

N
5333,5
46
2000
6369

MARCIA LORENZATO

ALTERNANCES

Mémoire
présenté
à la Faculté des études supérieures
de l'Université Laval
pour l'obtention
du grade de maître ès arts (M.A.)

École des arts visuels
FACULTÉ D'AMÉNAGEMENT,
D'ARCHITECTURE ET DES ARTS VISUELS
UNIVERSITÉ LAVAL

OCTOBRE 2000

© Marcia Lorenzato, 2000



RÉSUMÉ

Ce document se situe comme texte d'accompagnement de mes oeuvres et témoigne de la réflexion sur ma démarche de création plastique interdisciplinaire pendant la période de 1998 à 2000. Je présente quatre oeuvres qui ont pour titre «Passages», «Constance», «Parcours» et «Doute», en mettant en évidence quelques éléments qui animent ma production.

Ces oeuvres sont de nature installative. Je les définis comme des unités construites. Les matériaux présents dans ces oeuvres sont le papier, le bois, le métal (fer ou acier) et la cire. Le discours qui supporte la réflexion sur ma pratique artistique intègre les concepts de collage, de fragment, de marque, de double et de passage, dans une perspective phénoménologique.

AVANT-PROPOS

La réalisation de ce projet d'étude pratique et théorique en arts visuels représente pour moi la concrétisation d'un très vieux rêve que j'avoue avoir souvent remis en question dans mon parcours de vie. Entre être artiste et réaliser mon autre rêve de constituer une famille et d'en assumer les responsabilités, il me paraît y avoir un fossé énorme. Ces deux rêves reposent beaucoup sur la présence dans ma vie de Yvon Doyle, mon époux. Je suis très touchée de sa collaboration et je n'ai pas de mots pour le remercier assez. La présence de mes enfants, Maïte et Gabriel, à mes côtés dans ce défi a été stimulante et essentielle. Ce sont deux petits morceaux de mon monde, tout un monde! Ils animent ma production, mes réflexions. Ils me rappellent à l'ordre, me donnent de la joie, me prêtent leurs dessins, des poupées et des souliers pour mes reproductions. Merci à mes deux petits, si grands...

J'ai aussi le privilège de compter sur la présence de mes parents, Mariinha Ruggiero et Sérgio Lorenzato qui, aussi loin qu'ils soient, continuent à être très présents et à me supporter, à m'encourager et à m'exprimer leur amour. Merci pour les prêts et les dons des images de famille.

Mes amis et collègues à la maîtrise et à l'association étudiante, Carmen Lambert, Marielle Pelletier et André Riverin ont été d'un support inoubliable. Nos rencontres quotidiennes étaient comme de l'air chaud qui met en marche la machine. Des débats acharnés, des échanges de matériaux, d'expertise et d'aide dans le montage des pièces, un ensemble de relations qui ont donné à cette maîtrise un caractère fort, consistant et dynamique. Stéphane Lavallé et François Perrault ont réalisé les enregistrements visuels qui accompagnent ce document, avec un regard précis et sensible, adéquat à mon travail. Merci pour leur disponibilité et leur professionnalisme.

Mon directeur de recherche, Marcel Jean, avec sa grande sensibilité, son respect du travail, sa rigueur, son regard minutieux, sa capacité d'avoir une vision globale d'un ensemble de

productions, son ouverture et ses connaissances théoriques, m'a apporté ce dont j'avais besoin et ce que j'ai demandé. Merci pour ce grand bout de chemin. Les mots ne sauraient rendre justice à ce que j'ai reçu de lui.

Les deux correcteurs, Henriette Cyr et David Naylor ont toujours su me poser des questions intéressantes et bouleversantes, et ils m'ont ainsi stimulée à ouvrir de nouveaux chantiers. La compétence et la rigueur de Marie-Andrée Doran, directrice de l'école, et de Pierre Osterrath, directeur du programme de baccalauréat, ainsi que la disponibilité du personnel administratif et technique ont été pour moi un soutien incommensurable. Mille mercis.

Merci à Jocelyne Alloucherie qui m'a encouragée et confirmée au début de ce cheminement artistique.

Le soutien financier fourni par les bourses d'excellence du Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche (Fonds FCAR) et de la Fondation Desjardins a joué un rôle essentiel dans la réalisation de ce projet dans les meilleurs délais.

L'Université Laval est une institution dynamique et ouverte qui a le courage de se poser des questions difficiles, de cibler des problèmes et de poser des actions de changement. J'y ai fait la maîtrise en éducation, ainsi que le baccalauréat et la maîtrise en arts visuels. Un total de sept années de formation où j'ai tracé un parcours à l'intérieur et à l'extérieur des systèmes établis. J'ai un sentiment d'appartenance et de la reconnaissance pour ses membres qui ont des idéaux et qui s'efforcent d'avancer, parfois dans des directions adverses.

J'offre cette étude à ma jumelle, mon double, Cristina Lorenzato, qui vit avec moi le jeu éternel des proximités et des distances et qui partage autant mes blessures que ma joie et mes sourires enfantins.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	p. i
AVANT-PROPOS	p. ii
TABLE DES MATIÈRES	p. iv
LISTE DES ILLUSTRATIONS	p. vi
LISTE DES ANNEXES	p. vii
INTRODUCTION	p. 1
CHAPITRE I OBJECTIFS ET MÉTHODE DE RECHERCHE	P. 2
CHAPITRE II MA PRATIQUE ARTISTIQUE	p. 4
2.1 Méthode de travail et émergence de l'oeuvre	p. 4
2.2 Concepts-clés : collage, marque, passage et double	p. 6
2.2.1 Le collage : origine de la démarche	p. 6
2.2.2 Le collage : de la technique au concept à travers l'installation	p. 6
2.2.3 Les marques comme liants	p. 10
2.2.4 Les doubles	p. 11
2.2.5 Passage entre les doubles	p. 14
2.2.6 Sens	p. 15
CHAPITRE III LES OEUVRES	p. 18
3.1 L'oeuvre «Passages» : la versatilité	p. 23
3.1.1 Impressions premières	p. 23
3.1.2 Description des éléments visuels	p. 23
3.1.3 Fonctionnement de l'oeuvre	p. 29
3.2 L'oeuvre «Constance» : le silence	p. 33
3.2.1 Impressions premières	p. 33
3.2.2 Description des éléments visuels	p. 33
3.2.3 Fonctionnement de l'oeuvre	p. 33
3.3 L'oeuvre «Parcours» : la mouvance	p. 38
3.3.1 Impressions premières	p. 38
3.3.2 Description des éléments visuels	p. 38
3.3.3 Fonctionnement de l'oeuvre	p. 41
3.4 L'oeuvre «Doute» : l'incertain	p. 46
3.4.1 Impressions premières	p. 46
3.4.2 Description des éléments visuels	p. 46
3.4.3 Fonctionnement de l'oeuvre	p. 49

CHAPITRE IV SPATIALITÉ ET REPÈRES	P. 51
4.1 Les espaces externes et internes de l'oeuvre	p. 52
4.2 Le jeu des dimensions : la miniature et l'agrandissement	p. 55
4.3 Points de repère	p. 56
CONCLUSION	p. 58
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	p. 60
BIBLIOGRAPHIE COMPLÉMENTAIRE	p. 62

LISTE DES ILLUSTRATIONS

Planche #1 : « Passages »	p. 19
Planche #2 : « Passages »	p. 20
Planche #3 : « Passages »	p. 21
Planche #4 : « Passages »	p. 22
Planche #5 : « Constance »	p. 31
Planche #6 : « Constance »	p. 32
Planche #7 : « Parcours » :	p. 36
Planche #8 : « Parcours » :	p. 37
Planche #9 : « Doute » :	p. 42
Planche #10 : « Doute » :	p. 43
Planche #11 : « Doute » :	p. 44
Planche #12 : « Doute » :	p. 45

LISTE DES ANNEXES

ANNEXE A	COMMUNIQUÉ DE PRESSE ET CARTON D'INVITATION	p. 64
ANNEXE B	DIMENSIONS DES OEUVRES	p. 67
ANNEXE C	L'EXPOSITION «PURE IMPRESSION», VIDÉO (sept minutes)	p. 70

INTRODUCTION

La motivation qui anime ma production prend son origine dans l'importance que je donne aux marques et aux traces enregistrées dans la matière. Chaque trace possède des couches d'être, des couches de sens latents, à la fois indéchiffrables et évidents, visibles et invisibles : manifestations de fragilité et de force. Les traces ouvrent des possibilités de contiguïté et de rencontre du passé et du présent. Des passages entre les dualités sont inévitables, incontrôlables, mais aussi ambiguës et parfois contradictoires. Des passages se manifestent autant dans la matérialité que dans l'émergence de sens (l'immatérialité).

Mon travail est chargé de plis dialectiques entre des dualités, avec des zones d'ombre et des passages. Le discours sur ma pratique artistique m'amène à approfondir le rapport à l'espace et les points de repère entre les oeuvres.

CHAPITRE I

OBJECTIFS ET MÉTHODE DE RECHERCHE

Ma recherche s'appuie sur une interaction entre mon travail de création et ma réflexion théorique. Mes objectifs de recherche sont les suivants.

- 1) Développer un discours sur ma pratique artistique en intégrant les concepts de collage, de marque, de double et de passage (par exemple, entre tragédie et innocence, fonction et dysfonction, présence et absence), dans une perspective phénoménologique.
- 2) Explorer la juxtaposition des éléments photographiques et des objets trouvés ou moulés afin d'observer leur fonctionnement dans une installation : les proximités, les écarts, les oppositions et les dualités. Jusqu'où rapprocher ou écarter les oppositions manifestées ? Quelle est la limite de tolérance à l'ambivalence dans la matière : les marques, sont-elles tragiques ou innocentes ?
- 3) Intégrer la réflexion théorique et l'analyse critique au processus de création de l'oeuvre, en élaborant sur des éléments et concepts qui émergent au cours de la production, notamment le rapport à l'espace et aux points de repère (répétitions, alternances, calques et autres).

L'orientation de la réflexion théorique qui accompagne mon travail pratique est fondamentalement phénoménologique. Ici, la phénoménologie est comprise comme une étude à partir de la perception des choses comme phénomènes¹. Ainsi, ce travail se met en route en explorant «la chose même» que l'on perçoit, en ouvrant des questions, en faisant le tour de l'oeuvre et en donnant des pistes pour entrer en relation avec elle.

¹ Lyotard, J.-F., La phénoménologie, Paris : Presses universitaires de France, 1976

CHAPITRE II

MA PRATIQUE ARTISTIQUE

2.1 Méthode de travail et émergence de l'oeuvre

Quand j'amorce une oeuvre, je prends rapidement contact avec le besoin d'éviter la répétition d'un schéma qui a déjà fait ses preuves. La nécessité d'échapper à «la formule qui marche» est très présente. L'oeuvre en incubation doit me surprendre. Mais, ne pas reprendre un chemin signifie aussi avoir le goût d'explorer un large territoire, avec la conscience que j'ai un territoire. La plupart de mes oeuvres sont comme des points qui font partie de ce large territoire que j'ai encore, en grande partie, à découvrir. J'ai peur du calque, mais je l'utilise comme ressource pour donner des points de repère et marquer le trajet d'une oeuvre à l'autre. Ainsi, je porte attention à l'exploration d'une carte ou d'un diagramme², d'un trajet³ ou d'un système⁴.

² Guattari F. et Deleuze G., Rhizome : introduction, Paris : Éditions de Minuit, 1976

³ Souriau, É., «Du mode d'existence de l'oeuvre à faire», Bulletin de la Société française de philosophie, 25 février 1956

⁴ Fabri, V., La valeur de l'oeuvre d'art, Paris : L'Harmattan, 1997

Récupérer, reconstruire, monter, installer, photocopier, développer des négatifs photographiques, traiter des images par procédé numérique, copier, imprimer, teindre, mouler, dessiner, déchirer, couper, casser, coller, trouser et marteler : une large diversité de médiums et de procédés techniques où j'ai la sensation d'échapper à une procédure à refaire ou à suivre. Ainsi, je ne suis spécialiste d'aucune technique, d'aucun médium. Je cherche à explorer un monde et à donner du sens à cette exploration. Pour cela, j'investis dans la solidification des attitudes d'exploration : percevoir avec sensibilité, établir des liens, faire des interventions justes sur la matière. Quant aux outils (techniques et médiums), je les trouve sur mon chemin.

À chaque moment d'émergence d'une oeuvre, j'ai l'impression d'explorer un nouveau chemin. Tout au long du processus par lequel l'oeuvre se construit, l'angoisse et l'excitation devant l'inconnu me bouleversent. Au fur et à mesure que les éléments plastiques se côtoient et entrent en dialogue, cette angoisse diminue et la confiance croît. Je développe une confiance dans la cohérence du système qui s'établit, malgré tout, à travers les interventions, dans l'apparaître des oeuvres et la réflexion qui en découle. En poursuivant l'exploration, j'évite de rester prise dans mon propre système.

