

UNIVERSITÉ QUÉBEC

COMMUNICATION ACCOMPAGNANT L'ŒUVRE

PRÉSENTÉE À

L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAITRISE EN ART

PAR

RITA LAPIERRE-OTIS

LIEU D'IMPRESSIONS / LIEU EN MOUVANCE

JANVIER 2002



Mise en garde/Advice

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

RÉSUMÉ

Mon projet de recherche, enrichi, au départ, de ma pratique antérieure et de mon expérience d'enseignement en arts plastiques, s'est installé tout au long du processus, grâce à une réflexion sur la mémoire, sur la notion du temps et les marques laissées au fil de ce temps. C'est l'environnement patrimonial, espace terrestre et végétal marqué par les cycles temporels qui m'amène à structurer un ensemble d'œuvres dites sérielles, combinatoires et en mouvance. Et parce qu'elle me permet d'élaborer des stratégies se rapportant au concept de la métamorphose, l'estampe, discipline du multiple, se présentait dans ce contexte, comme le médium à privilégier. La gravure exécutée à partir d'une matrice de carton (collagraphie), devient, grâce à une application plus souple du matériau, porteuse de gestes spontanés, d'images souvent imprévisibles et en constante mutation.

À cette dynamique de création se sont greffées différentes lectures explorant un large champ de connaissances théoriques permettant d'éclairer ma démarche artistique. Des écrits sur la philosophie, l'archéologie, sur la biotechnologie et l'environnement, sur les sciences naturelles aussi bien que sur les arts plastiques ont donc contribué à supporter et à alimenter ma réflexion.

C'est en effet, par cette approche méthodologique du travail que j'ai pu élaborer des concepts susceptibles de faire naître des œuvres visuelles qui se veulent l'expression des instants mouvants de vie et des états d'âme qu'ils provoquent.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier cordialement mon directeur de recherche, Monsieur Jean-Pierre Séguin qui, par sa grande sagesse, par son ouverture d'esprit et par ses conseils judicieux, a su me guider dans ma démarche, autant sur le plan pratique que théorique.

Pour leur disponibilité et leur générosité, je veux remercier les membres du jury, soit : Monsieur Michaël Lachance, philosophe et théoricien de l'art, ainsi que Monsieur Nicolas Pitre, artiste et directeur de l'atelier d'estampe Sagamie.

J'offre mes sentiments les plus chaleureux à Yvon, mon compagnon de vie, pour sa douce compréhension et son support, ainsi qu'à mes enfants Sonia et Jean-Martin pour leur intérêt et leur gratitude. Un merci particulier à Norma Gaudreault, à Esther Larouche et à Elsa Vincent pour leur amitié et pour leur encouragement.

Je veux aussi témoigner ma reconnaissance aux professeurs, aux techniciens et aux étudiants en art que j'ai eu le plaisir de côtoyer pendant ma période de maîtrise. Le contact avec ces gens m'a souvent été d'un grand réconfort et m'a aidée à progresser tout au long de mon parcours artistique.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	III
RÉSUMÉ.....	IV
TABLE DES MATIÈRES.....	V
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	VII
GENÈSE.....	1
INTRODUCTION.....	7
CHAPITRE I - EXPÉRIENCES ESTHÉTIQUES ET POÉTIQUES	11
Le métissage en nous.....	12
La praxis par l'estampe.....	14
L'œuvre à venir, l'œuvre en devenir.....	18
La répétition.....	19
CHAPITRE II - LE TEMPS DANS L'ŒUVRE	22
La nature du temps.....	23
Métaphore et correspondance.....	26
Le mouvement circulaire : poésie du cycle.....	28
CHAPITRE III - LA NATURE EN RESTRUCTURATION	32
Des couleurs de galets, de terre et de bitume.....	33
L'homo natura.....	35
Le réel recomposé : le motif végétal.....	36

CHAPITRE IV - OBJET D'ANALYSE : L'ŒUVRE POÉTIQUE	39
Œuvre de passage : <i>Territoire d'appartenance</i>	40
Description des éléments de l'exhibit.....	42
Œuvres sélectionnées.....	45
Lieu de diffusion : dispositif de présentation.....	54
CONCLUSION.....	58
BIBLIOGRAPHIE.....	64

TABLE DES ILLUSTRATIONS

<i>Territoire d'appartenance</i>	44
<i>1 : Stades de développement</i>	46
<i>2 : L'œuf fossile</i>	47
<i>3 : Entre le vrai et le faux, les apparences</i>	48
<i>4 : Nodus cellula</i>	49
<i>5 : Espèces mutantes</i>	50
<i>6 : Déconstruction-Reconstruction</i>	51
<i>7 : Fougères, espèces communes</i>	52
<i>8 : Tomographie du temps</i>	53
<i>Lieu de diffusion : C.N.E. de Jonquièrre</i>	54

GENÈSE

GENÈSE

L'art, si on l'examine pour y découvrir son être, est une consécration et un lieu où, d'une façon toujours nouvelle, le réel fait présent à l'homme de sa splendeur jusque-là cachée, afin que, dans une nouvelle clarté, il voit plus purement et entende plus distinctement ce qui se dit à son être.

Heidegger (Essais et Conférences)

Dans ma réflexion artistique, un des éléments qui a surgi et qui semble avoir le plus contribué au processus de développement de l'ensemble de mon œuvre est certainement l'attachement que je porte à mes racines acadiennes. Ce besoin de comprendre et de m'approprier le passé s'est soldé par la réalisation d'un livre relatant la vie des Madeliniens et des Madelinienes vivant au début du siècle dernier. Ce récit, qui raconte aussi l'histoire de l'exil concernant plusieurs Insulaires, a donc participé à orienter ma démarche et surtout à donner un sens à mon travail.

De cette expérience littéraire sur mon patrimoine familial a émergé une œuvre plastique « *Territoire d'appartenance* » qui a créé un pont entre une production antérieure et celle poursuivie au cours de ma maîtrise. L'expression qui s'établit dans mes œuvres touche à la mémoire et particulièrement à celle du

territoire d'appartenance, ce lieu en constante mutation, qui laisse sa marque et s'imprègne en chacun de nous. La mémoire étant une source profonde d'énergie, je tends donc à explorer des traces du passé qui éveilleront non seulement des sensations rattachées à la mort et à la disparition, mais aussi des sensations liées à la vie, à l'espérance et à l'avenir.

En ce sens, Walter Benjamin nous parle de la mémoire comme d'un lieu de la mélancolie qui articule autant la perte que sa prise en charge et sa guérison et qui comporte un effet de résistance plutôt que d'un repli sur soi.

Cette notion de mémoire m'interpelle dans ce qu'elle peut se présenter de multiples formes. Cette mémoire qui participe à l'identité et à la reconstruction du moi peut donc être affective, intellectuelle, cognitive, historique, culturelle et collective, sorte de conscience universelle. Mais quelqu'en soit la nature, la reconstitution de ces mémoires correspond à ce que certains philosophes appellent le *moi mythique*. Et pour l'artiste, cette notion du *moi mythique* qui englobe les expériences personnelles passées et présentes et celles des autres (*Rimbaud parlait du « je est un autre »*) devient riche de sens.

Le lieu de mes lointaines racines est un lieu de déportation, de séparation et d'exil. Cette terre d'appartenance met en évidence la reconnaissance d'une perte, d'une blessure identitaire. Dans mes œuvres, cette béance, ce vide apparaît sous

différentes figures. Le mouvement circulaire, les couleurs telluriques, les ruptures, les fissures ou les multiples éléments de transformations de la nature contribuent à retracer cette mémoire affective qui est en moi.

La reconnaissance de cette mémoire dont je traite ici n'est pas spécifiquement associée à des événements du passé ou à la nostalgie du passé, mais plutôt à une sensation d'absence, de manque, d'incomplet, d'insécurité, peut-être une mélancolie de l'Être qui nous habite tous et qui est au cœur de notre commune humanité. C'est une sorte de cri muet qui s'élève comme un écho et qui se mêle, discret, à notre quotidien.

C'est un cri de mémoire qui, sans fin, coule en filet d'eau salée à travers la chair de mes racines enracinées.

C'est un cri de mémoire qui surgit de nulle part et qui, d'écho en écho, remonte de si loin, d'une génération à l'infini.

C'est un cri de mémoire du tréfonds de mon être et du fond des âges qui, sans crier gare, se mêle en sourdine à mon chant quotidien.

Mes origines sont au Saguenay, terre de sapins et d'épinettes et de végétation dense qui, bien sûr, contraste avec le pays de galets, de dunes, de grands vents et de mer qui a vu naître mes ancêtres. Mais c'est grâce à ces deux territoires qui s'imbriquent l'un dans l'autre, qu'émergent les images de ma production.

L'artiste espagnol, Antoni Tapiès (qui a dû s'exiler sous le régime de Franco) a sûrement été un des peintres contemporains qui a le plus imprégné la texture de sa terre natale dans ses œuvres. Ses tableaux souvent austères, de tons terreux et d'une matière rugueuse, écaillée et grattée, se confondent avec la trace et la couleur de son pays ; on y sent la présence et l'action de l'homme.

Proche de ses racines catalanes, ce créateur a été très influencé par les choses qui renferment les marques et les blessures de sa vie. À cet effet, Pierre Volboudt souligne : « *Dans les œuvres de Tapiès... l'émotion contenu dans les objets marqués par la vie, le dramatisme de cette matière porte l'empreinte de l'homme et de sa condition humaine* ¹. »

Par le volet identité et mémoire que je développe, ma démarche, arrimée à la philosophie de cet artiste, se veut donc en communion étroite avec mon environnement physique et naturel. Ainsi, tout en cherchant à rendre visible l'invi-

¹ Pierre Volboudt, *Tapiès*, Paris, Maeght, coll. Derrière le miroir, 1968, p. 17. : ill.

visible c'est-à-dire à restructurer mentalement mon environnement, j'ai voulu m'approcher le plus possible des forces et des secrets intimes de ce territoire d'appartenance. Dans cet esprit d'ouverture sur un monde à (me) réinventer et dans cette attitude de respect face à la nature, j'ai pu suivre différentes avenues, préciser, diriger et approfondir ma réflexion.

La nature du territoire se retrouve donc au centre de ma recherche comme origine et matrice. Le lieu d'appartenance, qui correspond ici aux mouvements et aux déplacements, est à la source d'expériences émotionnelles et possiblement de réminiscences profondément enfouies dans la mémoire collective. Ces paysages intenses m'habitent depuis toujours et m'ont envahie d'une façon singulière tout au long de cette recherche sur le passage d'un état à l'autre.

Cette nature d'un territoire mnémonique, inconsciemment, existait en moi. Les œuvres et les textes qui en découlent la signifient et signent l'écho que mon âme en a perçu .

INTRODUCTION

INTRODUCTION

L'idée directrice de ma démarche intitulée, *Lieu d'impressions / Lieu en mouvance*, s'est développée autour de la thématique du passage d'un état à l'autre par un geste qui se déploie dans la répétition esthétique. Ce concept de temporalité s'est alors concrétisé par la réalisation d'images d'impression, souvent rehaussées et construites dans une idée de continuelle métamorphose. Cette notion de mouvance directement liée au temps et à l'éternel retour se situe donc au cœur même de l'œuvre.

Dans cette *poïétique* engagée, l'estampe, principe du multiple m'a permis d'explorer, d'expérimenter et d'analyser les nombreuses possibilités de la répétition et ainsi, de m'approprier celles répondant le plus à mes objectifs.

Ainsi, pour rejoindre mes préoccupations esthétiques, dans cette répétition, chaque composante d'une série se devait d'afficher une différence sans toutefois altérer et compromettre l'unité, objet fondamental de la structure du travail. Et tout en créant un rythme, cette même répétition se devait nécessairement d'être inégale, en rupture et utilisée pour appuyer un concept se rapportant à la transformation. Elle se voulait donc dynamique et positive dans les variations

qu'elle apporte, et toujours incluse dans une configuration assurant une mobilité, une possible indépendance mais aussi une interaction entre les diverses composantes.

