pas pourquoi ses résultats sont vrais. (Merleau-Ponty, 1945, p. 22)

Je trouvais en effet dans la surface sensible de mes tableaux, à savoir dans « tout ce qui s'y dessine, même en creux, tout ce qui y laisse sa trace, tout ce qui y figure, même à titre d'écart et comme une certaine absence » (Merleau-Ponty, 1960, p. 217), la manifestation de ce qui s'exprime *malgré moi*. Le philosophe de l'art Paul Audi (2003) décrit très bien cette part de l'expérience singulière qui se mystifie elle-même :

La forme a ceci de particulier qu'il lui appartient d'être créée dans une sorte d'hypnose, ou de quasi-hypnose, dans cette espèce d'« état physiologique » où le *moi* de l'artiste se sent *dépossédé de lui-même*, de sa volonté consciente, de son ordinaire lucidité. [...] Parce que l'artiste créateur, au moment de créer, doit se soumettre [...] au pouvoir excessif que Nietzsche appelle l'ivresse, parce qu'il lui faut, pour cela, se priver de la distanciation que son « regard » serait toujours capable

d'opérer, il ne s'en trouve jamais aucun qui ne s'éprouve *après coup* comme surpris, voire saisi, par le « résultat » de sa création, un résultat qui se manifeste *alors* à son regard. (p. 118)

Dans l'affrontement entre ma volonté et la résistance de la matière, « le médium, en frustrant [mes] intentions purement conscientes » (Ehrenzweig, 1967, p. 93), encourageait chez moi des réactions irréfléchies, des gestes non calculés, et la peinture devenait ainsi l'activité privilégiée par laquelle éprouver l'altérité monstrueuse de ma propre expression. Mes tableaux étaient pleins de micro-fissures par lesquelles j'entrevois une peinture qui, bien que résultant de mes actions, n'était plus tout à fait mienne. Au sein de mes activités, le choc de chaque écart, de chaque anomalie, de chaque différence entre mon intention et ce qui prenait forme sous mes mains, me « secou[ait] hors des ornières de la perception ordinaire » (Huxley, 1956, p. 93). Ce qui m'apparaissait alors, dans l'ensemble confus de ce que je me prenais à qualifier d'erreurs, de hasards ou d'accidents à la fin des séances de travail en atelier, c'était la vision d'un regard que je ne me connaissais pas. Cette vision étrangère, advenue *par la peinture*, exposait quelque chose de ma perception qui, dans mon « ordinaire lucidité », m'échappait. Mes tableaux me dévoilaient soudain ma *vision*; une vision monstrueuse parce que représentant à la fois les croyances et les outrances de mon propre regard.

Depuis, l'expérience de la création est demeurée pour moi essentiellement cela : expérimenter la perturbation de mes perceptions et de mes conceptions. Ainsi, quand je travaille, je suis attentive aux mouvements continus du devenir dans la peinture. J'adopte dans mes activités une disposition sensible aux innombrables réactions instantanées et capable de se laisser affecter. Je désire « saisir la relation au moment où elle s'invente et se découvre » (Antoine, 2003, p. 139), puis interagir avec elle. Je dis souvent que la pratique est le lieu où la pensée est en train de prendre forme. Les idées inarticulées, mais bien présentes dans leur aspect intuitif, s'inscrivent dans la matière, fusionnent avec elle, et se transforment dans un mouvement physique continu qui leur permet éventuellement d'émerger. Mais « pensée » ici n'est peut-être pas le terme que je cherche – il me paraît trop bien circonscrit. Il s'agit plutôt de « la limite qui sépare la pensée de la non-pensée » dont parlent Deleuze et Guattari (1980, p. 309), ou encore de quelque chose comme une « pré-pensée », comme la sensation d'une idée en train de s'articuler alors que mon corps et mon attention sont pris dans les mouvements de mon activité.

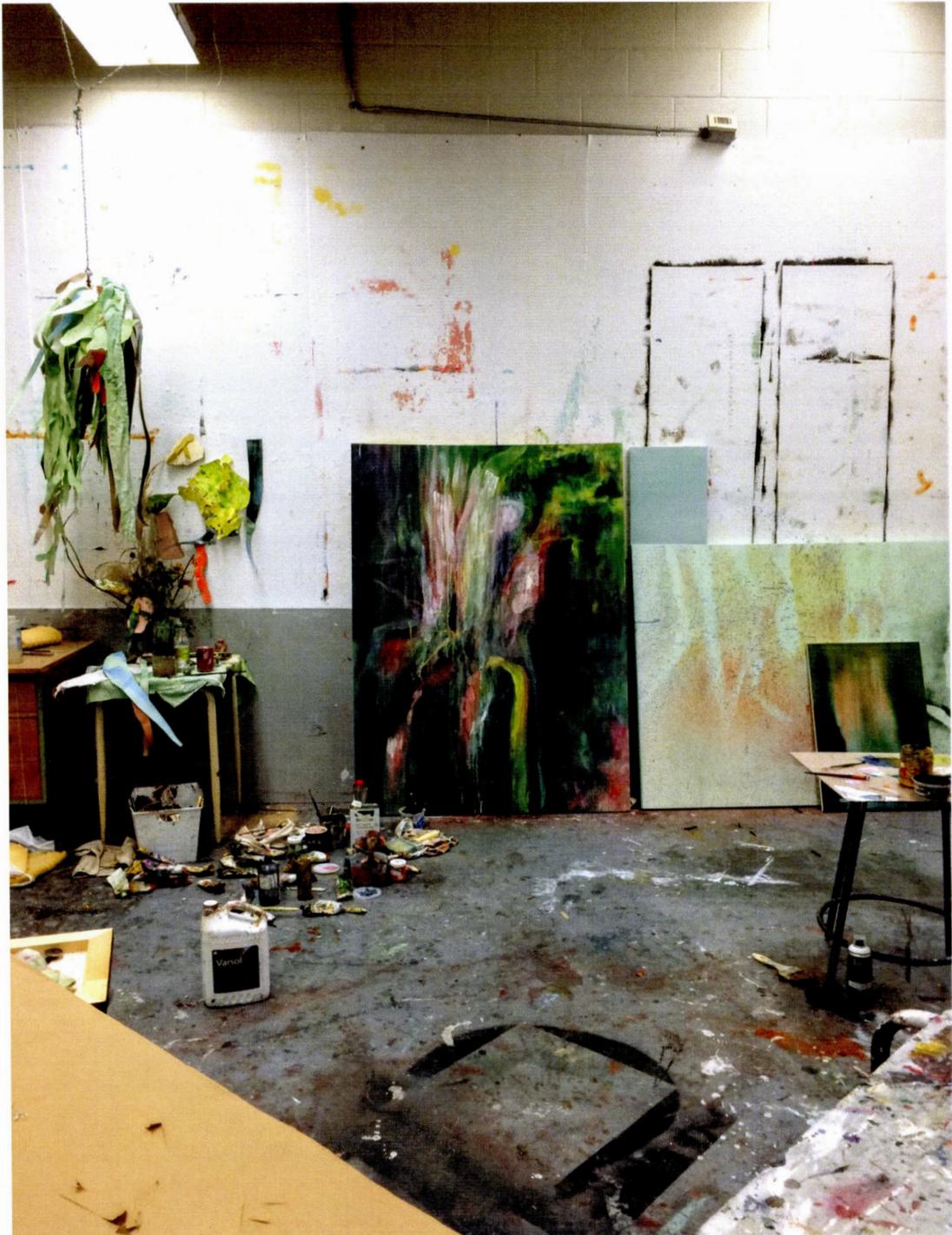
Le travail plastique tel que je l'aborde est d'abord et avant tout un travail d'expression visuel et matériel, qui se développe sous les poussées simultanées du corps et de l'esprit. C'est un travail qui repose sur le « corps sensible », que l'éducateur Danis Bois (2007, p. 61) dépeint comme le « lieu d'articulation entre perception et pensées, au sens où l'expérience sensible dévoile une signification qui peut être saisie en temps réel et intégrée ensuite aux schèmes d'accueil existants, dans une éventuelle transformation de leurs contours ». L'artiste Frank Auerbach exprime de manière plus imagée ces vellétés artistiques que je reconnais dans ma propre pratique : « *Art from all periods, if it succeeds, attacks facts from an unfamiliar point of view and [...] an image that looks genuine and fresh is often one that as it is made seems actively repellent, disturbing and itchy and not right.* » (dans Lampert, 2015, p. 140)

