

**UNIVERSITÉ DU QUÉBEC**

**COMMUNICATION ACCOMPAGNANT L'OEUVRE  
PRÉSENTÉE À  
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ARTS PLASTIQUES**

**Par**

**Sylvie Dallaire**

**FABLES D'O  
IMAGES DE L'INVISIBLE**

**FÉVRIER 1994**



### *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.

Ce travail de recherche a été réalisé à l'Université du Québec à Chicoutimi dans le cadre du programme de la maîtrise en arts plastiques extentionné de l'Université du Québec à Montréal à l'Université du Québec à Chicoutimi.

J'aimerais sincèrement remercier Mme Hélène Roy, ma directrice de recherche, pour son aide et son soutien constant tout au long de la rédaction de ce communiqué.

## RÉSUMÉ

Dans les pages qui suivent, il sera question des différentes étapes de ma production présentée dans le cadre de la maîtrise en arts plastiques. Cette production est constituée d'une série de tableaux, que j'ai intitulée Fable d'O.

En premier lieu, j'aborderai les principales phases de sa genèse: les étapes antérieures. Ce chapitre parle du chemin parfois accidenté qui m'a permis d'élaborer et d'affirmer mon langage plastique. Dans le chapitre suivant, qui porte sur ma méthode de travail, je traiterai les aspects plus techniques de ma production: les sources d'inspiration, les matériaux utilisés. Sous le titre «Réflexion sur les oeuvres», le troisième chapitre livrera une réflexion libre sur le contenu, plutôt qu'une analyse rigoureuse, s'élaborant principalement sur les thèmes qui reviennent en leitmotiv: les mains, l'animal, la dualité, le réel et l'irréel. Dans le dernier chapitre, intitulé «L'art où l'on se retrouve», j'aborderai plus particulièrement le sujet de ma pratique artistique, en tant que processus de croissance personnelle. J'ai divisé cette partie en deux, celle du «faire», dans laquelle je parle surtout du phénomène de l'investissement personnel nécessaire à la gestation de l'oeuvre, et celle du «voir» où j'insiste sur l'impression de surprise, d'étrangeté, qu'elle peut susciter chez son créateur et lui donner à voir, au-delà même de l'image.

*L'ombre prisonnière s'était enfin détachée  
à travers les ornières elle s'était réfugiée  
pour lécher la lumière qui l'avait souillée.*

## TABLES DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	p. 9
 <b>CHAPITRE 1: ÉTAPES ANTÉRIEURES ET ÉLABORATION DU LANGAGE PLASTIQUE</b>	
Rétrospective du baccalauréat .....	p. 12
Les ruptures, c'est déchirant ... ..	p. 13
Photos/collages .....	p. 15
Résurgence du dessin .....	p. 17
 <b>CHAPITRE 2: LA MÉTHODE DE TRAVAIL</b>	
Fébrilité trompeuse .....	p. 20
Sources d'inspiration .....	p. 22
Le jardin .....	p. 28
L'image comme tremplin .....	p. 31
Fluidité, transparence et espaces infinis .....	p. 32
 <b>Chapitre 3: RÉFLEXION SUR LES OEUVRES</b>	
Le réel et l'irréel .....	p. 35

L'emprise .....	p. 37
La bête .....	p. 39
Dualité .....	p. 44

#### CHAPITRE 4: L'ART OÙ L'ON SE RETROUVE

Le faire .....	p. 49
Le voir .....	p. 52

CONCLUSION .....	p. 59
------------------	-------

BIBLIOGRAPHIE .....	p. 63
---------------------	-------

ANNEXE: Photos .....	p. 65
----------------------	-------

*Ils avaient très peur de l'enfer  
et pour s'en sauvegarder  
dans la truite du sous-sol  
ils brûlaient leurs péchés*

## INTRODUCTION

Que les détours de la création sont mystérieux, je trace des lignes, j'applique des couleurs par gestes spontanés, animée par quelque chose de non identifié, hors de ma volonté. Les éléments et les motifs que mon imagination transcrit dans mes compositions, deviennent les pièces d'un assemblage secret, vision d'un monde qui m'apparaît, avec le recul, plus réel que la réalité consciente. La peinture a l'inquiétant pouvoir de me faire pénétrer dans mon univers parallèle. Elle me permet d'entreprendre des voyages en eau profonde vers l'inconnu de mon inconscient, partie obscure de mon être tout aussi existante que la face cachée de la lune. D'une toile à l'autre le voyage fascinant se poursuit, toujours passionnant, parfois insécurisant. Des mots émergent de ma tête et se cristallisent en phrases que je m'empresse d'écrire à mesure. Elles m'apparaissent comme des histoires sans commencement et sans fin qui réchauffent et alimentent mon imaginaire.

Les courts textes que j'élabore, que je tisse au fil de mes toiles, évoquent pour moi des fables ou des contes incomplets laissant à l'imagination de chacun le soin de les parachever. Ils sont intimement liés à mon processus de création. Je les appelle mes fables d'O, nom

que je retiendrai comme titre de mon exposition. L'eau a été le mot qui m'est spontanément venu la première fois que j'ai regardé l'ensemble de mes oeuvres. Elle semble remplir l'atmosphère de façon différente pour chacune de mes toiles. Elle est l'eau de la pluie, l'eau de la vie, l'élément amniotique que la mère doit répandre pour enfanter. Au détour d'une lecture, par une étrange coïncidence, je découvre également que la lettre O symbolise le jour et la nuit, l'ombre et la lumière, concept d'opposition qui constitue probablement le véritable thème de ma production. Ici, l'homonymie évoque à merveille l'élément eau et le concept de dualité exprimé par la lettre O.

C'est donc d'un voyage sans début ni fin dont il est question dans le présent ouvrage. Les chapitres un et deux traitent surtout de ma méthode de travail, de son aspect plus technique. J'aborde les étapes qui ont précédé l'élaboration de ma production. Je parle également de mes nombreuses sources d'inspiration puisées à même les sujets les plus variés. Pour ce qui est du troisième chapitre, il relève plus de la réflexion libre que d'une analyse rigoureuse des toiles. Dans le dernier chapitre, intitulé «L'art où l'on se retrouve», j'aborde plus particulièrement le sujet de ma pratique artistique, en tant que processus de croissance personnelle. Tout au long de cet ouvrage j'ai inclu ça et là mes petites fables, et à la toute fin, une série de photos de mes tableaux. J'aimerais préciser que des numéros servent à l'identification de ceux-ci, puisqu'il s'agit d'oeuvres sans titre.

*La terre solitaire  
regardait sans broncher  
tout autour les vautours  
en train de la manger.*

## CHAPITRE 1

### ÉTAPES ANTÉRIEURES ET ÉLABORATION DU LANGAGE PLASTIQUE

#### **Rétrospective du baccalauréat**

J'ai toujours dessiné. Aussi loin que je puisse me souvenir, le dessin a été pour moi un moyen d'expression privilégié. J'ai aimé tout d'abord reproduire les choses qui m'entouraient, pour ensuite en venir à faire une représentation plus interprétative de mon environnement.

Ce n'est que plus tard que j'ai découvert la peinture. Lorsque j'ai commencé mon baccalauréat en arts plastiques, j'ai eu à suivre des cours de peinture qui furent, à peu de choses près, mon initiation à ce médium. Au début, je l'ai abordé de la même façon qu'on se lance un défi. Je tenais à prouver ma capacité à maîtriser les pinceaux ainsi que cette matière qui me parut au début quelque peu insoumise. Bien entendu, je privilégiais la forme réaliste, celle-ci m'apparaissant la plus probante de mes progrès. Je trouvais cependant mes procédés de travail longs, arides et, j'ose le dire, ennuyeux. Curieusement, je développais une production en parallèle, que j'exécutais chez-moi, en privé, et qui me permettait de lever la censure en laissant libre cours

à ma gestuelle et à ma spontanéité. Avec le recul, l'idée que j'ai pu faire deux productions si différentes dans le même espace/temps me renvoie métaphoriquement à mon intérêt pour les mondes parallèles.

Je développais donc une peinture beaucoup plus gestuelle et spontanée, délaissant graduellement la technique au profit d'une manière plus libre et plus souple. Sans toutefois tomber dans le domaine de l'abstraction, mes nouveaux procédés de travail me permettaient une peinture plus sentie, plus branchée sur mon monde intérieur. La figuration a toujours fait partie de mes oeuvres, une figuration parfois ambiguë faisant régner sur ma production toute une panoplie de formes incertaines.

### **Les ruptures, c'est déchirant ...**

Je me suis inscrite à la maîtrise en arts plastiques deux ans après la fin de mon baccalauréat. Il y avait eu rupture au niveau de ma production et j'abordais cette nouvelle étape comme on aborde une page blanche, voulant m'ouvrir à toutes les avenues possibles qui, en cours de recherche, pouvaient s'offrir à moi. Je n'avais donc aucun cheminement de prévu si ce n'est celui de pousser mon travail plus loin, par le biais de l'expérimentation, de la recherche et bien sûr de la réflexion suscitée par les cours théoriques. Alors que mon travail antérieur s'était toujours fait en deux dimensions, j'étais maintenant

ouverte à un travail en trois dimensions pourvu que les méandres de la recherche m'y conduisent.

