

SAFIA LEGHARI

TRAVERSÉE

Mémoire présenté
à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval
dans le cadre du programme de maîtrise en arts visuels
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
QUÉBEC

2006

© Safia Leghari, 2006

RÉSUMÉ

Ma démarche créatrice repose sur l’empreinte. Mes matrices sont des corps humains couverts de peinture. Les recto et verso des supports utilisés donnent à des toiles bifaces.

L’œuvre qui s’organise dans le processus est ainsi réversible. Les éléments non contrôlés – touchant, touché mou, dur, pigment, support – provoquent une traversée dans une zone de passage momentanée.

Les apparitions et les disparitions du sujet m’amènent au cœur de ma recherche où j’entrevois exploiter une perte de matérialité à tous les niveaux par l’utilisation de supports translucides et transparents superposés, par la superposition et la juxtaposition des voiles, des entoilages, des plastiques et par les rabattements changeant le format des supports. Dans la dernière œuvre, *Mouvance éthérée*, une danse s’opère lorsque s’ajoutent au devant et au dos du corps les deux faces manquantes, celles des côtés gauche et droit. Ainsi s’achèvent le corpus et l’expérience de la *Traversée*.

AVANT-PROPOS

Je voudrais remercier celles et ceux qui m'ont accordé un temps précieux en entretiens et qui m'ont aidée dans la réalisation de *Traversée*, mon mémoire de maîtrise, et *Zone de passage*, mon exposition de fin de maîtrise.

Je remercie tout particulièrement mon directeur de maîtrise, monsieur Bernard Paquet ainsi que tous mes professeurs.

Je suis reconnaissante à tous les membres de ma famille, à Mikaëlle Leghari, à Lise, Francine et Michel Surprenant, ainsi qu'à Gilles Dorion.

Un grand merci à tous mes modèles anonymes et à mes collègues Paula Bogati, Dgino Cantin, Johanne Caissy, Luc Charrette, Denis Couture, Richard Ferron, Armelle François, Josée Haerinck, Josée Wingen, Jean-François Lavoie, Louise Legendre, Jean-Philippe Roy, Nicole Royer, Nathalie Thibault, Robert Thivierge, Lise Vézina et Christophe Viau.

Je rends ici hommage aux artistes et auteurs dont je cite abondamment la pensée et les propos. Ils ont été des guides sur le chemin d'un secret qu'ils ont dévoilé, chacun à leur façon. Leurs propos éclairés et si bien dits méritaient un espace dans ce lieu *civilisé* où se raconte l'histoire en ses multiples racines archéologiques, anthropologiques, matérielles et spirituelles.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	i
AVANT-PROPOS	ii
TABLE DES MATIÈRES	iii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
PLAN DE TRAVERSÉE.....	2
1.1 Graver, encreur et imprimer : dépôt de papier	2
1.2 L'étendue des dépôts de corps	3
1.3 Voyage des corps matriciels	5
1.4 Bilan du parcours	8
CHAPITRE II	
L'AVENTURE DU RECTO-VERSO.....	11
2.1 Le plongeon au cœur de ma recherche	11
2.2 L'aventure du recto-verso	13
2.3 Grandes et petites traversées.....	14
2.4 Familles.....	15
2.5 Multiplication des traces et les rabattements	16
2.6 Ascension.....	17
2.7 Recensement des territoires explorés.....	17
CHAPITRE III	
LE VOYAGE VERS L'INTANGIBLE.....	19
3.1 Introduction.....	19
3.2 L'allègement du support : de l'épais au subtil	20
3.3 Évanescence des imprégnations – De la dégénérescence à la disparition	20
3.4 La superposition des voilages	21

CHAPITRE IV

SUR LES TRACES DE L'EMPREINTE OU L'EMPREINTE ET L'ART ACTUEL23

4.1 La matrice23

4.2 Corps et âme27

CONCLUSION.....30

BIBLIOGRAPHIE.....33

ANNEXES

A – Quinze œuvres de l'exposition de fin de maîtrise « Zone de passage » (3 pages)

B – Processus (11 pages)

C – Atelier (1 page)

D – Famille 1 : l'Inconsciente (1 page)