Tout ceci m'amène à penser que les conditions propices à l'accident, conditions qui me fascinaient tant à l'atelier de Saint-Henri, sont les celles du *devenir*. Au fil de mes réflexions et de mes échanges sur l'avancée de ma recherche-crédation, j'ai peu à peu constaté que la monstruosité, pour moi, ne se réduisait ni à une iconographie, ni à une plasticité désorganisée, ni même à une métaphore de l'inconscient psychique, mais qu'elle se caractérisait plutôt par la reconnaissance en moi d'une ineffable sensation. Je considère cette sensation du monstrueux, lorsqu'elle se manifeste dans mon corps-esprit, comme un potentiel d'agir et de connaître à la fois déraisonnable et sensible. Un *agir-monstre* ou un *devenir-monstre* seraient dès lors les expressions les mieux en mesure de qualifier mon approche. Elles sont inspirées par cette définition de François Zourabichvili (1997) :

« Devenir » signifie que les données les plus familières de la vie ont changé de sens, ou que nous n'entretenons plus les mêmes rapports avec les éléments coutumiers de notre existence : l'ensemble est rejoué autrement [...] Or notre affectivité n'est pas remuée par le troc d'une sensibilité contre une autre mais par la différence des deux, lorsqu'elle devient elle-même sensible. (p. 2+9)

Peindre dans le *devenir-monstre*, c'est donc tenter de rendre sensible par la peinture la différence entre deux états d'être, et cela s'opère, pour l'artiste, en embrassant ses perturbations, en inhibant ses craintes de l'inconnu, en se retenant de trop corriger les effets d'une sensation encore informe, chaotique ou sauvage, et en s'abandonnant ainsi aux mouvements d'émergence d'une expression de soi encore brute. Il s'agit, aurait dit autrement Deleuze (1981, p. 66), d'accumuler

des « traits de sensation », des « traits assignifiants » à la surface du tableau conçu comme « surgissement d'un autre monde ». Cela implique de ma part une posture spécifique, à savoir une disposition non seulement à déceler une impression insolite dans l'expression, mais aussi à me laisser affecter par cette perception qui, je crois, n'est peut-être rien d'autre que cet imprévisible et déraisonnable « coefficient d'art » dont parlait Marcel Duchamp (1994, p. 189). Car agir en suivant la sensation dérangeante, peindre comme un Yéti et devenir monstre, c'est essentiellement se *déterritorialiser* dans et par la création.



10. Vue du travail en cours, production de *Bouquet n°1*, ateliers de l'UQAM, 2015

## CHAPITRE 2 – L'HERBIER

### 2.1 Un détour par les fleurs

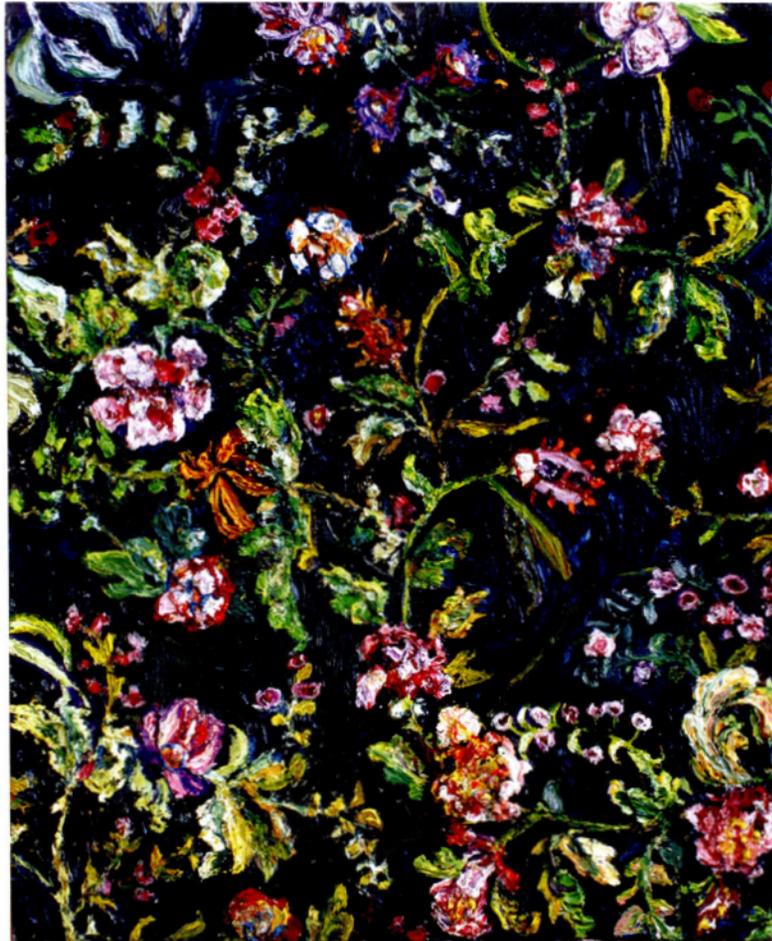
*We talk [...] far too much. We should talk less and draw more. I personally should like to renounce speech altogether and, like organic Nature, communicate everything I have to say in sketches. That fig tree, this little snake, the cocoon on my window sill quietly awaiting its future – all these are momentous signatures. A person able to decipher their meaning properly would soon be able to dispense with the written or the spoken world altogether. The more I think of it, there is something futile, mediocre even (I am tempted to say) foppish about speech. By contrast, how the gravity of Nature and her silences startle you, when you stand face to face with her, undistracted, before a barren ridge or in the desolation of the ancient hills.*

J. W. von Goethe cité par Aldous Huxley, *The doors of perception*

À mi-parcours de la maîtrise, j'ai ressenti le besoin pressant de prendre une distance face à la notion de monstre. J'avais besoin de l'oublier un peu et de délaissé pour un moment mon projet. Le monstre, me semblait-il, avait pris une telle ampleur qu'il me brouillait maintenant la vue. Il avait pris les proportions d'un géant dans mon esprit; il y occupait tout l'espace et masquait le reste. Mon effort acharné pour déterrer une idée de la monstruosité, la définir, la structurer, puis en fabriquer le propos, avait résulté en une inversion de mon intention de départ : la réflexion avait pris l'ascendant sur le travail dont elle se voulait la simple articulation. Même en appréciant les lapsus, les pré-jugés et les autres travers de pensée qui se manifestaient dans ma pratique plastique, même en accueillant les faiblesses et les incohérences dans mes raisonnements et mon écriture, cette grande tentative d'établir un discours de nature logique m'était devenue paralysante jusque dans l'atelier. J'ai donc interrompu ma recherche. Je me suis absentée du programme pendant quelques mois pour m'offrir le luxe d'un espace-temps où je pourrais produire du travail *pour rien*, c'est-à-dire sans prévoir d'intégrer l'issue de mes activités à un quelconque projet, ni m'inquiéter des images résultantes. C'est là que j'ai commencé par plaisir une série de dessins.

Les circonstances avaient changé et elles me forçaient à approcher mon travail différemment. C'était l'hiver, j'avais perdu l'accès à mon atelier de peinture; je me retrouvais avec mon appartement en guise d'atelier, seule et prise dans une impasse quant à la poursuite de ma recherche-crédation. Je me suis ainsi mise à produire quotidiennement des petits dessins minutieux, stimulés par des plantes, des branches et d'autres éléments végétaux ou naturels que j'avais accumulés chez moi. Je m'installais à table avec le morceau choisi et mon papier, puis je commençais très lentement, très délicatement, un dessin basé sur son observation. Il n'y avait pas d'intention, d'idée ou de projet qui guidait ces dessins. Jusqu'alors la reproduction exacte de fleurs avait en effet été pour moi un mode de travail artistique vers lequel je me tournais afin de faire le vide dans mon esprit – les autoportraits aussi avaient cette valeur. En travaillant ainsi sans chercher rien d'autre qu'à observer avec attention les formes trop vues ou *sur-vues* des fleurs (des visages), il me devient paradoxalement possible de négliger mon sujet, de ne plus le voir et de m'égarer avec une simplicité retrouvée dans l'activité plastique elle-même. J'entrai alors dans le plaisir du travail désintéressé. Du dessin sans dessein.