Au début, ma production s'est élaborée de façon chaotique, un peu anarchique, travaillant tour à tour avec de nouveaux médiums, tantôt sur papier, tantôt sur toile. J'étais un peu une madame touche-à-tout, je recherchais avec acharnement un langage qui me fut propre. Bien que ma méthode de travail fut très permissive, je ne peux passer sous silence cette espèce d'angoisse liée à la peur du vide engendrée par une rupture de deux ans. Il m'apparaît maintenant clair que toute ma production s'est élaborée sous le signe de la rupture. Pour des raisons indépendantes de ma volonté j'ai dû, à plusieurs reprises, retarder mon échéancier de travail et souvent, arrêter complètement ma pratique artistique. Ceci a obligatoirement entraîné un ralentissement de mon élan créateur puisqu'à chaque arrêt, je me retrouvais devant le vide, perdant à chaque fois la continuité avec mes travaux antérieurs. Ma production s'est réalisée par bonds, épousant une trajectoire en zig-zag, sautant d'une idée à l'autre, d'une méthode à l'autre, me donnant l'inconfortable sentiment de sauter du coq-à-l'âne.

Peur engendrée par la rupture, peur causée par la rupture ou la peur de la rupture, je reconnais bien là, de toute façon, des angoisses qui m'appartiennent depuis toujours. Peu importe la forme, elle provoque quelque part en moi une douleur, éveillant un sentiment

d'abandon, d'anéantissement. J'avais constamment l'impression de repartir à zéro, j'étais paralysée par la toile blanche, obnubilée par la crainte de ne pouvoir obtenir un produit satisfaisant, tiraillée entre deux pôles: celui de travailler le plus librement, le moins censurée possible, et celui de répondre à des considérations extérieures.

Avec le recul, je m'aperçois, malgré les apparences d'un travail anarchique, que ces silences m'ont permis de rassembler un matériel considérable et de cerner avec plus d'exactitude mon langage plastique ainsi que les éléments principaux relatifs à ma propre symbolique. De plus, ces ruptures ont favorisées un procédé de création proche de mes émotions vives, procédé analogue à celui que j'utilise en analyse ,puisque les ruptures entre chaque séance me coupent d'une certaine continuité, réactualisant constamment ainsi les résurgences de mon inconscient.

### **Photos/collages**

Parallèlement à cette production, je collectionnais des images et des objets de toutes sortes, sans trop savoir si j'en ferais un jour quelque chose. Je commençais aussi à construire des maisons miniatures, à la manière des maisons de poupées qui mettent à nu leur intérieur.

A travers mes tâtonnements, soudain, ce fut le «l'éclair». Enfin quelque chose qui venait donner un caractère plus spécifique à ma démarche! C'est au détour d'une lecture *Psychanalyse de la maison* de Marc Olivier que s'est déclenché un appel en moi. Mon père venait juste de vendre la maison familiale qui devenait de ce fait inaccessible. J'évoquais ces lieux vieux de cent ans, imprégnés des joies et des peines liées à mon existence et bientôt, une panique s'empara de moi. Moi qui toute ma vie durant avait laissé s'effacer les souvenirs, je ressentais le besoin de retenir ceux liés à cette maison.

Je me suis donc mise à photographier les détails de ces lieux si familiers qui semblaient être en péril; je cadrais les planchers, les planches des murs, les lézardes, les boiseries jusque dans les moindres détails. Je m'attardais aux objets, invariablement placés aux mêmes endroits, je les photographiais de face, de côté, de près et de loin, selon l'impulsion du moment, sans aucune préoccupation esthétique. J'ai exploré le grenier, la cave et les autres étages avec le même acharnement.

De tout ce travail fébrile est ressortie une série de photos miniatures et une autre de plus grand format. J'avais cependant un faible pour les miniatures. Je commençais alors à les inclure aux maisons de poupée et parallèlement, je composais une sorte d'album poétique, qui recueillait des photos de la maison sur lesquelles

j'intervenais par collage, dessins, peintures; le tout entrecoupé de textes très courts un peu à la manière de l'écriture automatique.

### **Résurgence du dessin**

Autre rupture, autre vide; de nouveau la page blanche. Pour des raisons qui me sont inconnues, mon mode d'expression a bifurqué et j'ai ressenti intensément l'envie de peindre de grandes surfaces. À la fin de février 90, le brouillard persistait encore; je me sentais comme une plante nomade ballottée au gré du vent, désirant l'ancrage qui la fera fleurir. Mais voilà que bientôt un sujet s'est imposé: le jardin. C'est tout à fait spontanément qu'il m'attire. Je ne sais pas si c'est par nostalgie de l'été, mort trois mois plus tôt, mais des images fleurissaient dans ma tête et ce thème pour des raisons obscures devint le tremplin, le prétexte nécessaire à l'acte créateur. Il suscitait en moi une explosion de couleurs et de formes, multitude d'images qui non seulement m'aiguillonnaient dans mon travail, mais rejoignaient des préoccupations d'une façon insoupçonnée. Peu à peu le sens du mot jardin s'est élargi, enrichi pour me donner à voir ses multiples facettes.

Mes premières toiles, je les travaillais uniquement avec de la peinture. De plus en plus, cependant, mon goût pour le dessin refaisait surface. Le travail au crayon, ou du moins ma façon de le

travailler, requérant une plus grande promiscuité avec la surface, me manquait déjà depuis longtemps et, parallèlement, je désirais travailler avec les couleurs affirmées de l'acrylique. Travailler l'un indépendamment de l'autre ne m'attirait guère. C'est à la suite de toute une série de dessins faits au graphite que, graduellement, j'en suis venue à intégrer des éléments graphiques à mes toiles. Cette mutation du procédé comblait chez moi deux besoins:

- mon attirance pour le travail au crayon, procédé parfois plus lent qui favorise souvent la minutie du détail.
- mon goût pour la peinture qui permet un travail plus versatile offrant la possibilité de couvrir de grandes surfaces en épaisseur et d'être utilisée aussi, comme des teintures en transparence.

Ainsi, les deux procédés imbriqués proposaient à l'oeil une double lecture dimensionnelle, reflétant de façon pertinente mon attrait pour l'opposition comme étant l'essence de toute chose.

*Encore une fois son coeur avait saigné.  
Elle avait vu au fond de l'eau,  
une ombre très lente passer.  
Le vide emplissait son ventre et hantait sa peau  
et sa vie s'égouttait dans l'attente sans un mot.*

## CHAPITRE 2

### LA MÉTHODE DE TRAVAIL

#### **Fébrilité trompeuse**

Dans ma façon de travailler, le geste avait jusqu'alors occupé une place déterminante. Je déployais la peinture par larges taches, utilisant des pinceaux de type industriel qui me permettaient de couvrir de grandes surfaces très rapidement. Je favorisais cette méthode rapide, car je voulais réduire le plus efficacement possible la distance entre mes émotions et mon geste. Cette façon de procéder a rapidement provoqué un malaise lié au regret d'avoir ignoré trop longtemps d'autres méthodes plus lentes mais toutes aussi aptes à transmettre mes émotions. Aussi, le procédé devenait différent: peu à peu, j'abordais mes toiles avec plus d'assurance, introduisant le dessin à la peinture, reléguant au second plan cette frénésie du geste rapide sans toutefois la rejeter complètement. Reprenant les propos de Mickel Dufresne: *«Pour le peintre au travail, pas de touche sans retouche, le vrai peintre ne se hâte pas. Il laisse être l'étang, il lui*

*laisse le temps d'apparaître, car l'événement de l'apparaître ne peut être forcé.»<sup>1</sup>*

Je soupçonne que cette méthode extrêmement rapide de produire ait été liée, encore une fois, à cette peur du vide, peur de la page blanche, peur de n'obtenir aucun résultat satisfaisant. Mais il est certain que la suppression de ce rythme effervescent, que je m'imposais artificiellement, permit de m'harmoniser davantage à mon propre rythme. De ce fait, je me rapprochais de mon univers intérieur, lui donnant tous les moyens pour se manifester.

Quoi qu'il en soit, il est certain que le désir de travailler plus lentement a favorisé l'éclosion du dessin dans mes oeuvres. Ce travail à la ligne, plus directement lié à la toile puisqu'il la laisse transpirer à profusion, se marie très bien à la transparence de l'acrylique: la ligne, non seulement recouvrant le support mais s'y fondant, l'acrylique ne le recouvrant pas non plus entièrement mais lui redonnant son existence en tant qu'espace virtuel et réel. Le caractère plus intimiste du dessin rejoignait à merveille l'état d'esprit avec lequel j'abordais ma production: comme un mode de parole direct et universel.

---

<sup>1</sup>DUFRESNE Mickel, Peindre, Revue d'esthétique 1976 /1 10-18, Union générale d'édition

## Sources d'inspiration

Avant de parler de la technique en tant que telle, il me semble important de traiter de mes sources d'inspiration. Il me faut bien avouer que je lis très peu sur le sujet même de l'art. Lisant cependant beaucoup, je me délecte des ouvrages les plus variés, allant du roman à l'étude scientifique. Ces lectures ont toujours été une source d'inspiration pour ma production artistique, agissant parfois comme levier direct et, dans d'autres cas, m'enveloppant d'une atmosphère favorable à la création. Ces sujets de lectures, choisis selon mes goûts, mes préoccupations personnelles, alimentent mes oeuvres à mesure qu'ils alimentent ma vision du monde.

En considérant les principaux sujets qui ont orienté le cours de ma production, je constate qu'un lien les unit, partageant un noyau commun. Le tout premier livre qui m'éveilla à mes sujets de prédilection actuels, fut sans doute le *Langage des couleurs* de René-Lucien Rousseau, dans lequel je relevais ce qui suit:

*Il s'ensuit donc que là où nous croyons découvrir, nous ne faisons que retrouver ce que l'homme le plus borné possède en lui, s'il savait les y chercher, les virtualités d'un Newton ou d'un Pasteur. Un insecte, une fleur, une herbe les possèdent également. À certains égards nous en revenons à la réminiscence de Platon. Par le fil d'Ariane des couleurs, nous allons être amenés à souligner ainsi l'unité de l'univers*

*Au surplus, cette unité ne nous apparaîtra jamais mieux que dans une sorte de duo éternel ou, si l'on préfère, d'équilibre entre forces antagonistes. Telle sera, en effet, une autre des conclusions de cet ouvrage qui justifiera le symbole chinois du Yang et du Yin dont l'entrelacement exprime le respir et l'inspir du monde, sa double polarité et le tourbillon incessant qui en résulte..<sup>1</sup>*

Unité et dualité, ces termes qui, eux-mêmes, soulèvent le voile mystérieux recouvrant la trinité des religions, nous ramènent à Pythagore et à la «philosophie éternelle.»