E – Famille 2 : Recto-verso (1 page)

F – Famille 3 : Traversée (2 pages)

G – Famille 4 : Transcendée (2 pages)

H – Liste des couples dynamiques actifs (1 page)

I – Liste des phénomènes et des événements (1 page)

INTRODUCTION

Dans le cadre de la maîtrise, le corps humain devient matrice. À la manière du maître estampeur qui encre sa plaque, j'encre le corps humain. L'étude des corps matriciels se poursuit sur différents types de supports, de l'opaque au translucide en passant par le transparent, comme le graveur qui utilise diverses feuilles de papier. J'imprime le devant du corps au recto de la toile et le dos, au verso. Mon attention est attirée par des phénomènes de traversées du pigment qui transperce le support comme une substance passe à travers les pores de la peau. On observe alors une différence entre les deux côtés de l'œuvre. D'abord, dans l'aspect brut du recto, de par les empâtements du pigment et par la dématérialisation du corps qui apparaît au verso de la toile. Après un deuxième niveau de manipulation, une impression de perte graduelle de matière corporelle, telle une évanescence, se dégage avec, comme résultat dans certaines œuvres, la sensation exquise d'une élévation, d'une envolée du corps, allant de la matière à l'intangible, de l'épais au subtil, comme s'il ne restait que l'âme qui monte ou qui flotte sur la peau de l'œuvre. Giacometti se réjouirait sans doute de voir s'élever les libertés entravées qu'il a vues et montrées dans ses personnages englués.

CHAPITRE I

PLAN DE TRAVERSÉE

1.1 Graver, encrer et imprimer : dépôt de papier

Tout a commencé avec la gravure. Un jour, j'imprime une de mes mains. J'en transfère la photocopie sur une plaque de zinc à l'aide de la photomécanique, procédé qui consiste à faire passer une image sur une pellicule photosensible. Le carré de zinc, partiellement recouvert de cette pellicule protectrice, est trempé dans un bassin d'acide pour produire des creux qui recueilleront l'encre juste avant l'impression. Grâce à cette matrice métallique dans laquelle est gravée l'empreinte de ma main, j'expérimente toutes sortes d'impressions sous presse. Je change les couleurs lors de l'encrage et j'imprime sur différents papiers. Par exemple, j'encre la plaque avec de la couleur blanche et je l'essuie soigneusement avant d'y déposer un papier translucide japonais, le *Iwaki*. J'applique ce papier à sec sur la plaque encrée car il est trop mince pour être mouillé, pour ensuite le passer sous une presse, dernière étape avant le séchage. Les détails de ma main sont rendus aussi fidèlement qu'en photographie. Mon expérimentation évolue avec des impressions où j'utilise différents papiers, des plus opaques aux plus translucides. Et c'est ainsi que je poursuis mon idée de départ.

Dans mon avant-projet de maîtrise, présenté en mars 2002, je projetais de faire un livre d'artiste destiné aux générations futures. Je voulais investir le champ du livre comme œuvre d'art. Dans cet espace devenu terrain de recherche artistique, je me fixais l'objectif de recueillir les messages du corps et de l'esprit des gens rencontrés. Alors, je procédais à la

cueillette des informations qui formeraient ma matière textuelle d'une part et, d'autre part, je les photographiais pour en obtenir les images qui en formeraient les éléments visuels. Ainsi, chacune des pages de ce livre mariait les éléments textuels et visuels récoltés. Par ailleurs, j'imprimais directement la main des individus pour varier la cueillette d'éléments visuels et c'est en réalisant des empreintes de mains que je me suis perdue dans le faire mais, au cours de ce processus créateur, il s'est produit un glissement qui a entraîné ma recherche dans une direction différente de celle du projet original.

J'expérimente alors des empreintes de ma propre main, comme matrice, que j'enduis de pigment acrylique avec un pinceau. Je l'imprime sur un carré de toile de coton traité au *gesso*. Plus la pression est forte, plus l'impression est fidèle. La beauté des phénomènes rencontrés me séduit. Ici, c'est la chair qui devient matrice. Ma réflexion m'amène à imprimer le corps au complet. Je décide alors d'explorer davantage les empreintes corporelles de grandeur nature. Il faut se rappeler que c'est dans l'esprit d'un graveur que j'entre en recherche.