J'explore l'intérieur d'un espace rempli de traces, d'impressions et d'objets qui font partie d'un passé d'ici où d'ailleurs.

J'exploite la matérialité du papier, du bois, du métal et de la cire qui font partie de l'univers des «materias primas», c'est-à-dire les matériaux purs provenant directement de la nature. Transformés, utilisés, marqués, ils deviennent porteurs des traces de leur vécu, chargés de sens, chargés de plusieurs couches de sens.

2.2 Concepts-clés : collage, passage, marque et double

2.2.1 Le collage : origine de la démarche

Mon travail artistique a débuté par le collage dans sa manifestation la plus directe, soit en utilisant la surface du papier et de la colle comme liant. J'intervenais sur le papier avec des couleurs (dessin ou peinture) et je déchirais ensuite le papier. Ainsi, je brisais l'équilibre du contenu, en cassant la continuité des lignes déjà clairement déterminantes dans la première couche d'interventions. Mais surtout, je déstabilisais le support papier et son espace rectangulaire conventionnel. Je produisais des ruptures. Je créais des fragments de matière (contenant) et des fragments de composition (contenu) et, par la suite, en utilisant la colle et les couleurs (crayon ou peinture), je les réunissais. Différentes couches d'interventions se superposaient et entraient en relation. Les interventions de couleur redonnaient l'unité complexe à la composition en recréant une nouvelle réalité avec cette surface en papier. Une nouvelle unicité prend place, plus fragile et beaucoup plus troublante. En construisant l'oeuvre ainsi, le support matière devenait partie agissante au même titre que la couleur. L'ensemble de ces interventions crée un système en mouvement qui est porteur de sens : la fragilité et la précarité, la fragmentation et les ruptures et, malgré tout, l'unité et la continuité.

2.2.2 Le collage : de la technique au concept à travers l'installation

En élargissant l'expérience du collage de fragments, je me suis surprise à faire de la récupération de photographies de famille. Ces photographies sont vues comme des fragments de la réalité, comme des objets sans prétention artistique. Produits d'un acte innocent, d'un geste du quotidien, elles portent en elles la présomption de capter une réalité, en figeant une fraction du temps et de l'espace au-delà de sa présence.

Présence et absence. Comme le définit Roland Barthes, le produit photographique représente une présence de l'absence. Cette ambivalence est condensée dans un seul objet, simple, qui gagne un statut de témoignage, de trace, de vestige⁵. La photographie permet d'avoir plusieurs temps dans un même temps, d'être au-delà du temps. Elle invite au jeu du collage dans la temporalité.

Le photographique comme fragment et calque. Krauss⁶ considère que «c'est la photographie qui parle le mieux le langage du collage». Une image photographique imprimée sur papier est un fragment d'une réalité qui a existé quelque part, dans un autre temps. Loin de son origine, elle est un calque détaché de sa matrice. La sensation de calque est mise en évidence dans mes oeuvres par des interventions où les détails sont atténués et les contrastes, amplifiés. Ce qui reste est une impression, une sensation de la première image imprimée. Si, au départ, cette image s'avérait représentative d'une réalité, maintenant, une distance est clairement prise avec le réel. Elle n'est plus la représentation de ce qui était. Elle est un fragment, isolé, hors de son contexte. Ainsi, je la perçois comme ayant le potentiel de devenir une chose autre.

L'image photographique est le point de départ pour composer avec d'autres fragments de vie quotidienne qui proviennent, eux aussi, de différents temps et de différents lieux. La mise en scène donne à la photographie un contexte différent où elle fait partie d'un nouveau monde au moment présent, dans l'espace dynamique d'une installation. Je crée un scénario dont la présence habite l'espace.

J'ajoute aussi la transformation de la dimension du calque : la photographie est agrandie, elle prend la mesure d'un rapport physique au corps (environ 2 mètres de hauteur). Le support papier conserve cependant la même fragilité, malgré le changement de taille.

⁵ Krauss, R., Le photographique, pour une théorie des écarts, traduit par M. Bloch et J. Kempf, Paris : Macula, 1990

⁶ Idem, p. 162

La photographie comme objet de paradoxes. La photographie est un objet de grande simplicité matérielle (support de papier), tout en étant la synthèse de procédés chimiques, physiques, optiques et numériques. Mais, tout comme pour Roland Barthes, mon intérêt pour la photographie ne s'arrête pas à la possibilité de photographier la famille : «je ne m'intéressais à la Photographie que par «sentiment»; je voulais l'approfondir, non comme une question (un thème), mais comme une blessure: je vois, je sens, donc je remarque, je regarde et je pense»⁷. Il se réfère à ses contradictions, ses contingences, sa simplicité et son aventure. La photographie est l'objet par excellence des paradoxes : objet de désir, de répulsion, de nostalgie et d'euphorie; un trésor qui contient le désir et le chagrin.

La photographie, selon Barthes, est composée de deux éléments «co-présents» qui peuvent justifier l'éveil d'un intérêt particulier pour une photo : le *studium* et le *punctum*. Le *studium*, qui ne veut pas dire «étude», c'est l'objet qui suscite un intérêt général, poli, mais sans acuité particulière. Le *punctum* vient casser le *studium*. Le *punctum* d'une photo, c'est le détail qui attire ou blesse au gré du hasard; c'est la piqûre, le petit trou, la petite coupure qui s'impose, qui touche.

La photographie en elle-même est statique, mais elle est source d'animation : l'objet qu'elle immobilise devient mobilisateur, c'est lui qui fait l'aventure. À partir de cette mobilisation, j'amorce la construction d'un monde d'objets, autour de ces reproductions.

La trouvaille des objets dénaturés: un jeu de déterritorialisation et de reterritorialisation.

Toujours par la récupération, je cherche des objets culturels qui, dans leur existence utilitaire, figent des identités qui appartiennent à une antériorité. Un objet culturel «est précisément une configuration matérielle *destinée explicitement* à satisfaire un besoin: il est le résultat du travail, c'est-à-dire l'imposition d'une forme préméditée à une matière»⁸.

⁷ Barthes, R, La chambre claire, note sur la photographie, Paris : Gallimard, Seuil, 1980, p. 42

⁸ Lyotard, Ibid., p. 75

Je fouille parmi des objets mis en entreposage, là où ils sont condamnés à une existence passive. À l'entreposage, ils sont en attente et plutôt destinés à disparaître, leur existence est fragile. La mémoire de leur fonction originale est disparaissante. De plus en plus dysfonctionnels, ils sont disponibles pour servir toute fonction qu'on leur prêtera. Ils portent les marques de cette rupture, leur équilibre est en péril. Déterritorialisés, ces objets sont, comme la photographie, une invitation à créer une nouvelle réalité.

Je suis en quête d'un objet qui a le potentiel de laisser des traces dans une oeuvre. J'observe que ce qui m'anime à faire un choix plutôt qu'un autre est d'abord l'appartenance d'un objet à un autre temps, mais aussi son appartenance à une autre réalité, avec une fonction qui me paraît étrange. L'étrangeté de l'objet va causer le déséquilibre de la perception de celui-ci. Dans la rupture avec la fonction d'origine, son identité est en péril. Il existe dans la réalité physique d'ici et maintenant, mais il est menacé de disparition. Peut-être sa fonction s'est-elle dissipée avec le temps ou l'a-t-on travestie?

Sans une fonction, ces objets chargés d'«habitudes culturelles» ne peuvent pas exister. Mais, ces objets ne sont pas là pour redire des choses du passé. À l'égard du passé et des choses de ce monde, ils sont dans un état de sublimation absolue.

Un monde pour des objets dysfonctionnels. Je tire les objets d'un quelconque monde quotidien où ils ne répondent plus au besoin auquel ils étaient destinés au départ et je les place dans une relation potentiellement active avec le présent, dans un monde nouveau. Ils sont disponibles à la manipulation. C'est un moment de passage difficile et risqué, mais s'ils survivent à la transformation, une nouvelle vie les attend, avec de nouvelles fonctions, de nouveaux liens. Jusqu'où l'adaptation va-t-elle changer la nature même de l'objet?

Je m'approprié ces pièces avec la liberté d'expérimenter des interventions de l'ordre du disparaître et du réapparaître (déconstruire, reconstruire, recomposer ou photocopier, copier, recopier, imprimer, mouler). Chaque objet existant en copies multiples dans sa fonction d'origine deviendra unique après ce passage.

L'introduction de l'objet dans un nouveau contexte fait cohabiter le réel et l'irréel dans une confrontation entre le sens et le non sens, entre le fonctionnel et le dysfonctionnel. Ces nouveaux «vieux objets» sont actifs, ils portent les traces et les marques de leur première couche d'existence, ils n'en sont maintenant que l'ombre. Quelle est la plus réelle des existences, l'antérieure ou l'actuelle? Confusion et ambiguïté si on se réfère aux marques de leur passé, mais joie et curiosité pour la renaissance. Je leur donne de la valeur en leur prêtant un nouveau contexte : le nouveau contexte des relations créées avec un nouvel espace qui ouvre de nouvelles possibilités de sens.

2.2.3 Les marques comme liants

Les objets sont porteurs de multiples possibilités de création de nouveaux liens. Dans les installations, le liant le plus actif entre les éléments est la **marque**. Chaque objet porte les traces matérielles de ses différents temps d'existence, comme la rouille, les déchirures, le jaunissement, les restes de peinture, etc. Une identité agit efficacement sur l'intégration des objets, des liens de sens se construisent à partir de leur matérialité. Les affinités entre les objets se révèlent, des dépendances apparaissent. Les objets «ré-émergent» assemblés dans un contexte nouveau où ils empruntent un sens nouveau. La fragilité inhérente de chaque objet est transcendée par la prégnance du système qui vient de se créer et qui les réunit.

Comme la colle dans un collage, les liants ont pour fonction d'intégrer chaque élément-fragment dans un tout. Les marques agissent en tant que rassembleurs. Les liens doivent créer une trame. Ils doivent contribuer à construire le nouveau monde donnant forme à une nouvelle unité. Des objets disparates dans leur existence d'origine, provenant de

mondes connus ou inconnus, ont besoin des liants qui doivent favoriser la proximité dans la différence.

Nous sommes dans l'univers vivant de l'exploration des liens et des liants : jeu de déconstruction et de reconstruction des objets. Ensuite, jeu des écarts et des proximités entre les éléments : juxtaposer, superposer, opposer, éloigner, rapprocher, aligner, écarter. Un réseau de corrélations, d'interrelations et de combinaisons se manifeste par les liants.

2.2.4 Les doubles

«L'un et son double forment une unité indivisible. Ils ne sont jamais l'un sans l'autre, ne se passent l'un de l'autre. Malgré les jeux de mots, glissements de sens, renversements de situation auxquels invite le double jeu du même et de l'autre, le double n'est que l'envers du même. Peu importe que l'original soit d'un côté ou de l'autre, visible ou caché, peu importe que l'on dissimule ce qui est pour faire croire que la chose est autre que ce qu'elle est ou qu'au contraire, on découvre le vrai pour le soustraire à l'attention de celui qui, le croyant caché, le cherche toujours ailleurs. Dans les deux cas, il y a duperie»⁹.

Le double est un des thèmes les plus anciens et universels de l'humanité. De nombreux ethnologues et spécialistes des sociétés primitives témoignent de la profondeur historique et mythologique de la dimension double de l'existence humaine¹⁰. Ce thème qui a tellement de poids et d'histoire est pleinement actuel de par son universalité. Pour Clément Rosset¹¹, traiter de ce thème est l'unique façon de traiter la réalité.

Le double dans l'objet. Chaque objet est chair. En partant de la chair visible, les aspects invisibles de cette chair sont aussi présents; par ses caractéristiques visibles, on

⁹ Lamarche-Vadel, G., «Actualité et inactualité du double» dans Dupuy, M. et Makarius, M., La question du double. Actes du colloque organisé les 27, 27 et 28 mars 1996, Le Mans : École régionale des Beaux-Arts, 1996, p. 121

¹⁰ Dupuy et Makarius, Ibid.

¹¹ Rosset, C., Le réel et son double : essai sur l'illusion, Paris : Gallimard, 1976, 1984

interroge ses vérités invisibles comme ses mystères. Chaque objet possède tout ce que nous avons à saisir, ainsi que tout ce que nous ne pouvons pas saisir. Pour Chirico¹² : «Chaque objet, écrit-il, a deux aspects. L'aspect commun qui est celui que nous voyons en général, et l'aspect fantomatique, métaphysique, que seuls de rares individus aperçoivent dans des moments de clairvoyance et de méditation métaphysique. Une oeuvre d'art doit exprimer quelque chose qui n'apparaît pas dans sa forme visible.» «L'oeuvre révèle cet « aspect fantomatique » des choses»¹³.