C'est à la suite de cette lecture que je commençai à m'intéresser à d'autres ouvrages traitant des différents sujets abordés dans ce livre et qui me passionnèrent. Je dois avouer que ce livre a changé ma façon de voir le monde et c'est avec de plus en plus d'enthousiasme que je découvris, par exemple, les philosophies orientales, particulièrement le taoïsme :

*Il est la «voie» de l'homme qui tend à réaliser l'absolu, mais il est aussi la «route» suivie par le déferlement des forces d'évolution et d'involution contenu en germe dans le néant primordial et passé à l'action. L'homme est impuissant à lutter contre la puissance du Tao, il ne peut que s'y soumettre. [...] Tao n'est donc pas n'importe quelle voie. C'est la voie cosmique et hypercosmique qui, d'une part, règle l'harmonie du monde et, d'autre part, constitue la texture intime de la plus infime des créatures, celle des plus minuscules atomes comme celle de l'homme. C'est le Tao qui nous appelle à la vie et nous fait mourir, c'est lui*

---

<sup>1</sup>ROUSSEAU, René-Lucien, Langage des couleurs, éd. Dangles, St- Jean-De-Braye, 1990, p.12.

*qui fait sortir le jour de la nuit et la nuit du jour, c'est lui qui détermine le mouvement des grands cycles cosmiques aussi bien que des cycles annuels. [...] Car dit le précepte, le Tao produisit l'Un. L'Un produisit le Deux. Le Deux produisit le Trois. Le Trois produisit tous les êtres et toutes les choses. Tous les êtres et toutes les choses sortent du Yin et vont au Yang.<sup>1</sup>*

Le Tao est la philosophie de la vie régie par l'opposition dans la complémentarité, un système basé sur l'ambivalence. Les deux éléments du Tao appelés Yin et Yang sont la seule étape possible pour aboutir à l'Un, l'ultime, le néant primordial. Par des voies mystérieuses nous sommes donc tous liés les uns aux autres, ne faisant qu'un avec les autres hommes mais aussi avec tout ce qui nous entoure, aussi bien les animaux, les plantes que les minéraux.

Nous sommes vibrations. L'ensemble de ces vibrations qui s'attirent et se repoussent, tend vers l'équilibre entre les éléments de ce monde. En tant qu'espèce, nous sommes en symbiose avec notre environnement, d'où l'intérêt grandissant que l'homme porte aux écosystèmes de la planète. Nous avons assurément intérêt à mieux comprendre les phénomènes écologiques pour contrer la menace réelle qu'ont engendrée l'industrialisation, la surpopulation de la terre et bien d'autres facteurs. A ce propos, j'ai été particulièrement captivée par les théories du savant James Lovelock, savant de

---

<sup>1</sup>MASSON, Hervé, Dictionnaire des sciences occultes et de l'ésotérisme et des arts divinatoires, éd. Sand/Jean Cyrille Godefroy, Paris, 1982, p. 402.

l'«underground» du monde scientifique, faisant cavalier seul et refusant toute dépendance au système de subvention étatisé. Pour lui, la terre est un être vivant, comme une personne dont tous les éléments vivants ou non vivants sont interdépendants. Ecologiste avant l'heure, il soutient que:

*La biosphère a la capacité de contrôler son environnement naturel, chimique et physique. L'ensemble biosphère et atmosphère, vivant et non vivant, forme un tout indissociable, harmonieux; il est auto-contrôlé comme un organisme animal par une circulation interne, en particulier celle du soufre et de l'iode qui s'évapore des océans.<sup>1</sup>*

Ce tout, Lovelock l'appelle Gaïa, du nom de la déesse grecque qui désigne notre planète. Gaïa était favorable aux hommes à condition que ceux-ci respectent les lois de la nature. Dans le cas contraire, elle pouvait être intraitable.

*Mais Gaïa est également capable de régler certains problèmes d'ajustement que les hommes ne sont pas près d'affronter eux-mêmes, par exemple, la surpopulation. Dans l'histoire de Gaïa, aucun être vivant n'a longtemps dépassé les limites de sa niche écologique sans qu'un prédateur apparaisse et rétablisse l'équilibre.<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup>LOVELOCK, James, cité par Guy Sorman dans Les vrais penseurs de notre temps, éd. Fayard, collection livre de poche, Paris, 1989, p. 35.

<sup>2</sup>LOVELOCK, James, Ibid, p. 41.

Gaïa comme entité, comme être vivant est régie par des mécanismes secrets et fragiles qui ont, de tout temps, fasciné l'homme. Dans l'Antiquité et au Moyen Âge, les hommes ont essayé de se rapprocher des mystères de Gaïa, d'en saisir l'organisation interne, étant préoccupés par la nécessité de l'homme dans le grand cycle de la vie. La science de l'alchimie tentait de répondre à cette soif de connaissance d'une façon bien originale.

*Car dissimulés aux détours obscurs de ses textes ésotériques, voilés par la subtilité de ses figures hiéroglyphiques, se retrouvent les moyens de pénétrer jusqu'au coeur des secrets de la nature, de la vie, de la mort, et de conquérir les arcanes de l'absolu.[...] L'alchimie n'est pas tant seulement un art ou science pour enseigner la transmutation métallique mais une vraie et solide science qui enseigne la connaissance de toute chose, qu'en langage divin on appelle l'esprit de vie.<sup>1</sup>*

Comme il est mentionné ici, l'alchimie était beaucoup plus que la recherche de la transmutation des métaux en or. Elle utilisait plutôt ce moyen symbolique pour parvenir à l'union parfaite, à l'atteinte de cette perfection. L'alchimie et les sciences occultes ont captivé mon attention, représentant à mes yeux l'incessant désir qu'a eu l'homme de tout temps de trouver sa place dans l'univers.

---

<sup>1</sup>KLOSSOWSKI DEN ROLA, Stanislas, Alchimie, éd. Seuil, France, 1974, p.6.

D'autre part, le côté obscur des sciences occultes n'est pas sans exciter mon imaginaire puisque leur nature indomptée par la raison plonge ses racines dans le monde de l'inconscient. Le florilège d'images utilisé en sciences occultes a un caractère onirique, puisant son iconographie à même l'inconscient collectif pour devenir, selon la théorie de Carl Yung des archétypes. Ici, nous pénétrons dans un domaine qui m'intéresse tout particulièrement, celui de la psychologie.

Les archétypes, Yung les définit comme suit:

*Tout comme le corps humain est une collection complète d'organes dont chacun est l'aboutissement d'une longue évolution historique, de même devons-nous nous attendre de trouver dans l'esprit une organisation analogue. Pas plus que le corps, il ne saurait être produit sans histoire. Et par «histoire», je ne veux pas parler de celle que l'esprit construit en se référant consciemment au passé par les moyens du langage et d'autres traditions culturelles. Je veux parler du développement biologique, préhistorique et inconscient, de l'esprit dans l'homme archaïque, dont la psyché était encore proche de l'animal.<sup>1</sup>*

En même temps, mon intérêt pour toutes les sciences parallèles et occultes s'accorde non seulement à l'inconscient collectif mais aussi à l'inconscient individuel, produit des apprentissages personnels: le côté obscur de l'être. En connaître plus sur la psychologie en général c'est en connaître plus sur les mécanismes profonds de la psyché

---

<sup>1</sup>JUNG, Carl, L'homme et ses symboles, éd. Robert Laffont, Paris 1983, p.67.

humaine, donc de la mienne. Mais ceci comporte certains risques puisque c'est dans la partie de la psyché appelée le soi que résident non seulement les anges mais aussi les démons. Dans les temps primitifs, l'homme, pour dompter les frayeurs inhérentes à sa nature profonde, a eu recours à des rituels qui régularisaient les forces occultes qui le possédaient.

En chacun de nous, une bête féroce subsiste, malgré tous nos efforts pour la dompter.

### **Le jardin**

Comme je l'ai déjà mentionné, le thème du jardin, au sens propre et au sens figuré, m'a permis de réunir et de synthétiser les sujets qui me tiennent à coeur. C'est de façon spontanée qu'il s'est imposé. L'explosion de couleurs et de formes qu'il évoquait chez moi m'a aiguillonnée dans mon travail tout autant qu'il a rejoint mes préoccupations d'une façon insoupçonnée.

Riche en symboles, le jardin représente le centre du monde, l'être ultime, le chemin que l'homme doit parcourir pour la découverte de son centre, de son équilibre. Il est un microcosme à l'image de l'univers où l'on retrouve, comme dans les jardins aztèques, toutes les merveilles et les laideurs du monde. À un niveau métaphorique le

jardin représente la lutte incessante entre la nature et l'homme, dans ses efforts de la dominer. L'art du jardin est une conciliation entre la matière libre et les formes asservies mais il est aussi un moyen de communion avec la nature. Voyons ce que dit Philippe Fry, dans un article intitulé *Chronique d'un nouveau jardin paysager*:

*Si les plantes sont installées en comparaison avec les matériaux artistiques traditionnels, la tâche du jardinier telle que je la conçois n'est pas, contrairement à celle du dessinateur, d'imposer avant tout une forme mais de favoriser et de coopérer avec les lois temporelles et spatiales qui gouvernent la dynamique interne des plantes. La signification inscrite dans le processus de transformation par lequel le jardin «prend place» comme oeuvre, semblerait être par conséquent générée par une sorte de structure narrative se déroulant au temps réel autant que par une forme picturale. Mais cette signification est conditionnée par la matérialité irréductible du jardin, sa «valeur de site». Il y a plus à voir, à sentir, à toucher, plus offert aux sens et aux sentiments que ne peut rendre compte de manière adéquate une réflexion rationnelle.<sup>1</sup>*

Donc, le jardin illustre efficacement la symbiose entre l'homme, la nature et la culture. Il englobe mes intérêts pour l'écologie, ma passion pour le règne animal.