Il était donc impératif de tenir compte de ces éléments de transition qui s'élaborent d'une œuvre à l'autre et qui doivent rendre perceptibles ces passages contenus dans une même série. Aussi, ces œuvres sérielles, à l'exemple du cycle de la nature et des saisons, devaient permettre d'aborder les concepts du mouvement perpétuel de la matière et de l'existence, de l'évolution, du temps, de l'empreinte ainsi que celui de la quête d'identité.

Cette réflexion sur le passage du temps a donc pris forme par une prospection et une analyse d'éléments organiques contenus dans notre patrimoine environnemental. Transformés par différentes manipulations, des végétaux sont alors apparus comme motifs récurrents et comme métaphores liées à nos origines, à la vie, au vieillissement, à la mort ainsi qu'à la renaissance.

Dans sa globalité, ce projet de recherche s'est élaboré en établissant des bases sur une certaine homogénéité (malgré les différences) dans la structure même de l'œuvre, dans sa matière, dans les couleurs telluriques employées, dans les aspects de sa thématique ainsi que dans la recherche de sens. Et c'est par des gestes spontanés, d'autres plus structurés, par les changements de couleurs ou de

tonalités lors de l'essuyage de la matrice, ou encore, par les médiums de rehaussement que j'ai pu m'approcher de mes objectifs. Différentes lectures ont aussi contribué à approfondir ma pratique artistique et à interroger les possibles symboliques qui s'y rattachent.

En symbiose avec mes préoccupations et ma personnalité, le processus créateur, accompagné d'une longue réflexion, devait ainsi, permettre l'émergence d'œuvres plus intériorisées, plus dynamiques et ouvertes à des interprétations variées.

Enfin, cette expérience artistique devait m'amener à un questionnement sur mon identité et par conséquent, à dépasser mes propres barrières pour communiquer et rejoindre le spectateur. Et c'est vers cette ouverture aux autres que j'ai voulu diriger ma recherche pour apprendre, pour comprendre, pour saisir les différences et ainsi, mieux me situer par rapport aux autres. Et comme le disait si bien Albert Jacquard dans une entrevue télédiffusée : « *L'essentiel pour l'homme est de tisser des liens avec les autres... et ainsi, pour construire, il doit supplier l'autre d'être différent.* » Le créateur ne serait-il pas, par son art, particulièrement investi de cette mission ?

CHAPITRE I

EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE ET POÉTIQUE

CHAPITRE I

EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE ET POÉTIQUE

Le métissage en nous : l'identité

« Je pense très sincèrement, écrit Valéry, que si chaque homme ne pouvait vivre une quantité d'autres vies que la sienne, il ne pourrait pas vivre la sienne². »

Cette citation de Valéry nous montre à quel point notre identité est reliée aux autres êtres humains. Notre vie et celle des gens qui nous entourent et qui sont passés avant nous s'imbriquent l'une dans l'autre et forment un grand métissage universel. C'est cette réalité existentielle ou cette ouverture aux autres qui anime tout individu, qui le fait évoluer et qui le guide dans ses choix.

Ces identités multiples font donc partie de nous et nous propulsent, malgré le large éventail de rhizomes, dans une continuelle recherche de notre véritable identité et ce, toujours par rapport au monde qui nous entoure.

Claude Therrien, dans un article mettant en lumière la philosophie de Paul Valéry sur l'identité, nous parle des *mois virtuels* (expression de Valéry), dans ces mots : « En fait, ces mois virtuels sont comme des possibilités latentes qui

² Paul Valéry, *Œuvre I*, Gallimard, Paris, 1957, p. 1320.

*composent la matière de ce que nous sommes, notre pouvoir de réception esthétique et notre capacité de production artistique*³. »

Cette notion d'identité multiple exprimée à travers l'œuvre rejoint plusieurs artistes et penseurs. Ceux-ci suggèrent, à leur tour, le concept du moi mythique, de la conscience ou du Soi universel, de la fusion de mémoire de l'œuvre ou encore la reconstruction du moi par un mécanisme d'appropriation du passé et de l'autre.

Malgré une certaine idée de dépossession-possession dans cette expérience du moi multiple, il y a interaction avec les sens de l'individu et ce, sous des apparences variées. Ce mélange obligé et porteur de créativité s'ouvre indéniablement sur une multitude de choix. Et en art, ce sont ces sollicitations sensibles du moi pluriel qui conduisent l'artiste dans des univers inconnus et sans fin. Ainsi, c'est à ces diverses composantes du moi, que l'œuvre d'art doit une partie de son existence et qu'elle devient enrichissante et rayonnante.

Mais cette expérience, que l'on dit poétique et qui nous rattache au monde, est souvent prenante, astreignante et demeure toujours une expérience exploratoire. Et malgré l'éventail de possibilités que celle-ci nous offre, le terme

³ Claude Therrien, *De la Métis au métissage chez Valéry*, tiré du texte pour le colloque *Faire œuvre : le fil de la métis*, Centre d'art de Baie-Saint-Paul, Qc. , été 2001.

d'un travail de création reste hypothétique, souvent imprévisible, indéfini et incertain.

Ainsi, dans mon expérience de l'art et de l'autre (comme identité) et dans un parcours parsemé de questionnements, de sollicitations et de découvertes, j'ai voulu demeurer ouverte à cette matière qui nous compose et m'en imprégner pour ainsi me vivifier et trouver ma propre façon de m'exprimer. C'est donc dans cette dynamique que mes œuvres se sont élaborées et ont pris sens.

Enfin, cette idée d'identité plurielle, d'où émerge la sensibilité, l'intuition du moi poétique ainsi que les bases de divers savoirs, m'a beaucoup interpellée tout au long de ma réflexion. Et dans mon processus de recherche, mes connaissances et mes expériences personnelles, celles des autres intégrées en moi, ont nourri une praxis que j'ai voulue la plus vraie, la plus sensible et la plus dynamique possible.

La praxis par l'estampe

Personne ne peut rien faire, rien produire, rien créer sans donner place aux réflexes du faire. La répétition du geste est au cœur de la création. Je veux dire qu'elle est le rythme cardiaque⁴.

Les Grecs employaient le mot praxis pour parler d'une pratique c'est-à-dire d'un mode d'action (par opposition à la connaissance) dans la production et la

⁴ René Passeron, *La naissance d'Icare*, éléments de poétique générale, a e 2 c g éditions, 1996, p.10.

fabrication d'artefacts. Cette praxis, en rapport direct avec le corps et ses pouvoirs, y prend toute son énergie et sa puissance. Le corps est le moteur du geste dont l'œuvre créatrice a besoin pour vivre et se réaliser.

Dans cette logique *du faire*, l'estampe, par exemple, forte d'une longue tradition et de rituels presque mythiques, exige particulièrement un ensemble de gestes qui entretiennent une relation intime avec tous les sens de l'artiste graveur. François Vincent, dans « *Les enjeux de l'estampe à l'aube du XXI^e siècle* », met en relief cette participation du corps dans la pratique de la gravure. En passant par le « *culte du cuivre* », il cite : « *Je suis convaincu que la composition moléculaire de ce matériau est la chose la plus propice à absorber les mouvements les plus subtiles de mon être. Cette plaque de métal, banale et dépourvue de sens, se couvrira d'une humanité* ⁵. »

Dans le processus de ma démarche artistique, la gravure est donc apparue comme médium à redécouvrir car elle offre différentes possibilités au niveau de la répétition, de la sérialité et du multiple. Mais dans mon approche personnelle de ce matériau, je me suis approprié une technique simplifiée qui répondait davantage à mes besoins naturels de création.

⁵ François Vincent, *Les enjeux de l'estampe à l'aube du xx1^e siècle*, Actes du coll. Musée du Québec, 1996.

La structure constitutive de mon travail étant, à la base, le concept de la métamorphose, l'utilisation d'une matrice plus souple convenait beaucoup mieux à ce principe de mouvance. Grâce à son aspect fragile, sa malléabilité, la plaque de carton (collagraphie) s'avérait donc le matériau idéal pour produire des œuvres sérielles, mais variables, combinatoires et évolutives. Cette matrice qui s'altère rapidement et qui réagit souvent de façon imprévisible après quelques passages sous la presse s'ouvrait aussi sur différentes possibilités d'interventions tout au long du processus. Cette nouvelle rencontre avec l'estampe m'a ainsi amenée à profiter des imprévus, des hasards et même à composer avec certaines contraintes ajoutées et assumées. Elle m'a également permis de goûter à une liberté de mouvements dans un rapport plus direct avec le matériau.

C'est donc par cette approche pratique, combinée à une réflexion et à une participation à ce qui m'entoure, que j'ai pu nourrir mon imaginaire, découvrir de nouvelles symboliques, explorer, interpréter, décrypter et, dans cet univers complexe, essayer de me situer, de me réaliser et de trouver ma propre vérité.

Dans la création artistique, via l'expérience du réel, Proust parle de la double idée de « contrainte » et de « hasard ». À ce propos, « dans *Proust et les signes* », Deleuze cite :

La vérité dépend d'une rencontre avec quelque chose qui nous force à penser et à chercher le vrai... Chercher la vérité, c'est interpréter, déchiffrer, expliquer. Mais cette « explication » se confond avec le développement du signe en lui-même.

C'est pourquoi la Recherche est toujours temporelle, et la vérité, toujours du temps ⁶.

Dans une quête de cette vérité ou plus exactement, d'une affirmation de soi, (toujours en symbiose avec l'autre et avec la réalité temporelle de la société), mon expression créatrice, a été des plus engageantes. Cet espace d'un renouveau artistique (par l'estampe comme matériau-métaphore et comme véhicule de communication), m'a amenée à me questionner et à me positionner par rapport à mon langage plastique antérieur et aussi, par rapport à d'autres formes d'art.

Cette orientation signifiante qui devait me rapprocher de mes préoccupations esthétiques et m'identifier au monde qui m'entoure a grandement influencé mon geste créateur. Ce geste, qui se veut primordial en art, est devenu un acte plus fort, plus spontané et plus intériorisé. Et dans mon parcours artistique, c'est ce cadeau que j'ai voulu m'offrir en composant avec un matériau personnalisé qui me conduirait vers une expression plus intimiste et en même temps, plus ouverte au monde du réel et de l'imaginaire, et ainsi, à mon avis, plus authentique.

À propos de cette indispensable ouverture à l'autre dans la création, Michaël Lachance parle d'engagement, d'identification au monde, d'expérience du réel,

⁶ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Presses universitaires de France, 1971, p. 23.

même confuse et obscure, et de fiction généreuse. Dans un texte « *La puissance de l'intime* », il propose :

L'artiste ne veut pas tant dire les choses que, par ce qu'il fait, les laisser se montrer. Il tend à se constituer lui-même et son œuvre comme symptôme. Il veut se mettre à la place des autres et se projeter dans les situations matérielles de façon à s'identifier à son monde immédiat : ce monde-là c'est moi, je suis mon monde : démarche qui ne se laisse pas enfermer dans un projet d'auto-légitimation. Quand il s'agit de réinvestir son monde et d'y affirmer son destin comme intimité retrouvée du monde⁷.

L'œuvre à venir, l'œuvre en devenir

Quand nous créons, nous ne sommes pas seuls. Dans le dialogue où l'œuvre nous interroge, nous appelle, elle nous guide et nous conduit, en ce sens que nous explorons avec elle les chemins qui la mènent à sa finale présence concrète⁸.