Traiter d'un objet ne doit pas servir à le figer dans une couche de vérités. Cela sonne faux. Chaque objet dans un ensemble met en lumière une constellation d'interactions ambivalentes avec les autres objets. Dans sa relation avec les autres, il domine et il est dominé. Par différence ou par similitude, il attire et il repousse. Il constitue un noeud dynamique dans une trame, dans un réseau.

Dans les objets composant mes oeuvres, deux niveaux de réalité à la fois sont présents : le **premier** est sédimenté depuis l'origine de l'objet, lorsque celui-ci a été mis au monde avec une fonction reconnue culturellement; le **deuxième** résulte de la fonction qui émerge de la nouvelle relation de l'objet avec le monde qui est créé dans l'installation. Ainsi, l'objet porte en lui une double vérité : sa vérité de droit et sa nouvelle vérité de fait. Un détournement de la vérité de l'objet s'est produit. Peut-on parler de la perversion de sa vérité? La rupture avec la situation originale de l'objet amène à une perversion de son sens mais peut-être pas de son authenticité. Son sens a été dévié. Le **double** latent de l'objet est mis en évidence.

Pourquoi créer une telle perversion? C'est une perversion inévitable! Pour Lamarche-Vadel¹⁴, «la perversion est inscrite dans le coeur de l'homme. À lui tout seul, l'homme est déjà deux.»

¹² Chirico dans Jung C., L'homme et ses symboles, Paris : R. Laffont, 1964

¹³ Jung, *Ibid.*, p. 254

¹⁴ *Idem*, p. 120

Dans cette duplication du réel, je ne remets pas en question la réalité du monde, mais plutôt sa capacité d'être vraie. J'exploite l'*être* de l'objet en lui donnant une flexibilité d'existence dans une double vie. «Toute réalité exposable à la duplication cesse par là même d'être crédible.»¹⁵

La réalité de l'objet est déséquilibrée par le déplacement et la déconstruction de sa fonction; sa justification d'être tient par un fil. L'étrangeté provoque un trouble, original et inguérissable car il n'est plus l'objet qui est là mais le fantôme de celui-ci. Cette situation est inconfortable. En ouvrant l'espace à un nouveau sens issu d'une nouvelle relation entre les objets, le regard est détourné.

La nouvelle situation contient-elle un semblant de vérité ou une ambiguïté réaliste? Pourquoi casser le réel? Le réel de l'objet exerce une exorbitante tyrannie sur notre perception. Qu'est-ce que le réel, qu'est-ce que l'illusion? Hegel¹⁶ propose une distinction entre deux formes d'illusion : l'illusion grossière qui consiste à prendre les choses pour ce dont elles ont l'apparence et l'illusion métaphysique, que Hegel prétend dépasser, qui consiste à reléguer le réel dans un autre monde complètement distinct du monde de l'apparence.

Le dédoublement de l'objet dans l'installation se fait sans hésiter puisqu'il est la conséquence d'un diagnostic : la dysfonction. L'objet ne répond plus à sa fonction d'origine et la dysfonction s'installe. La fixation de vérités immuables devient insupportable face à la multiplicité des voies qui s'offrent alors et, comme elles ne peuvent pas rester statiques, elles cassent le système.

¹⁵ Rosset, C., L'objet singulier, Paris : Éditions de Minuit, 1979, p. 14

¹⁶ Hegel dans Rosset, Ibid., 1976, 1984

2.2.5 Passage entre les doubles

«L'art est une sorte de jeu et, comme peut-être pour toutes les choses humaines, ce n'est que par la voie de l'innocence que nous pouvons réellement en saisir le sens profond».¹⁷

J'utilise des objets qui rappellent le début et l'essence de la vie, des objets qui font appel à notre mémoire de l'«innocence du premier jour» : poupées, souliers et dessins d'enfant. Ces objets éveillent une sensibilité particulière en chaque personne.

Mais, les objets que j'utilise portent des marques qui agissent comme révélateurs de leur contraire qui existe déjà en eux : la poupée est brisée, le soulier est transparent, le dessin est déchiré. Ces «marques» sont des voies de passage entre les doubles qui coexistent dans les objets.

En fait, la possibilité de traiter les objets par leurs aspects fantomatiques est très fascinante. Cela incite à une grande liberté ludique. Un éventail de masques et de doubles sont latents dans les objets. Des possibilités de passage apparaissent à travers la capacité des objets à changer d'apparence, de forme, de couleur et de fonction, en révélant simultanément :

fonction / dysfonction	équilibre / déséquilibre
similitude / différence	unicité / multiplicité
présence / absence	apparition / disparition
innocence / tragédie	mémoire / oubli
fragment / tout	

¹⁷ Tàpies, A., La pratique de l'art, traduit par E. Raillard, Paris : Gallimard, 1994, p. 284

2.2.6 Sens

La perception du sens peut ne pas être fondamentale au moment de la production artistique mais le sens se manifeste malgré tout. Le sens se révèle au fur et à mesure que l'oeuvre prend forme. Sa perception peut être activée par l'observation des caractéristiques formelles de l'oeuvre et, ainsi, des possibilités variées de sens se confirment : «tout est visible et les manques n'appartiennent qu'à celui qui observe et ne sont pas des caractéristiques propres aux événements».¹⁸

À l'exploration des objets, le jeu du sens est inhérent. Ces objets sont chargés de couches de vie qui ont laissé des marques et des possibilités de sens. La charge de contenu symbolique est forte et, en plus, elle est manifestée dans le mouvement intuitif du **jeu**.

Le contenu symbolique est traité dans cette recherche comme étant la place donnée à la perception fondamentale du doute et de l'angoisse par rapport à la précarité des vérités.

Les minces couches de vérité s'entremêlent, les fragiles couches de mémoire dialoguent entre elles, la perte et la transformation de la mémoire se mobilisent et, ainsi, coexistent ce qui est et ce qui n'est pas. Tout se tient dans un mouvement délicat et de mince équilibre.

Le symbole est, par sa nature, indéfinissable : énigme éternelle, il échappe à toute interprétation contraignante et, comme un rhizome, il établit un réseau infini de possibilités de sens et d'avenir.

«Le symbole implique quelque chose de vague, d'inconnu, ou de caché pour nous. [...] Donc un mot ou une image sont symboliques lorsqu'ils impliquent quelque chose de plus que leur sens évident et immédiat. Ce mot, ou cette image, ont un aspect « inconscient » plus vaste, qui n'est

¹⁸ Berta, M., Prospective symbolique en psychothérapie : l'épreuve d'anticipation clinique et expérimentale, traduit par M. Vlahussich, Paris : Éditions ESF, 1983, p. 53

jamais défini avec précision, ni pleinement expliqué. [...] Lorsque l'esprit entreprend l'exploration d'un symbole, il est amené à des idées qui se situent au-delà de ce que notre raison peut saisir.»¹⁹

Pour Chevalier et Gheerbrant²⁰, le symbole est doté d'une charge énergétique qui mobilise et unifie l'évolution de la pensée. Il comporte dans son essence la réalité de la séparation ainsi que de la réunion des parties qui sont en apparence opposées. Il est pluridimensionnel, susceptible d'un nombre infini de dimensions en constante transformation.

Le sens du symbole apparaît par suite de la prise de conscience de ses facettes multiples qui révèlent à la fois l'opposition des doubles et leur potentiel d'harmonisation. Le symbole, par son effet dynamique, invite à un comportement exploratoire. Il provoque la transformation. Il offre la possibilité d'un pont qui permet de réunir des éléments séparés ou opposés.

Les symboles composent de vastes constellations d'images et quelles que soient leurs variations, chaque image possède un double aspect.

Dans mon activité artistique, je me sens concernée par la création de systèmes avec des oppositions, des connections et des passages. Un système formé de cohérences et d'incohérences qui cohabitent, de similitudes et de différences qui s'harmonisent, d'écarts et de rapprochements qui sont en constant mouvement. Ce qui est appelé par

¹⁹ C.G. Jung., Essai d'exploration de l'inconscient, traduit par L. Deutschmeister, Paris : Éditions Gonthier, 1964, pp. 21-22

²⁰ Chevalier, J. et Gheerbrant, A., Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, Paris : R. Laffont, 1982

Todorov²¹, le fait symbolique. Le fait symbolique est intrinsèque à l'art. Il est composé de deux polarités et d'un troisième élément qui est la possibilité de passage, d'équilibre ou de coexistence entre les deux premiers.

²¹ Todorov, T., Théories du symbole, Paris : Seuil, 1985

CHAPITRE III

LES OEUVRES

Les oeuvres qui ont pour titre «Passages», «Constance», «Parcours» et «Doute» ont été choisies, dans ma production des deux dernières années, pour présentation dans l'exposition finale de maîtrise²² : «Pure impression». Dans ce chapitre, je propose un mode de prise de contact avec ces oeuvres, à partir de trois points de vue : du plus général (les impressions premières explorant les sensations) au plus intégrateur (le fonctionnement du système installatif), en passant par une vision transversale (sensible et objective) des éléments composant les installations. L'oeuvre fonctionne comme un système indissociable, comme une unité.

²² Le communiqué de presse annonçant l'exposition et un carton d'invitation sont joints à l'annexe A. Les dimensions des oeuvres et de leurs composantes apparaissent à l'annexe B. Un vidéo de sept minutes de l'exposition constitue l'annexe C.



Planche #1 : «Passages»





Planche #2 : «Passages»

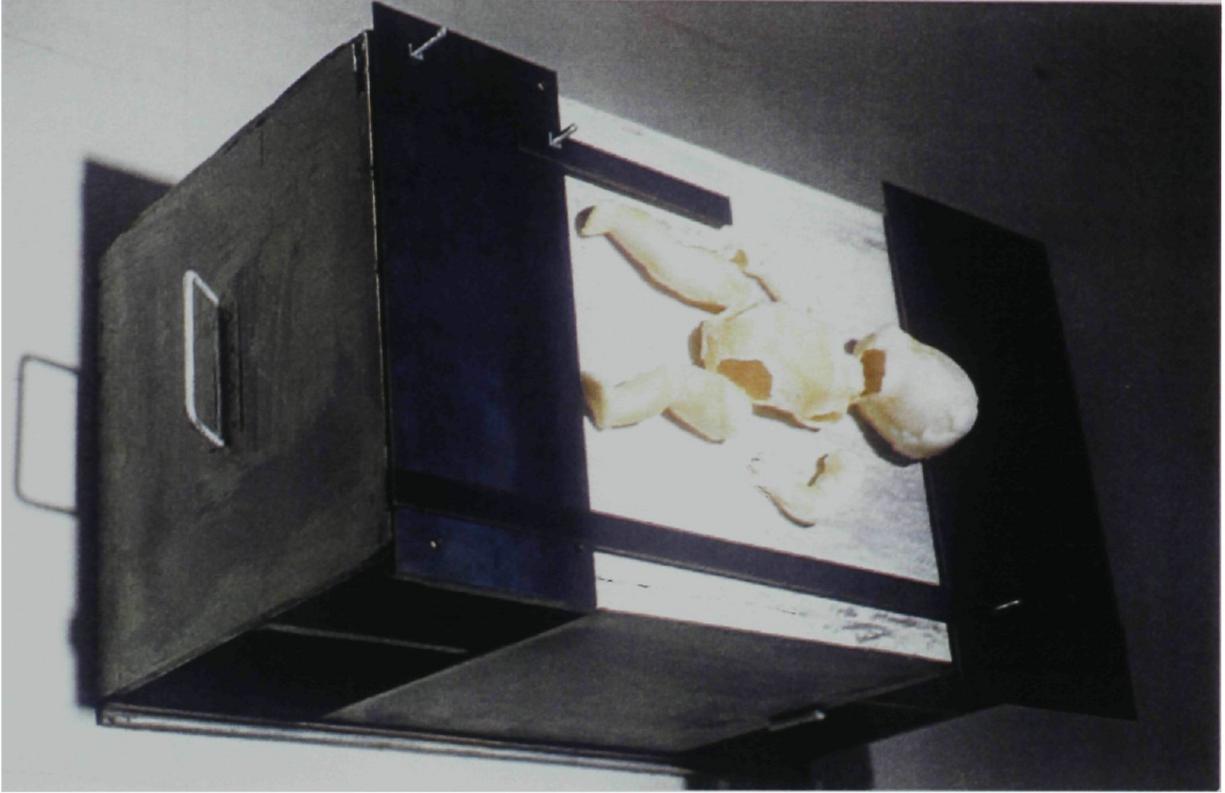


Planche #3 : «Passages»