Le thème du jardin couvre également mes intérêts particuliers pour les philosophies orientales, la métaphysique, l'ésotérisme, les

---

<sup>1</sup>FRY, Philippe, Jardins/Gardens, Parachute, Septembre, 1986.

sciences occultes. Beaucoup de mes lectures y ont trait. J'ai toujours montré un intérêt marqué pour les côtés plus cachés de l'existence, aspects que je crois être d'une richesse à la fois insoupçonnée et effrayante puisqu'ils relèvent totalement de l'inconnu. Dans le plus ancien traité sur le jardin le *Sakutei-ki*, il est dit:

*Le jardin est l'un des moyens offerts à l'homme pour parvenir au grand éveil c'est-à-dire à la connaissance de la réalité qui est au-delà du rêve. C'est un lieu où la nature doit subir une transformation radicale grâce à laquelle il deviendra pour l'esprit de l'homme autant d'indications à s'ouvrir sur l'imaginaire.<sup>1</sup>*

Ce thème recouvre également mon intérêt pour la psychologie, puisque le jardin représente analogiquement les couches profondes de l'inconscient, du moi primordial. Il apparaît souvent dans les rêves comme l'expression d'un désir libéré de toute anxiété. Il est le lieu de la croissance, de la culture de phénomènes vitaux et intérieurs.

En fait, le thème du jardin, par ses multiples facettes, m'a accompagnée tout au long de mon travail, de façon indirecte, comme un guide, catalysant mes énergies, mes rêves, rejoignant métaphoriquement mes thèmes personnels et souvent intuitifs. Ainsi j'écrivais: ... Je voudrais me laisser bercer par le support, réinventer ce qui n'est plus, une époque où les hommes, les animaux et les plantes

---

<sup>1</sup>HACKA, Christopher, Histoire des jardins, éd. Denoël, Paris, 1981.

étaient en parfaite harmonie, où une seule et même âme se partageait entre toutes les choses.

### **L'image comme tremplin**

C'est toujours à partir d'une image réelle ou imaginaire que naissent mes oeuvres. Il ne s'agit pas ici d'un choix rationnel mais d'images qui s'imposent d'elles-mêmes, parfois de façon insistante. La naissance de l'oeuvre se fait généralement de façon rapide, étant spontanément poussée à reproduire ces images qui s'imposent à moi. Ainsi en est-il de la chaise, pour l'une de mes oeuvres, du système nerveux dessiné, dans une autre, du squelette de dinosaure dans une autre. Je choisis ces thèmes pour la fascination qu'ils exercent sur moi, je les couche sur ma toile, sans avoir préalablement élaboré un scénario. J'ai souvent l'impression que c'est l'image qui me choisit. Il est certain que ces images de départ tiennent lieu de moteur à mon processus de création.

Ces images (ou motifs) s'imposent parfois avec tant d'insistance, viennent frapper si puissamment mon imaginaire qu'elles me semblent s'apparenter au concept du «punctum» que Roland Barthes décrit dans son livre *La chambre claire*. Pour lui, le «punctum» est une image ou le détail d'une image qui retient l'attention avec

insistance, sans aucun motif rationnel ou apparent. Il l'explique comme suit:

*...punctum, c'est aussi: piquêre, petit trou, petite tache, petite coupure et aussi coup de dés. Le punctum d'une photo, c'est le hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne) [...] très souvent, le punctum est un «détail» c'est-à-dire un objet partiel.<sup>1</sup>*

Il est vrai que les images que je choisies ont souvent une teneur nostalgique et toujours émotive.

Ce n'est donc qu'après avoir placé le premier élément que l'oeuvre s'élabore et s'anime d'elle-même. Ces images qui excitent mon inconscient, j'essaie d'en percer le mystère et j'élabore à partir d'elles, un milieu propice pour assouvir mon désir de voir à l'intérieur. De ce désir émerge une étrange rêverie liée aux parties de mon être les plus obscures.

### **Fluidité, transparence et espaces infinis**

Auparavant, j'ai toujours travaillé sur des toiles préparées au gesso. Ce n'est que récemment, depuis les deux dernières années, que j'ai commencé à travailler directement sur la toile, utilisant de la

---

<sup>1</sup>BARTHES, Roland, La chambre claire, éd. Gallimard Seuil, Cahier du cinéma, Paris, 1990, p. 73.

peinture très diluée, un peu à la manière de teintures qui, superposées, donnent des effets de transparence. En fait, j'alterne entre le médium acrylique fluide et plus épais, ce qui renforce l'impression d'espace, d'univers dans lequel on peut pénétrer. La fluidité des couleurs crée un effet de minceur qui fait que l'image semble venir de plus profond que le support lui-même, elle semble surgir de la toile plutôt que d'être ajoutée à celle-ci. De surcroît, certains éléments dessinés sont recouverts de médium acrylique transparent empêchant ainsi l'absorption de la couleur en surface, ce qui laisse transparaître la couleur naturelle de la toile et accentue l'intégration du dessin au support. Dans une même toile, on retrouve donc des éléments plus ou moins recouverts de couleurs, passant du très clair au plus opaque, ce qui induit plusieurs plans à l'image et ouvre celle-ci sur des espaces infinis.

*Sa vulve qui grossissait lui prédisait l'avenir,  
elle pressait très fort tout contre elle, son désir  
de suivre son destin, de le laisser agir  
et d'attendre en patience  
que son ventre la fasse périr.*

## CHAPITRE 3

### RÉFLEXION SUR LES OEUVRES

#### **Le réel et l'irréel**

C'est le concept de réalité et d'irréalité qui préside à l'élaboration de mes toiles. Bien que chacune d'elles ait sa propre histoire et ait été conçue de façon autonome, des liens inévitables existent et tressent un fil conducteur qui mène à la source commune. De l'une à l'autre s'élabore le jeu du vrai et de l'illusion, faisant référence tantôt aux mondes magiques, tantôt à des mondes à la fois réels et irréels, visibles et invisibles. C'est dans cet ordre d'idée que s'inscrit la notion de passage du temps, du monde du souvenir et des projections dans le futur. Ce qui a été, ce qui est et ce qui sera se confondent et s'exposent de façon différente en même temps que s'exposent les angoisses liées à la précarité de l'existence. Dans l'oeuvre #3, tous les éléments, sauf le bol de fruits très colorés, sont flous et ambigus. Le drame qui s'y déroule ne peut être identifié à un temps précis et cette intemporalité nous renvoie à des souvenirs angoissants où à un futur inévitable. Un réseau anarchique de lignes vient visuellement alléger le tableau et, paradoxalement, au niveau émotif, suggérer en sourdine

le tumulte du drame. Seul le bol aux couleurs vives semble plus présent et permet un ancrage dans la réalité. On ne peut déterminer avec certitude si la scène a déjà eu lieu où si elle est à venir. Peut-être appartient-elle à un autre monde ou est-elle simplement en train de se dérouler à l'instant où on la regarde. Une forme floue située au centre de l'oeuvre côtoie des éléments faisant référence au monde plus rationnel (les lettres qui flottent occasionnellement) ainsi que des objets plus familiers, relevant davantage du quotidien (telles les chaises), mais qui sont tout aussi inconsistants et intemporels, comme des reliques livrant les derniers stigmates de leur existence. La forme angoissée du centre tente peut-être désespérément de se raccrocher à ce bol comme seul garant de son existence.

D'une toute autre façon la notion de réel et d'irréel investit l'oeuvre #2. On ne peut déterminer si la forme moitié batracienne, moitié humaine située au centre de l'oeuvre nous parle de naissance ou de mort. Elle semble flotter dans un milieu aqueux et les couleurs qui l'entourent (les fleurs rouges sang), ne sont pas sans évoquer un placenta. Son système nerveux à nu, communique la douleur liée à la condition charnelle de l'être vivant peut-être en voie de disparaître. Cette forme n'est donc que le fantôme de ce qui sera ou de ce qui fut. Des volatiles semblant appartenir à un autre temps, observent la scène avec des regards impassibles, montrant une totale désaffection, peu importe le drame en cours.

Dans l'oeuvre #4, rien au centre de l'oeuvre ne permet de s'accrocher à quelque chose de temporel, quelque chose qui semble réel, d'où un sentiment inquiétant de perte de tout pouvoir sur les choses. Un squelette animal, recouvert de feuilles d'automne, semble être le lieu d'un rituel incompréhensible, insaisissable, et totalement désinvesti d'une charge émotive donc, plus mort que la mort elle-même. Tout semble se dérouler hors du temps, nous échappant pour toujours.

En considérant l'ensemble des oeuvres, le cercle, symbole du temps, occupe la place centrale dans chacune d'elles. Qu'il s'agisse de roues, de lignes tourbillonnantes, de cercles fluides et concentriques ou d'un squelette de fœtus, le cercle est omniprésent, suggérant le mouvement sans fin de l'éternité, le centre de l'être comme point giratoire et fixe à toute préoccupation temporelle. Le cercle, dans toute sa stabilité, renvoie inévitablement à son contraire et de ce fait suscite l'angoisse et l'éphémère, nous confrontant à notre fin incontournable. Il est celui où tout se dilue dans le magma virtuel, où toute emprise et contrôle deviennent impossibles. Le temps est indissociablement lié à l'espace, symbolisant le lieu des possibles, de la réalisation, le chaos des origines.