Cette citation d'Étienne Souriau propose une différence entre le projet et le trajet dans l'instauration de l'œuvre. Ainsi, selon l'auteur, le projet est cette idée en attente qui donne la motivation et qui projette vers l'avant. C'est cette forme pensée du travail qui comporte tout notre bagage intérieur, tout ce que nous sommes, tout ce qui nous conduit à l'œuvre. Le trajet, lui, est associé à l'expérience du faire où l'artiste passe de cette idée d'œuvre à son existence concrète. C'est dans le trajet que l'œuvre prend forme, qu'elle s'éclate et produit du sens.

C'est donc dans ce parcours concret que je puise mes expériences les plus directes, les plus ressenties et les plus enrichissantes. Par exemple, en explorant, et

⁷ Michaël Lachance, in *Extensions intimes*, dir. Annie Molin Vasseur, Édit. Les Heures bleues, Prise de parole et l'Agavf, 2001, p. 39 à 49.

⁸ Étienne Souriau, *Bulletin de la Société française de Philosophie*, séance du 25 fév. 1956 p. 23.

ce dans une action soutenue, les multiples facettes de la répétition par l'estampe, j'arrive à faire de nombreuses découvertes qui dirigent mon travail tout au long du processus ; une gravure en marche, terminée, réussie ou pas me conduit vers d'autres avenues, d'autres questionnements et vers d'autres espaces de création.

La répétition

Dans « *Différence et Répétition* », Gilles Deleuze démontre que la répétition figurée en cache une autre symbolique celle-là ; l'une vêtue, l'autre pas.

Ce qu'il y a de mécanique dans la répétition, explique-il, [c'est que] l'élément d'action apparemment répété sert de couverture pour une répétition plus profonde, qui se joue dans une autre dimension, verticalité secrète où les rôles et les masques s'alimentent à l'instinct de mort ⁹.

La répétition en gravure dépend d'un ensemble de gestes, de mouvements et de rituels. En unissant la pensée à l'action, cette praxis me fait vivre en atelier, des moments d'intimité avec une œuvre qui se veut en constante évolution. La métamorphose, le passage d'un état à l'autre étant à la base de la structure interne de ma démarche, la matière dont est composée l'image est à même de subir de constantes manipulations.

La matrice, matériau-corpus de la gravure est l'agent récepteur de mon geste. C'est elle qui subit les moindres et les pires interventions qui conduisent à la

⁹ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Puf, Presses universitaires de France, 1968, p. 28.

réalisation de l'œuvre sérielle. Avant chaque passage sous la presse, sont effectuées des manipulations dans les couleurs et dans la technique d'essuyage ainsi que différentes opérations par addition ou par soustraction. C'est donc par ce *continuum du faire*, en symbiose avec la matière, que j'exploite le concept de répétition en variation continue.

Dans ce contexte de mutation et de différences, la répétition demeure un concept dynamique en ce qu'elle fait circuler l'idée de mobilité, de métamorphose, de dégradation, d'altération mais aussi de renaissance et de continuité. Tout en exerçant une force attractive entre les parties, elle sert également à créer des liens et des références entre chacune des constituantes, ce qui amène inévitablement l'observateur dans un va-et-vient incessant. Et comme le cite Manon Régimbald :

La répétition déplie une série de points de vue surrogatoires qui comportent des déplacements, des cristallisations, des modérations, des variations susceptibles autant d'éloigner le spectateur du point de départ que de l'y ramener. De plus la répétition gère la citation qu'elle fait apparaître quand elle le veut, à son envie...; cela en détermine la mémorisation et le rappel, car à fouiller le passé et à découper à vif la mémoire collective, elle suscite, tout à la fois, celle à venir ¹⁰.

En mouvance, cette répétition qui constitue la charpente de mon travail est donc associée au concept de *l'éternel retour*. Par son rythme, elle engendre aussi la série tout en créant une insistance, une continuité ou une sorte d'écho qui se produit dans l'inconscient. Particulièrement, elle s'installe dans mon œuvre

¹⁰ Manon Régimbald, Protée, répétitions esthétiques, U Q A C, vol. 23 # 3, aut. 1995, p. 64.

comme une force créatrice et un cycle ouvert sur une multiplicité de sens et de symboles. Elle contient des influences conscientes et inconscientes, des expériences pratiques et émotionnelles et des gestes répétés qui font corps avec une démarche toujours en exploration et en continuelle transformation. Cette répétition est à l'image du temps qui bouge et qui nous oblige continuellement à bouger.

CHAPITRE II

LE TEMPS DANS L'ŒUVRE

CHAPITRE II

LE TEMPS DANS L'ŒUVRE

La vocation de l'art est de défier le temps horizontal et ses figures négatives, tel que le regret, le remord, le souci, la déception, l'angoisse de l'échec et de la mort. Et c'est le temps vertical qui, à l'intérieur de l'œuvre, fait sa richesse et sa singularité et la rend signifiante ¹¹.

La nature du temps

Par son aspect mnémonique surtout, il est évident que l'espace de mon œuvre est envahi par le temps. Ainsi, tout au long du processus créateur, celui-ci poursuit son cours dans le déploiement d'une répétition qui tend à instaurer un monde réel transformé en un monde imaginaire et intérieur.

Cette temporalité qui m'interroge se situe donc au croisement du temps pluriel cyclique et du temps linéaire qui, lui, est impitoyable et destructeur car il nous ramène à la dimension constitutive de notre condition humaine.

Jean D'Ormesson dans son livre « *Presque rien sur presque tout* » nous parle du temps comme de notre patrie, de notre bien à tous, de notre matière et de

¹¹ Michel Ribon, *L'ART ET L'OR DU TEMPS*, Édition Kimé, Paris, 1997, p. 17.

notre âme. Les écrits de cet auteur ont contribué à approfondir ma réflexion sur la temporalité et ont réussi à me réconcilier quelque peu avec ce temps qui coule, imperturbable, sur le quotidien. Une phrase tirée de l'œuvre littéraire de cet écrivain m'a particulièrement inspirée et ce, par rapport à la formule de répétition que j'exploite tout au long de ma recherche. Je cite : « *Tel Çiva dans le brahmanisme, le temps construit le monde et le détruit : ce qui fait le monde le défait. Il s'échappe. Il disparaît. Et reparaît encore, sous un autre visage, identique à lui-même* ¹². »

Dans mon travail artistique, c'est par la représentation d'une végétation où s'est déjà agglutinée la vie que je décris, au départ, la nature du temps. Des feuilles séchées puis collées sur la matrice servent à imprimer la trace du passage du temps, ce temps qui prouve la survivance des choses et leur transformation. Cette démonstration métaphorique du temps physique c'est-à-dire celui de l'horloge s'oppose, dans mes œuvres, au temps subjectif, celui de la conscience du moi intérieur.

Ainsi, cette répétition qui nous rattache au réel et qui est présente dans mon travail, marque un temps en suspension, un temps cyclique soit une temporalité sans fin. C'est cette force attribuée à l'éternel retour du temps vertical qui, comme

¹² Jean D'Ormesson, *Presque rien sur presque tout*, Éditions Gallimard, 1996, p. 173.

l'écrit Bachelard: « *fait apparenter l'instant présent à l'éternité... Dès lors le temps ne coule plus vers la mort : il jaillit* ¹³ . » Ainsi la répétition dans la sérialité exploite cette idée de temps en mouvement, empirique, fragmenté et poétique qui échappe et résiste à la finalité.

Le mouvement circulaire intégré dans certaines de mes gravures fait aussi référence à l'univers cyclique, c'est-à-dire aux changements, aux perturbations atmosphériques ainsi qu'aux désordres imprévisibles des éléments naturels.

Naturellement, dans cette dynamique du temps, l'œuvre est conjuguée et construite au présent, mais aussitôt terminée elle fait déjà partie du passé et sert à l'émergence d'une autre. C'est donc dans ce cheminement temporel que s'est établie ma praxis. L'œuvre contient sa propre temporalité par les gestes répétés, par sa durée d'exécution mais aussi par l'œil du regardeur. C'est ainsi que, dans le concept de répétition et de différence, le spectateur se doit de *prendre du temps* pour visualiser et saisir les transformations effectuées du début à la fin et, peut-être pour se laisser surprendre. À l'image du temps, ce va-et-vient ou cet aller-retour visuel dans l'œuvre du multiple est, ici, associé au rythme, à la cadence, au passage, au parcours, au cycle et au retour.

¹³ Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, Éditions Stock, 1932, et Éditions Gonthier, 1966, p. 106.

Gérard Titus-Carmel, peintre et écrivain, reprend cette idée de la répétition qui s'accroche au temps, au travail, aux repentirs ainsi qu'à la mémoire et qui tend à changer la perception ou à provoquer une nouvelle réception de l'œuvre. Dans son volume, « *Elle bouge encore* », il cite :

Et la peinture apparaissant chargée de tous ses états, c'est-à-dire de la somme des fragments de temps, des laps de temps, du travail - bons ou moins bons - qui en composent la mémoire.

Elle n'a qu'à la traverser pour arriver à nous et aborder à notre rive.

Ce qu'elle fait, ce qu'elle ne cesse de faire.

... L'ordre du jour... C'est au contraire une mise à plat du temps. Une sorte de retour, un re-blanchiment de la toile... c'est le projet désespéré d'une peinture à recommencer éternellement¹⁴.

Métaphore et correspondance

L'œuvre artistique qui est toujours en devenir et qui emprunte la nature de la métaphore, ouvre des portes qui assurent la fuite du temps linéaire, recompose notre monde intérieur comme le monde extérieur qui nous entoure et affirme la permanence du réel dans la durée.

Ces concepts du temps et de la métaphore ont été étudiés sinon évoqués par plusieurs auteurs connus. Marcel Proust, par la grandeur de son œuvre « *Le temps*

¹⁴ Gérard Titus-Carmel, « *Elle bouge encore* », Actes Sud, 1992, p. 46 & 84

retrouvé », est un exemple à citer. Michel Biron y fait une large place dans « *L'ART ET L'OR DU TEMPS* », où il souligne :

Toute la conception proustienne de la mémoire tend à tisser entre les instants discontinus, entre le passé et le présent, l'avenir et le passé, des liens et des entrelacs : par le maillage du style et les draperies de la métaphore. Ce qui fonde l'extase proustienne n'est pas le souvenir lui-même, c'est le dédoublement simultané de l'instant présent et de l'instant passé ¹⁵.

Dans cette optique de la dimension allégorique et fictionnelle du temps, je me dois de faire aussi référence aux artistes du « Land art » qui dans leurs interventions s'approchent de l'artiste graveur. En effet, ces créateurs archéologues ont une volonté de transgresser le temps, de le maîtriser ou de l'appivoiser. Ils réinventent et transforment l'environnement pour y inscrire les marques du monde et du temps. Leurs réalisations plus ou moins éphémères sont comme des rituels qui servent à suspendre le temps, le réel, pour y créer une forme d'illusion qui s'approche du rêve et peut-être du bonheur.

À propos de cette temporalité ci-haut décrite, l'expression dans mes œuvres comporte donc une mémoire de ce que je suis à l'instant présent *du faire*, mais aussi une mémoire de ce que j'ai été et de tout ce qui a contribué à ma personnalité (*le moi mythique*). C'est donc dire qu'il y a dans l'art une correspondance entre deux temps, le passé et le présent qui sont eux-mêmes inclus dans le futur. Et c'est la métaphore que suscite l'œuvre qui conduit à cette correspondance.

¹⁵ Michel Ribon, *L'ART ET L'OR DU TEMPS*, Éditions Kimé, Paris, 1997, p. 136.

Dans mon parcours artistique, le territoire d'appartenance est représenté par des formes végétales en mouvance qui sont associées au cycle temporel mais peuvent s'exprimer comme une sensation entre un paysage de l'âme et un paysage plus ou moins naturel, entre un état présent et une expérience passée. Ce sont ces analogies métaphoriques rapprochant des morceaux du réel présent et passé qui aident à accepter ce temps horizontal, mortifère qui contient en lui toute notre mélancolie et notre hantise de la mort.