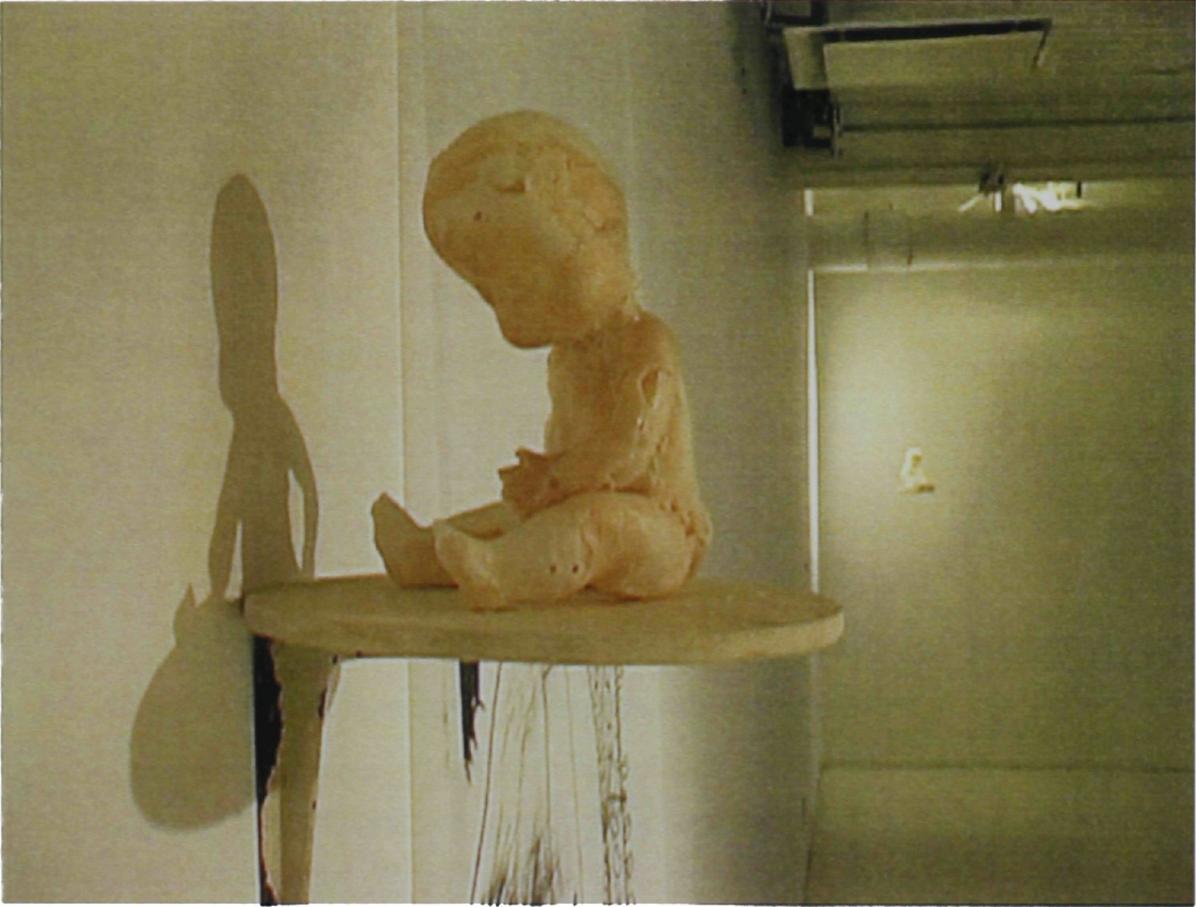


Planche #4 : «Passages»

3.1 L'oeuvre «Passages» : la versatilité

3.1.1 Impressions premières

Par sa disposition dans un coin et l'origine des objets, «**Passages**» est une analogie à l'espace intérieur d'une maison. Je déplace des objets banals du vécu quotidien dans une allusion à l'habitation. Comment prendre contact avec cette oeuvre? Quels sont les éléments qui attirent notre attention :

- . le coin comme espace intime;
- . la matérialité des reproductions, les traces du temps et les marques;
- . le visible et l'invisible à travers la lumière rouge-orange, en haut du luminaire;
- . les poupées et l'innocence de l'enfance, le tragique des marques et des cassures;
- . les meubles marqués par la dysfonction;
- . la photocopie de la photo de famille, la présence de l'absence, paraître ou disparaître;
- . les éléments de début de vie ou de proximité de la mort?

Les éléments relatifs à la maison et à l'enfance orientent le sens. La maison peut être vue comme étant le centre du monde, l'être intérieur, avec l'évocation du refuge et de la protection.

3.1.2 Description des éléments visuels

Cette installation est composée de six éléments : trois d'entre eux sont le résultat du procédé de photocopie (de grande dimension) en noir et blanc et les trois autres sont différents éléments de mobilier qui servent de support à trois versions de poupée de cire.

Cette oeuvre a son point de départ dans la trouvaille de la photographie de famille présentée, qui a été l'élément déclencheur et mobilisateur pendant tout le processus d'émergence de l'oeuvre.

La photocopie de la photo de famille. Transformations : Pour arriver au résultat de l'image photographique présentée, j'ai manipulé les effets de lumière en laboratoire. Le négatif était en excellent état. Le blanchiment du haut et le noircissement du bas de la photo mettaient en évidence les effets de contraste et d'opposition déjà existants dans l'ensemble de la photo. L'étape de la photocopie vient brouiller les détails en mettant encore plus en évidence ces contrastes. Ces couches d'intervention ajoutent à l'étrangeté de l'image au point qu'il est difficile d'identifier dans quel environnement elle se situe. Le support papier est très commun et simple.

Simplicité : Le contenu imagé de cette photo porte la simplicité, les contradictions, les contingences et l'aventure qui sont l'essence des éléments qui caractérisent la photographie, selon Barthes²³. Elle est touchante de nostalgie par l'absence qu'elle évoque. Elle est blessure car elle contient le chagrin, la répulsion. Ici, l'image photographique est agrandie jusqu'à ce que les personnages aient la taille d'un corps réel. Agrandie, la photographie est disproportionnée par rapport à sa fonction d'origine de portrait à placer sur un meuble ou dans un album. Un passage se fait entre la banalité (d'un moment quotidien) et la «magnification» (de cet acte photographique marquant et sensible). Un petit souvenir de famille voit sa valeur amplifiée, traduite par l'ampleur et la place que l'objet a prises.

Oppositions et contradictions : Ces images agrandies de personnages viennent habiter l'espace. Dans cette photographie originale de la fin des années 50, une arrière-grand-mère porte un jeune enfant dans ses bras. Elle est habillée en tons foncés et l'enfant l'est en blanc. La dame, âgée d'environ 90 ans, regarde vers le haut. Elle est habillée avec grande simplicité. Elle a une expression faciale qui laisse à peine percevoir un sourire. L'enfant, âgé d'environ un an, regarde vers le bas, vers son soulier ou vers les mains qui le supportent. Ses souliers sont noirs et les bas, blancs. Son expression faciale est

²³ Barthes, Ibid.

fermée, sans sourire. Aucun des deux ne regarde vers la caméra, même si la pose semble clairement préparée pour une prise de photo. L'écart d'âge des personnages, les contrastes des couleurs des vêtements, les orientations contraires des regards amènent à prendre contact avec des composantes en opposition.

L'aventure : En arrière-plan, il y a des restes de bois qui sont très difficiles à percevoir. Des feuilles de vigne ont poussé à travers ces bûches entassées. Il y a longtemps qu'elles sont là. C'est une image prise en plein air. Le paysage du fond est d'ailleurs. C'est un paysage étrange et troublant. Elle est aventure puisqu'elle mobilise (elle m'a mobilisée). Elle mobilise une sensibilité, elle provoque une réaction.

Cet objet photographique est un trésor qui me dynamise et me provoque jusqu'à ce que je crée un monde autour. Il ouvre un espace visuel qui entre en relation avec les objets dans l'installation. Ainsi, le «cercueil-armoire» est créé et existe par rapport à la photographie.

Les poupées et le cercueil-armoire. Les trois poupées sont de cire. Elles sont confectionnées de manière artisanale à partir d'une matrice, soit une poupée des années 70. La cire choisie est translucide et de couleur blanche; j'y ajoute des pigments pour donner la coloration de la peau.

Le cercueil-armoire est élaboré à partir d'un meuble en bois, dont la fonction quotidienne d'origine était probablement le rangement à l'intérieur de la maison. Il est déposé sur le sol. Ses portes coulissantes ne glissent plus et il porte les traces du temps, des cicatrices de ses déplacements et de son usage quotidien. Il a une poignée de métal à chacune des deux extrémités, sur les côtés. Elles suggèrent une fonction de facilitation du déplacement de l'objet. J'ai ajouté une couche de teinture blanche qui l'harmonise avec la photo. Dans le contexte de l'installation, il prend la fonction de support pour une poupée.

La poupée sur le cercueil est démembrée, mais tous ses membres sont là. Son état demande qu'elle soit en position couchée. Sa transparence laisse percevoir la composition des couches de cire superposées, blanches et couleur peau. Elle est nue.

Sur ce meuble, des morceaux d'acier entourent la poupée. L'acier est massif et de couleur naturelle entre le gris foncé et un bleu marin. Deux plaques d'acier trouées sont placées aux deux extrémités du meuble. Trois des huit trous portent des vis qui assurent le lien avec les barres d'acier en composant presque un rectangle. La poupée est encadrée par cette structure qui comporte une sortie, une rupture, une faille. Les autres trous suggèrent une utilité et on perçoit, par les marques inscrites, qu'ils ont été soigneusement mesurés, mais de la manière dont ces plaques sont réutilisées, le système de trous ne fonctionne pas. Il est impossible de rétablir le système des trous. Les plaques rectangulaires portent aussi des dissonances, elles dépassent les limites du meuble. Malgré ces assortiments en apparence ratés, un système est en place dans l'ensemble. Le meuble a acquis une nouvelle fonction qui est active dans le présent.

Le cercueil fait la synthèse des éléments présents dans la photographie. Porteur des mêmes tonalités de couleur que la photo, il arbore des marques du passé tout en étant objet du présent. Il contient à la fois la vie et la mort, le vide (de l'armoire) et le plein (sur le meuble), la présence et l'absence. Il porte la légèreté de la cire et la lourdeur du métal. Avec des trous, des vis et des cassures, c'est un objet qui s'impose.

Photo de famille et cercueil-armoire avec poupée : nous sommes dans l'univers de la maison. Cela a amené la confection du troisième élément.

Le dessin de la «maison». Le dessin appartient, comme la photo de famille, à la banalité d'un quotidien familial. Ce dessin est identifié «Maïté» au coin en haut à droite et il a été fait en 1997. Imprimé sur papier translucide végétal, cette photocopie en noir et blanc est agrandie à la taille normale du corps. Le dessin est placé au centre d'un papier orienté à la verticale, dont il n'occupe qu'un tiers de la hauteur.

La maison est dessinée avec une grande porte, un soleil, une fleur et deux animaux qui occupent chacun un côté de l'image, un premier avec les pattes orientées vers le sol et l'autre en position inversée. Le soleil, la fleur et les animaux composent un paysage externe.

Dans l'installation, cette image est placée au mur à un angle de 90 degrés par rapport à la photocopie de photo de famille. Par sa disposition et son contenu d'espace du dehors, le dessin répond à la photo de famille par un jeu de co-présence, il est répétition.

Encore par répétition, un autre dessin d'enfant agrandi qui devient un luminaire s'introduit dans l'installation.

Le luminaire, photocopie de gribouillis d'enfant. Le dessin est identifié (en bas) «Serginho 2-6-1963». La photocopie est faite sur le même papier translucide que le dessin «La maison». Elle est utilisée pour former le luminaire. Cette photocopie est installée sur une forme cylindrique, supportée par des structures translucides de matière plastique (très peu apparentes) et suspendue par des fils d'acier. À l'intérieur du cylindre se trouve une lumière rouge-orange. Cette photocopie, à l'origine bidimensionnelle, devient un objet tridimensionnel placé dans un coin de mur entre les deux images installées aux murs. Ainsi, par sa fonction, il devient très différent du dessin au mur.

Dans sa verticalité accentuée, ce luminaire qui part du sol établit une continuité entre le bas et le haut, un lien qui semblait mis en péril par la dis-connexion entre le regard de la dame et celui du garçon ou entre la lourdeur du noir et l'excessive clarté du blanc dans la photo de famille. Le luminaire a pour rôle de fusionner l'élément enfantin (dessin) à l'élément transcendant (transparence du papier et aura de lumière rouge). Il fait le passage entre la réalité visible du dessin et la transparence disparaissante de la lumière. À nouveau, un dessin d'enfant est magnifié.

La table basse appuyée au mur et sa poupée. Un autre meuble suggère une fonction d'intérieur de maison : la table basse. Elle est en bois et porte aussi les marques du temps et de son utilisation. Elle est de couleur bois et blanc cassé qui laisse une impression de blanc vieilli. Dans sa nouvelle fonction, elle maintient ce qui était sa place habituelle, soit au bord d'un mur. Elle est placée en bas du dessin d'enfant «La maison». Elle porte une autre poupée de cire démembrée et, elle aussi, destinée à être couchée.