1.2 L'étendue des dépôts de corps

Je suis vraiment déterminée à faire cette expérience sur un corps entier. Je m'organise. Je dois d'abord trouver les modèles qui consentiront à se faire enduire d'acrylique et ensuite choisir un endroit où elles pourront se laver après chaque impression. Il me faut donc un corps, un bain ou une douche, beaucoup d'espace au sol pour que le sujet puisse se coucher sur la toile, suffisamment d'aires de séchage, sans oublier l'énorme quantité de pigments. Mon atelier de maîtrise ne permettant pas à mes modèles de se laver, je me déplace. Je voyage d'un endroit à un autre pour y faire mes expériences. Mon atelier devient itinérant. Je me déplace avec tous mes matériaux, tantôt dans la demeure d'un de mes modèles, tantôt chez une amie qui a un bain dans son grand sous-sol, et, parfois même, dans ma demeure.

Une première série d'expériences monochromes, en novembre 2002, se fait chez une collègue et, faute de modèle, j'utilise mon propre corps. Lorsque je suis le modèle, je ne peux me peindre moi-même. Ainsi, dans les cas exceptionnels de *Safia 1*, et, comme on le verra plus tard avec *Safia 2*, c'est une autre personne qui enduit de pigment noir le devant et le dos

de mon corps. Je me couche sur le recto d'une toile et, sous l'effet de la gravité, le devant de mon corps s'imprime sur l'endroit du support. Ensuite, je me roule sur le côté pour aller imprimer mon dos sur le recto de la même toile. Ainsi, l'empreinte du devant de mon corps se retrouve à côté de l'empreinte du dos. Le roulement du corps produit un phénomène de croisement, de la face avant et arrière de mon bras gauche, au centre de la toile. C'est comme si le devant de mon corps tendait la main à la partie arrière de mon corps.

Par ailleurs, on sent les os sous la peau, comme lorsqu'on regarde un squelette, d'où cette impression de radiographie. Deux facteurs amplifient cet effet : d'abord, il y a la monochromie par le choix d'un noir impur sur le canevas vierge, telle la facture d'une image au sel d'argent; ensuite, il y a des vides qui créent des plages blanches comme on en retrouve dans une photographie en noir et blanc, engendrés par la non impression des creux de la topographie corporelle. Pendant que les rondeurs du corps s'impriment et font les plages colorées du ventre et des seins, les creux du cou et les tibias laissent des déserts de vide, espaces inoccupés apparaissant davantage lors de l'impression par gravité. Dans *Safia1*, on remarque une partie de mon visage. C'est la seule empreinte de tout le corpus où l'on voit une portion de tête. La problématique soulevée par l'empreinte de la tête en est une de suprême inconfort et je renonce alors à la représenter.

Par la suite, au cours de la même expérience, je passe à un autre type d'impression monochrome qui engendre une troisième sorte de plis. Cette nouvelle impression nommée *impression par frottement* se pratique avec du pigment noir sur un drap de coton blanc. Lors de cette deuxième étape, au lieu de me coucher sur le support comme à la première étape, je suis restée debout et ma collègue a appliqué le drap sur mon corps et l'a frotté pour induire l'impression. Le rendu technique de l'impression par frottement sur drap est diffus et engendre d'autres types de plis. Les plis de frottement se forment lorsque la main, pour produire la pression, frotte sur la surface. Sur ce mince support de coton, on sent trop les coups du pinceau qui font perdre la lecture de la silhouette. Les contours des seins semblent déformés, à la manière cubiste. Par ailleurs, en observant l'expérience sur drap, je remarque un changement dans la composition. La position du corps, par exemple, est imprimée plus en hauteur sur le support donnant ainsi une impression de flottement, d'ascension, d'élévation du corps. De plus, il se produit un dédoublement sur l'impression de la face arrière du corps

au niveau de la jambe, comme si une troisième jambe venait s'y ajouter. Ainsi, avec l'impression sur le drap, il se produit un élargissement des masses corporelles. D'autre part, avec l'impression sur toile, j'obtiens un rendu plus fidèle du contour de la silhouette et des proportions des rondeurs de la chair. Qu'en sera-t-il d'une expérience sur papier?