Le mouvement circulaire : poésie du cycle

Le mouvement circulaire que j'exploite dans certaines de mes œuvres, sustente une réflexion sur la symbolique de cette forme d'expression qui, à l'image de la répétition, est, elle aussi, directement liée au temps, à l'éternel retour, à l'énergie et à la vie.

À l'instar de la multitude de cercles concentriques de plus en plus grands que produit le lancer d'un caillou dans l'eau, le déplacement circulaire crée l'idée de mobilité et de continuité. Ce rayonnement contient en lui la notion d'infini par sa force centrifuge et son effet de propulsion vers l'extérieur. Ce rythme est porteur de vivacité et d'espérance car il naît d'une forme qui ne se referme pas sur elle-même. Il est donc à l'image d'un cycle temporel ouvert, comme celui des saisons où

la mort côtoie la vie, mais toujours dissimulée sous le mystère d'une perpétuelle renaissance.

Ce qui m'intéresse dans le mouvement circulaire, issu de mes gestes spontanés, c'est la correspondance qu'il suggère entre la notion d'ouverture sur le monde et celle, plus intimiste, sur son propre monde intérieur ; c'est aussi l'idée de changement, de souffle, de différence et de rupture qui s'y rattache. Cette gestuelle qui s'établit dans mes œuvres possède une certaine corrélation avec le mouvement de l'éternel retour (dans la répétition) et sa volonté d'énergie dans le chaos et dans la différence.

À cet effet, Nietzsche nous parle de la profondeur, de la distance, des bas-fonds, du tortueux, de l'inégal en soi formant le seul paysage de l'éternel retour. Et Gilles Deleuze, pour sa part, parle de la différence, du dissemblable et de l'inégal comme conditions à cet éternel retour et comme volonté de puissance. Dans « *Différence et répétition* », celui-ci affirme que :

L'éternel retour se dit de la différence. Tel est le lien fondamental de l'éternel retour et de la volonté de puissance. L'un ne peut se dire que de l'autre. La volonté de puissance est le monde scintillant des métamorphoses, des intensités communicantes, des différences de différences, des souffles, insinuations et expirations : monde d'intensives intentionnalités, monde de simulacres ou de mystères ¹⁶.

¹⁶ Gilles Deleuze, *Différences et répétitions*, Puf, Presses universitaires de France, 1968, p. 313.

Dans mes œuvres, le mouvement circulaire associé à cette notion de cycle ou d'éternel recommencement marque sa présence et prend sa source dans un geste naturel et instinctif beaucoup plus que dans une pensée consciente. Ainsi, cette mobilité qui s'y affiche est souvent provoquée par le hasard et l'évolution du travail lui-même. Et indéniablement, elle est la conséquence d'un *corps à corps* direct avec la matière qui la provoque et qui l'anime. En ce sens, il est vrai de dire que la matière et l'esprit sont des composantes indissociables.

Ce concept de mouvance en *cycle ouvert* fait donc l'objet de mes préoccupations artistiques et se veut marquant dans mon travail. Les différents éléments poétiques et sémantiques qui participent à l'élaboration de l'œuvre semblent, à première vue, converger vers une métamorphose uniquement liée au temps linéaire. Mais, c'est surtout la qualité répétitive de cette même œuvre, le mouvement giratoire et bien sûr, la suite sérielle des gestes qui transmettent cette idée dynamisante et plus réconfortante de temps suspendu, de retour et d'infini.

Enfin, la métaphore de *l'éternel retour* qui prône la continuité, l'insistance et l'infini, m'amène à faire référence à un extrait de « *Ainsi parla Zarathoustra* » de Nietzsche :

Voici ce portique, il a deux visages. Deux chemins se rencontrent ici : et personne ne les a suivis jusqu'au bout.
Cette longue route derrière nous : elle se plonge durant une éternité. Et cette longue route devant nous - c'est une autre éternité...

Ne faut-il pas que tout ce qui peut courir ait déjà parcouru cette route ? Ne faut-il pas que tout ce qui peut arriver soit déjà arrivé, accompli et passé ?...

Ne nous faut-il pas revenir, et parcourir cette autre longue route devant nous, cette longue route lugubre, - ne nous faut-il pas revenir éternellement ? ¹⁷

¹⁷ Lou Andréas-Solomé, *Frédéric Nietzsche*, Édition Bernard Grasset, Paris, 1932, réimpression Gordon & Breach, 1970, p. 269-270.

Ainsi parlait Zarathoustra, III, 9 et suiv. : De la vision et de l'Énigme.

CHAPITRE III

LA NATURE EN RESTRUCTURATION

CHAPITRE III

LA NATURE EN RESTRUCTURATION

La terre comme le ciel ne respandit jamais dans une aussi belle lumière qu'après une tempête, un orage ou une pluie sans fin, quand elle surgit nouvellement ¹⁸.

Des couleurs de galets, de terre et de bitume

Traditionnellement, et pour les besoins inhérents à une technique complexe, le choix des couleurs utilisées en gravure est très peu élaboré. Ces mêmes colorations se présentent souvent en camaïeux ou en clair-obscur. Cette limitation de couleur et l'association que l'on fait de l'estampe avec la trace et l'empreinte inspirent souvent des œuvres qui suggèrent la mémoire et le temps.

Dans un parcours artistique qui se veut en relation avec une approche plus élargie de l'estampe, la présence des couleurs d'aspect vieillot dans mes

¹⁸ *Philosophie de la révélation*, in *Shelling werke*, oc, p. 428

oeuvres, demeure une composante qui confirme mes observations sur la temporalité. Ainsi, les encres qui dictent mon choix sont de couleurs telluriques, proches d'une nature en transformation, en dessèchement, en rupture et en vieillissement. Souvent sombres, parfois oxydées, les colorations marquent ainsi le passage cyclique d'un état à l'autre.

Ces tons de galets, de terre et de bitume se côtoient et s'amalgament, surtout, pour créer des traces d'ombre et de lumière qui, à leur tour, engendrent une répétition de mouvements rotatoires. Aussi, les variations ou les dégradés obtenus sont souvent le résultat d'un essuyage (à la tarlatane) plus ou moins intense de la matière ou les effets d'une deuxième impression sans encrage à partir d'une même matrice.

Enfin, dans cette manipulation de couleurs voisinant la monochromie, plusieurs estampes sont rehaussées ou retravaillées à l'aide de craies ou de crayons de couleur, de teinture à bois, d'encre de Chine ou du brou de noix. Cet ajout d'un autre médium permet d'intensifier certaines parties sombres, de circonscrire des formes végétales ou d'animer différentes surfaces par des lignes courbes ou autres graphismes. Bien sûr, ces interventions sont justifiables en ce sens qu'elles dynamisent l'ensemble de l'œuvre. Elles servent ainsi à créer une certaine harmonie ou du moins, une unité dans l'œuvre sérielle qui elle, au départ, est construite à partir de plusieurs petits fragments.

Homo natura

La nature est en nous et nous nous projetons en elle. Nous sommes intimement liés à elle car ses éléments agissent constamment sur chacun de nous. Confrontés à ces réactions imprévisibles, nous devons obligatoirement composer avec celles-ci et nous y adapter. Ainsi, nous nous reconnaissons dans sa puissance, dans ses contrastes, dans son évolution et dans sa force comme dans sa fragilité. *«La nature, cette autre face du corps, disait Merleau-Ponty, où nous restons ancrés... toujours là sous la forme de l'être sauvage. »*

Cette nature en mouvance, miroir de l'histoire de l'humanité, se déconstruit au fur et à mesure qu'elle se reconstruit. Son activité, tout comme celle de l'âme humaine, vivifie, dirige, conditionne, bouleverse et règle les mouvements entre les forces opposées. Ainsi, la fragilité et la force, la rupture et la continuité, le calme et la tempête, l'ombre et la lumière, la vie et la mort, sont parmi les dualités constituant la vie terrestre autant que la vie humaine. À propos de notre rapport intime avec la nature, Michel Ribon fait référence à une réflexion de Bachelard et nous dit :

Derrière l'idée de Paysage, se trouve enfoui en nous un vécu originaire inoubliable, celui de notre enfance où chacun de nous ne faisait qu'un avec le fleuve ou la rivière, avec le bosquet et le sous-bois, avec la clairière, la colline et le jardin qui nous offraient le privilège de nous parler. Ce trésor de la mémoire – comme cette

forêt essentielle que chacun de nous recèle au fond de son regard – est le trésor d'un paradis perdu ¹⁹.

Dans l'élaboration de mon travail artistique, il y a sûrement l'influence de ce magnétisme terrestre qui agit sur mon vécu, mes expériences ainsi que sur mes émotions et à mes états d'âme.

Et c'est donc grâce à cette complicité, à une observation de mon environnement physique, à l'attachement que je porte à mon lieu d'origine, à mes racines, à mon vécu ainsi qu'à celui des autres que j'ai pu structurer des œuvres qui me rejoignent, m'identifient et me questionnent.

Le réel recomposé : le motif végétal

Le beau est-il dans la nature ? La beauté naît de la rencontre entre le monde et l'être humain qui le perçoit... « Depuis que Monet a peint les nénuphars d'Ile-de-France, ils sont devenus plus beaux, plus grands. » (Gaston Bachelard.) La beauté naît du regard de l'homme. Mais le regard de l'homme naît de la nature ²⁰.

Le motif végétal inscrit dans notre patrimoine environnemental est au cœur de ma recherche comme artefact d'une mémoire lointaine et d'un espace intérieur. Cet élément naturel récurrent, inséré dans une série d'œuvres elles-mêmes répétitives, appelle particulièrement l'idée de mutation et de métamorphose dans

¹⁹ Gaston Bachelard cité par Michel Ribon, *Parcours initiatiques de la nature à l'art*, Éditions Kimé. p. 104.

²⁰ Hubert Reeves, *L'espace prend la forme de mon regard*, Éditions du Seuil, 1999, p. 40.

mon questionnement sur la temporalité. C'est habituellement ce motif qui sert de mise en éveil et qui fournit la matière première dans la structuration de l'œuvre.

Pour concrétiser cette *poïétique* de l'œuvre, je prélève, à la manière du collectionneur, de l'archéologue ou de l'herboriste, des échantillons d'éléments naturels que je choisis selon la forme ou la texture, ou selon les besoins inhérents à la composition. Les végétaux retenus sont, par la suite, séchés sous presse, puis collés sur la matrice ou employés à la fabrication de pochoirs (au carborundum). Souvent situées au centre de la composition, ces formes organiques, matières porteuses de mémoire, se fusionnent à cette même composition au moment de l'essuyage ou de l'impression.

Parfois envahie par des textures, des courants d'ombre et de lumière, la nature inscrite dans la composition se présente à la limite de la figuration et de la non-figuration. Ainsi transformée, elle apparaît souvent sous des aspects d'effacement, de semi-disparition, d'altération ou de gestation. C'est une nature qui se défait et se refait au rythme des opérations d'un processus continu.

Enfin, dans une recherche de sens plus élargie, ces multiples strates d'interventions, plus ou moins contrôlées, proposent une analogie avec la théorie de l'évolution continue des espèces (Darwin), celle des sélections naturelles ou des

mutations accidentelles ou encore, celle, importante, mais peut-être plus insidieuse, des manipulations artificielles et génétiques.

Conséquemment, ces variations formelles et esthétiques signent un intérêt scientifique, mais surtout, provoquent une réflexion par rapport à la fragilité de l'écosystème et de la viabilité future de notre planète. Cette sensibilisation personnelle concernant l'environnement m'a inspirée le poème qui suit :

TERRE EN FRICHE

La terre du fond

De ses entrailles

Entaillées et cousues

De racines éraflées

Tremble de fièvre et d'effroi

Se recroqueville dénaturée

Sous sa nappe phréatique

Pointe son écorce écorchée

Suppliant l'humanité

CHAPITRE IV

OBJET D'ANALYSE : L'ŒUVRE POÉTIQUE

CHAPITRE IV

OBJET D'ANALYSE : L'ŒUVRE POÉTIQUE

Œuvre de passage : Territoire d'appartenance

Territoire d'appartenance est une pièce à caractère installatif et une œuvre majeure de transition qui a permis l'émergence de ma récente démarche artistique basée sur le passage du temps et les métamorphoses qui se produisent, naturellement ou artificiellement, dans la nature.