Ce faisant, je n'avais pas conscience de la récurrence du motif floral dans mon travail. La dernière série de peintures « monstrueuses » que j'avais réalisée, *Sauvageries végétales* (2015–2017), représentait pourtant de gros bouquets de fleurs coulant de la surface des tableaux pour cause de surabondance de solvants et de médium à l'huile. Précédemment, je m'étais aussi servi des fleurs pour mes *Tapisseries* (2013) qui, se basant sur la reproduction d'images trouvées de natures mortes tissées, n'appelaient aucune invention de ma part sur les plans de l'iconographie et de la composition, et me laissaient donc le loisir de m'absorber dans ce qui me semblait être des explorations strictement formelles. À toutes ces occasions, je considérais le motif floral comme un simple prétexte à l'activité de peinture ou de dessin. La fleur avec toutes ses formes et couleurs m'était utilitaire parce que décorative. Elle constituait un sujet central et pourtant anodin, inconséquent, sans profondeur et facile à ignorer, que j'appréciais précisément pour la possibilité de négligence qu'il m'offrait. Ce sujet avait donc fonction de fond, de support à mon activité consciente, qui était la métamorphose de la peinture même.



11. *Tapisserie n° 3 (noire)*, 2013, huile et assemblage de croûtes de peinture séchée sur toile, 76,2 x 61 cm



12. *Sauvageries végétales (étude n° 4)*, 2015, huile sur papier, 43,2 x 30,5 cm



13. *Sauvageries végétales (Bouquet n° 1)*, 2016, huile sur toile, 152,5 x 122 cm

Dans mon appartement, je dessinais donc l'une après l'autre de nouvelles planches botaniques sans attentes quant au résultat et, surtout, sans relation avec les visées de ma recherche universitaire. Du moins le pensais-je. Car progressivement sur ce chemin emprunté de manière à la fois technique et désinvolte pour ventiler mes pensées et me dégager l'esprit, sur ce chemin de l'observation désintéressée où je croyais ne rien chercher, mes préoccupations refaisaient surface sous une autre forme, d'une autre manière, se faufilant d'un amas de pétales à l'autre. Il me devenait apparent que ces fleurs et végétaux issus de mon quotidien ne constituaient finalement qu'un détour pour en revenir au même. Malgré une approche graphique plus minutieuse, délicate et posée du sujet, qui contrastait avec l'énergie destructrice et le sabotage effréné caractérisant mon travail de peinture antérieur, la même fascination souterraine était à l'œuvre. Je m'étais éveillée au monstre, j'étais dorénavant sensible à sa qualité particulière et ainsi prédisposée à percevoir sa manifestation dans mon travail, dans les interférences du regard et de l'imaginaire, dans les écarts entre le tracé sur la page et le nouveau trait que j'y appose, cela sans égard à la manière. Dans cet ensemble de dessins, je percevais toujours en premier lieu l'ineffable – l'étrangeté dans la manifestation de mon regard et les dépassements de l'expression de ma propre production. Le monstre s'était simplement mué en bourgeon.

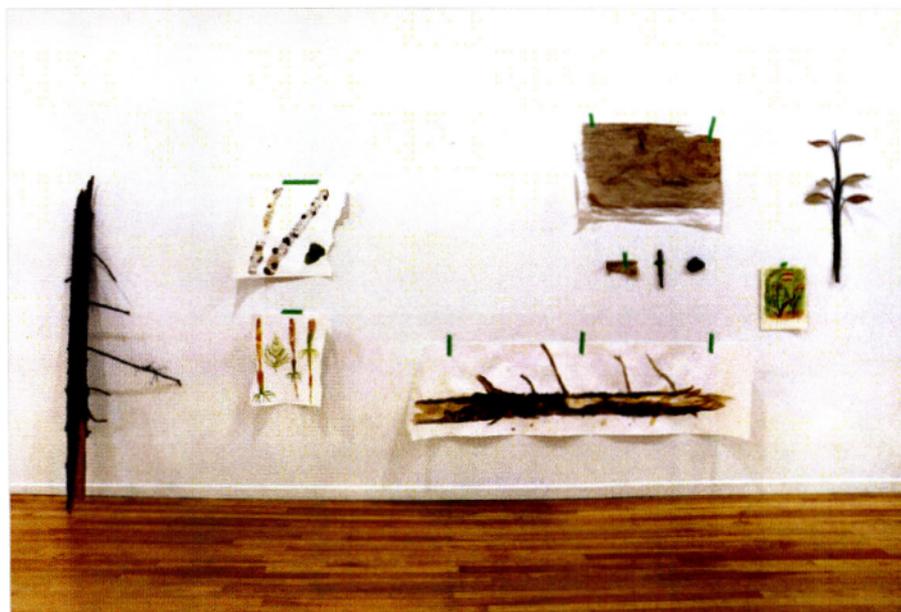
Ligne après ligne, un dessin en appelant un autre, les aberrations plastiques se sont accumulées, les images florales se sont transformées. Subtilement, orchidées, peaux de serpents et feuillages se sont intégrés aux éléments récurrents de mon iconographie. Ces figures de la métamorphose, qui concernent « l'essentiel de la durée, du changement, de la plasticité et du dépli des formes » (Didi-Huberman, 2013, p. 18), ont gagné en importance dans ma réflexion sur la monstruosité. Elles y ont ouvert une toute nouvelle voie symbolique, que résume bien Aldous Huxley (1956, p. 177) : « *Nature at the middle distance is familiar – so familiar that we are deluded into believing that we really know what it is all about. Seen very close at hand, or at a great distance, or from an odd angle, it seems disquietingly strange, wonderful beyond all comprehension.* » C'est ainsi que j'ai commencé à référer à mon action artistique en empruntant le vocabulaire caractéristique de la tradition de l'herbier.



14. *Monstruosité botanique (planta dentis)*, 2016, encre et aquarelle sur papier, 26,67 x 27,94 cm



15. *Orchidacée (portrait)*, 2016, et *Serpent-fleur*, 2016, encre et aquarelle sur papier, chacune 28 x 28 cm



16. *Par les racines*, 2017, vues de l'exposition à L'Écart, Rouyn-Noranda



17. *Extrait de végétation*, 2016, assemblage de dessins

## 2.2 Observations d'atelier 2016–2018

### *La cueillette*

Branches, feuilles, cailloux, plantes, insectes et métaux tordus. Déjà, en dehors de tout projet artistique, j'ai l'habitude de ramasser, avec ou sans visée, maints objets d'apparence banale au cours de mes déplacements. Je cueille constamment, surtout des fragments naturels. Les éléments ayant capté mon attention un instant se retrouvent en amas dans mes poches. C'est une activité enfantine que je n'ai jamais cessé de pratiquer. Elle chemine avec moi, au gré de mes fantaisies, au fil des âges.

Ces collectes peuvent prendre toutes sortes de directions. Parfois, les débris recueillis prennent une valeur symbolique et agissent comme marqueurs d'un événement; ils deviennent des artefacts, des souvenirs, des totems. Parfois, je les prends avec moi pour me rappeler l'ébauche d'une idée, et ils fonctionnent alors comme des notes dans un carnet. Ces jours-ci, je tends le plus souvent à sélectionner des morceaux soit pour leur valeur de spécimen, dans le but d'en faire la collection, soit pour la particularité de leur forme que j'apprécie. Cet inventaire m'offre ensuite une sélection de modèles pour le travail de dessin, de modelage ou de peinture. Symboles, documents, exemples ou matériaux : les résultats de ces collectes peuvent jouer plusieurs rôles, mais au départ je m'en soucie très peu. Je m'absorbe dans le plaisir léger de mon activité d'herborisation.