C'est en décembre 2002, avec *Normand*, que j'expérimente deux impressions monochromes sur papier et une sur drap. Cette deuxième expérimentation consiste à imprimer en blanc le devant et le dos du corps indépendamment, sur deux supports de papier kraft. Cet essai engendre la venue d'un nouvel élément phénoménologique, les déchirures. La gravité seule est utilisée ici pour créer la pression, car le frottement risque de trop froisser le papier et de multiplier les déchirures. De plus, les résultats de l'impression du devant du corps sont rendus avec encore moins de précision que ceux obtenus sur le support en drap ou en toile, tel que constaté durant la première expérience. Par ailleurs, la silhouette qui apparaît lors de l'épreuve du dos est complètement fondue en une masse où fusionnent le dos et le bassin du sujet. Ce fondu est accompagné de taches aléatoires qui partent du milieu de la feuille pour aller jusqu'au bas de cette longue surface rectangulaire. Les phénomènes survenus pendant cette expérimentation sont similaires à ceux constatés lors de l'empreinte de *Safia* sur drap, c'est-à-dire, les plis de frottement et l'élargissement des masses corporelles (mains, pieds et jambe gauche). Toutefois, l'épreuve de *Normand* sur drap a une allure plus massive et la forme du corps est plutôt pleine qu'aérienne.

Après une deuxième tentative sur papier, il convient de reconnaître que le papier présente trop d'inconvénients, comparativement à la toile, qui elle est plus efficace au niveau du transport, du pliage, du dépliage, de l'accrochage et du décrochage.

1.3 Voyage des corps matriciels

En janvier 2003, la troisième expérience polychrome intitulée *Denis* me transporte de l'autre côté des corps matriciels tant recherchés. Cette fois-ci, j'ai une nouvelle idée : je vais imprimer le corps au recto-verso d'une même toile comme lorsqu'on utilise le recto-verso d'une feuille dans un livre.

Or, cette recherche rend possible la comparaison de la toile et du corps au *signifiant signifié*¹, tel qu'abordé par Ferdinand de Saussure. Ce linguiste compare la feuille de papier, où la pensée, le signifié, serait le recto, et le son, le signifiant, serait le verso, tous deux inséparables. Ainsi, dans mon expérience, la toile est le *signifiant* et le corps, le *signifié*.

J'enduis d'abord le devant du corps de mon sujet de pigment de couleur mauve, suivi d'un jaune. Mon modèle se couche sur le ventre directement sur la toile déposée au sol. La pression est en majeure partie obtenue grâce à la force gravitationnelle, additionnée d'une légère pression de la main pour ajouter du poids à certains endroits ou pour aller chercher une meilleure impression des creux, difficiles à imprimer. Ainsi, pour le reste de la recherche, le corps de mes sujets sera en position couchée et l'impression par la gravité fera office de presse. L'impression par frottement est presque complètement abandonnée.

Tout juste après l'impression de l'avant du corps suit la période de séchage. Dans le cas d'une double impression sur la même toile, soit au recto-verso, le séchage est accéléré par l'utilisation d'un ventilateur. Autrement, la toile sèche de façon naturelle durant la nuit. Une fois l'épreuve antérieure sèche, je procède à la seconde étape qui consiste à imprimer la partie postérieure du corps. Cette deuxième surface corporelle se fait recouvrir de pigment noir, bleu, blanc et brun, lorsque le corps est debout. Lorsque la chair est colorée et que le sujet est couché, je recouvre toute la peau avec la toile qui a servi pour l'impression de l'avant du corps. Afin que tout s'imprime bien, je rajoute à la gravité un léger frottement de main, ici et là, sur les parties creuses de l'arrière du corps de mon modèle. Toutes ces actions forcent l'épiderme à laisser sa trace colorée sur le support quasi flottant. Ainsi, avec *Denis*, j'amorce une nouvelle catégorie d'expériences où le devant du corps est imprimé sur le recto et le dos est imprimé sur le verso de la toile. J'obtiens donc les deux faces ou deux régions telles des planimétries, d'un corps imprimé au recto-verso d'un même support.