Ce travail a été réalisé dans le cadre d'un cours de maîtrise « *séminaire thématique* » dont le sujet traitait, entre autres, des nouvelles approches artistiques de la muséographie. Le patrimoine familial étant au cœur de la recherche, il s'agissait de choisir un objet appartenant au passé, d'en faire une lecture historique, puis, de l'intégrer par la suite dans un contexte personnalisé ou encore de le conceptualiser pour en faire une œuvre de création.

Ainsi, le travail présenté s'est élaboré à partir d'une pièce maîtresse qui fait partie de mon patrimoine familial. L'objet chargé de souvenirs est un porte-photo perlé datant de 1914, dont la symbolique s'est élargi tout au cours de la

recherche. Cet artefact contient divers éléments référentiels puisqu'il est d'origine amérindienne et qu'il a appartenu à ma mère dont les racines sont acadiennes. Ces deux contextes liant l'espace et le temps m'ont amenée à faire des recherches spécifiques touchant l'aspect social, historique et culturel du porte-photo. C'est aussi grâce à mon intérêt marqué pour cette pièce que j'ai pu y découvrir, y attribuer et y ajouter de nombreuses possibilités d'enrichissement au niveau de ses significations.

Par une étude réalisée d'après la grille de Jacques Mathieu, j'ai pu constater toute la richesse de l'artisanat amérindien et de la technique du *perlage* ainsi que plusieurs facettes des coutumes du peuple concerné. Naturellement, cette pièce a remis en lumière une époque de mon enfance et particulièrement la vie de ma mère aux Îles-de-la-Madeleine vers le début du siècle dernier ainsi que l'exil qui fut une étape marquante et difficile.

Enfin, à partir de l'objet ancien et par son approche autant cognitive qu'affective et subjective, j'ai pu élaborer le concept d'un exhibit d'exposition dans une dimension muséographique beaucoup plus contemporaine, plus personnalisée et plus créatrice.

Description des éléments de l'exhibit

Porte-photo

Dans la présentation, l'objet porte-photo demeure la pièce autour de laquelle se greffent les autres éléments de l'œuvre de création. Dans l'installation finale, comme une petite relique porte-bonheur, le cadre perlé, de style victorien, est accroché au-dessus d'une tête de lit. Cette œuvre artisanale nous rattache au passé et permet de découvrir un volet du savoir-faire d'autrefois signé par la patience et le raffinement qui y sont commandés. Elle représente aussi un moment de tristesse, de nostalgie et de courage qui se rapporte à l'exil et à l'attachement au lieu d'origine.

Tête de lit en bronze

La tête de lit, dénichée chez un antiquaire, répond aux souvenirs d'un lieu familial et intime dans un temps particulier de l'enfance. Dans le dispositif de présentation, appuyée au mur, cette pièce crée un lien entre deux mondes, celui d'hier et celui d'aujourd'hui et fait aussi référence à nos propres territoires d'appartenance, à nos secrets, à notre vie intérieure. Elle remémore, tout à la fois, des moments et des gestes oubliés : l'heure du coucher, la prière du soir, les rêves et les peurs d'enfant, la maladie, la mort d'une grande sœur ainsi que les instants de joie, de peine et d'intériorité.

Reliques-nature

Ces reliques, composantes de l'œuvre, se situent au sol à partir de la base de la tête de lit. L'ensemble s'étale sur une surface de 122 cm x 181 cm et comporte trente-cinq petits tableaux-reliques qui ne sont pas sans rappeler la courte-pointe fabriquée par nos grands-mères. Cet ouvrage *de fabrication* nous met en contact avec le geste créateur répété, avec la notion du *faire*, de la praxis ou avec l'aspect poétique de l'œuvre.

Patiemment fabriquées à partir de rebuts de carton peint, les reliques, par leur facture raffinée et miniaturisée, s'apparentent à la pièce patrimoniale. Intégrés à ces tableaux, des fragments de végétaux se découvrent dissimulés derrière de petites fenêtres de plastique. Et sur certaines de ces reliques-nature, des bouts d'un poème « *La vie ailleurs* » y sont inscrits pour raconter l'exil et le territoire d'appartenance.

Ainsi, c'est par la poésie et l'imaginaire, pour nommer l'identité et rendre compte du passage du temps que cette œuvre-installation (photo p. 44) a pris forme. Ce concept de création particulièrement signifiant, s'est transformé, avec le temps, en un vaste terrain de réflexion et d'analyse dont j'ai pu profiter pour élaborer mon travail de maîtrise.

Œuvre de passage : Territoire d'appartenance

LA VIE AILLEURS

*Entre leur pays
Et la terre promise
Entre les foins de mer
Les sapins et les épinettes
Entre l'odeur de salant
Et la fumée d'usines
Entre les aurores boréales
Et le ciel du Saguenay
Ils ont dû choisir*

*Leur destin accepté
Ils ont salué les matins
D'un quotidien aussi fragile
Qu'un brin de foin de dunes
Non loin d'une profonde rivière
Et d'une forêt dense
À gagne-pain*

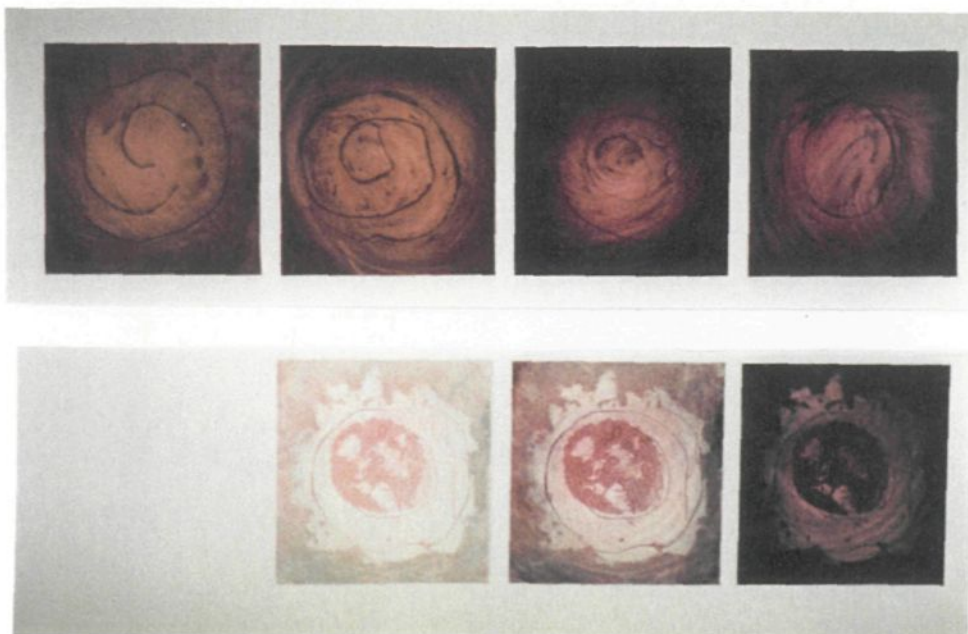
*Et toujours ils ont vécu
Avec dans les yeux
Le bleu de la mer
Et dans le cœur
L'air frais du large
Et les doux parfums
D'appartenance*



Territoire d'appartenance, 1999
Dimension : 120 x 138 x 244 cm

Œuvres sélectionnées

Œuvres sélectionnées



1. *Stades de développement*, 2000 (fragment)

six panneaux de 122 cm x 38 cm sur papier
impressions par résidu d'encre
carborundum et feuilles séchées

Le plus timide bourgeon est la preuve qu'il n'y a pas de mort réelle.

William Blake

Description sommaire : Estampes réalisées à partir de huit matrices de carton. Œuvre qui présente une métaphore du développement embryonnaire. On y détecte différents noyaux cellulaires en pleine déhiscence ou encore, des éléments vivants plus ou moins identifiables. Cette série qui contient dix-huit fragments se situe dans un registre non figuratif et est ainsi sujette à plusieurs interprétations. La répétition d'une même forme par l'utilisation de résidus d'encre produit ici un dégradé qui suscite une exploration plus soutenue de la part de l'observateur. Ces petits tableaux répétés et de formes carrées rappellent les épreuves du procédé photographique ou échographique. Cette œuvre et la pièce *L'œuf fossile* (située au sol) se complètent tout en créant un lien formel (circularité) et thématique. Ces deux réalisations contiennent, en elles, l'expression d'une profonde espérance en la vie dans sa continuité et dans son évolution.



2. *L'œuf fossile*, 2002
 œuvre-installation au sol, 1 m x 1 m x 16 cm
 corolle et œuf en papier-matière,
 samares, épingles, cordes
 racines aériennes de monstera

Description sommaire : Reproduction d'un œuf d'aepyornis (oiseau-autruche) ; espèce disparue vers le quinzième siècle à Madagascar. Installation au sol en symbiose avec la série d'estampes *Stades de développement* située au mur. La structure même de l'œuf, les bouts de racines séchées et les aiguilles de dissection mettent en évidence la disparition, l'extinction de certaines espèces, la fragilité de la vie, les origines ainsi que le temps. Par contre, le nid de samares nous convie à la renaissance, à l'espérance et à la continuité. Cette opposition entre la vie et la mort questionne notre relation avec cette nature et nos responsabilités personnelles et collectives face à celle-ci. L'utilisation du papier-matière, produit de l'arbre, traduit l'intervention de l'homme dans l'environnement, ses besoins par rapport aux ressources naturelles ainsi que son apport éminent et respectueux dans la gestion de ce patrimoine.

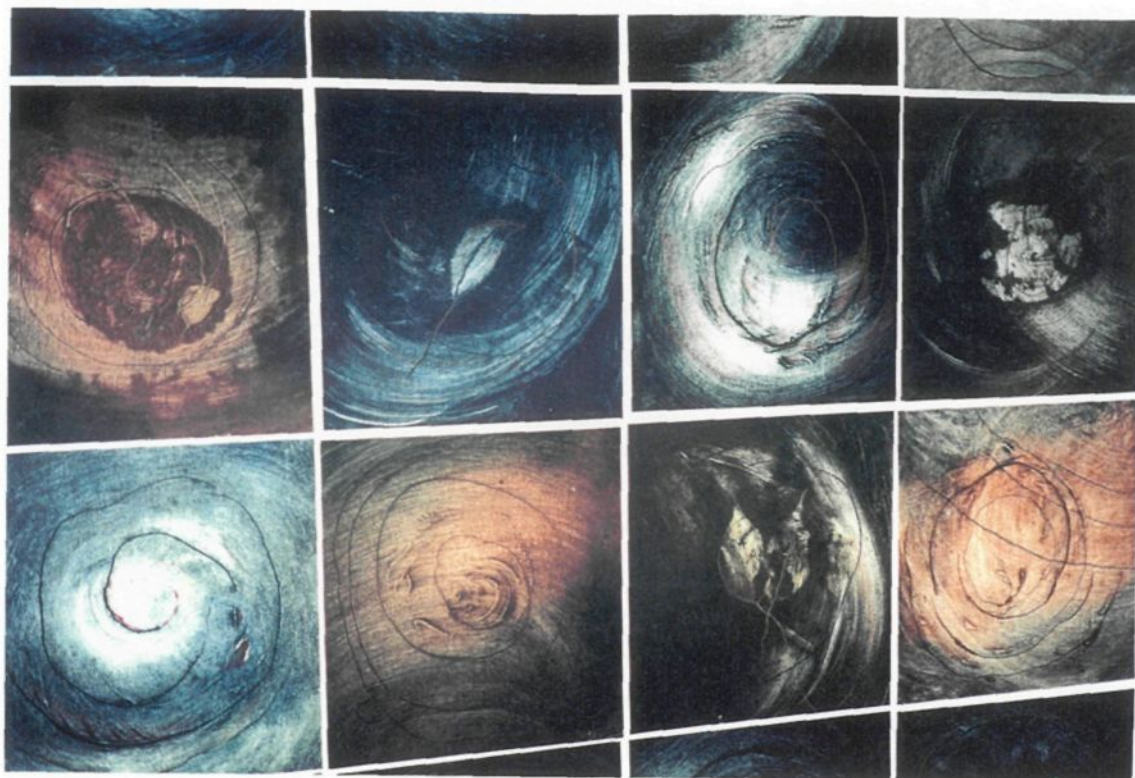


3. *Entre le vrai et le faux, les apparences*, 2001 (détail)
 une feuille de *ficus lirata* (matrice), 17.5 x 35 cm
 onze estampes, 17.5 x 35 cm sur papier
 encre, teinture et épingles de spécimens.