18. Exemple de spécimens récoltés

### *L'attention*

La régularité de cette pratique de cueillette a encouragé, chez moi, le développement d'un certain type d'attention à mon environnement. Je remarque qu'un regard particulier s'active lors de mes déplacements solitaires. Je vais les yeux rivés au sol, scrutant le contenu des plates-bandes, des bosquets, glissant sur les lieux et sur leurs menus détails d'une extrême banalité. Ce mode d'observation est un étrange mariage entre le regard alerte du chasseur et celui, contemplatif, du rêveur. C'est un regard attentif, vif comme un laser, ouvert et disponible à la surprise, que je reconnais dans cette description issue du *Livre de la sagesse* d'Alan Watts (1966) :

C'est [...] au travers d'une fente étroite que notre attention consciente regarde la vie : lorsque nous sommes attentifs à quelque chose, nous ignorons tout le reste. Qui dit attention dit perception rétrécie : façon de voir le monde morceau par morceau, en se servant de la mémoire pour les relier entre eux, comme si l'on examinait une chambre obscure à l'aide d'une torche électrique au faisceau très mince. La perception ainsi réduite présente l'avantage d'être aigüe et précise, mais il lui faut se concentrer d'abord sur un point et ensuite sur un autre. Si ces points n'apparaissent pas, si elle ne voit que l'espace ou des surfaces uniformes, elle se lasse et cherche ailleurs. L'attention ressemble donc au mécanisme de « balayage » du radar... (p. 33)

Douce ambiguïté du faisceau-balayeur, qui permet à la fois de rechercher activement la rencontre et d'être disposée à la laisser advenir. Dans tous les cas, cette singulière qualité de présence aux choses me permet d'être prête dans l'instant à saisir un événement, une rencontre, une séduction inattendue et particulière. Je suis parée à déceler l'unique et l'extraordinaire dans la masse embourbée des miettes de feuilles séchées.

### *La sélection des modèles*

Une fois rentrée chez moi, les choses ramassées s'entassent ou s'organisent selon différentes logiques, suivant ce qui aura initialement motivé la cueillette. Les éléments que j'ai sélectionnés en tant que matériaux sont rassemblés par types et catégories dans l'attente de la réalisation du projet qui les concerne. D'autres, réservés à un usage intime, sont annotés, puis intégrés à mon environnement de vie privée. Souvenirs ou totems, ils ont valeur de symboles biographiques.

Mais ce sont les échantillons ayant été cueillis afin de servir de modèles aux œuvres qui m'intéressent le plus viscéralement. Ceux-là, je les conserve bien en vue dans l'atelier, jusqu'au moment où ils deviennent nécessaires au travail. Ces « extraits de nature » sont choisis pour la particularité de leur forme, de leur texture ou de leur couleur. Je les ai récoltés par simple attirance, par curiosité, parce que j'ai eu envie de les observer, de les scruter et de les connaître de près. J'ai eu envie d'entrer en relation avec eux dans l'atelier, là où je peux prendre mon temps pour les découvrir, les étudier et en sonder les réseaux de craquelures et les moindres interstices. J'ai le désir pressant d'anéantir la distance qui nous sépare, de les connaître comme « depuis l'intérieur » et non seulement en tant qu'objets extérieurs et distincts offerts au regard et à l'appréciation. D'inertes, décoratifs ou négligeables, je souhaite que ces fragments du monde me deviennent en cours de travail des entités intimes.

#### *La disposition de l'espace de travail*

Au moment de commencer un nouveau travail, j'installe les échantillons ramassés selon la nature du projet entrevu. Sur ma table, je les dispose à côté de ma feuille de papier vierge, parmi les pots d'encre, les pastilles d'aquarelle, les crayons et le reste de l'équipement qui, peut-être, en viendra à servir pour les dessiner. Ou encore, je les arrange en une composition aplatie et verticale juste à côté de la toile préparée, car il y a, tout près de mon comptoir de brosses et d'huiles, un mur recouvert de panneaux de polystyrène où je peux les agraffer en une sorte de tableau végétal.

#### *La construction du regard*

Travailler d'après modèle, c'est l'occasion non seulement de connaître, mais de *com-prendre*, de « prendre avec soi » et donc de devenir un peu l'objet grâce au regard qu'on porte sur lui. C'est un agir d'appropriation et d'assimilation, une expérimentation de l'autre par voie de geste interposé, l'œil suivant les lignes et les creux du modèle alors que la main le touche et le découvre par son travail de transposition sur la toile ou le papier. Il s'agit en quelque sorte de prendre son œil par la main, car l'effort d'attention appliqué dans l'activité de reproduction du visible entraîne une collaboration si étroite entre la perception visuelle et le geste, que certaines frontières

délimitant les sens en viennent à se brouiller. Sans interférences réflexives, l'œil guide la main jusqu'à l'avènement d'une sensation étrange et spécifique : on dirait alors que c'est la main qui voit.

C'est d'ailleurs le geste de la main qui découvre l'objet au fur et à mesure, car c'est elle, la main, qui soutient la vision attentive et organise le regard. Alors que mon geste marque le papier de ce qui est vu, il guide aussi mon regard vers les prochains lieux où il lui faudra s'attarder pour poursuivre le tracé. L'évolution des lignes indique à l'œil là où il doit se poser, ce qu'il lui faut observer et ce qu'il reste à explorer. Au moment où ces lignes se développent, c'est aussi la vision qui prend forme à travers leur inscription. Je veux dire que, contrairement à ce qu'on dit et pense, l'œil n'est pas toujours premier dans l'expérience de création : si la trace laissée par les gestes de la main révèlent bien quelque chose de ce qui a d'abord été perçu par l'organisme, le regard à la fin s'y découvre. Le dessin comme acte participe donc en plein de la construction du regard : c'est l'œil qui scrute, mais c'est la main qui sent. Autrement dit, c'est dans le transport de l'objet-modèle au dessin par le corps que se *manifeste* la perception.

### *La composition*

En dessin, je m'intéresse habituellement à un modèle unique pour mieux m'attarder à l'observation des complexités particulières de sa forme; je voudrai étudier de près, délicatement, l'assemblage singulier des détails qui constitue ce spécimen de végétation. En peinture, j'ai plutôt tendance à me servir d'une grande quantité d'éléments regroupés dans un ensemble pour m'absorber de l'effet dynamique et désordonné de la masse qui ressemble à une végétation proliférante où la surabondance des détails, qui tour à tour se distinguent et se mélangent, confond le regard; j'en tire des compositions florales qui me servent de référence à la manière d'une nature morte. Ces différences d'agencements, de motivations et de rendu plastique ont un impact direct sur l'expression finale, qui évoque tantôt la planche scientifique, tantôt la composition picturale classique (lorsque les fleurs sont placées dans un vase, par exemple), tantôt encore la forme éclatée et immersive du *all-over* recouvrant la surface peinte, comme c'est le cas de mes installations murales.



19. Vue d'atelier, installation murale servant de modèle de référence pour la peinture, 2017

### *L'approche*

Si je m'intéresse tant à ma manière très concrète de travailler, au point de la disséquer, c'est qu'à observer ma façon, j'y reconnais les conditions mêmes de ma capacité d'expression. J'apprécie toutes les subtilités que je retrouve dans le travail de création plastique, j'appréhende les relations potentielles entre les disciplines, les supports, les outils et les gestes, ainsi que leurs effets imprévisibles sur ces mouvements apparemment infinis. Dans ce contexte, opter pour une technique artistique particulière, c'est définir un champ d'action possible pour l'imaginaire, et l'approche adoptée précise encore davantage ces possibilités. Les caractéristiques du médium, de la technique et des matériaux et les implications de mes choix en ce qui les concerne constituent en effet un ensemble de contraintes qui, paradoxalement, en exacerbent les potentialités créatrices. Le médium ou la technique, c'est, dans mon expérience artistique, le chemin balisé de paramètres qu'emprunte l'imagination afin de contenir, guider, clarifier et intensifier ses mouvements jusqu'à l'expression.