Au cours de l'expérience avec *Denis* où le recto et le verso d'une toile sont imprimés, il se produit une fantaisie surprenante : en séparant la toile du corps, je remarque un effet fortuit où une main mauve et jaune se retrouve côte à côte avec une main bleutée. Ce mariage inattendu des deux mains en position inverse survient grâce à la pénétration de substance

¹ SAUSSURE, F., *Cours de linguistique générale* (1915), édition critique préparée par Tullio de Mauro, notes et commentaires traduits de l'italien par Louis-Jean Calver (1967), Paris, Payot(1972), 3^e éd. 1982, 157p.

liquide au travers de la matière fibreuse. L'observation de la traversée partielle, introduite par le pigment jaune et mauve lors de la première étape, ne m'a pas fait soupçonner la possibilité d'une telle conséquence. Cela donne l'impression que la main jaune et mauve vient rejoindre la main bleutée, se comportant comme un fantôme qui passe à travers un mur. L'utilisation d'une toile mince plutôt qu'épaisse favorise ce genre d'émergences fantomatiques. Une telle résultante, où se juxtaposent les faces interne et externe de la main, m'entraîne à étendre ma recherche sur un parcours où j'emprunte la piste du recto-verso pour en explorer toute la portée.

Au cours de la quatrième expérience nommée *Safia2*, la face avant du corps, peinte en vert au recto de la toile, se détache de la partie arrière, peinte en rouge sur le verso. Si l'on choisit d'examiner le verso, on découvre un décalage entre les deux faces du corps; on a la sensation que le devant du corps quitte le dos. L'effet de réunion et de séparation est une conséquence accidentelle qui émane de cette récente méthode. De plus, cette pratique offre la possibilité de choisir entre le recto et le verso. Par ailleurs, il y a une plage vide qui se forme, dans cet espace rouge, au centre de l'empreinte dorsale. Telle une fenêtre, cette étendue permet de distinguer certaines traces d'éléments qui ont dérivé du côté vert de la toile jusqu'au côté rouge. Ces taches verdâtres me donnent l'occasion de laisser errer mon imagination et de présumer savoir, par cette pénétration, ce qui gît derrière. Enfin, en regardant une des deux mains, je remarque un allongement de la main droite.

La cinquième expérience, en mars 2003, appelée *Josée*, est la première où les pieds du sujet, vus de face et de dos, ne prennent pas assise à la base du support. De plus, dans cette œuvre polychrome, le positionnement du corps du sujet dans le cadre est plus haut, contrairement aux expériences antérieures. Il en résulte un effet prédominant d'élévation du corps, dont l'avant est de couleurs bleu, violet, noir et dont l'arrière est jaune, rouge, blanc. Cette fois-ci, il n'y a aucun doute : c'est l'envol, le décollage. Les deux faces du corps se sont retrouvées en altitude et aucun intervalle n'apparaît entre le recto et le verso, tel que constaté avec *Safia2*. Il s'agit d'une réimpression du bras droit, avec laquelle on obtient un troisième bras noir, au recto. En soulevant le bras du sujet et en le positionnant plus haut sur le support, j'obtiens un duplicata, sans remettre de pigment. En gravure, l'opération qui consiste à réimprimer sans réencrage se nomme un fantôme ou un macula. Le résultat de

cette action, qui donne l'impression qu'une aile a été rajoutée, amplifie l'effet d'ascension du corps. Dans l'ensemble, les trois bras du recto sont accompagnés des deux bras du verso puisqu'il y a eu une subtile traversée du pigment de couleur jaune et rouge. Ainsi, ce corps semble dorénavant se propulser, à l'aide de cinq ailes.

1.4 Bilan du parcours

Après avoir exposé les principaux éléments du début de la recherche, je ne peux, en concluant, que reprendre les données auxquelles j'ai fait allusion dans le premier chapitre consacré à la description des neuf généralités abordées chronologiquement.