Toute œuvre d'art est le miroir d'une autre.

Nowak

Description sommaire : Installation-série en relief disposée au mur qui rappelle la collection de sciences naturelles ou l'herbier. Le concept de l'illusion, de la fiction et du trompe-l'œil y est subtilement introduit. Et naturellement, présence obligée du pastiche dans la technique du transfert d'image propre à l'estampe. Œuvre du vraisemblable qui sollicite l'attention du spectateur pour découvrir le simulacre ou l'approche ludique du concept (parmi ces feuilles de ficus, une seule est réelle). Questionnement sur le réel, sur les apparences, sur le regard et la vérité des choses ; leurs significations, leurs représentations et leurs conditions de réception.



4. *Nodus cellula*, 2000 (fragment)
cinquante-quatre estampes de 23 x 24 cm
à partir de douze matrices de carton
impressions sur papier

Comme les cellules, les planètes naissent et meurent de façon cyclique.

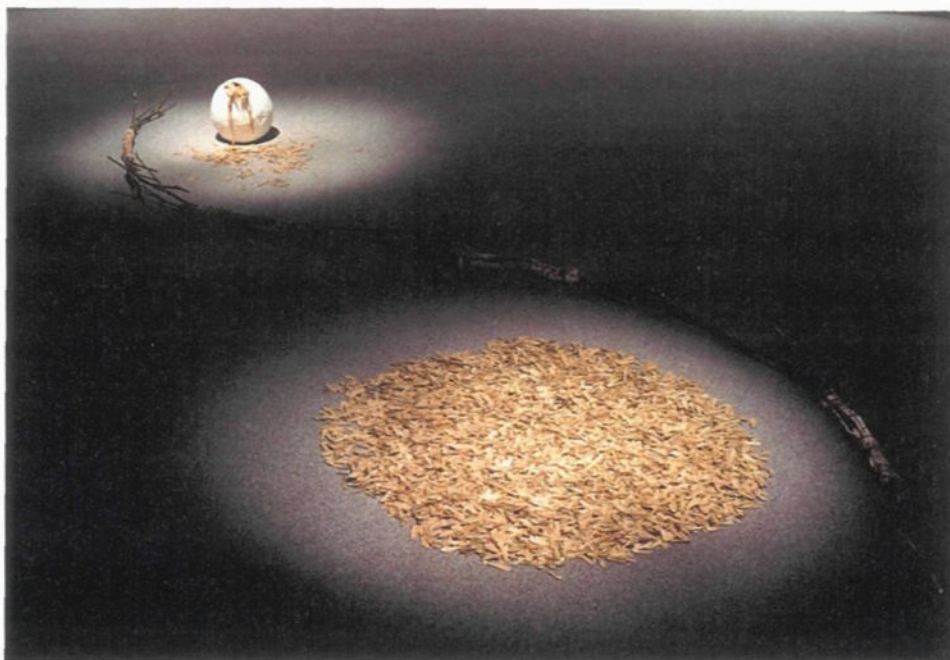
Description sommaire : Macro et micro-perception de la matière. Œuvre sérielle et répétitive aux mouvements circulaires ; métaphore de l'énergie cosmique, du choc de la matière, de la vie et de l'éternel retour. Formes, au centre toujours décentré qui projette vers l'extérieur pour retourner vers un espace intérieur. Mobilité dans laquelle les formes se détachent des fonds plus sombres pour créer un dynamisme, une profondeur et peut-être un champ mystique. Geste spontané et expression ouverte sur les oppositions, sur le chaos, sur la continuité, sur l'espoir et sur l'avenir.



5. *Espèces mutantes, o. g. m.*, 2001. (détail)
cent-cinquante-deux dessins-collages 6 cm x 8 cm chacun
samares d'érables, épingles de spécimens
encre de Chine et brou de noix sur carton



Description sommaire : À première vue, oeuvre d'aspect ludique, mais qui suggère l'idée de mutation et de multiplication dans une nature où la diversité des organismes vivants est imposante. Sujet qui soulève aussi plusieurs interrogations d'ordre écologique ; le respect de l'équilibre dans la biodiversité est parmi les questionnements proposés. Dans cette oeuvre, sortis tout droit de l'imaginaire, des insectes mythiques, stigmatisés (symbole de momification) ou transgéniques sont portés par des graines akènes ailées (samares) et sont transpercés par des aiguilles de spécimens. En nous imposant leur dénature, ces bestioles nous confrontent peut-être à la disparition mais, sans doute, aux nouvelles technologies qui, de plus en plus, servent à modifier génétiquement les organismes vivants et dont les effets sont encore inconnus. Cette oeuvre, qui prend forme au sein de la notion de collection ainsi que celle du geste répété, crée un lien conceptuel (par sa nature organique) avec la pièce-installation au sol *Déconstruction / Reconstruction*.



6. *Déconstruction / Reconstruction, 2001*
 installation au sol, 6 m x 2 m
 bois mort, samares, tissu coton,
 œuf papier-matière

Ouverte au temps cyclique, telle est la fonction première de la poésie : celle de nous apaiser en nous aidant à dépasser le malheur des temps actuels vers des temps nouveaux ; un poème est toujours une marche en avant qui, par le rythme, la cadence, et le retour de la rime fait avancer toutes choses.

Michel Ribon

*Description sommaire : Installation au sol qui propose une lecture en correspondance avec la série des *Espèces mutantes*. Œuvre poétique qui se veut une représentation du mouvement, du rythme, de l'activité et de la productivité dans la nature ; une forme d'éclosion, d'éclatement ou de déhiscence. Dans une des composantes de cette pièce, des samares s'entrecroisent et sortent d'un cocon de forme ovoïde pour se répandre sur le sol. Il y a ici un jeu qui implique le désir d'intimité et un besoin de s'ouvrir au monde extérieur. Pour faire le lien entre l'œuf et un deuxième amoncellement de samares, une structure fabriquée de bois mort enroulé dans un tissu de coton révèle des blessures, des ruptures et des désordres dans le cycle temporel de la nature. Cet amalgame de matières propose une antonymie et également un dialogue entre l'idée de renaissance et celle des bouleversements et des désintégrations dans un lieu en continuelle mouvance.*

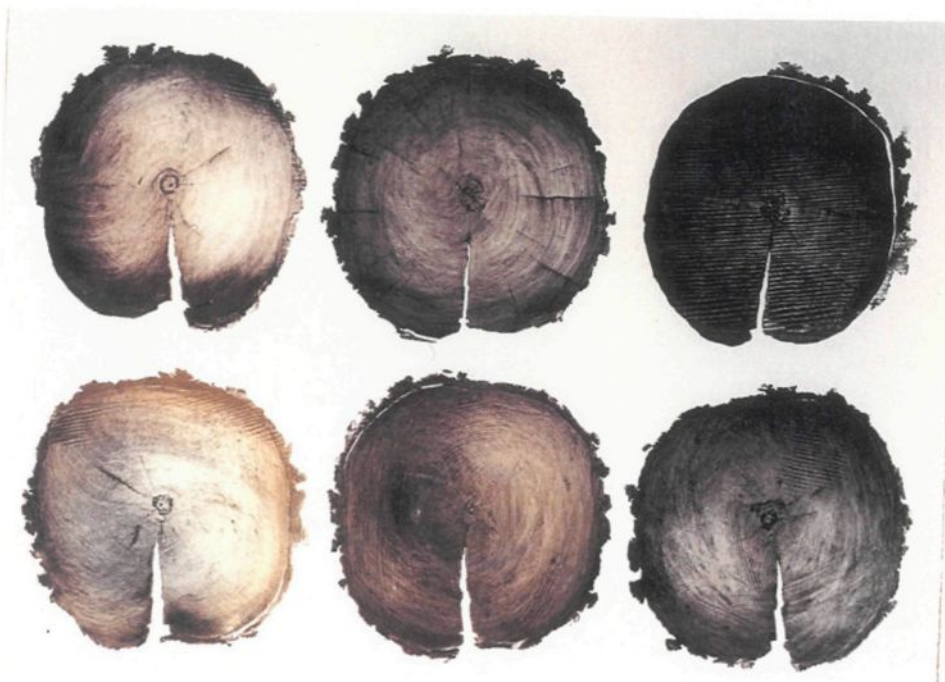


7. *Fougères, espèces communes, 2001*
seize estampes de 51 cm x 75 cm sur papier
pochoirs de fougères sauvages séchées
carborundum et mixtes médiums

Tout coule...Tu ne peux pas te baigner deux fois dans le même fleuve, car de nouvelles eaux coulent toujours sur toi.

Héraclite

Description sommaire : Rencontre d'éléments métaphoriques de notre patrimoine environnemental. Entre la figuration et la non-figuration, des fougères comme motifs récurrents inscrits dans un contexte de métamorphose (vie cyclique) et qui prêtent signe à cette naturalité. Aussi, des fougères comme la représentation d'une forme de vie des plus anciennes ; organismes vivants (ici imprimés et peut-être fossilisés) qui sont interdépendants et en relation avec des écosystèmes complexes. Œuvre d'insistance et de répétition dans le semblable et le dissemblable qui marque la vie en puissance mais aussi son aspect fragile et éphémère.



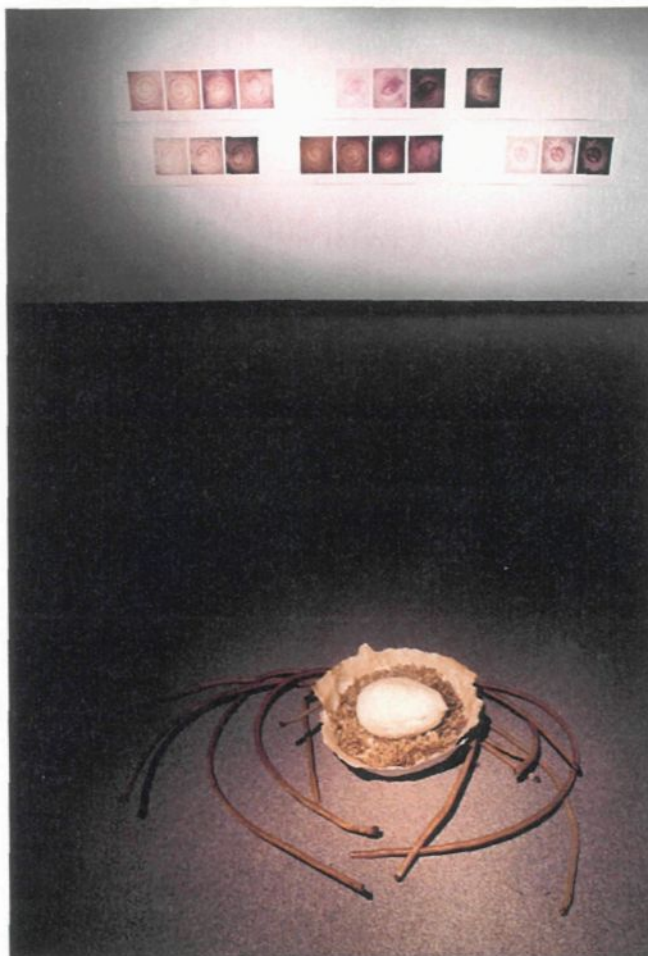
8. *Tomographie du temps*, 2000 (détail)
 huit panneaux de 79 cm x 122 cm
 douze bois de peuplier (matrice)
 impressions (en dégradés) sur papier

Dire une forme, c'est les dire toutes et en dire une pour remplir un vide aussitôt créé, c'est-à-dire la même chose d'une façon toujours différente ou toujours semblable, celle-là ou une autre.