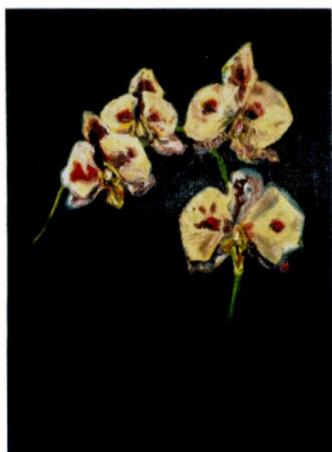
Il me semble toujours que mes idées suivent le médium grâce auquel elles se développent plutôt qu'elles ne le dirigent. Chez moi, les idées suivent la matière, et non le contraire : j'affirme, avec Deleuze et Guattari, que « L'art est le langage des sensations, qu'il passe par les mots, les couleurs, les sons ou les pierres » (1991, p. 166). Pour comprendre mon travail, ma pratique, il faut ainsi accorder autant d'importance à la manière qu'au contenu, car l'une n'existerait jamais sans l'autre. Ce n'est du moins qu'à observer moi-même finement les variations dans les moyens que j'emploie, les nuances dans mes façons d'agir et les choix opérés sans y prendre gare, que je décèle éventuellement des indices quant à mes motivations artistiques. Simultanément, ces petits choix dans lesquels transparait ce que je cherche, ce vers quoi je tends, influent imperceptiblement sur les mouvements et les décisions à venir. Voici à peu près comment se développe ma pensée, se modèlent mes idées et se transforme mon imaginaire.

### *La paréïdolie*

J'avais chez moi une orchidée tachetée dont j'avais entrepris de faire le portrait. En l'installant pour la peindre à l'huile, je constatais que, malgré mes efforts, je ne pouvais m'empêcher d'apercevoir d'abord la prégnante paréïdolie – l'illusion d'une tige surmontée de sept visages – et

seulement ensuite la fleur elle-même. Quelques mois plus tôt, j'avais réalisé le dessin d'un bouquet qui produisait par son assemblage un effet similaire de double image, mais c'était là une illusion inventée, vaguement inspirée de l'allure d'un bouquet qu'on m'avait offert. Cette fois-ci, face à l'Orchidée à sept têtes, je faisais l'expérience directe, incarnée, spontanée, libre et indifférente de mon imaginaire. « L'esprit emprunte à la matière les perceptions d'où il tire sa nourriture, et les lui rend sous forme de mouvement, où il a imprimé sa liberté », explique Bergson (1975, p. 279). J'étais si fascinée par ce transfert hors de mon contrôle que je peignis plusieurs portraits de mon orchidée tachetée. Elle devint pour un temps mon modèle favori.

Je me méfie du travail de pure imagination. D'abord, la page blanche et ses possibilités supposément infinies m'angoissent. Ensuite, je n'ai pu que constater, par ma pratique d'atelier, que le libre cours de l'imagination tourne bien vite à sec, se répète, s'enlise, et surtout, n'invente absolument rien de neuf. L'imagination n'est pas décontextualisée, elle n'est pas distincte, ni séparée du monde d'où elle émerge, et elle est donc remplie de clichés et d'a priori. C'est pourquoi je trouve si riche de me pencher sur un modèle précis avec lequel mon imagination pourra interagir, devenir et advenir sur la page. Je fais ainsi mienne l'hypothèse deleuzo-guattarienne « qu'il n'y a de création que dans un rapport à autre chose : bref que la faculté qui crée, ou qui devient-autre qu'elle n'était [...], ne crée qu'en entrant en rapport avec autre chose qu'elle-même (avec un contenu). » (Zourabichvili, 1997, p. 12).



20. *Orchidée (portrait) n° 2*, 2016, huile sur toile, 38 x 28 cm, et *Orchidée (portrait) n° 3*, encre et aquarelle sur papier, 25,5 x 25,5 cm



21. *Paréidolie*, 2015, encre et aquarelle sur papier, 43,2 x 30,5 cm

### *Le choix du dessin*

En peinture, tout bouge constamment. Le nouveau geste perturbe les marques antérieures, recouvre les sous-couches qui, quelquefois, émergeront plus tard sans qu'on s'y attende. Ce qu'il y a d'imprévisible et d'instable dans la peinture est fluide et agit en profondeur. En dessin, c'est tout autre chose. Le papier absorbe les matières et les couleurs, et il peut de la sorte devenir trop sec, trop humide ou trop engorgé, il peut se plier, se tordre et se déchirer. Il peut se salir. Généralement, les touches et les traits s'accordent sur la feuille par juxtaposition ou par une superposition très limitée, le moindre excès de couches risquant d'étouffer l'image et de la rendre indiscernable. Le travail, même s'il pénètre le support, demeure donc surtout en surface. L'application des touches doit se faire plus délicate et dirigée. Le papier du dessin évoque, le plus souvent, une fragilité qui contraste avec la robuste souplesse de la toile.

Le travail graphique est lent et je sais, en m'y engageant, qu'il durera longtemps. Calme, délicat et appliqué, son rythme encourage un état méditatif. J'enfile les traits d'encre et d'aquarelle à la plume, au pinceau, très peu souvent au crayon, sans tellement les corriger, ni trop les calculer. Éventuellement, j'espère oublier ce que je fais, ce que je regarde, et me mettre à agir sous une sorte d'hypnose, tel un automate qui ne saurait plus tout à fait qu'elle fabrique une image. La fixation de l'attention sur un modèle m'aide en cela : l'objet mobilise ma vision sur *ce qui est*, il m'offre un détour par lequel se mettent en place les conditions d'un oubli de *ce que je connais*. Merleau-Ponty (1945) explique très bien cet état de suspens :

C'est parce que nous sommes de part en part rapport au monde que la seule manière pour nous de nous en apercevoir est de suspendre ce mouvement, de lui refuser notre complicité [...], ou encore de le mettre hors-jeu. Non qu'on renonce aux certitudes du sens commun et de l'attitude naturelle, – elles sont au contraire le thème constant de la philosophie, – mais parce que, justement comme pré-supposés de toute pensée, elles « vont de soi », passent inaperçues, et que, pour les réveiller et pour les faire apparaître, nous avons à nous en abstenir un instant. La meilleure formule de la réduction est sans doute celle qu'en donnait Eugen Pink, l'assistant de Husserl, quand il parlait d'un « étonnement » devant le monde. (p. VIII)

Et Watts (1966) l'articule autrement :

Pour nous, prêter attention est synonyme de remarquer. C'est-à-dire sélectionner, attribuer une valeur, une signification plus grandes à certains aspects de l'univers. Nous sommes attentifs à ceux-là, et les autres nous les ignorons : ce pourquoi l'attention consciente est en même temps *ignorance*, bien qu'elle nous donne une image nette de ce que nous choisissons de remarquer.

Physiquement, nous voyons, entendons, sentons, goûtons et touchons une quantité de choses que nous ne remarquons pas. [...] On a pourtant réagi à [...] quantité d'autres choses, mais sans les remarquer vraiment. (p. 34)

Mon désir d'entretenir cet état d'étonnement ou d'ignorance est puissant. Aussi, je cultive toutes sortes de conditions susceptibles de le provoquer. J'apprécie, par exemple, dessiner sans savoir où mes traits me mènent. J'erre avec les lignes, j'avance à tâtons, je « vagabonde le plus possible en dehors de tout programme » (Watts, 1966, p. 45) jusqu'à ce qu'une image s'affirme et qu'il me devienne impossible de la négliger. Je cherche à anticiper le résultat le moins possible. Même lorsque je travaille en me référant à un modèle, je suis d'emblée curieuse de voir où et comment mon dessin s'en écartera. Jamais en effet je ne me permets d'entrevoir un rendu à l'identique de l'objet sur le papier. Je progresse plutôt à la remorque de mon imaginaire, dont je découvre les révolutions, les hésitations et les irrévérences grâce à ce qui apparaît devant moi. Je décris cette approche comme une errance sur papier, une errance imaginaire. L'imagination s'active dans un mouvement plus intuitif que conscient, elle bouge entre le sujet au travail et l'objet dans un flot expressif où se produisent des petits éclats de sens qui parfois s'échappent aussitôt aperçus, parfois s'arriment à la page et s'y enracinent.