- A. Parmi les expériences réalisées, de la photogravure sur zinc à l'empreinte de la main sur canevas, **c'est l'impression du corps entier sur toile** plutôt que sur papier ou drap qui retient mon attention. D'abord, je peins un corps (je l'encre) et je peins avec ce même corps (je l'imprime). Ce n'est pas de la gravure mais je fais comme si cela en était, et je réfléchis comme un graveur, en utilisant différents supports tel l'estampier qui imprime sur des papiers variés.
- B. **L'utilisation du recto et du verso** de mes supports rappelle d'autant plus l'idée des pages d'un livre qu'imprimerait le maître graveur et me permet de faire le lien avec mon intention originelle de réaliser un livre d'artiste.
- C. Après l'encrage, l'impression et le séchage, je **ne retouche pas la toile** afin de garder la qualité première de l'épreuve, de conserver son aspect brut, et de voir « l'opération agissante ».
- D. **Découverte des imprévus** : les plis de pression, de frottement, de rétrécissement ainsi que les phénomènes de traversée partielle, de décalage, de réunion-séparation, d'allongement et de plié-déplié.
- E. J'ai choisi de présenter mes **œuvres pendues** comme des peaux et non comme des tableaux encadrés et accrochés au mur car j'y trouverais distance et perte d'intimité entre l'observateur et l'oeuvre. Les plis d'accrochage, prévus et voulus, de la toile en

chute libre et retenu par deux seules punaises participent à l'accentuation de l'effet de gravité de l'œuvre suspendue.

- F. Les **couleurs** utilisées dans mes peintures, d'une expérience à l'autre, sont tantôt monochromes, tantôt polychromes. L'apparence des œuvres, ainsi diversifiée, prend différentes factures.
- G. Par ailleurs, les **directives verbales** que je donne au modèle (pinceau vivant) pour le positionnement de son corps sur la toile produisent des résultats inattendus car le modèle peut basculer alors que l'action peintre, à l'aide de son pinceau et n'ayant aucun intermédiaire « vivant », offre moins d'imprévus.
- H. Ainsi, de tels accidents² créent un **effet de hasard dans la composition** et le positionnement du corps dans l'espace pictural est plus ou moins contrôlé. Par exemple, dans certaines oeuvres, nous retrouvons des pieds bien posés à la base du canevas alors que dans d'autres oeuvres, ils flottent dans l'espace pictural.
- I. Tout au long de l'observation des phénomènes, il m'est permis de **choisir entre le recto et le verso** pour montrer une seule face de l'œuvre ou **d'exposer les deux faces à la fois** en décollant la toile du mur pour en faire le tour.

Ainsi, le jeu de l'empreinte, un des moyens privilégiés dans ma pratique actuelle, semble propice aux apparitions de marques³, car rien n'est décidé à l'avance, ce qui laisse place à l'imprévu. L'utilisation de toiles minces plutôt qu'épaisses favorise, dans certains cas, des apparitions fantomatiques accidentelles qui ajoutent un autre aspect, né des nouvelles relations entre les éléments intentionnels et ceux provenant du hasard. Contrairement au sceau, le corps humain présente des contours souvent indistincts et ambigus, ne laissant voir que sa taille et son poids supposés. C'est au niveau du travail interne que surgissent les « porteurs de sens » que sont la matière rencontrante (le corps) et la matière rencontrée (la toile). Le corps, habité par le souffle, s'installe pour enfanter, pour

² EHRENZWEIG, Anton, *Le motif et l'heureux accident*, in *L'ordre caché de l'art, Essai sur la psychologie de l'imagination artistique* (1967), Paris, Gallimard, coll. Tell, 1974, p. 93.

³ BENJAMIN, W., *Peinture et graphisme. De la peinture ou le signe et la marque*, in *La part de l'œil*, n° 6, 1990, pp. 13-17.

copier une image de soi. Le corps bouge, il se replace et « vit » sur la surface du support. Le pigment imbibe la fibre et se laisse voir de l'autre côté. L'oeuvre bouge montrant l'action des matières physiques et de leur temps et la mécanique de la chaîne opératoire.