En tant que poupée démembrée sur un meuble, cette pièce est répétition. La correspondance s'établit avec la poupée démembrée sur le «cercueil», qui lui est très semblable sauf qu'il lui manque ses deux bras. Sur le «cercueil», la poupée est plus exposée parce que centrale, mais les deux poupées sont entourées de protection (métal ou bois). Dans sa relation au «cercueil» la poupée est deuil et, dans sa relation au meuble appuyé au mur, elle est plutôt repos. La table basse de couleur beige marron reprend le reflet de couleur rouge du luminaire, ce qui crée un écart avec toutes les autres pièces de cette installation qui vont du noir au blanc. Les similitudes, les différences et les répétitions ferment et ouvrent des possibilités de perception.

La tablette suspendue et la poupée de cire. Cette tablette a été construite à partir de morceaux recyclés de bois et de métal (probablement du fer). Je suis intervenue sur le bois en le recouvrant d'une mince couche de teinture blanche. Le support de métal est naturellement rouillé, avec des traces de sa peinture blanche d'origine. Cette tablette sert de support à une autre poupée en cire. Celle-là a tous ses membres, mais ses couches de cire sont plus minces et sa fragilité est très apparente. Des trous sont présents dans son dos, sa tête, ses bras et son corps. Sa minceur laisse traverser la lumière. Elle est aussi translucide que le luminaire.

3.1.3 Fonctionnement de l'oeuvre

Un constat s'impose : les dualités des éléments sont agissantes et, entre les uns et les autres, il y a des **passages** :

début de vie / fin de vie	présence / absence
répétition / différence	transparence / opacité
touché / touchant	apparaître / disparaître
sentant / sensible	visible / invisible
marques / traces	fonction / dysfonction
verticalité / horizontalité	

La versatilité, jeu de doublures, d'oppositions et d'inversions. «Passages» est par excellence le lieu d'un jeu de doublures et de doublages. Cette oeuvre est chargée de répétitions. Elle est surpeuplée de différentes versions d'une même réalité.

Le double début de vie / fin de vie qui est présent dans la photocopie de photo de famille est aussi présenté dans les meubles avec les poupées de cire.

Le regard triste et tourné vers le bas du garçon est aussi présent dans la poupée qui est tournée vers le mur sur la tablette.

Les cicatrices et les rides présentes dans la figure de la personne âgée sont reprises dans la texture des poupées de cire, ainsi que les marques du temps et de l'usage des meubles.

Un jeu de verticalité et d'horizontalité se manifeste entre les deux meubles au sol (table basse et cercueil) et les trois objets verticaux (photo, dessin et luminaire). Des tables, des poupées, des maisons se côtoient, se disent, se répètent.

Deux meubles portant des poupées sont en rapport direct avec le sol, tandis que la poupée sur la tablette est en hauteur. Cette dernière est complète et assise, tournée vers le mur, mais les deux autres poupées sont démembrées et entièrement exposées.

Des inversions coexistent dans cet espace habité. La photographie de famille, ce pâle registre du réel, devient proportionnelle à la grandeur nature de l'existence humaine. En conséquence, elle perd sa place sur les meubles pendant que des empreintes de poupées l'occupent. Les regards de ces faux personnages s'opposent : une non rencontre a lieu à l'intérieur d'un espace aussi intime que la maison. Maison dysfonctionnelle, composée d'objets dysfonctionnels qui fonctionnent exclusivement dans cet espace.

Des objets du passé composent au présent un espace totalement nouveau. Tous ces objets si versatiles et changeants trouvent une unité dans un système chargé d'intimité. Des sorties restent ouvertes, comme sur la structure métallique du cercueil ou dans les images qui représentent des scènes externes ou dans la verticalité du luminaire.

Dans la photographie, les réactions physiques et chimiques d'ombre et de lumière sont transformées en matière-pigment noir et blanc.



Planche #5 : «**Constance**» :



Planche #6 : «Constance» :

3.2 L'oeuvre «Constance» : le silence

3.2.1 Impressions premières

Une oeuvre dépouillée. Un seul élément est disposé dans un coin, au fond de la salle : une mini-balançoire sert de support à une poupée de cire. Qu'est-ce qui rend cette oeuvre active :

- . le coin comme espace intime;
- . la posture et l'emplacement de la poupée;
- . le plein et le vide;
- . l'ombre et la lumière, les transparences ?

3.2.2 Description des éléments visuels

La poupée et sa balançoire habitent un grand espace. La balançoire est en bois, recouverte de papier de soie chinois et placée en hauteur. Des fils d'acier et de petites boules de plomb la retiennent flottant dans les airs. La poupée en cire (procédé de l'empreinte) est transparente et habillée, non pas d'une robe de poupée, mais du même papier chinois. Son vêtement ne lui donne pas une apparence stylée de mannequin, c'est seulement qu'elle n'est pas nue. Peut-être que l'on peut associer cette sorte d'habit minimal à celui des moines.

3.2.3 Fonctionnement de l'oeuvre

La balançoire est statique. Il s'agit d'un objet qui évoque le mouvement et le jeu. Le mouvement d'alternance (va et vient) semble possible. Ce mouvement serait rythmé et court, comme celui du souffle et de la vie.

Les ombres et les lumières. Cette oeuvre est chargée de jeux d'ombre et de lumière. La portion d'espace qui est dans l'ombre est beaucoup plus grande que celle dans la lumière. La poupée est illuminée par l'arrière, ce qui accentue la perception de sa transparence, résultat de la mince couche de cire qui lui donne sa forme. Le grand espace sombre devant elle est vide d'objet. Ce vide est agissant. Il donne la possibilité à la poupée, si petite, d'exister dans tout cet espace qui lui appartient. En même temps, sa blancheur et sa finesse matérielle invitent à la délicatesse extrême, à la suavité.

Jeu entre réel et irréel.

Les dimensions de «Constance» (objet miniature dans un espace énorme) sont en relation avec les dimensions de fantaisie et d'irréalité du monde de la poupée. Par la miniaturisation et la magnification, une distance est prise avec le réel et ses dimensions : ainsi, les quatre mètres devant la poupée se décuplent.

Sur la position de la poupée et de sa balançoire dans cet espace. Cet espace retiré, en hauteur et en fond de salle peut donner à la poupée un lieu de refuge qui peut aussi être un lieu de réclusion, d'introspection, de rapport à soi. Il peut aussi être considéré comme étant, au contraire, un point de vue privilégié, dans un angle et une position d'où elle peut prendre contact avec toute la salle, où elle est ouverte au monde et à l'exposition. Être transparent, elle voit tout ou elle ne voit rien puisque l'ombre est devant elle. La position adoptée est à mi-chemin entre ces deux attitudes. Elle est dedans et dehors.

Elle est solitaire. La hauteur et l'apparence précaire de la balançoire peuvent apparaître comme un nid perché pour cette poupée. Le nid évoque le repos, la tranquillité, la pause, l'attente. Fragile, il est paradoxalement un lieu de sécurité, c'est son abri. «Le nid est un bouquet de feuilles qui chante. Il participe à la paix végétale. Il est un point dans l'ambiance de bonheur des grands arbres»²⁴.

²⁴ Bachelard, G., La poétique de l'espace, Paris : Presses universitaires de France, 1957, 1998, p. 102

Son abri peut être, soit tout l'espace devant elle, soit son espace intérieur. Le grand espace habité de silence donne la liberté de s'habiter par le dedans et de faire son nid de l'intérieur.

Jeu du plein et du vide. Le vide est au dedans et au-devant de la poupée. Elle est en relation avec cette absence. En fait, cet espace vide est fondamental, puisqu'il donne la sensation d'être rempli de matière immatérielle par l'omniprésence de la poupée. Dans ce vide, il y a de la place pour tout. Tout peut être là. Dans cette oeuvre, le plein et le vide s'entremêlent et forment une unité indivisible, un pli : «Entre les lignes, il y a encore un message secret qui se révélera plus tard... Je termine car ce soir tombe.»²⁵

²⁵ Schumann, R. dans Wilgowicz, P., «La frise des «Doppelgänger» chez Robert Schumann» dans Dupuy, M. et Makarius, M., La question du double. Actes du colloque organisé les 27, 27 et 28 mars 1996, Le Mans : École régionale des Beaux-Arts, 1996, p. 108

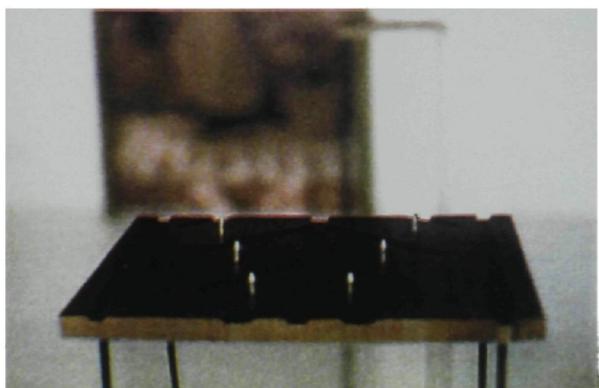


Planche #7 : «**Parcours**»



Planche #8 : «Parcours»

3.3 L'oeuvre «Parcours» : mouvance

3.3.1 Impressions premières

L'oeuvre est placée dans l'axe central de la pièce. Comme dans un espace public, elle suggère un parcours à suivre, un passage abstrait à franchir déterminés par le portail et les six tables. Chacune des tables est différente des autres mais toutes sont de la même hauteur. Par où prendre contact avec l'oeuvre :

- . en parcourant le chemin central;
- . par le portail et l'image photographique qui sont au bout du chemin;
- . par les six tables hautes qui marquent le rythme du parcours;
- . par l'étrangeté des objets : la matérialité, les procédés de confection, l'origine véritable et l'aspect faux de chaque objet;
- . par la simplicité et la noblesse de cet espace qui s'apparente à un lieu rituel;
- . par la mouvance des objets et la stabilité d'un espace bien défini?

3.3.2 Description des éléments visuels

L'image photographique. La photographie d'origine est datée du début des années 60. La personne âgée représentée au centre de cette image est la même que dans l'image photographique de l'oeuvre «Passages» (répétition). La femme est debout.

Transformations : L'image est imprimée sur papier mince, par traitement numérique. Une tonalité rosâtre prédomine dans l'image. Celle-ci donne un résultat visuel dont la texture s'approche de l'effet que les pointillistes ont créé : de proche nous avons la perception de petits points de couleur juxtaposés et, de loin, l'image est définie. Une amplification des contrastes a été réalisée par traitement infographique dans le but d'amortir les détails.

Le résultat présenté n'est pas une reproduction à partir du négatif photographique, il est la copie transformée d'une petite reproduction sur papier jaunie par le temps. C'est une impression d'une copie de la copie d'une photo ancienne agrandie. Il y a une accumulation de gestes qui accentuent la perte de «réalité». La photo, à son tour, n'est pas «réalité», elle est son absence... Cette réalité a existé à un endroit donné et à un moment donné. Cet objet imprimé, qui est en quelque sorte dépositaire du réel et porteur de ce grand pouvoir de représentation, porte aussi en même temps la fragilité de cette représentation, par l'absence de la chose. À travers toutes ces couches de fausseté, tous les contenus symboliques sont là dans l'absence même de la chose représentée. Tout est emprunté. Une grande distance est prise par rapport à la fidélité à la trace. Un nouvel espace prend forme.

Au bas de la photo, apparaît un dédoublement d'une bande (30 cm de hauteur) de la même photo, dans une autre tonalité rosâtre et en position inversée. Par ce collage, il y a un dédoublement fragmenté de la présence imagée de la personne âgée. Par l'inversion de cette bande; la continuité de l'image est cassée et cela donne la sensation d'un reflet (dans l'eau ou sur un miroir) : dédoublement de la réalité, reflet, altérité ou identité, paraître ou disparaître? Ce reflet est placé dans le même plan vertical que la grande image. La possibilité de voir cette bande comme un reflet demeure ambiguë. Contrairement à un reflet «normal» qui pâlirait et s'évanouirait, ce fragment est plus lumineux et défini que l'image dans sa totalité.

Le portail. L'image est entourée par une structure de vieux bois qui suggère un contour de porte, un «portail». La dimension du «portail» est «réaliste». Le portail est une porte principale, une composition monumentale, un point d'entrée²⁶ : un passage. Dans cette oeuvre, il y a un espace réel de parcours et un espace fictif de passage, puisqu'il n'y a pas d'espace en arrière pour poursuivre le trajet. L'image photographique, qui appartient

²⁶ Éveno, B., Legrain, M., Garnier Y. et Vinciguerra M., Le Petit Larousse Illustré 2000, Paris : Larousse/HER, 1999

à un passé, ouvre cette possibilité de passage abstrait. Le portail établit un lien entre deux mondes, il a une valeur dynamique, il implique un mouvement, une traversée. Du possible à l'impossible, du connu à l'inconnu, le portail ouvre sur le mystère. Il invite à le franchir par la pensée.²⁷

Ce portail évoque le temps : «la temporalité se temporalise comme avenir qui va au passé en venant au présent». «Chaque maintenant reprend la présence d'un «ne plus» qu'il chasse dans le passé et anticipe la présence d'un «pas encore» qui l'y chassera; le présent n'est pas clos, il se transcende vers l'avenir et vers le passé, mon maintenant n'est jamais».²⁸

Les tables. Le parcours est bien défini par l'alignement des six tables qui ont une hauteur uniforme et sont en équilibre précaire. La fragilité de leurs pattes les place à la limite du déséquilibre et laisse pressentir d'imminents incidents dans le parcours.