En atelier, je ne réfléchis pas tellement aux gestes que je pose : j'y suis réceptive. Dans l'étalement des taches et des lignes où s'accumulent les méprises qui donnent forme au travail d'après modèle, s'infiltrant peu à peu des dissonances imperceptibles, les échos de quelque chose d'*autre*. Enfin l'objet du dessin se détache de l'objet étudié. Ici, une certaine texture évoque de la peau rose et plissée, là, une forme particulière rappelle un pétale et, plus loin, le papillon que j'observe se métamorphose en un étrange hybride. La transformation peut être subite ou progressive. Dans la durée, le réseau des associations libres, involontaires, se complexifie. Il arrive même qu'une résonance perçue en dessinant, s'étant esquivée, ne s'actualise sur le papier que beaucoup plus tard, ailleurs et autrement, dans une toute nouvelle image; elle s'y glisse alors comme une sensation ancienne et diffuse aux répercussions tardives. Je dessine avec le bruissement de ma mémoire. Entre le modèle et le papier, il y a mon corps, mon expérience, mon histoire.

Mon approche de l'art vise à assourdir la raison – par l'épuisement de la volonté en peinture, par un état méditatif en dessin. Elle engendre, à partir d'éléments du réel, des images de rêve

surréalistes, des figures oniriques, comme dans la gravure de Goya, *Le sommeil de la raison engendre des monstres* (vers 1799), qui donne une bien belle représentation de ma définition de l'artiste. Cet effet de rêve devient plus flagrant dans ma pratique du dessin alors que l'iconographie, prenant appui sur un modèle spécifique, y est plus prononcée que dans ma pratique de la peinture pour laquelle la matérialité du médium lui-même tend à prendre plus d'importance. Peaux, racines, poils, chairs et pistils s'affectent, se confondent, se condensent et s'hybrident dans des figures ambiguës situées aux frontières des espèces : femmes-pistils, serpents-orchidées, papillons-chairs ou plantes-buccales. Toutes ces manifestations liminaires prennent forme, dans mon imagination et mon dessin, par contamination des formes, des figures et des matières qui répondent de leurs connotations.



22. Francisco Goya, *Le sommeil de la raison engendre des monstres*, vers 1799, eau-forte, aquatinte et pointe sèche

23. *Femme-Pistil n° 3*, 2016, encre et collage sur papier, 15,2 x 15,2 cm



24. *Papillon-chair n° 1*, 2016, et *Papillon-chair n° 2*, 2016, encre et aquarelle sur papier, chacune 20,3 x 12,7 cm

### 2.3 L'herborisation

On devient botaniste en récoltant et en observant soi-même et en constituant un herbier.

Jean-Baptiste de Lamarck, cité par Denis Lamy (2005)

*I look at those leaves with their architecture of veins, their stripes and mottling, I peer into the depths of interlacing greenery, and something in me is reminded of those living patterns, so characteristic of the visionary world, of those endless births and proliferations of geometrical forms that turn into objects, of things that are forever being transmuted into other things.*

Aldous Huxley, *Heaven and hell*

De retour au programme de maîtrise, il me fallait un instrument pour parvenir à étudier ces figures hybrides qui naissaient sur le papier et transmettre aux autres mes résultats. Comment donc ordonner le mélange des genres de ces entités poreuses qui s'entre-affectent? Dans un premier temps, j'ai usé du terme « herbier » très simplement. M'appuyant sur une affinité esthétique et systématique, j'ai présenté la série de planches naturelles que j'avais réalisée dans mon appartement comme on le fait pour un recueil de spécimens botaniques desséchés, aplatis et archivés – comme un « jardin séché », disais-je alors, et donc comme un herbier. Cette analogie s'est vite avérée très utile parce qu'elle facilitait, en contexte universitaire, l'organisation d'un discours cohérent sur l'état de ma recherche et la présentation mon travail à mes pairs; elle légitimait un travail issu d'une approche intuitive que j'arrivais encore mal à articuler. J'y ai trouvé, avec le temps, l'occasion de dresser un parallèle très signifiant entre les pratiques artistique et botanique, en plus d'emprunter à la tradition scientifique, pour mieux comprendre et définir la dimension vivante et croissante de ma propre démarche créatrice, la structure et la méthode qui me faisaient défaut.

On attribue les premiers herbiers au médecin et botaniste italien Luca Ghini (1490–1556). Son travail marque le passage de la flore du domaine de la médecine, où la connaissance des plantes se restreignait à leur fonction utilitaire, vers la botanique telle que nous la concevons aujourd'hui, à savoir une science fondée sur l'observation des formes et des caractéristiques des plantes elles-mêmes. La préparation de cet outil protoscientifique exige que des spécimens d'expression du

vivant soient entreposés, dévitalisés, aplatis, organisés en catégories, nommés, puis offerts à l'étude, à la consultation et à la connaissance. Huxley (1956) rappelle en effet que :

In the history of science the collector of specimens preceded the zoologist and followed the exponents of natural theology and magic. He had ceased to study animals in the spirit of the authors of bestiaries [...] But, except in a rudimentary way, he was not yet a physiologist, ecologist or a student of animal behaviour. His primary concern was to make a census, to catch, kill, stuff and describe as many kinds of beasts as he could lay his hands on. (p. 83)

La naturalisation du vivant qu'implique l'herbier a rapidement éveillé quelque chose de mon rapport avec les produits de mon travail artistique. J'ai toujours été partagée entre attirance et malaise à l'endroit des techniques qui permettent de suspendre la vie. Je collectionne et affectionne les éléments naturels morts extraits de leur contexte, mais longtemps j'ai exprimé mon embarras face aux œuvres finies. Une fois réalisée, achevée, l'œuvre cesse de m'occuper l'esprit et je cesse, en retour, « de lui attribuer un intérêt actuel » (Bergson, 1957, p. 169). C'est que la forme advenue, arrivée à terme, terminée m'apparaît figée et comme momifiée : tout mouvement y est arrêté, elle n'est plus qu'« un événement [qui] appartient au passé » (*ibid.*), une dépouille désormais immuable et séchée, un objet insensible. Le mystérieux, pour moi, se manifeste au moment de la production, et si l'œuvre achevée me semble un artefact inerte qui « n'intéresse plus directement » et qui « peut être négligé » (*ibid.*), c'est parce qu'elle n'est plus le lieu actif d'une expression en train de se faire. Elle devient alors semblable à une archive dévitalisée et connaissable, qu'on peut consulter bien sûr et qui peut ainsi générer de nouvelles réflexions, mais qui s'offre néanmoins comme le témoignage solidifié d'un événement révolu. L'œuvre finie est comme une peau de serpent après la mue, l'empreinte fossilisée d'une expérience ancienne.

Plutôt que d'y consigner par catégories des travaux réalisés, j'ai par conséquent préféré employer l'analogie de l'herbier, dans sa dimension d'outil de recherche, d'observation et de documentation, pour étudier mon *processus de travail*. Je voulais produire un ouvrage qui recueillerait et naturaliserait des données concernant ce terrain sauvage et hors de contrôle qu'est pour moi la création. Je me suis donc mise, crayon en main, à comparer mon activité en atelier – environnements, modèles, applications plastiques, signes d'expression, fruits du labeur, etc. – à celle d'une botaniste ou d'une herboriste amateur, qui cueille des plantes avec spontanéité et ne

tente qu'ensuite de démystifier le fruit de ses récoltes. La visée de l'herboriste n'est pas d'emblée la production de nouvelles connaissances. Elle ramasse plutôt le matériel de recherche sur le terrain, se met en quête de plantes rares ou non répertoriées, chemine avec une vive curiosité pour son environnement, et veut souvent dresser, spécimen par spécimen, le portrait de la végétation d'une localité choisie, comme l'a fait le frère Marie-Victorin dans *La flore Laurentienne* (1935). Les données qu'elle fournit pour chaque plant exemplaire sont simples mais suffisantes pour l'avancement de la science : son existence, sa forme, sa présence dans un lieu donné et à un moment donné. Le succès de sa prospection dépend des cycles de croissance, de la présence et de la visibilité des plants, de la contingence des rencontres, ainsi que de l'acuité de l'attention et de l'information de la cueilleuse elle-même, qui doit être disposée à remarquer les particularités et suffisamment imprégnée de l'objet de sa recherche. Elle gagnera donc à reprendre son repérage dans un même lieu à diverses époques et sous différentes circonstances, ou à documenter les individus d'une même espèce en différents endroits pour en saisir les variations, ainsi que les effets de l'environnement.