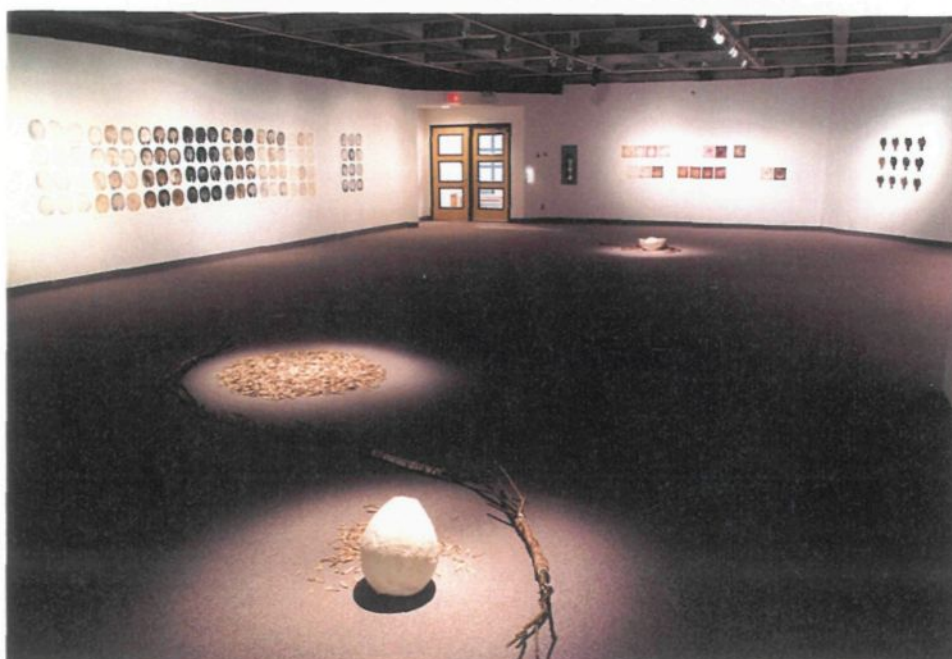
Claude Viallat

Description sommaire : Œuvre d'empreintes réalisée à partir de rondelles (ou sections) d'un tronc de peuplier contenant une incision naturelle. Anneaux concentriques ou cernes qui marquent l'âge, l'évolution et les mutations. Traits de scie apparents qui soulignent l'intervention de l'homme dans son milieu naturel. Choix formel en répétition continue et en corrélation avec l'œuvre de Viallat. La redite, « toujours le même et jamais le même », ici est interminable. Chaque fragment (certains dégradés par résidus d'encre) possède de subtiles différences qui demandent une observation minutieuse et qui créent une nouveauté. Œuvre proche de la nature dont la simplification du motif et le dépouillement réfèrent au retour à l'essentiel et à l'intériorisation.

Lieu de diffusion : dispositif de présentation au C.N.E. de Jonquière



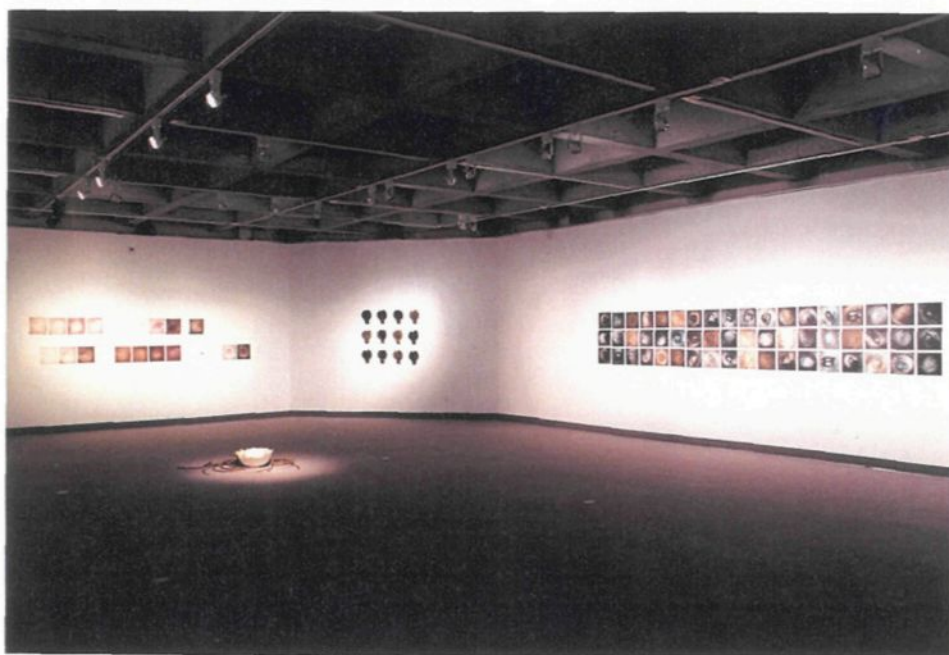
*Stades de développement, 2000
L'œuf fossile, 2002*



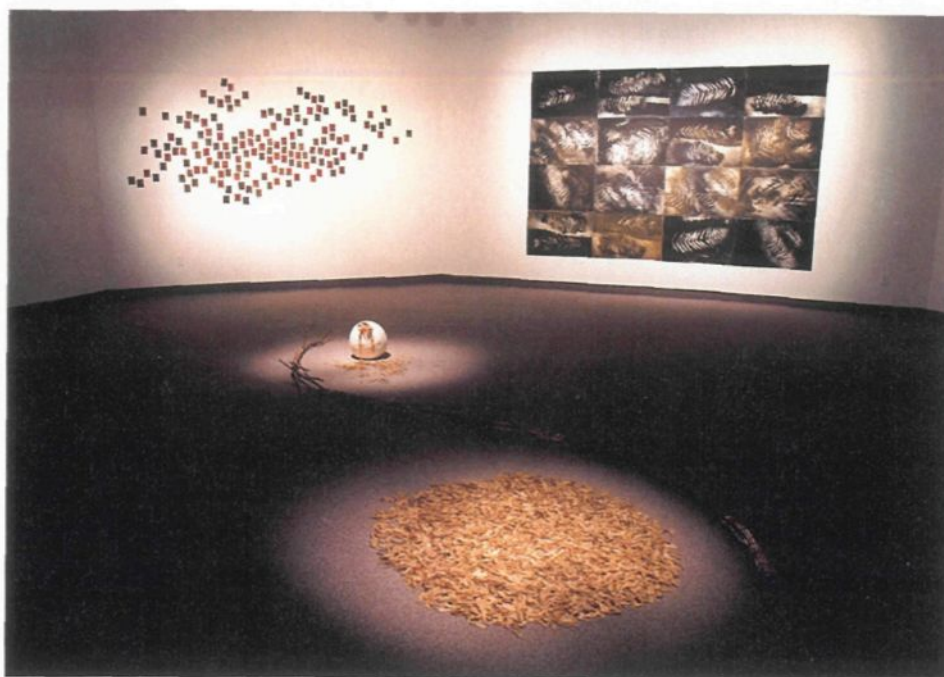
*Vue d'ensemble,
expo. au C.N.E., 2002*



Entre le vrai et le faux, les apparences, 2001



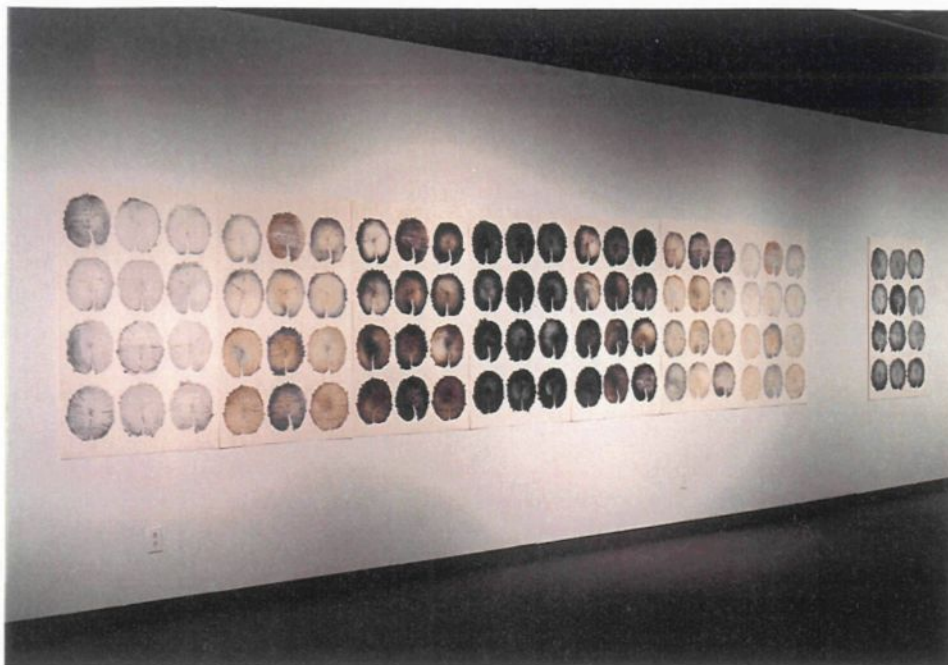
*Vue d'ensemble,
exposition au C.N.E., 2002*



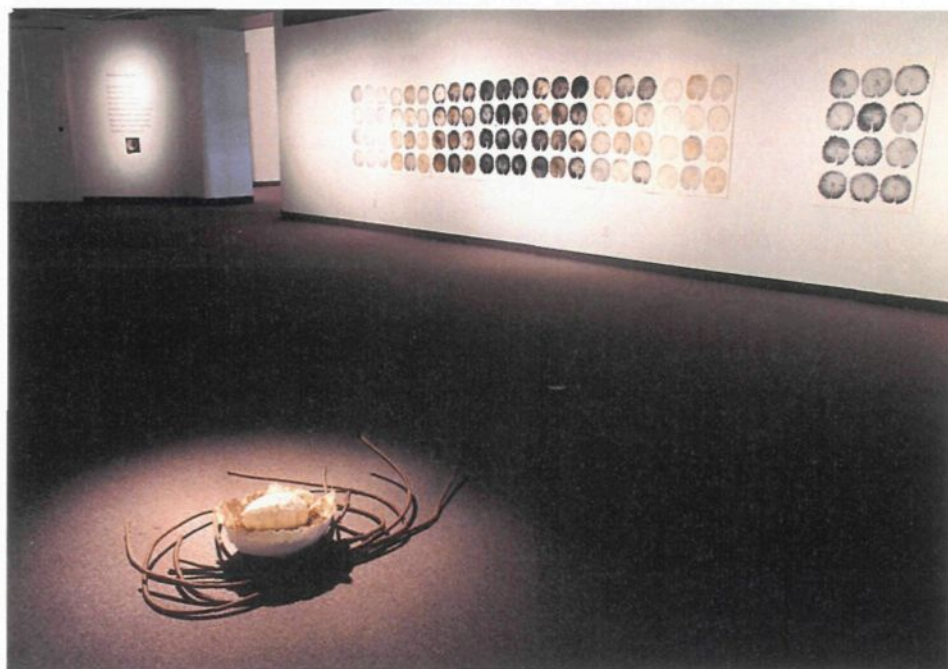
Déconstruction / Reconstruction, 2001
Espèces mutantes, 2001
Fougères, espèces communes, 2001



Vue d'ensemble,
exposition au C.N.E., 2002



Tomographie du temps, 2000



L'œuf fossile, 2002
Poème : Terre en friche, 2001
Tomographie du temps, 2000

CONCLUSION

CONCLUSION

Cette recherche, intitulée *Lieu d'impressions / Lieu en mouvance*, est marquée par une volonté de dépasser les limites traditionnelles de l'estampe et ce, pour satisfaire le besoin d'une plus grande liberté d'expression. Cette même expression, tirée d'un langage où le non-dit, c'est-à-dire ce qui, derrière l'œuvre, doit obligatoirement transparaître, m'a permis de laisser émerger, dans des gestes spontanés et naturels, une émotion empreinte d'une plus grande intensité.