L'espace plan horizontal de chacune des tables est habité par des pointes, des rainures et des marques sur le bois. Les pointes en acier inoxydable appartiennent au monde de la rudesse et de la dureté. Ces pointes sont bien fixées sur les tables. Elles ne sont pas menaçantes puisque l'équilibre des tables paraît fragile, mais les tables sont armées, comme des gardiens à la porte du temple. En même temps, elles sont là comme elles l'ont toujours été et elles continueront là comme elles ont été récupérées. Des traces de leur utilité antérieure sont présentes sur le plan horizontal en bois. Ce sont les marques de coupe laissées sur le bois par des couteaux, signes du labeur de leur fonction antérieure.

Dans le parcours, les tables marquent le rythme du trajet. La hauteur égale et les distances symétriques donnent une constance. Chacune des surfaces de table est de taille et de matière légèrement différentes. À l'intérieur des surfaces, d'autres mini-trajets sont

²⁷ Chevalier et Gheerbrant, Ibid.

²⁸ Lyotard, Ibid., p. 97

rainurés dans le bois. Une rupture abrupte de la ligne de ces mini-trajets est visible aux bords coupés de la planche, mais l'ensemble des éléments présents dans l'oeuvre intègre les mini-trajets dans un parcours abstrait, dans une continuité des lignes dans l'espace ouvert.

3.2.3 Fonctionnement de l'oeuvre

La mouvance: Jeu d'immanence et de transcendance. À partir d'un rapport entre les objets, des mouvements sont évoqués. Du trajet dans le trajet, du petit parcours au grand parcours; ruptures matérielles et continuité immatérielle, de l'espace objectif à l'espace subjectif, tout évoque le mouvement. Le mouvement est un fait, dans la perception du concret à l'abstrait des choses, une transition est évoquée.

Ce portail et son parcours font appel à l'esprit de la tradition et des rituels qui transcendent le temps. Ce passage accessible ou interdit, ouvert ou fermé, pour entrer ou pour sortir, présent ou absent, à franchir ou simplement à contempler! Nous avons à peine les éléments pour entrevoir la possibilité d'un passage dans une image abstraite : son reflet ou son ombre.



Planche #9 : «Doute»



Planche #10 : «Doute»



Planche #11 : «Doute»

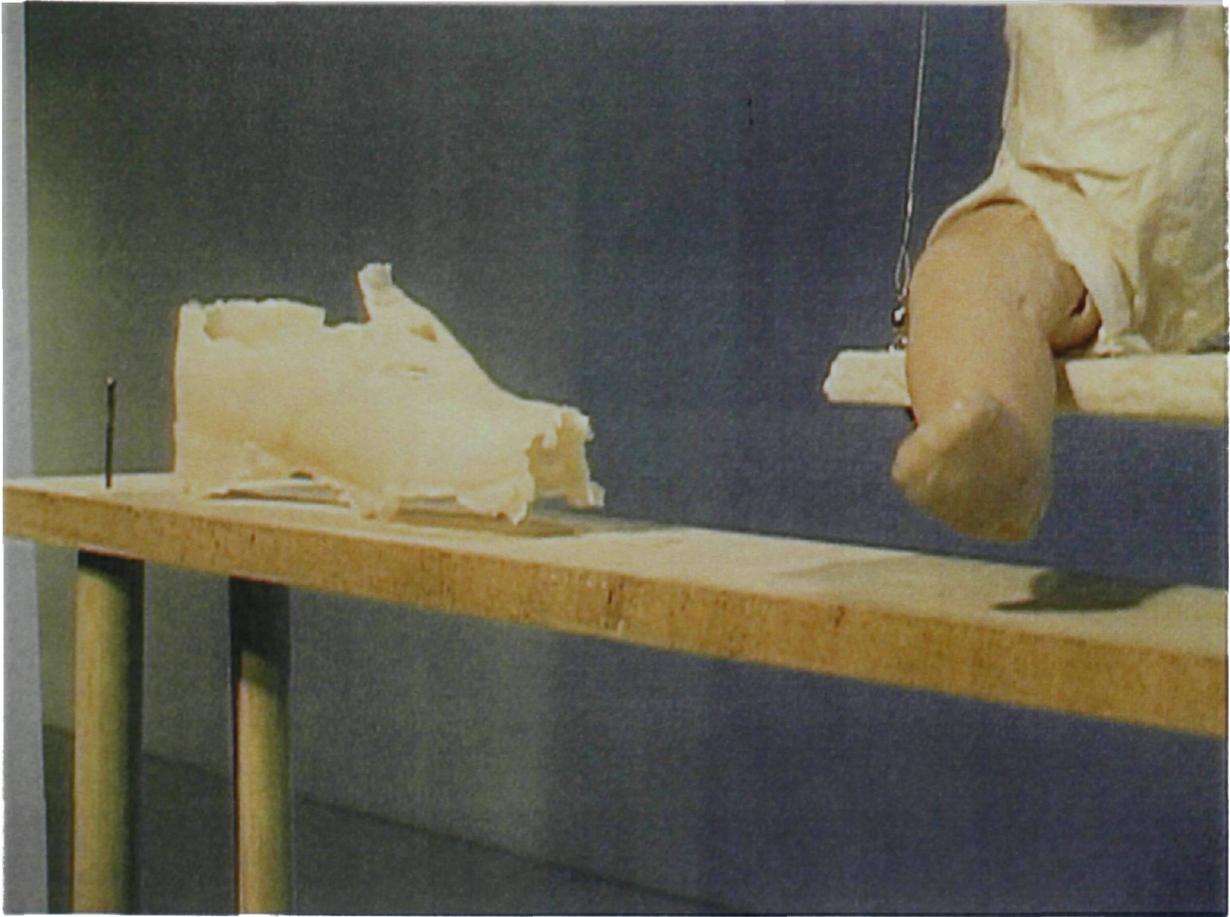


Planche #12 : «Doute»

3.4 L'oeuvre «Doute» : l'incertain

3.4.1 Impressions premières

Cette oeuvre présente une structure symétrique presque complètement aérienne. Elle a un devant et un derrière qui sont accessibles. Elle invite à en faire le tour.

Par où commencer à prendre contact avec l'oeuvre :

- . par la présence des éléments qui appartiennent à l'enfance;
- . par le caractère aérien ou instable des composantes;
- . par le caractère pictural prédominant en association avec des composantes sculpturales;
- . par le jeu des écarts : vrais et faux, copie et authenticité, proximités et distances, différences et similitudes, agrandissement et miniaturisation?

La balançoire peut balancer et même le tout peut balancer. Les feuilles de photocopie de dessin font un mouvement subtil. Dans la superposition et l'écart entre les copies, cette possibilité de léger mouvement laisse place à l'hésitation. La proximité et la distance entre les deux copies accolées déjouent le regard. On peut voir à travers les transparences mais cela demeure incertain, dans le flou. Par contre, tout est symétrique.

3.4.2 Description des éléments visuels

Les deux panneaux de dessin. Les panneaux sont composés de photocopies de deux dessins d'enfant qui représentent une fille aux cheveux longs et portant une robe. Elle est souriante. Elle n'a pas de bras. Ces deux dessins placés en parallèle se ressemblent beaucoup et c'est justement de ces similitudes qu'émergent d'importantes différences dans la représentation : l'une a des souliers et l'autre pas, une robe est représentée plus courte que l'autre.

Il y a un décalage entre les deux couches superposées de photocopie sur papier transparent de la même image. Dans un cas, le décalage se fait par un léger déplacement (4 cm). Pour l'autre, c'est l'inversion de la position de l'image et la variation des proportions. Dans ce jeu de distance et de décalage, s'ajoute aussi l'effet de l'intervention gestuelle avec la couleur.

Le panneau du dessin photocopie qui représente la fille sans soulier est marqué par une autre couche d'intervention, plus directe : la peinture. Cette intervention, en bleu, se localise dans la région de la robe. Des taches d'un **bleu** pur laissant apparaître les mouvements des empreintes des doigts habitent la couche de papier placée derrière et dépassent les limites de la robe. Le papier au premier plan reste avec le flou du bleu qui transparait. Le bleu s'évanouit, il se dématérialise. Entrer dans le bleu comme «Alice au Pays des merveilles», c'est passer de l'autre côté du miroir²⁹. Par contre, en se plaçant en arrière de l'oeuvre, ce bleu est très matériel, très net et pur.

Dans l'autre panneau, l'intervention picturale est très semblable, mais en **rouge**. Cette fois, les taches de rouge ne dépassent presque pas les limites de la robe et restent contenues dans un espace défini. Le panneau qui porte le rouge est placé au premier plan et celui en bleu est au deuxième plan. Le rouge est présenté frontalement; il est explicitement visible, vivant et chaud. Ce rouge a besoin de la relation avec le bleu qui, lui, est aérien, flottant.

Les panneaux bougent selon un mouvement spontané, dû à la circulation de l'air, et cela donne la possibilité de variations dans l'image. Ces images décalées et flottantes sont dans le monde de l'incertain. Un doute flotte. Par répétition, un jeu de similitudes et de différences est provoqué. Des relations de proximités et de distances s'établissent. C'est

²⁹ Chevalier et Gheerbrant, Ibid.

par la comparaison entre ces quatre couches de photocopies que les éléments se relativisent.

La mini-balançoire et la poupée de cire. La mini-balançoire ressemble beaucoup à celle de l'oeuvre «Constance». La poupée de cire est assise sur la balançoire. Elle est aussi habillée de papier chinois transparent et, comme dans les dessins sur les panneaux, elle a des cheveux et pas de bras.

Faire un mouvement serait naturel pour une balançoire, mais cette poupée sans bras donne une sensation de fragilité et d'instabilité et invite à l'immobilité. Elle a des cheveux naturels, mais seulement quelques mèches qui tombent sur son front, ce qui laisse paraître un manque. Son apparence physique est fragile. Elle a des parties de corps qui sont parfaitement formées et des parties, comme les pieds par exemple, qui sont informes ou déformées. Elle est étrange. Elle est insolite.

Par la transparence et les couches de cire de la poupée, une question reste en suspens : est-ce que ces couches sont en train de se composer ou de se décomposer? Avons-nous plutôt une poupée évanescence ou en émergence? La poupée d'origine est déjà une représentation miniaturisée d'un enfant. Ici, c'est une empreinte de la poupée, et cela crée un rapport avec la dualité présence-absence. Ce n'est pas la poupée qui est là par l'empreinte, c'est son absence qui est présentée. Par contre, ses cheveux sont plus réels que ceux de la vraie poupée.

Les cheveux sont les traces du corps les plus résistantes au temps. Ils sont la mémoire immortelle d'une existence. Ils sont la permanence, tandis que la poupée est confectionnée de cire très mince, elle est très fragile et vulnérable dans son existence même. Dans cette oeuvre tout est copie, empreinte, impression, sauf les cheveux qui sont vrais, mais paradoxalement, ce sont ces mêmes cheveux qui renforcent l'écart avec le réel. Ils nous transportent dans une sensation de folie.

La table. La table se situe directement en-dessous de la balançoire. Ce meuble est construit. Il est haut. Ses quatre pattes sont longues et désaxées. Des clous sont posés sous la surface horizontale rectangulaire en direction des pieds, mais ils ne sont pas enfoncés jusqu'au bout. Le plan rectangulaire de la table porte des marques vieilles d'événements antérieurs. Cette table d'apparence instable est le support de l'empreinte d'un soulier en cire de la grandeur d'un enfant de trois ans. Il est placé du côté droit de la table. Il est très mince et de couleur peau orangée. Ses contours sont mal définis, minces et fragiles; un soulier en décomposition ou un soulier mal formé?

La proximité de la table et de la balançoire confirme une relation d'intimité. Cette table haute et en miniature est un objet de support qui vient marquer le centre unificateur de l'oeuvre. Elle offre un soulier (en transformation) dans un monde flottant. Par son rapport au sol, elle affirme un moment d'équilibre dans un ensemble de composantes flottantes. Ce soulier est aussi l'unique objet de toute l'oeuvre qui garde la lucidité, la normalité de la mesure réelle.

3.4.3 Fonctionnement de l'oeuvre

L'oeuvre est frontale et plutôt aérienne, mais, contrairement aux deux autres installations, celle-ci laisse la possibilité de passer en arrière. Le devant et l'arrière ouvrent deux perspectives fondamentales sur les mêmes objets. La balançoire, la poupée en cire, la table et la chaussure d'enfant sont placées entre les deux panneaux et renforcent la ligne frontale de l'oeuvre.