## L'emprise

Un motif souvent répété dans mes oeuvres est celui de la main, synthèse exclusivement féminine et masculine. C'est par elle, à cause de la manipulation de plus en plus sophistiquée, que les premiers hommes ont eu à développer le langage, leur intelligence, à s'exprimer toujours plus.

Selon Grégoire de Nysse, les mains de l'homme sont également liées à la connaissance, à la vision car elles ont pour fin le langage. Dans son traité sur la création de l'homme il écrit:

*Les mains lui sont, pour les besoins du langage, d'une aide particulière. Qui verrait dans l'usage des mains le propre d'une nature rationnelle ne se tromperait pas du tout, pour cette raison couramment admise et facile à comprendre qu'elles nous permettent de représenter sans parole par des lettres; c'est bien en effet une des marques de la raison de s'exprimer par des lettres et d'une certaine façon de converser avec les mains en donnant par les caractères écrits de la persistance aux sons et aux gestes.<sup>1</sup>*

Les mains représentent l'emprise sur les choses. Dans mes oeuvres, elles préhendent autant qu'elles appréhendent, puisqu'elles semblent y jouer les deux rôles. Parfois une main noire, translucide, immatérielle, semble vouloir s'accrocher, impuissante au vide qui

---

<sup>1</sup>DE NYSSE, Grégoire, cité par Jean Chevalier et Alain Cheerbrant, Dictionnaire des symboles, éd. Robert Laffont/Jupiter, coll. Bouquins, Paris, 1989, p.60.

l'entoure comme un cri ultime avant l'anéantissement. Ailleurs, la main rouge sang exprime la douleur liée à la condition d'être, effrayée par son incapacité à saisir le pourquoi de son existence. Le cercle du temps qui entraîne tout sur son passage ne laisse aucune explication à son immanence.

Le mot main a la même racine que le mot manifestation: «*est manifesté que ce qui peut être tendu ou saisi par la main.*»<sup>1</sup> Dans l'oeuvre #5, la main se confond avec la roue et l'incite à avancer, seule responsable de son avenir en même temps qu'entraînée par celle-ci. Il est notable que la main est toujours représentée en position ouverte, sans aucune dissimulation, en pleine action d'espoir ou de désespoir selon le cas. Les mains dressées, paumes en avant, sont un geste de supplication sans réponse. Le silence est aussi très présent, lié à ces supplications; silence devant le questionnement existentiel, condition d'êtres solitaires devant laquelle nous sommes tous impuissants.

---

<sup>1</sup>DE NYSSE, Grégoire, cité par Jean Chevalier et Alain Cheerbrant, Dictionnaire des symboles, éd. Robert Laffont/Jupiter, coll. Bouquins, Paris, 1989, p.60.

## La bête

La bête me guette et m'épie et je la guette à mon tour. Elle me fascine. Bien que toujours présente dans ma vie, elle est fluide et lointaine, me glissant constamment entre les doigts. J'ai toujours aimé ce contact furtif, cette odeur musquée. Aujourd'hui encore elle me questionne, me défie. Je la couche sur mes toiles, je la forme en dessin et m'illusionne de sa capture car aussitôt elle s'efface et je dois repartir à zéro. J'essaierai encore et encore de m'approprier ses pouvoirs car je suis jalouse de sa liberté.

Je suis à la poursuite de quelque chose que j'ai perdu et qui existe chez la bête. Plus je m'en approche et plus j'évalue le gouffre qui nous sépare; l'importance du saut qu'il me faudra faire. Alors je deviens triste et j'éprouve une nostalgie profonde, le deuil d'une partie de moi-même. Je suis en deuil de cette chose perdue car elle me manque.

La bête représente la force profonde qui émane de tout ce qui vit. Elle est mystérieuse et provocante,

cachée dans les replis de mon inconscient. Qu'elle soit bête de somme, bête féroce, animal imaginaire ou le chat qui dort sur mon sofa, elle constitue mon seul lien entre moi et la nature, entre moi et ma propre nature. A travers mon oeuvre elle devient mes multiples visages, mes instincts primitifs que j'ai refoulés jusqu'à l'oubli. Pour toutes ces raisons, j'essaie de saisir ses formes et pour toutes ces raisons je l'envie.

Sylvie Dallaire

Le règne animal est une source constante d'inspiration pour mon oeuvre. Il est, pour ainsi dire, toujours présent dans ma tête de façon mystique et spirituel. L'animal me fascine littéralement et je me plais à croire que nous serions probablement surpris d'apprendre tous les mystères profonds qu'il connaît s'il pouvait parler. Pour moi, il est l'être adapté à son milieu, courageux devant la douleur, le malheur, les privations, fondu à la grandeur et à la terreur du cycle de la nature.

Au 18ième siècle Alfred de Vigny écrivait le poème suivant:

*Alors il a saisi, dans sa gueule brûlante,  
Du chien le plus hardi la gorge pantelante,  
Et n'a pas desserré ses mâchoires de fer,  
Malgré nos coups de feu qui traversaient sa chair,  
Et nos couteaux aigus qui, comme des tenailles,  
Se croisaient en plongeant dans ses larges entrailles,*

*Jusqu'au dernier moment où le chien étranglé  
Mort longtemps avant lui, sous ses pieds a roulé  
Le loup le quitte alors et puis il nous regarde.  
Les couteaux lui restaient au flanc jusqu'à la garde,  
Le clouant au gazon tout baigné dans son sang;  
Nos fusils l'entouraient en sinistre croissant.  
Il nous regarde encore, ensuite il se recouche,  
Tout en léchant le sang répandu sur sa bouche,  
Et, sans daigner savoir comment il a péri,  
Refermant ses grands yeux, meurt sans jeter un cri.[    ].*

L'animal se situe entre le monde végétal et l'homme. Pour ce dernier, il devient facilement un point d'identification puisque, comme lui, il semble avoir le même type de souffrance et, à bien des égards, le même comportement. L'homme se sent à la fois très proche et très loin de l'animal qui est étroitement lié à la nature. Dans le dictionnaire des symboles, on lit ceci:

*L'animal, la bête qui est en nous et a tant embarrassé le moralisme judéo-chrétien, c'est l'ensemble des forces profondes qui nous animent, et en premier lieu la libido: dès le Moyen Âge, en argot, l'animal, la bête, le cheval, c'est le pénis et c'est parfois aussi la femme, incarnant la partie animale, sinon satanique de l'homme.<sup>1</sup>*

Dans le même ordre d'idée, Karl Jung écrivait dans son livre intitulé *L'homme et ses symboles*:

*La profusion des symboles animaux dans les religions et les arts de tous les temps ne souligne pas seulement*

---

<sup>1</sup>CHEVALIER, Jean, et CHEERBRANT, Alain, Dictionnaire des symboles, éd. Robert Laffont/Jupiter, coll. Bouquins, Paris, 1989, p. 46.

*l'importance du symbole. Elle montre aussi à quel point il est important pour l'homme d'intégrer le contenu psychique du symbole, c'est-à-dire l'instinct. L'animal, qui est dans l'homme, sa psyché instinctuelle peut devenir dangereux, lorsqu'il n'est pas intégré et reconnu dans la vie de l'individu. L'acceptation de l'âme animale est la condition de l'unification de l'individu, et de la plénitude de son épanouissement.*<sup>1</sup>

Bref, on peut dire que l'homme s'identifie à l'animal qui représente des aspects de sa nature complexe. Les animaux sont «*les miroirs de ses pulsions profondes, de ses instincts domestiqués ou sauvages. Chacun d'eux correspond à une partie de nous-même intégrée ou à intégrer dans l'unité harmonisée de la personne.*»<sup>2</sup>

Dans mes toiles, l'animal représenté n'est souvent que le souvenir de lui-même. Son état souvent squelettique évoque la mort ou la perte de ce qu'il représente. Il devient ce quelque chose dont on a gardé qu'un vague souvenir, qui s'éloigne définitivement et qu'on essaie en vain de sauvegarder. Il se fait souvent discret, fluide ou superposé à des formes plus humanoïdes et s'y confond comme si, tout en en faisant partie il en était absent.

*La souffrance et le désir de s'affranchir d'un univers angoissant ne sont pas les seuls tourments de l'homme. Il ressent aussi la perte de son être, c'est-à-dire la détresse*

---

<sup>1</sup>JUNG, Carl, L'homme et ses symboles, éd. Robert Laffont, Paris 1983, pp. 238-239.

<sup>2</sup>CHEVALIER, Jean, et CHEERBRANT, Alain, Ibid, p.47.

*de ne plus se sentir en contact et en union avec lui et la vie.*<sup>1</sup>

## **Dualité**

*Ce sont les observateurs qui ont amené les psychologues à supposer l'existence d'une psyché inconsciente, bien que beaucoup de philosophes et de savants se refusent à y croire. Ils objectent naïvement qu'une telle supposition impliquerait l'existence de deux sujets, de deux personnalités, dans le même individu. Mais c'est précisément ce qu'elle implique et à juste titre. Et c'est un malheur pour l'homme moderne que beaucoup de personnes souffrent aujourd'hui de cette dualité, car en principe, il ne s'agit nullement d'un symptôme pathologique. C'est un fait normal, que l'on peut observer partout et à toutes les époques.*<sup>2</sup>

Le concept de dualité a toujours été inhérent à mon oeuvre. Alors qu'auparavant je cherchais avec plus d'acharnement à exprimer des contraires ou des sentiments opposés, dans mes oeuvres présentes, l'idée de dualité se fait plus discrète mais n'en demeure pas moins un des éléments constitutifs. La nature, la vie s'organisent autour de ce concept. Je le ressens si vigoureusement dans ma vie personnelle que je n'ai d'autre choix de le traduire par mon travail.