L'herbier que je préparais de la sorte, à l'aide du dessin et d'une variété d'autres petites explorations plastiques, devenait avec le temps un document rassemblant des spécimens de manifestations artistiques monstrueuses. J'y accumulais aussi des données pertinentes (sans savoir à quoi exactement), que je pourrais au besoin consulter plus tard pour augmenter les significations de mon projet de recherche-crédation et le faire progresser. Il s'agissait, comme le dit Joseph Beuys de l'activité graphique, de désigner par mon action de recherche et de documentation « une zone spécifique : celle où les choses parviennent au langage, par le truchement d'un geste d'écriture qui prolonge leur perception » (dans Antoine, 2003, p. 133). La structure de l'herbier me permettait ainsi de nommer et de délimiter les étapes préliminaires cruciales à ma démarche artistique sans en évacuer le mystère et l'inconnu qui me motivent à chercher. L'herbier devenait un espace langagier où je retrouvais enfin la liberté du travail de création, parce qu'il était stimulé par l'observation de mon expression chaotique et non par l'explication claire des fins de mon projet. J'y avais la pleine latitude de m'adonner à une pensée par cueillettes imaginaires et associations plastiques expérimentales, cela sans m'encombrer de doutes paralysants quant à l'objectif de mon aventure artistique, ni m'inquiéter d'en connaître à l'avance les aboutissements. Bref, en me permettant d'exposer ma méthode de création, l'herbier me donnait confiance en elle.



25. *Botanique chimérique (Haïku)*, 2016, aquarelle sur papier, 26,67 x 50,8 cm

## 2.4 Ainsi naissent les chimères

[Le transfert] survient, entre autres circonstances, à la faveur du phénomène biologique qu'est le rêve. Il consiste en ce que certaines pensées (refoulées) s'actualisent dans leur passage, dans leur transfert d'une « surface » à l'autre de la conscience : elles ne sont pas rendues conscientes comme pensées, côté langage : elles se manifestent sous forme d'images intelligibles, côté perception.

Jean Imbeault, *Mouvements*

L'herborisation constitue une étape d'exploration dans ma démarche : j'y découvre les signes de mon expression au moment même de leur apparition. L'herbier-exposition que j'assemble en fin de parcours par la peinture, le dessin, l'installation et la sculpture présente donc, sous forme « figée et aplatie », une collection de créatures-créations cultivées ou spontanées, entières ou partielles, exhibant les marques de leurs conditions d'émergence. Bien que mon approche inclue une collecte d'éléments organiques à l'extérieur, j'associe surtout l'étape d'herborisation aux dessins d'observation que je produis d'après ces modèles trouvés et qui éventuellement s'écartent et se libèrent de leur objet, rappelant en cela les éléments imaginaires qui s'infiltreraient dans les illustrations naturalistes anciennes. Grâce aux maladresses des mes gestes et aux égarements de mon esprit, ces tracés produisent des formes qui ne sont, en bout de piste, ni tout à fait les représentations fidèles du modèle original, ni tout à fait des inventions plus ou moins volontaires de mon imaginaire, ni tout à fait les purs fruits du hasard. Ce sont des chimères.

Un peu comme les plantes sont affectées dans leur croissance par d'incalculables influences environnementales, mes images sont des créatures composites qui se développent sous les effets conjoints du temps, des réalités physiques (corps, matériaux, médiums, outils et conditions atmosphériques), des oscillations de mon attention et des transformations de mon expérience. Mais les spécimens chimériques dessinés dans mon herbier sont des amalgames visuels particulièrement sensibles aux dispositions intérieures de la méthode psychanalytique : associations libres, écoute flottante, introspections régulières. Manifestations d'un mouvement interne (sensible, chaotique) qui se poursuit au dehors, d'une *ex-expression* qui est « le passage réciproque d'un intérieur vers l'extérieur » (Dupond, 2001, p. 24), ces spécimens inventés

poussent et se développent sous l'influence vivante des imaginations qui les ont précédées, et il pollinisent en retour mon imaginaire. A priori asignifiants, les effets de ces transferts de la psyché à la page à la psyché réalisent néanmoins un travail symbolique discret lorsqu'ils intègrent mon vocabulaire pictural et, éventuellement, mon langage.

J'ai scruté les écorces, les pelures et les fleurs d'un regard excessivement attentif qui n'y voit plus rien. J'ai tenté de leur prêter un regard vert, prêt à s'étonner. Par le dessin, j'ai rencontré fleurs et brindilles pour la première fois, toujours la première fois. J'ai passé beaucoup de temps en leur compagnie à me perdre dans leurs aspérités. J'ai dessiné les formes végétales, leurs corps, leurs structures, leurs géométries. À l'extérieur de l'atelier, elles m'occupaient encore, je veux dire qu'elles m'*habitaient* : je les dévisageais chemin faisant, je me renseignais sur elles, je voulais tout savoir sur les courants de pensée en botanique et tout connaître des avancements de la science. Bref, je pensais tout le temps aux plantes, je les voyais partout, si bien que ma recherche s'est mutée en herbier et que mon regard sur la végétation a changé.

À force d'observation de ses transformations silencieuses, en effet, le sujet décoratif, esthétique, utilitaire et vain des fleurs s'est animé, a gagné en présence. De plus en plus, les matières végétales me sont apparues vivantes, comme des bêtes. La flore, qui possède, vue de très près, quelque chose de foncièrement monstrueux ou encore d'étrange et merveilleux dans les termes d'Huxley, s'est ainsi installée dans mon imaginaire comme la figure exemplaire d'une altérité sensible, insondable et radicalement étrangère. Germes, lierres, cellules, rhizomes, poussières, humus, spores, champignons, racines et pistils représentent, depuis, autant d'expressions incontrôlées et infiniment résilientes de la pulsion du vivant qui « fait monde » et dont nous sommes en tant qu'humains de part en part traversés. Sur un plan personnel à tout le moins, la matière végétale m'est devenue l'indice clair d'une monstruosité qui m'appartient, celle du devenir des corps sensibles qui élude ma conscience mais qui fait pression sur moi malgré tout. Je tente d'atteindre sa qualité d'absence-présence oscillante en m'ouvrant et en m'abandonnant à l'inquiétude de ma sensation.

« Quand l'homme veut dominer le monde au lieu de le vivre, qu'est-ce qu'il fait, il le spatialise, il le schématise, il le conceptualise, afin de pouvoir ainsi en dresser une image technique susceptible de servir sa domination », explique Bergson (cité par Vergely, 2013, 5 min 35 s). Ainsi le monstre et l'herbier se sont-ils côtoyés, frottés et pollinisés, déjà, dans les vitrines des cabinets

de curiosité, juste avant que le désir de faire science au XVIII<sup>e</sup> siècle les dirige, l'un vers la tératologie, l'autre vers la botanique. Ainsi, le système de nomenclature binominale de Carl Linnée (*Systema Naturae*, 1735), les travaux sur l'évolution zoologique de Jean-Baptiste Lamarck (1744–1829) ou les productions embryogéniques d'Étienne Geoffroy Saint-Hilaire (1772–1844), dans leur souci systématique d'identification, de classification, de typification et d'inventaire, ont-ils contribué à une mise en ordre normalisante de la nature, qui se conforme à l'intellection humaine et qui, de ce fait, « recul[e] le mystère qui entourait la matière vivante » (Plantefol et Sauquet). Ainsi enfin, de manière plus générale et toujours actuelle, toute approche de la connaissance par des esprits épris de curiosité qui confère à la science une valeur d'exacte, vraie et vérifiable conquête du savoir universel, aboutit-elle inévitablement, explique Hannah Arendt (1961), à la définition de lois qui organisent suivant notre logique « la sublime indifférence d'une nature vierge » (p. 188), de sorte que l'humain « pourrait se mouvoir dans cette science, et se risquer dans l'espace, sûr de n'y rencontrer que soi-même ou de n'y rien voir qui ne puisse se ramener à des schémas qu'il portait en lui » (p. 300).