Les deux couches en transparence forment un objet, le panneau. L'objet n'est pas une photocopie, il est la relation entre les photocopies, elles font un. Par la transparence, on traverse les pièces, mais la vérité qu'elles portent est différente de chaque côté. Un tout autre point de vue est possible de la totalité de la pièce : le doute s'installe. La transparence flottante des panneaux établit aussi des rapports avec la matérialité de la poupée et de sa balançoire.

Chaque composante est ancrée dans un système de correspondances binaires. Chaque élément peut rencontrer son pendant. Il ne s'agit pas d'une symétrie géométrique, l'équilibre s'établit dans le rapport entre les composantes : ce qui est aérien est en rapport avec ce qui part du sol. Le support de la balançoire part du haut et est en relation directe avec la table dont le support part du bas, du plancher. Ce rapport entre le haut et le bas donne une structure, une unité, à l'oeuvre.

Un jeu de démesure des dimensions des panneaux crée des rapports avec des éléments présents en miniature, comme la table ou la balançoire. Par les écarts, tout est en corrélation, le monde de l'enfance est présent à la fois dans des agrandissements et des miniatures.

Les photocopies de dessins, par leur existence même, sont la présence de l'absence de ses dessins. A partir de l'intervention en couleur, le temps présent prend le dessus sur l'image originale. Des rapports entre la présence et l'absence sont mis en évidence. L'objet qui n'était que copie avec des possibilités infinies de multiplication devient unique. Est-on en présence d'un temps en devenir ou d'un temps passé?

Les procédés d'impression et d'empreinte sont au coeur de l'oeuvre. Ces procédés sont multiplicateurs de versions, producteurs de faux à partir d'un objet d'origine. Ils sont des multiplicateurs d'associations et des multiplicateurs de mémoire. Ces multiples modes d'impression, de recomposition et de reproduction amènent à avoir plusieurs temps présents dans un même temps. Le jeu de la multiplicité du temps est ouvert.

CHAPITRE IV

SPATIALITÉ ET REPÈRES

Au cours de ma production et de ma réflexion, j'ai observé que l'espace joue un rôle essentiel dans la composition de mes installations. L'espace vient déterminer le mode de relation avec l'oeuvre.

Les quatre oeuvres exposées présentent des rapports entre elles qui ont émergé lors du montage de l'exposition. Un nouvel espace a été créé.

L'exposition «Pure impression» témoigne d'une pluralité de mondes qui établissent des relations entre eux. Espace intime, espace public, espace mental; chaque oeuvre privilégie un mode particulier d'être. Chaque oeuvre est une totalité qui accueille des pièces qui ne sont que des fragments d'objet ou de réalité. Deux phénomènes existent simultanément, soit la relation dynamique entre les parties et la totalité de chaque oeuvre et aussi l'interaction entre les oeuvres créant un espace de jeu à différents niveaux :

- . de l'espace réel à l'espace irréel;
- . des espaces internes aux espaces externes;
- . du coin au centre;
- . du plein au vide;

- . du haut au bas;
- . de l'agrandissement à la miniaturisation;
- . des proximités aux distances;
- . de l'horizontalité à la verticalité.

Les territoires sont marqués par le rythme, par la répétition, par des variations, par des correspondances, par des équivalences et par des symétries.

4.1 Les espaces externes et internes

Chaque objet dans une oeuvre entre en relation avec les autres parties de cette oeuvre à partir des possibilités dynamiques dans les espaces internes définis par l'oeuvre. Les espaces internes révèlent le jeu des variations et des corrélations entre les différences et les ressemblances, entre les originaux et les copies, entre les correspondances et les équivalences et entre les proximités et les distances.

Je propose d'explorer les rapports de l'oeuvre à l'espace physique qui l'entoure là où elle est exposée et, ainsi, de porter attention au jeu existant dans les relations spatiales internes et externes pour chaque oeuvre, entre les objets qui les composent. Ces oeuvres invitent à une prise de contact avec le volume au dedans et au-dehors de l'espace de l'oeuvre. D'autres niveaux de relation spatiale dynamisent ces oeuvres comme : l'architecture du lieu et les relations entre chacune des oeuvres.

L'oeuvre «**Passages**» évoque un espace intime. Elle est installée dans un espace architectural comportant un angle, un coin de mur. L'architecture renforce la disposition de l'oeuvre à se construire dans son espace interne. Une ligne abstraite mais précise délimite le mouvement d'entrée et de sortie de cet espace interne à l'oeuvre. Son espace externe est clairement perçu comme étant au delà du rectangle classique d'une pièce de maison. Cet espace laisse la possibilité d'entrer et de marcher entre les «meubles» composant l'oeuvre, dans un espace-

maison. «le coin nie le palais»³⁰. C'est un espace interne rempli d'accumulations et de répétitions. Il est chargé d'objets et d'émotions. Il demande un espace externe pour respirer et il s'intègre ainsi bien à l'espace de «Constance» placée devant «Passages».

«Passages» est en rapport frontal avec «Constance» qui évoque également un espace intime, mais dans la dynamique opposée. On passe de l'accumulation au dépouillement.

Le noir et blanc de «Passages» se retrouve dans les contrastes d'ombre et de lumière de «Constance». L'oeuvre «**Constance**» ouvre l'espace. Un grand espace sombre devance le contact avec le petit personnage sur sa balançoire, en coin, au fond. Ce vide peut devenir vite plein. L'entrée dans le vide de «Constance» laisse l'espace pour revoir les accumulations, les contradictions et la blessure de «Passages» et aussi pour anticiper les impressions à distance de la poupée isolée dans une si vaste pénombre. Le vide peut être réconfortant ou angoissant. Dans ce vide sombre devant et en-dessous de la balançoire qui est habité par la poupée en cire, il y a place pour le silence, la contemplation, la méditation, l'angoisse, la peur ou la peine. Ce grand vide dans l'ombre est plein.

L'expression de la poupée amène la perception d'un espace d'introspection que renforce l'architecture en coin des lieux. On passe d'un large espace externe à un espace profond en soi.

«Le coin est un refuge qui nous assure une première valeur de l'être: l'immobilité. Le coin est une sorte de demi-boîte, moitié murs, moitié porte. Il sera une illustration pour la dialectique du dedans et du dehors».³¹

Dans cette oeuvre, la limite entre le dedans et le dehors de l'oeuvre est moins définie physiquement. Ce passage se fait graduellement. On peut considérer qu'il y a une grande

³⁰ Bachelard, Ibid., p. 135

³¹ Idem, p. 131

«zone d'entrée», large d'environ trois mètres. «Constance» habite un espace de recueillement, d'intimité ainsi que de rapport au monde. Pour une telle transition, l'oeuvre demande un large espace vide autour, rempli de silence. Si on considère qu'elle a une vue d'ensemble sur l'exposition, on vient d'ouvrir encore plus son aire d'action. Une action dans la passivité.

Dans «**Parcours**», le rapport à l'espace architectural est aussi très présent. Cette oeuvre suggère un parcours qui exploite la profondeur de la salle d'exposition. Où commence ce parcours? La zone où débute l'espace frontal apparaît progressivement. L'oeuvre étant placée face à la porte centrale de la galerie ouvre la possibilité d'un parcours étendu à tout l'espace devant et en arrière d'elle, au delà des limites physiques des lieux. Cette oeuvre propose aussi un passage entre le dedans et le dehors. Le paysage de l'image photographique suggère un lieu externe. Un parcours se forme à travers les six tables qui invitent à y cheminer pour aller à la rencontre du «portail». La forme du «portail» suggère un passage d'un côté à l'autre. Le portail, c'est un passage qui ouvre un espace abstrait.

L'espace latéral de l'oeuvre, là où l'oeuvre finit, est clairement défini par la perception de la limite physique formée par les tables ainsi que par les deux courts murs latéraux.

Dans «**Doute**», nous sommes en contact avec un tout autre type d'espace. Il s'agit d'un espace abstrait, de dimension plane, donc propre à l'oeuvre. Tout passe par les relations internes entre les composantes. L'oeuvre habite un espace aérien et oblige à en faire le tour par l'extérieur. L'espace externe a des contraintes précises. Il doit être frontal et large, en laissant la possibilité d'une dualité de l'expérience spatiale.

«Doute» est une oeuvre qui se concrétise dans une spatialité picturale. Par contre, le jeu des écarts, des proximités et des distances permet d'enrichir la relation entre l'espace pictural et l'espace sculptural. Un jeu de volumes sur la face frontale plane crée un effet dynamique, un passage entre l'espace tridimensionnel et l'espace bidimensionnel se fait à travers un plan stratifié, à la rencontre de la table et de la balançoire.

Les panneaux de dessin sont doubles, séparés par un écart de 3 cm entre eux. Cet écart résulte d'un mince volume vide et mobile entre les deux dessins, puisque le papier est librement suspendu, il flotte. Il y a, entre les deux tranches de papier, un espace vide réel qui est rempli des effets créés par la transparence du papier et par la rencontre entre les images de dessin.

4.2 Le jeu des dimensions : la miniature et l'agrandissement

Ces oeuvres témoignent des relations entre l'agrandissement des images banales d'un quotidien, comme une photo de famille ou des dessins d'enfant, et la miniaturisation, avec les poupées de cire comme représentation d'une jeune fille, le petit soulier d'enfant ou les mini-balançoires.

Dans ce jeu de proportions, se pose la question du point de vue qui détermine un rapport juste à l'oeuvre³². Plus proche ou plus loin, cela dépend de ce qu'on veut voir, de la pièce, de l'oeuvre. Le participant doit bouger pour trouver sa juste position.

Dans le changement de dimension, l'objet est tiré de sa banalité et il acquiert une présence singulière³³. Que l'objet soit miniaturisé ou «gigantisé», ses textures, ses couleurs, ses volumes, ses possibilités de sens sont, d'un coup, motifs d'attention. Dans cette nouvelle réalité de l'objet, une proximité est créée. Des sensations du monde du vrai ou du monde du faux glissent dans un même instant. Ainsi, ces oeuvres deviennent par le simple changement des dimensions des mondes insolites, avec une ouverture à une perception poétique. Du petit au grand, des corrélations s'établissent et se répercutent en tissant une réalité interne à l'oeuvre. Ainsi, chacune des oeuvres devient la miniature d'un monde ou un monde prêt à nous loger dans son espace.

³² de Mèredieu, F., Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne, Paris : Bordas, 1994

³³ Bachelard, Ibid., 1957

Contrairement à l'oeuvre «Passages», qui est placée directement devant «Constance» et où l'espace de l'oeuvre est rempli d'objets, «Constance» occupe un espace plutôt vide.

Dans «Parcours», le reflet matérialise le jeu de lumière. Cette oeuvre est chargée de jeux d'ombre et de lumière. Pour Richard Strauss³⁴, «l'ombre est ce rien noir, cette chose sans nom, qui traîne par terre, dont l'absence, néanmoins, représente l'inachèvement de l'humain, de son identité».

Ces différents rapports au sol, aux dimensions, aux profondeurs révèlent la diversité des possibilités de rapport au monde, de points de vue qui bousculent les perceptions et la conscience que nous en avons, selon qu'il est vu de l'intérieur ou de l'extérieur.

4.3 Points de repère

Pour explorer des espaces et des sens si variés, entre la surcharge et le dépouillement et entre les dualités de rapport à l'espace, ces objets à répétition fonctionnent comme des liants, des calques : jeu de répétition et originalité, similitudes et différences. Ces points de repère fonctionnent comme des marques qui permettent de retrouver les liens. Ce sont des éléments qui permettent de reconnaître le territoire exploré.

Les tables et les balançoires. Ce sont des objets avec une surface plane portés par quatre points de support et d'attache, soit par en haut ou par en bas, et ils sont présents dans les quatre oeuvres. Toutes les tables ont des pattes désaxées et les balançoires sont soutenues par de minces fils. L'équilibre est instable et le support, précaire. La table objet de stabilité, la balançoire objet de mouvement, d'alternance (va et vient), de jeu.

³⁴ Wilgowicz, P., «La frise des «Doppelgänger» chez Robert Schumann» dans Dupuy, M. et Makarius, M., La question du double. Actes du colloque organisé les 27, 27 et 28 mars 1996, Le Mans : École régionale des Beaux-Arts, 1996, p. 109

Les personnages: poupées, enfant ou femme âgée. Ils habitent toutes les oeuvres. Ils ne sont que reproduction en cire ou en papier, avec des couches d'intervention. Les poupées sont complètes ou démembrées, visage tourné vers le mur ou vers l'espace ouvert, avec ou sans cheveux. Les personnages en reproduction photographique sont assis ou debout. Ils sont tous des personnages centraux, sensibles et touchants. En groupe ou seuls, placés dans l'ombre ou dans la lumière, modifiés, simplifiés, accentués ou combinés, ils portent plein de secrets.