---

<sup>1</sup>GRAS DÜRCKHEIM, Karlsried, Le zen et nous, éd. Le courrier du livre, Paris, 1976, p. 22.

<sup>2</sup>JUNG, Carl, Ibid, p. 23.

La dualité se dégage de celui-ci comme un trait personnel, une nécessité incontournable. J'ai l'impression que l'état de dualité se retrouve dans mes oeuvres en tant que matière première, comme son A.D.N. secret.

C'est dans des univers mystérieux que s'organise le duel ultime entre la vie et la mort. D'une toile à l'autre, le doute, l'incertitude envahit l'oeuvre relativement au déroulement de la scène en cours, scène qu'on a souvent du mal à identifier et dont on ne peut qu'imaginer le drame. Un malaise s'ensuit; on ne sait jamais avec certitude s'il s'agit d'une mort en cours ou d'une naissance, et c'est peut-être les deux qui s'offrent au regard. Il est certes question ici d'une coexistence de deux mondes, ainsi que des différentes formes qu'adoptent les énergies existantes. Au niveau formel, la notion de matérialité s'exprime par des couleurs plus vives, plus opaques, donc plus matiéristes, tandis que les formes et les espaces en transparence qui se superposent donnent une impression d'irréalité, d'appartenance à un autre monde que le nôtre. Mais il apparaît aussi, que comme pour le Yin et le Yang, les deux mondes n'existent que l'un par rapport à l'autre, l'un ne pouvant exister qu'en fonction de l'autre. C'est en somme l'expression du dualisme et du complémentarisme universel. Les propos de Marylin Ferguson, grande spécialiste du cerveau humain, me sont apparus particulièrement intéressants par rapport à notre conception de la réalité. Voyons ce qu'elle en dit :

*À son niveau primordial, l'univers semble être, paradoxalement, un tout indifférencié, une continuité qui, d'une certaine façon, crée la tapisserie intriquée de notre expérience, une réalité que nous n'avons pas la capacité de nous représenter [...] Nous sommes UN. Et si le monde était un hologramme? Si la nature de la réalité est elle-même holographique, et si le cerveau fonctionne holographiquement, alors le monde est vraiment comme l'ont dit des religions orientales, «Maya»: une apparence magique. Le monde stable serait une illusion. Ce que nous voyons vraiment est l'ordre des choses explicite, déployé, qui se déroule comme un film dont nous sommes les spectateurs. Mais il existe un ordre sous-jacent, matrice à cette réalité de seconde génération.<sup>1</sup>*

A un niveau plus personnel, les scènes de vie ou de mort représentées sur mes toiles me renvoient à mon propre vécu, par extension à celui de chaque individu qui expérimente le grand cycle de l'évolution, de l'éternel deuil d'une partie de soi et de l'éternel renaissance à une nouvelle vision du monde. L'être humain est comme le serpent qui doit déchirer sa peau pour faire place à la nouvelle. Tout au long de ma vie, je délaisse des parties de moi-même, je m'enfante perpétuellement et souvent dans les douleurs liées à la nostalgie. Comme l'a écrit Marilyn Ferguson, peut-être que ce dont nous souffrons réellement c'est de maladies qui nous permettent d'éviter le changement. La mort donc, dans mes oeuvres, n'est peut-être pas définitive mais s'inscrit dans un cycle de

---

<sup>1</sup>FERGUSON, Marilyn, Les enfants du verseau, éd. Calman-Levy, trad. par Guy Beney, France, 1981, 338 p.

duplication à l'infini, se perpétuant au-delà même de notre expérience terrestre.

*En ces temps difficiles,  
l'ignorance était convoitée,  
la terre prenait un malin plaisir  
à manger ses péchés.  
Les ombres faisaient pousser  
des plantes étranges  
que le soleil s'amusait à brûler.*

## CHAPITRE 4

### L'ART OU L'ON SE RETROUVE

#### **Le faire**

Dans les pages précédentes, j'ai parlé de mon désir de me rapprocher davantage de mes pulsions immédiates, de mes pensées inconscientes. Pour ce faire j'avais privilégié au tout début de mon activité artistique, des méthodes plus directes, plus spontanées. Je me souviens avoir préféré travailler aux pastels secs pour ces mêmes raisons puisque, de cette façon, j'évitais le travail du mélange des couleurs. J'aimais avoir accès à toute la gamme de couleurs possibles sans avoir à les préparer. Quoi qu'il en soit, et avec le recul, je me rends bien compte que tout au long de ma production artistique, j'ai essayé de me rapprocher de ce que j'appelle mon côté obscur, occulte, de le découvrir à travers les méandres de la création. Même si, les moyens que j'utilisais m'apparaissent aujourd'hui un peu gauches ou teintés de naïveté, il n'en reste pas moins que j'ai toujours eu cette idée fixe, désir à demi conscient, de trouver dans mes oeuvres ma nature profonde, la Sylvie cachée, sous le poids des convenances

sociales, qui incitent si fréquemment au refoulement de la personnalité.

J'essaie le plus possible de laisser parler celle en moi qui ne parle jamais, m'accordant ainsi aux méandres d'une expérience thérapeutique de type analytique que je poursuis depuis déjà quelque temps. Pour moi, et avec évidence, ma production me sert à deux choses: d'abord à outrepasser les résistances psychologiques que j'éprouve en analyse, et aussi, à reconnaître ou même à découvrir des aspects de moi dans le résultat final qu'est l'oeuvre. Jean Dubuffet écrivait avec justesse: *«L'art ne vient pas coucher dans les lits qu'on a fait pour lui; il se sauve aussitôt qu'on prononce son nom: ce qu'il aime c'est l'incognito. Ses meilleurs moments sont quand il oublie comment il s'appelle.»*

Lorsque je travaille à une toile, que je m'investis totalement dans ce travail qui a comme particularité de puiser la matière première à même mon inconscient, j'éprouve le sentiment de me construire moi-même, en même temps que je me décharge émotivement sur la toile. À chaque coup de pinceau et à chaque trait de crayon je me reprends en charge, je travaille sur moi-même, m'inscrivant fortuitement dans un procédé évolutif. J'ai la sourde impression de me synthétiser, de me recomposer en tant qu'être distinct, toujours un peu plus complexe d'une toile à l'autre.

*Ce n'est point l'oeuvre faite et ses apparences ou ses effets dans le monde qui peuvent nous accomplir et nous édifier, mais seulement la manière dont nous l'avons faite. L'art et la peine nous augmentent; mais la muse de la chance ne font que prendre et quitter.*

*Paul Valéry*

Je ne peux concevoir ma vie sans activité artistique. Pourquoi? Je ne saurais le dire avec exactitude. J'ai appris très tôt à m'exprimer à travers mes dessins. Le langage verbal n'a jamais été pour moi un point fort, du moins dans ma jeunesse. J'ai nettement le sentiment et même la certitude qu'un grand nombre de choses m'échapperait si je cessais toute pratique de la peinture et du dessin, que tant de choses, qui existent pourtant, me seraient impossibles à traduire verbalement. J'en ai besoin comme on a besoin de la parole.

*La possibilité de déployer avec spontanéité et contrôle, avec art, les processus primaires semble cependant être le moyen le plus efficace de triompher du deuil latent. En d'autres termes, la «dépense» contrôlée et maîtrisée des couleurs, de sons et de mots s'impose comme un recours essentiel au sujet-artiste...<sup>1</sup>*

Ces propos tirés du livre *Soleil noir* de Julia Kristeva, soulignent l'action catalysante du travail de création sur les énergies anarchiques que peut avoir l'artiste. Son propos fait écho chez moi. Il m'apparaît clair que l'étrange état second, état de fébrilité dans lequel je me

---

<sup>1</sup>KRISTEVA, Julia, Soleil noir, dépression et mélancolie, éd. Gallimard, folio/essais, Paris, 1987, p. 141.

retrouve lorsque je travaille à une toile, relève d'une chimie concrète qui semble absorber et rediffuser un trop plein émotionnel ou de tensions liées à des blocages. Le moment de création est un tête-à-tête avec soi, un moyen privilégié d'exprimer l'inexprimable, les résidus qui restent collés au-dedans et qu'il serait impossible de traduire autrement que par cette façon unique.

### **Le voir**

J'ai déjà parlé de mes angoisses reliées à cette peur du résultat, peur donc liée à des considérations extérieures, d'ordre social. La question est: si l'oeuvre est acceptée, ne le suis-je donc pas de ce seul fait? Il est bien sûr question ici du désir bien légitime de se sentir intégrée dans son milieu. Michel Thévoz, conservateur de la collection de l'art brut à Lausanne a écrit ceci: *«... il n'existe aucune oeuvre qui réponde absolument à de tels critères, tout comme il n'existe aucun individu totalement indemne de culture et qui n'eût subi l'influence d'aucune image.»*

*La notion d'art doit être regardée seulement comme un pôle. Il s'agit de formes d'art moins tributaires, je ne dis pas non tributaires, car ces formes d'art qui ne seraient tributaires d'aucune façon des données fournies par la culture, je suis bien d'accord qu'il n'y en a pas. Qu'il ne saurait y en avoir. N'est concevable assurément aucune*

*manifestation de pensée qui ne prendrait le moindre appui sur de fondamentales données culturelles.*

Jean Dubuffet

Cependant, si de toute évidence nous sommes empreints de notre culture et soumis constamment à l'influence, souvent bénéfique d'ailleurs, des autres, tout artiste essaiera de se singulariser, agissant comme un filtre qui nous retransmet sa vision du monde unique en elle-même. En fait, lorsque je suis en pleine production, mon désir est de tirer de mon propre fond les éléments de ma création, désir requérant une approche plus émotive qu'intellectuelle.