Au monstre comme figure-sensation centrale de mon travail, j'ai donné pour méthode l'herbier, outil taxonomique par excellence, que j'ai détourné pour en faire un instrument de création dynamique. Mes motifs d'élection témoignent très certainement de mon ambivalence entre l'irrationnel et la raison, deux forces qui tendent ma pensée artistique entre l'expérimentation, l'intuition et le mystère d'une part, la maîtrise technique, la science et le langage de l'autre, comme voies d'accès privilégiées à l'appréhension et à la connaissance du monde. Dans la méfiance manifeste et récurrente que je porte à l'égard de toutes les formes de domestication et de naturalisation du vivant, je reconnais la première impulsion qui motivait mes tactiques de sabotage et ma fascination pour l'accident dans l'atelier de Saint-Henri, à savoir que la normalisation est une limite pour l'esprit. Au désir trop humain et tellement contemporain d'appriivoiser, de contenir et d'organiser le chaos, s'oppose dans ma pratique de l'art une confiance profonde en la valeur épistémique de l'incompris, du ressenti, de l'incontrôlé et de tout ce qui s'exprime malgré les interdits. Je marche, en cela, dans les traces de Merleau-Ponty (1945) :

Tout ce que je sais du monde, même par science, je le sais à partir, d'une vue mienne ou d'une expérience du monde sans laquelle les symboles de la science ne voudraient rien dire. Tout l'univers de la science est construit sur le monde vécu et si nous voulons penser la science elle-même avec rigueur, en apprécier exactement le sens et la portée, il nous faut réveiller d'abord cette expérience du monde dont elle est l'expression seconde. La science n'a pas et n'aura jamais

le même sens d'être que le monde perçu pour la simple raison qu'elle en est une détermination ou une explication. (p. III)

Mon herbier des monstruosités se veut donc un espace réflexif personnel, il demeure humide et poreux, prêt à tout instant à se réanimer, comme un herbier mal séché aux plantes toujours fertiles. Il recueille des spécimens issus de mon imaginaire, dont l'apparence figée ressort simplement d'une période de latence : désormais intégrés au répertoire de mon expérience, ceux-ci n'attendent que des conditions propices pour germer de nouveau, reverdir, proliférer, sortir du cadre du document arrêté, de l'exposition achevée, et poursuivre le processus de transformations continuelles qui porte ma pratique créatrice de mues en mues.



26. *Composition végétale (paréidolie)*, 2017, installation de dessin

## BIBLIOGRAPHIE

- ANTOINE, Jean-Philippe. 2003. « De l'archaïque au commencement ». *L'Homme*, n° 165, p. 129–142.
- ARENDRT, Hannah. 1961. *La condition de l'homme moderne* (Georges Fradier, trad.). Paris : Pocket.
- ARENDRT, Hannah. 1996. *Considérations morales* (Mary McCarthy, trad.). Paris : Payot et Rivages.
- AUDI, Paul. 2003. *L'ivresse de l'art : Nietzsche et l'esthétique*. Paris : Le Livre de poche.
- BATAILLE, Georges. 1970. *Œuvres complètes* (tome I). Paris : Gallimard.
- BENJAMIN, Walter. 1985. *L'origine du drame allemand*. Paris : Flammarion. Publication originale 1928.
- BERGSON, Henri. 1975. *La pensée et le mouvant*. Paris : Presses universitaires de France. Publication originale 1929.
- BOIS, Danis. 2007. « Le corps sensible et la transformation des représentations chez l'adulte : vers un accompagnement perceptivo cognitif à médiation du corps sensible ». Thèse de doctorat en Science de l'éducation, Université de Séville.
- CAMUS, Albert. 1942. *Le mythe de Sisyphe*. Paris : Gallimard.
- ECCLES, Tom. 2004. *Janet Cardiff: the walk book*. New York : The Public Art Fund; Vienne : Walther König.
- COCCIA, Emanuele. 2016. *La vie des plantes*. Paris : Payot et Rivages.
- DELEUZE, Gilles. 1981. *Francis Bacon : logique de la sensation*. Paris : Seuil.
- DELEUZE, Gilles. 1983. *L'image-mouvement. Cinéma 1*. Paris : Minuit.
- DELEUZE, Gilles. 1993. *Critique et clinique*. Paris : Minuit.
- DELEUZE, Gilles, et Félix Guattari. 1973. *Capitalisme et schizophrénie 1 : L'anti-Œdipe*. Paris : Minuit.
- DELEUZE, Gilles, et Félix Guattari. 1980. *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*. Paris : Minuit.
- DELEUZE, Gilles, et Félix Guattari. 1991. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris : Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2013. *Phalènes : essais sur l'apparition*. Paris : Minuit.
- DUCHAMP, Marcel. 1994. *Duchamp du signe*, Paris : Flammarion.
- DUPOND, Pascal. 2001. *Le vocabulaire de Merleau-Ponty*. Paris : Ellipses.
- EHRENZWEIG, Anton. 1967. *L'ordre caché de l'art* (Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy, trad.). Paris : Gallimard.
- HUXLEY, Aldous. 1956. *The Doors of Perception and Heaven and Hell*. New York : Harper and Collins.
- IMBEAULT, Jean. 1997. *Mouvements*. Paris : Gallimard.
- JOUFFROY, Théodore. 1872. *Nouveaux mélanges philosophiques*. Paris : Hachette.
- LAMPERT, Catherine. 2015. *Frank Auerbach: speaking and painting*. New York : Thames and Hudson.

- LAMY, Denis. 2005. « Le savoir botanique par les herbiers : une permanence du travail de cabinet ». Conférence prononcée à la Faculté de médecine de Besançon, les 16 et 17 juin. Cravanche : Accolad.
- MAZERON, Armel. 2017. « Bergson : événement et création », *Methodos*, vol. 17. Consulté le 11 septembre 2018 à l'adresse : <http://journals.openedition.org/methodos/4788> ; DOI : 10.4000/methodos.4788
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1960. *Signes*. Paris : Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1964. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard.
- NIN, Anaïs. 1958. *La séduction du minotaure* (Anne Metzger, trad.). Paris : Stock.
- NIN, Anaïs. 1974. *Journal 1931–1934* (Marie-Claire Van der Elst, trad.). Paris : Le livre de poche.
- PLANTEFOL, Lucien, et Hervé SAUQUET, article « Botanique (Histoire de la) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. Consulté le 11 septembre 2018 à l'adresse : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/botanique-histoire-de-la/>
- PONTBRIAND, Chantal. 2000. *Communauté et gestes*. Montréal : Parachute.
- SYLVESTER, David. 1996. *Entretiens avec Francis Bacon*. Genève : Skira.
- SYLVESTER, David. 1987. *Interviews with Francis Bacon*. New York : Thames and Hudson.
- VERGELY, Bertrand. 2013. *Espace et intériorité* (enregistrement vidéographique). Conférence prononcée à ISC Paris, le 10 octobre. Paris : ISC, 37 min 52.
- VOLTAIRE. 1822. *Dictionnaire philosophie* (tome 7). Paris : Touquet. Consulté à l'adresse <https://www.archive.org>
- WATTS, Alan. 1966. *Le livre de la sagesse* (Élisabeth Gilles, trad.). Paris : Denoël.
- WROE, Nicholas. 2015, le 16 mai. Frank Auerbach: 'Painting is the most marvellous activity humans have invented.' *The Guardian*. Consulté à l'adresse : <https://www.theguardian.com>
- ZOURABICHVILI, François. 1997. « Qu'est-ce qu'un devenir, pour Gilles Deleuze ? ». Conférence prononcée à Horlieu, Lyon, le 27 mars. Lyon : Éditions Horlieu.