Les vis et les clous. Ils sont partout, ces petits objets métalliques qui doivent être fonctionnels mais qui, ici, répondent à une nécessité symbolique : un rappel de la dysfonction ou du danger imminent, du sacrifice.

Les multiples. Meubles faits en série, photocopies, empreintes, l'original s'évanouit en laissant place aux nombreux faux qui acquièrent tous leurs propres vérités. Chacun devient unique et singulier. Plusieurs couches d'intervention s'accumulent en créant des objets originaux.

La couleur. Noir et blanc, couleur de bois, couleur peau, bleu ou rouge, ces couleurs ont une présence presque toujours dans la transparence par suite d'un ajout de pigments qui fonctionnent plutôt comme teinture que comme peinture. La couleur est utilisée au point où elle perd sa consistance. Sa fonction dans ces pièces est de marquer la matière pour en renforcer les caractéristiques. La couleur n'étouffe pas sa matière de support, elle confirme son existence.

CONCLUSION

La réflexion théorique est essentielle à ma pratique quotidienne de création. Qu'elle porte sur l'émergence d'une pièce ou sur le résultat présenté en exposition, je la considère comme étant partie intégrante de l'oeuvre. Elle me guide dans la création puisque l'oeuvre émerge dans la mise en relation entre les objets : juxtaposition, superposition, proximité et distance. Des analogies s'ouvrent et se définissent au fil du travail. Une unité conséquente à l'exploration est construite.

Je comprends ce document comme un exercice de prise de contact conscient du jeu des possibilités créatrices, un effort d'atteindre une sorte de «logique structurale» qui anime ma production. Une telle «structure» rend compte d'un grand nombre de décisions prises. Dans cette «logique», le regard est sollicité et la perception en tant que sensation est plus précise que la géométrie dans ses mesures. Par cet exercice, je prends conscience du contexte, de la cohérence et de la justesse de mes décisions et j'offre au «participant» la possibilité d'accéder à ce monde si intime mais aussi universel.

J'ai débuté cette étape de production par des questions sur le double et sur les marques laissées à travers les temps. Je perçois dans le parcours de mon travail que les marques du temps ont trouvé leur double dans la réalité spatiale.

Avec la manipulation des objets et des possibilités de sens démarre un jeu intuitif de fonctions et de dysfonctions, de sens et de non sens, de visible et d'invisible, de touchant et de senti. Une

mouvance s'installe. Par des proximités et des distances, une perception des espaces est évoquée. Il y a des objets, des scénarios de mondes irréels : pure impression, pure sensation.

Je suis à la recherche d'une impossible connaissance de l'essence de l'existence humaine. Le jeu des irréalités créé dans mes «unités construites» me semble plus réel et complet que la réalité. Dans ce jeu des faux, j'ai la claire sensation que je suis plus proche du vrai. Dans "Passages", par exemple, chaque élément est détourné de sa réalité tout en conservant son monde d'origine : la maison.

La question sur la place à donner au SENS dans ma production m'a habitée tout au long de cette étude. Je ne voulais pas comprendre le sens, le sentir pour moi-même me paraissait suffisant. Dans la recherche de la plus grande expressivité et sensibilité de la matière, le sens émerge, il se place, il se réalise et j'apprécie cette réalisation. J'ai traité le sens comme étant la chose sensible, la chose réelle qui se matérialise, qui préexiste dans la matière. J'ai vu le sens émerger et faire son chemin. Aujourd'hui je peux affirmer que le sens est traité ici comme conséquence naturelle et aussi inévitable du travail. Il ne révèle pas une direction définie à l'avance, mais il est toujours là plus ou moins achevé, présent depuis le début, même si au départ je ne le percevais pas nécessairement.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Bachelard, G., La poétique de l'espace, Paris : Presses universitaires de France, 1957, 1998
- Barthes, R., La chambre claire, note sur la photographie, Paris : Gallimard, Seuil, 1980
- Berta, M., Prospective symbolique en psychothérapie : l'épreuve d'anticipation clinique et expérimentale, traduit par M. Vlahussich, Paris : Éditions ESF, 1983
- Chevalier, J. et Gheerbrant, A., Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, Paris : R. Laffont, 1982
- de Mèredieu, F., Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne, Paris : Bordas, 1994
- Fabri, V., La valeur de l'oeuvre d'art, Paris : L'Harmattan, 1997
- Guattari F. et Deleuze G., Rhizome : introduction, Paris : Éditions de Minuit, 1976
- Jung, C.G., Essai d'exploration de l'inconscient, traduit par L. Deutschmeister, Paris : Éditions Gonthier, 1964
- L'homme et ses symboles, Paris : R. Laffont, 1964
- Krauss, R., Le photographique, pour une théorie des écarts, traduit par M. Bloch et J. Kempf, Paris : Macula, 1990
- Lamarche-Vadel, G., «Actualité et inactualité du double» dans Dupuy, M. et Makarius, M., La question du double. Actes du colloque organisé les 27, 27 et 28 mars 1996, Le Mans : École régionale des Beaux-Arts, 1996
- Éveno, B., Legrain, M., Garnier Y. et Vinciguerra M., Le Petit Larousse Illustré 2000, Paris : Larousse/HER, 1999
- Lyotard, J.-F., La phénoménologie, Paris : Presses universitaires de France, 1976

Rosset, C., L'objet singulier, Paris : Éditions de Minuit, 1979

Le réel et son double : essai sur l'illusion, Paris : Gallimard, 1976, 1984

Souriau, É., «Du mode d'existence de l'oeuvre à faire», Bulletin de la Société française de philosophie, 25 février 1956

Tàpies, A., La pratique de l'art, traduit par E. Raillard, Paris : Gallimard, 1994

Todorov, T., Théories du symbole, Paris : Seuil, 1985

Wilgowicz, P., «La frise des «Doppelgänger» chez Robert Schumann» dans Dupuy, M. et Makarius, M., La question du double. Actes du colloque organisé les 27, 27 et 28 mars 1996, Le Mans : École régionale des Beaux-Arts, 1996

BIBLIOGRAPHIE COMPLÉMENTAIRE

Benjamin, W., «Peinture et graphisme. De la peinture ou le signe et la marque», La part de l'oeil, no. 6, 1990, pp. 13-17

Benoit J.-C. et Berta, M., La pénombre du double : l'anticipation par les images positives et négatives, Paris : Éditions ESF, 1987

Cauquelin, A., Court traité du fragment : usages de l'œuvre d'art, Paris : Aubier, 1986

Combaila Dexeus, V., Tàpies, traduit par R. Marrast, Paris : Albin Michel, 1984

Didi-Huberman, G., L'empreinte, Paris : Centre Georges Pompidou, 1997

Phasmes : essais sur l'apparition, Paris : Éditions de Minuit, 1998

Fink, E., Le jeu comme symbole du monde, Paris : Éditions de Minuit, 1966

Foucault, M., Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines, Paris : Gallimard, 1966

Genin, C., Réflexions de l'art : essai sur l'autoréférence en art, Paris : Editions Kimé, 1998

Heidegger, M., Chemins qui ne mènent nulle part, traduit par W. Brokmeier. Paris : Gallimard, 1986

Heinich, N., Le triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques, Paris : Éditions de Minuit, 1998

Krauss, R., L'originalité de l'avant garde et autres mythes modernistes, traduit par J.-P. Criqui, Paris : Macula, 1993

Merleau-Ponty, M., Le visible et l'invisible : suivi de notes de travail, Paris : Gallimard, 1979

Reithmann, M., Joseph Beuys : par la présente, je n'appartiens plus à l'art, traduit par O. Mannoni et P. Borassa, Paris : L'Arche, 1988

Rosset, C., Le principe de cruauté, Paris : Éditions de Minuit, 1988

Le réel : traité de l'idiotie, Paris : Éditions de Minuit, 1977

Loin de moi : étude sur l'identité, Paris : Éditions de Minuit, 1999

ANNEXE A

**COMMUNIQUÉ DE PRESSE
ET
CARTON D'INVITATION**

Marcia M. Lorenzato
Pure impression

Exposition de fin de maîtrise

Du 14 au 25 juin 2000

Vernissage : le mercredi 14 juin à 17h00

Galerie des arts visuels, Édifice La Fabrique

255, boul. Charest Est, Québec

Heures d'ouverture : lundi au vendredi de 9h30 à 16h,
samedi et dimanche de 13h à 17h

Marcia M. Lorenzato présente trois oeuvres sous forme installative, résultats de ses deux dernières années de recherche. « *Le point de départ pour la mise en forme de mes oeuvres est l'exploration des objets simples d'un quotidien, d'ici ou d'ailleurs, qui portent les marques d'une existence antérieure, comme des dessins d'enfant, des photos de famille, des meubles usagés ou des poupées.* »

Déconstruire, reconstruire, recomposer; photocopier, imprimer, mouler : par ces actes, des objets d'autrefois réapparaissent dans une nouvelle existence. Chaque objet manifeste sa solitude puisqu'il n'est qu'un fragment, un morceau isolé et fragile appartenant à une réalité perdue. Pourtant, des relations s'établissent entre les objets rassemblés. Des passages se révèlent entre la matérialité des objets et l'immatérialité des sens en émergence. Les affinités et les différences entre les objets s'articulent, de nouveaux liens de dépendance s'établissent. La fragilité inhérente à chaque objet est transcendée par la force du système qui est créé. Chaque oeuvre devient un monde.

Marcia est originaire de Sao Paulo, au Brésil, et vit à Québec depuis 1988. Après avoir commencé sa carrière en 1981 comme professeure d'éducation artistique, elle se consacre pleinement à la production artistique depuis 5 ans. Elle a participé au cours de la dernière année à des expositions collectives ici et au Brésil et complète actuellement la maîtrise en arts visuels. Récipiendaire du prix Muse - catégorie exposition 1998 de l'Université Laval et des bourses Desjardins 1998, FCAR - maîtrise et FCAR - doctorat, elle poursuivra l'an prochain ses études au niveau doctoral.

-----30-----

Pour contacter l'artiste :

Marcia Lorenzato: 418-877-3045 Doylemml@microtec.net

UNIVERSITÉ
L'AVANT
GALERIE
DES ARTS VISUELS
EDIFICE LA FABRIQUE,
255, BOUL. CHAREST EST,
QUÉBEC
HEURES D'OUVERTURE :
LUNDI AU VENDREDI
DE 9H30 À 16H
SAMEDI ET DIMANCHE
DE 13H À 17H

OTAZINPOJ

0005 NIUL 25 UA 4T UD

BUVE



FINISSANTE À LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS



Marcia

IMPRESSION

VERNISSAGE MERCREDI LE 14 JUIN 2000 À 17 H

ANNEXE B

DIMENSIONS DES OEUVRES

L'oeuvre «Passages» : planches # 1, 2, 3 et 4

Dimensions de la photocopie de photo de famille	2,14 m. X 1,54 m.
la photocopie de dessin d'enfant	2,19 m. X 0,90 m.
le luminaire	2,27 m. X 0,40 m. (diamètre)
le cercueil	0,39 m. X 0,36 m. X 0,78 m.
la table basse appuyée au mur et sa poupée	0,55 m. X 0,33 m. X 0,57 m.
la tablette suspendue et la poupée de cire	0,53 m. X 0,25 m.
l'ensemble de l'installation	4,85 m. X 5,75 m.

L'oeuvre «Constance» : planches # 5 et 6

Dimensions de la balançoire et de la poupée	0,49 m. X 0,30 m. X 0,30 m.
Hauteur de la tablette	1,54 m.
Dimensions de l'ensemble de l'installation	un coin de 7,25 m par 7,25 m.

L'oeuvre «Parcours» : planches # 9 et 10

Dimensions de l'image photographique	1,97 m. X 1,21 m.
la bande inférieure de l'image	0,16 m. X 1,21 m.
chacune des six tables	1,21 m. X 0,28 m. X 0,16 m.
l'espacement dans les rangs de tables	1,31 m.
du passage entre les deux rangs de tables	1,61 m.
portail	2,17 m. X 1,51 m. X 0,20
de l'ensemble de l'installation	7,25 m. x 5,15 m.

L'oeuvre «Doute» : planches # 9, 10, 11 et 12

Dimensions des deux panneaux	1,66 m. X 0,95 m.
	1,70 m. X 1,06 m.
de la balançoire avec poupée	0,13 m. X 0,18 m.
la tablette avec soulier	1,21 m. X 0,50 m. X 0,10 m.
Distance entre la balançoire et la tablette	0,04 m.
le sol et la base des panneaux	0,78 m.
derrière les panneaux jusqu'au mur	3,00 m.
Dimensions de l'ensemble de l'installation	7,25 m. x 5,15 m.

ANNEXE C

**L'EXPOSITION «PURE IMPRESSION», VIDÉO
(sept minutes)**