Mais l'angoisse devant la toile trop blanche est peut-être aussi reliée à la peur du vide, peur de n'avoir rien à dire, rien de particulier à dire, écrasée par un sentiment d'insignifiance devant la vie. La question est toujours en sous-entendu: suis-je capable de produire quelque chose de significatif à mes yeux et aux yeux des autres? Cette crainte du vide, plus que jamais fondée, à une époque où même Dieu est mort.

Aussi, comme pour l'envers d'une médaille, la peur du vide renvoie inévitablement à la peur de ne pas être vivant. Dans son livre *La puissance du mythe*, Joseph Cambell écrivait:

*Certains pensent que nous cherchons avant tout à donner un sens à notre vie. Je ne crois pas que là réside notre quête. Je crois plutôt que nous voulons nous sentir*

*vivants. Nous voulons goûter, une fois, au moins, la plénitude de cette expérience de façon que tout ce que nous vivons sur le plan physique éveille un écho au plus profond de notre être, de notre réalité intime. Ainsi, nous pouvons véritablement faire l'expérience de cette sensation extatique: être vivant.*<sup>1</sup>

L'art a ceci de magique qu'elle permet d'évoquer de façon immédiate des sentiments parfois difficiles ou même impossibles à exprimer verbalement. C'est pourquoi je me surprends souvent par mon propre produit. Il est toujours très difficile pour moi de parler de mes oeuvres, de les comprendre, lorsque située trop près de leur genèse. Un certain temps d'intégration m'est nécessaire. Ce n'est que peu à peu qu'elles me livrent leur contenu réel, comme un puzzle se met en place, s'accordant avec d'autres oeuvres déjà produites et prenant ainsi un sens teinté de mystère. Il existe un lien étroit entre l'art et les processus primaires et inconscients d'où me vient sans doute, cet effet de surprise et de déjà vu à la fois. Mon oeil s'aventure à la surface du tableau, étonné de ses découvertes, suivant la topographie mystérieuse qui régit la dynamique interne de l'oeuvre. Je pénètre ainsi un monde qui m'appartient et qui en même temps m'est inconnu. Le jeu des couleurs, des volumes, les objets que j'y retrouve en cours de route, tout dans l'oeuvre raconte mon histoire qui m'est pourtant étrangère. Par un procédé conscient et inconscient, parfois à mi-chemin entre les deux, j'ai placé les éléments qui

---

<sup>1</sup> CAMBELL, Joseph, Puissance du mythe, éd. J'ai lu, coll. New Age, trad. par Jazenne Tanzac, Paris, 1991, p. 23.

m'offrent la vision de quelque chose qui, non seulement peut être vue, mais aussi d'un imaginaire qui m'instruit sur ma propre réalité.

Pour une plus grande compréhension des oeuvres j'essaie d'en définir leur l'organisation physique, véhicule des charges émotives qu'elles contiennent. À prime abord, les six toiles étalées devant moi me semblent tout à la fois semblables et aussi différentes proposant une syntaxe du visuel commune à toutes les oeuvres.

Les grands formats utilisés, varient entre cinq et huit pieds, en largeur et en hauteur, s'imposant comme de larges fenêtres ouvertes sur des mondes particuliers. La peinture vient souvent teindre les surfaces en taches superposées par transparence, créant ainsi un effet de profondeur et d'ambiances fugitives. Parfois, même lorsque la peinture est plus opaque, un jeu subtil de taches anime les surfaces de façon ambiguë, suggérant des plans successifs et nous retenant en même temps à la surface. L'organisation générale de ces surfaces est un mélange de traitements aléatoires et ordonnés, créant des plages définies servant tantôt à cadrer certains éléments ou agissant comme une bande qui divise le tableau. L'utilisation des formes carrées et rectangulaires s'inscrit en opposition à une utilisation plus libre du médium. Ces motifs carrelés appelle une façon plus rationnelle de penser l'espace. À travers ce mélange de formes libres et structurées, se promène parfois un réseau de lignes droites ou tourbillonnantes,

proposant à l'oeil un travail plus étudié et en même temps, un travail relevant davantage du plaisir ludique des mouvements spontanés.

Dans les chapitres antérieurs, j'ai déjà parlé de l'utilisation des peintures opaques comme moyen d'encrage dans la réalité. La grande fluidité du médium acrylique que j'utilise abondamment, évoque l'intangible qui se stabilise à l'aide de ces quelques éléments de la composition traités en opacité. Ces éléments, loin d'être dissociés de l'ensemble du tableau, reprennent souvent les couleurs déjà en place et forment un tout en même temps qu'ils suggèrent la rupture: rupture de temps, d'espace, référence à des mondes parallèles. En fait, les moyens plastiques mis en oeuvres dans mes tableaux suggèrent une distorsion de l'espace-temps évoqué, d'où s'en suit un déséquilibre émotionnel. Le mélange de différents types de représentations tels que le dessin à la ligne et le travail des surfaces pleines, l'utilisation de la transparence et de l'opacité, les ruptures de l'étalement des espaces, le côtoiement d'éléments structurés et aléatoires, tous ces procédés contribuent à proposer des espaces oniriques qui semblent se dérouler simultanément.

*«Je voudrais être comme l'araignée qui tire de son ventre tous les fils de son oeuvre. L'abeille m'est odieuse et le miel est pour moi le produit d'un vol.»*

Papini <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>PAPINI, cité par Gaston Bachelard dans La terre et les rêveries du repos.  
Librairie Josée Corté, Mayenne, 1948, p. 7.

*L'ombre broutait sur son passage  
tout ce qu'avait pu laisser le triste naufrage,  
le coeur saignant, le sexe délabré,  
au quatre coins des bois, tout son corps démembré.*

## CONCLUSION

«Le monstre, il est en chacun de nous: la libération revient en fait à se libérer de l'état léthargique qui nous empêche de devenir ce que l'on est essentiellement.»

Jacques Languirand<sup>1</sup>

«Fables d'O», n'est qu'une étape, un petit bout de chemin parcouru dans le continuum de ma vie. Les toiles présentées dans le cadre de cette maîtrise témoignent d'un moment de mon existence et deviennent une trace de mon évolution personnelle. Dans les gestes qui ont composé mon travail, la vie s'est fossilisée pour quelques instants seulement, car même les vestiges ont une fin. La vie est déjà ailleurs, enrichie de ses expériences passées.

Le matériel accumulé tout au long de cette expérience unique, car elles le sont toutes, me questionne et m'enthousiasme déjà. Je sais qu'il attend son heure pour venir me hanter. Car quel que soit le temps qui s'écoulera avant que la prochaine fièvre de produire me saisisse, tous les symptômes amassés des oeuvres futures, tôt ou tard,

---

<sup>1</sup>LANGUIRAND, Jacques, Par 4 chemins, vol.1, éd. de Mortagne, Ottawa, 1989, p. 20.

feront surface et me feront traverser un autre pont vers un autre rivage, toujours plus beau, entouré d'eau cristalline.

Mais pour traverser tous ces ponts que j'aurai à prendre dans ma vie, l'effort sera nécessaire. Aussi vrai que la vie existe par le mouvement "d'inspir" et "d'expir", la félicité et l'accomplissement se gagnent peu à peu, à travers l'écho retentissant qui émerge du deuil. Chaque fois que je travaille, dans chacun de mes gestes, je laisse une partie de moi-même, couchée sur mes toiles, comme morte, mais en même temps, ailleurs et renouvelée.

«Fables d'O» ne m'a pas encore livré tous ses secrets, mais j'en ai déjà découvert quelques-uns, persuadée que les oeuvres subséquentes, porteuses de son héritage, m'aideront en rétrospective à comprendre davantage. Tel est le processus de l'évolution: le passé est garant de l'avenir et l'avenir projette souvent un éclairage nouveau sur ce qui a été.

L'important dans cette aventure que fut «Fables D'O», est qu'elle enrichit mon expérience, me faisant grandir et fleurir au rythme de mon jardin intérieur. Car quelque part en moi, comme en chacun de nous, existe un jardin qui n'exige qu'un peu de sueur pour faire germer les graines. Ce jardin est dans un lieu caché, à l'abri des regards indiscrets et c'est par le biais de mes oeuvres que je peux y accéder. Ce jardin n'existe ni dans le passé, ni dans le futur, mais bien

«ici-maintenant», selon l'investissement que j'y mets. Après tout, peindre est un moyen comme un autre d'atteindre le vide intérieur, de trouver enfin la voie de l'au-delà.

*...Les gouttes de rosée recouvraient toutes les  
plantes.*

*Ils s'étaient réfugiés sous les plus grosses branches,  
et le vent si léger soufflant comme le zéphir,  
les mouillaient jusqu'aux os et les faisaient  
mourir.*

## BIBLIOGRAPHIE

- BACHELARD, Gaston, La terre et les rêveries du repos, Librairie Josée Corté, Mayenne, 1948, 339 p.
- BARTHES, Roland, La chambre claire, éd. Gallimard Seuil, Cahier du cinéma, Paris, 1990, 190 p.
- BERTHIER, François, Le jardin du Ryoanji. lire le Zen dans les pierres, éd. Adam Biro, coll. 1/1, Paris, 63 p.
- CAMBELL, Joseph, Puissance du mythe, éd. J'ai lu, coll. New Age, trad. par Jazenne Tazac, Paris, 1991, 374 p.
- CARBONE, Geneviève, La peur du loup, éd. Gallimard, coll. Découvertes, Evreux, 1991, 176 p.
- DUFRESNE Mickel, Peindre, Revue d'esthétique, 1976, 10-18 Union générale d'édition.
- FERGUSON, Marylin, Les enfants du verseau, éd. Calman-Levy, trad. par Guy Beney, France, 1981, 338 p.
- FRY, Philippe, Jardins/Gardens, revue Parachute, Septembre, 1986.
- HACKA, Christopher, Histoire des jardins, éd. Denoël, Paris, 1981, 212 p.
- CHEVALIER, Jean, et CHEERBRANT, Alain, Dictionnaire des symboles, éd. Robert Laffont/Jupiter, coll. Bouquins, Paris, 1989, 1,060 p.
- GRAS DÜRCKHEIM, Karlsried, Le zen et nous, éd. Le courrier du livre, Paris, 1976, 152 p.
- JUNG, Carl, L'homme et ses symboles, éd. Robert Laffont, paris 1983, 320 p.
- KOESTLER, Arthur, Le cri d'Archimède, éd. Calmann-Lévy, Paris, 1965, 440 p.
- KLOSSOWSKI DEN ROLA, Stanislas, Alchimie, éd. Seuil, France, 1974, 128 p.
- KRISTEVA, Julia, Soleil noir. dépression et mélancolie, éd. Gallimard, folio/essais, Paris, 1987, 265 p.