Dans l'instauration de l'œuvre, le concept du trajet mis de l'avant par Sauriau s'est, par le fait même, installé dans ma réflexion. C'est dans cette *poïétique* de l'œuvre, où le noyau de la fabrication passe par différentes étapes, que mon travail a évolué. L'expérimentation, tout au cours du processus, a influencé et dirigé mon travail, et ceci, en donnant libre cours aux hasards, aux accidents, aux contraintes, aux imprévus et aux ambiguïtés; ce qui a participé, entre autres, à nourrir mon imaginaire, et ce qui, selon Tàpies, rend plus humain et plus vivant.

C'est dans cette attitude de réceptivité et dans cette dynamique que j'ai pu alimenter, organiser et structurer mon travail de recherche. C'est ainsi que les rapports d'oppositions et de ressemblance dans la répétition se sont imposés. Les

transferts d'images, les passages, les fragmentations, les découpages, les ruptures et les continuités ont été ainsi développés pour contextualiser les différents éléments organisationnels de l'œuvre.

Inscrit dans une globalité structurelle et conceptuelle, mon travail de création s'est construit autour de la répétition, principe qui sert à mettre en évidence les notions de temps, de passage et de métamorphose. Et c'est par le biais d'une nature en mutation, en reconstruction et parfois en décomposition que j'ai inscrit des traces du passé dans mon langage plastique.

Cette recherche identitaire qui questionne mon milieu de vie autant que l'archéologie de l'inconscient et de l'imaginaire, m'a beaucoup appris sur moi-même, sur mes capacités et sur mes limites. C'est ainsi, que plusieurs découvertes ont réussi à me surprendre, à me questionner, à m'émouvoir et à me faire évoluer. Conséquemment, cette méditation a suscité un discours et une pratique qui se veut, entre autres, en relation avec la philosophie du peintre Antoni Tàpies ; comme le suggère Georges Raillard, l'œuvre de Tàpies est un art de traces profondes, débris d'une histoire oubliée ou négligée, géologie secrète d'une naturalité qui touche.

Et pour souligner l'intensité de la poésie et de la pensée de cet artiste philosophe, je cite ici, un bref extrait de son texte *Rien n'est mesquin* : « ...un brin de paille, nous invite à un voyage dans les cultures et dans les mythes. Un brin de

paille, qui creuse le monde, fait ressurgir la forêt de symboles et nous rappelle que nous sommes au cœur de ce bois...²⁰. »

Ainsi, dans ma période de réflexion et de création, les lectures traitant de la philosophie et du langage plastique de Tàpies ont été des plus engageantes, des plus fructueuses et des plus concluantes. Ces écrits montrent un créateur d'une grande sensibilité qui a su donner un sens à tout ce qui pouvait être considéré comme banal et le rendre artistique. De toute évidence, la pensée profondément humaniste de ce peintre, proche d'un *arte povera*, m'a beaucoup interpellée et a subtilement influencé ma recherche autant sur le plan pratique que théorique.

C'est donc dans ce lieu de réflexion et d'observation, dans un temps de passage défini et très intense, que ma recherche s'est développée, a pris sens, s'est enrichie et qui, naturellement, ne demande, aujourd'hui, qu'à être poursuivie. À l'image mythique de la toile tissée de Pénélope défaisant chaque nuit le travail de la journée, l'œuvre de création est toujours à refaire et demeure constamment prisonnière dans un processus de *non-finito*.

Dans cette idée de continuité, il est évident que les divers intérêts développés au cours de ma maîtrise devraient me permettre de relever d'autres défis liés à la création. Indéniablement, dans mon expérience artistique récente, tout n'a pas été

²⁰ Antoni Tàpies, *mémoire autobiographique*, trad. de Edmond Raillard, Éditions Galilé, Paris, 1981, p.

dit. Et par bonheur, derrière *Le lieu d'impression / Le lieu de mouvance*, se cache encore plusieurs mystères et secrets qui ne demandent qu'à être découverts et explorés. La passion et le plaisir de créer faisant toujours et à jamais partie de ma vie, j'ose espérer que ma pratique s'enrichira, à nouveau, d'expériences et de connaissances qui permettront à mon œuvre d'atteindre de plus en plus de maturité.

Ainsi, dans un avenir prochain, je me propose donc de revoir et d'approfondir certains textes d'auteurs qui m'ont particulièrement intéressée. Et pour concrétiser ma démarche récente de création, une diffusion de celle-ci se fera au *Centre national d'exposition* de Jonquière. Par ailleurs, d'autres concepts seront à développer ultérieurement. Dans une future rencontre artistique, la sérialité, les notions d'identité, de cycle et de temps déjà développées, seront évoquées à nouveau, mais dans une dynamique différente. De nouvelles technologies (infographie numérique) de l'art y seront intégrées et une plus grande collection d'éléments naturels (comme pièces installatives) fera l'objet du dispositif de présentation.

Enfin, je ne pourrais conclure sans souligner l'importance du spectateur dans la réception de l'œuvre et le sens que l'artiste doit conférer à celle-ci. Ainsi, malgré toutes les philosophies développées en art, et celles que j'établis dans mon travail de création, je suis consciente que l'impression qui se dégagera de

l'ensemble de ma production, appartiendra à chacun des spectateurs ; l'œuvre n'a de sens et de résonance que si elle peut s'appuyer sur la sensibilité de l'observateur-témoin. Ainsi, à partir de son degré d'ouverture, de ses références culturelles, de ses intérêts particuliers, celui-ci imposera son regard, sa logique, ses émotions ainsi que ses significations particulières. Cette réception singulière de l'œuvre en fera alors une entité qui possède sa propre vie et dont la symbolique se découplera pour laisser l'observateur entrer en communication avec un monde qu'elle a voulu réinventer.

Valéry nous dit à propos du sens attribué à l'œuvre d'art, que cette même œuvre d'art est action d'absence d'une chose présente. Ce concept du « *visible et de l'invisible* », qui doit s'inscrire dans l'acte de création, m'a beaucoup questionnée et préoccupée tout au long de mon parcours artistique. Pour appuyer cette théorie incontournable, je tiens à citer Gilles Deleuze dont la pensée, comme celle de quelques autres philosophes, m'a longuement accompagnée :

Le vrai thème d'une œuvre n'est pas le sujet traité, sujet conscient et voulu qui se confond avec ce que les mots désignent, mais les thèmes inconscients, les archétypes involontaires où les mots, mais aussi les couleurs et les sons prennent leur sens et leur vie ²¹.

²¹ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Presses universitaires de France, Paris 1971, p. 58.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

ANDRÉA-SALOMÉ, Lou, *Frédéric Nietzsche*, première édition, Bernard Grasset, Paris, 1932, réimpression Gordon & Breach, 1970, 302 p.

BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Éditions Gallimard, 1971, 383 p.

BUTOR, Michel et SICARD, Michel, *Alechinsky dans le texte*, Paris, Éditions Galilée, 1984, 206 p.

DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, 409 p.

DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972, 195 p.

D'ORMESSON, Jean, *Presque rien sur presque tout*, Paris, Éditions Gallimard, 1996, 381 p.

DUMONT, René et BOILEAU, Gilles, *La contrainte ou la mort*, Éditions du Méridien, Montréal, 1990, 173 p.

ERNST, Max, *L'artiste et son double*, Werner Spies, Paris, 1981, première traduction en allemand à Munich, 1982, Art et artistes, Éditions Gallimard, 1997, 216 p.

GOSSELIN, C., YAHOUNDA, J., LACROIX, L., KIN GAGNON, M., *Consonance, Irène F. Whittome*, Centre international d'art contemporain de Montréal, catalogue d'une exposition tenue du 28 sept. au 26 nov. 1995, 66 p.

LACHANCE, Michaël, *La puissance de l'intime* p. 39 à 49, in *Extensions intimes*, sous la direction de Annie Molin Vasseur, Éditions Les Heures bleues, Prise de parole et l'Agavf, 2001, 111 p.

LASCAULT, Gilbert, *Faire et défaire*, Édit. Montpellier : Fata Morgana, 1985, 148 p.

MICHAUX, Henri, *Centre Georges Pompidou*, Musée national d'art moderne, Paris, Centre Georges Pompidou, 1978, 205 p. : ill

- MELOT, Michel, *l'Estampe*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1981, 285 p.
- RAILLARD, Georges, *Tàpies*, Maeght Éditeur, ND. 813. T152-R152., 1976, 231 p.
- RÉGIMBALD, Manon, ... *et si le signe ne se poursuivait qu'à force de répétition*, in revue Protée, Éditeur Université du Québec à Chicoutimi, volume 23, # 3 *répétitions esthétiques*, aut. 1995, 104 p.
- RIBON, Michel, *L'art et l'or du temps*, Éditions Kimé, Paris, 1997, 316 p.
- OPPENHEIM, Dennis, *Rétrospective de l'œuvre/works 1967-1971*, catalogue Musée d'art contemporain de Montréal, Ministère des affaires culturelles, 1979.
- PASSERON, René, *Création et répétition*, Centre national de la recherche scientifique, France, Groupe de recherche d'esthétique C. N. R. S. Paris, Clancier-Guenaud, 1982, 206 p., (4) p. de planches : ill.
- ROSIENSKI-PELLERIN, Sylvie, *L'art du faire-semblant d'un cabinet d'amateur*, in revue Protée, Éditeur Université du Québec à Chicoutimi, Volume 22, # 3, *Le faux*, aut. 1994, 104 p.
- SAINT-AMANT, Ginette, mémoire de maîtrise, *Une méditation sur le temps / pour un espace poétique*, Université du Québec à Chicoutimi, 1998, 91 p.
- TÀPIES, Antoni, *La pratique de l'art*, traduit du catalan par Edmond Raillard, Barcelone 1971, Éditions Gallimard, 1974, 286 p.
- TÀPIES, Antoni, *Mémoire, autobiographie*, Traduction du catalan Edmond Raillard, Éditions Galilée, Paris, 1981, 459 p. : ill portr.
- TÀPIES, Puig., Antoni et VOLBOUDT, Pierre, *Tàpies*, Paris, Maeght, Coll. Derrière le miroir, 1968, 17 p. : ill,
- THERRIEN, Claude, *De la Mètis au métissage chez Valéry*, texte et exposé pour le colloque « Faire œuvre : le fil de la Mètis », Centre d'art de Baie-Saint-Paul, Québec. été 2000.
- TITUS-CARMEL, Gérard, *Elle bouge encore... Opus incertum*, Éditions Actes Sud, 1992. 103 p.
- VIALLAT, Claude, et PAQUEMENT, Alfred, *Claude Viallat*, catalogue d'exposition Alfred Pacquement, Musée national d'art moderne, Éditeur Le Musée, Paris, 1982, 171 p. : ill (certaines en coul.)