LANGUIRAND, Jacques, Par 4 chemins, vol.1, éd. de Mortagne, Ottawa, 1989, 158 p.

MASSON, Hervé, Dictionnaire des sciences occultes et de l'ésotérisme et des arts divinatoires, éd. Sand/Jean Cyrille Godefroy, Paris, 1982, 430 p.

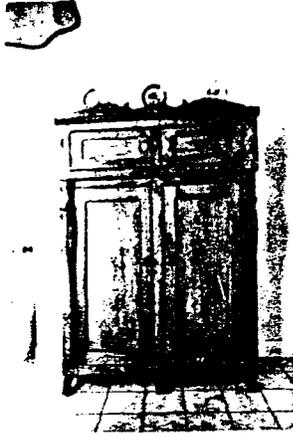
PRIEU, Jean, L'âme des animaux, éd. Robert Laffont, coll. J'ai lu, Paris, 1986, 311 p.

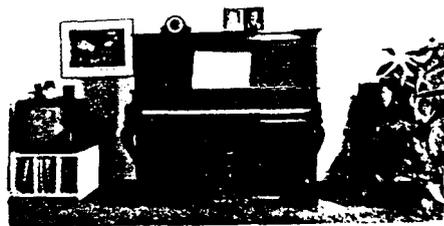
ROUSSEAU, René-Lucien, Langage des couleurs, éd. Dangles, St-Jean-De-Braye, 262 p.1990.

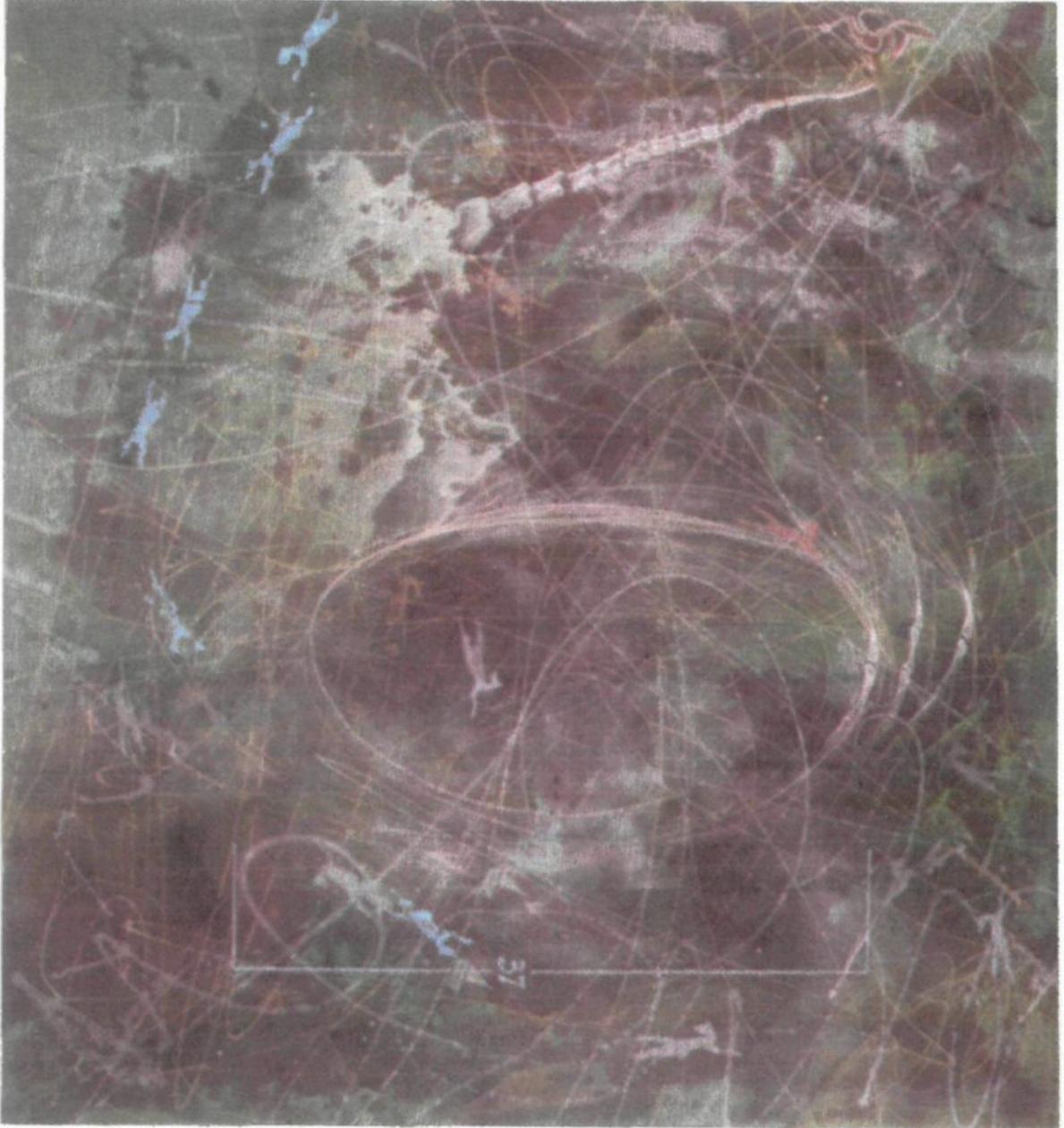
SORMAN, Guy, Les vrais penseurs de notre temps, éd. Fayard, collection livre de poche, Paris, 1989, 445 p.

## ANNEXE















Oeuvre no: 4





NON-EXCLUSIVE LICENCE TO  
REPRODUCE THESESLICENCE NON EXCLUSIVE DE  
REPRODUIRE DES THÈSES

Surname — Nom de famille <b>Dallaire</b>		Given names — Prénoms <b>Sylvie</b>	
Date of birth — Date de naissance <b>1955-05-17</b>		Canadian citizen? — Citoyen canadien? <input checked="" type="checkbox"/> Yes — Oui <input type="checkbox"/> No — Non	
Permanent address — Résidence principale <b>826, rue Nio, Chicoutimi (Québec) G7J 3E6</b>			
Full name of university — Nom complet de l'université <b>Université du Québec à Chicoutimi</b>			
Faculty, department, school — Faculté, département, école <b>Département des arts et lettres</b>			
Degree for which thesis was presented — Grade pour lequel cette thèse a été présentée <b>Maîtrise en arts plastiques - Maître ès Arts</b>		Date degree awarded — Date d'obtention du grade <b>1994</b>	
Supervisor — Directeur de thèse <b>Mme Hélène Roy</b>			
Title — Titre <b>Fables d'O Images de l'invisible</b>			
Language of text — Langue du texte <b>Français</b>			

In consideration of the National Librarian making copies of my thesis available to interested persons, I,

hereby grant a non-exclusive licence to Her Majesty the Queen in right of Canada as represented by the National Librarian:

- (a) to reproduce, loan, distribute or sell copies of my thesis (the title of which is set forth above) in microform, paper or electronic formats;
- (b) to authorize or procure any of the acts mentioned in paragraph (a).

I undertake to submit a copy of my thesis, through my university, to the National Librarian. Any abstract submitted with the thesis will be considered to form part of the thesis.

I represent and promise that my thesis is my original work, does not infringe any rights of others, and that I have the right to make the grant conferred by this non-exclusive licence.

I retain ownership of the copyright in my thesis, and may deal with the copyright in my thesis, in any way consistent with rights granted by me to Her Majesty in this non-exclusive licence.

I further promise to inform any person to whom I may hereafter assign or licence my copyright in my thesis of the rights which I have conferred on Her Majesty by this non-exclusive licence.

  
Signature

Je, Sylvie Dallaire

en considération du fait que le Directeur général de la Bibliothèque nationale du Canada désire mettre des exemplaires de ma thèse à la disposition des personnes intéressées, accorde par les présentes à Sa Majesté la Reine du Canada, représentée par le Directeur général de la Bibliothèque nationale, une licence non exclusive pour:

- (a) reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de ma thèse (dont le titre est mentionné ci-haut) sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique;
- (b) autoriser ou engager toute mesure mentionnée à l'alinéa (a).

Je m'engage à ce que ma thèse soit remise au Directeur général de la Bibliothèque nationale par mon université. Tout résumé analytique soumis avec la thèse sera considéré comme faisant partie de la thèse.

Je déclare sur mon honneur que ma thèse est mon oeuvre originale, qu'elle n'empiète pas sur les droits de quiconque et que j'agis de plein droit en accordant cette licence non exclusive.

Je conserve la propriété du droit d'auteur qui protège ma thèse et peux disposer de ce droit de toute manière compatible avec les droits accordés à Sa Majesté par les présentes.

Je promets également d'informer toute personne à qui je pourrais ultérieurement céder mon droit d'auteur sur ma thèse ou à qui je pourrais accorder une licence, des droits accordés à Sa Majesté par les présentes.

  
Date