CHAPITRE II

L'AVENTURE DU RECTO-VERSO

2.1 Le plongeon au cœur de ma recherche

C'est au moment où le pigment imbibe la fibre et se laisse voir de l'autre côté que nous constatons une traversée complète de l'empreinte du recto au verso de la toile. Le poids du modèle étant plus lourd et plus imposant que celui du modèle précédent, la traversée du pigment est complète et permet ainsi une excellente lecture du corps au verso. Au cours de l'expérience polychrome nommée *Stéphane 1*, en mars 2003, ainsi que celle de *Nathalie 1*, en mai 2003, tout semble se dérouler comme à l'habitude. Le corps est en position debout. Dans un premier temps, j'applique la peinture jaune, blanche, magenta et violette sur le devant du corps et je demande au sujet de se coucher sur la toile. Une certaine quantité du pigment perle au recto tandis qu'une autre, pénétrant dans l'épaisseur du tissu, se retrouve au verso. Le pigment, dans son déplacement, finit sa course en rencontrant le plastique protecteur déposé au préalable sous la toile, contre le plancher. À ma grande surprise, je constate une traversée du pigment qui dessine presque toute la silhouette du sujet. La facture de la substance sortante, emprisonnée entre la fibre et le sol plastifié, est vague et vaporeuse. Ce n'est pas juste un effet des marques *aléatoires* qui ressortent ici et là tel que constaté dans *Denis*, *Josée* ou *Safia 2*, mais une traversée quasi-totale de l'empreinte du devant du corps qui apparaît au verso. Dans cette pratique, les derniers coups de pinceau sont au verso de la toile alors que la pratique de la peinture traditionnelle privilégie le recto du support.

Cette expérience débouche sur une découverte importante, la traversée dite totale. Cette découverte révolutionne non seulement la pratique de départ mais également la vision de la suite de l'étude qui consiste en une traversée du pigment de l'autre côté de l'oeuvre, créant une image semblable ou non, induite par la particularité des matériaux utilisés et des forces en jeu.

Cette méthode permet de se concentrer sur deux types d'impression :

- d'une part, il y a impression par infusion, toujours au recto, lorsque la toile absorbe la substance par capillarité;
- d'autre part, c'est uniquement au verso que se fera espérer l'émergence d'une impression par diffusion lorsque le pigment est dispersé par la triple combinaison de la poussée de la chair, de l'effet buvard de la fibre et de la surface glissante du plastique maculé. Il en résulte ce que j'appelle un corps pictural : au recto, l'image du corps rendue possible grâce au pigment, et, au verso un corps éthéré, un corps *apparu*. Par ailleurs, une fois l'empreinte séchée au ventilateur, je passe à l'impression du dos sur le verso du même support. Comme dans un livre, j'imprime des deux côtés de la feuille, j'utilise le recto-verso. J'hésite un instant avant d'imprimer par-dessus cette récente découverte mais je poursuis mon plan, j'enchaîne avec le reste de l'opération. J'encre le dos du corps de couleur noire. Lorsque le sujet se relève pour le séchage de la toile, à mon grand étonnement, je constate mon erreur. L'instant de vérité est arrivé : je suis déçue de la perte du verso du devant que je venais tout juste de découvrir, par la perte de la traversée du devant du corps. Heureusement, j'ai photographié ce phénomène.

L'empreinte du dos, d'un noir intense, est fixe comme si le sujet est arrêté, contrairement à l'envol du corps éthéré du devant qui vient s'y joindre par la traversée. Le devant semble vouloir s'envoler tandis que le dos est bien enraciné. Un duel se joue entre les éléments du recto et ceux du verso : contraste trop fort entre les couleurs froides du dos et les teintes chaudes du verso et entre la légèreté du recto et la lourdeur du verso. En effet, tout est dualité dans cette expérience enracinée tout au long de Traversée.

Désormais, rien ne se déroulera plus de la même manière. Je décide d'imprimer les deux faces d'un corps sur deux supports différents. En prenant ainsi deux toiles pour un corps, j'obtiens sur la première toile une empreinte au recto et une première traversée, donnant un corps éthéré au verso issu de l'impression du devant. Sur la deuxième toile, j'obtiens l'empreinte du dos et sa traversée. J'ai donc quatre empreintes pour les deux faces du corps. Les corps éthérés émergent grâce à la traversée qui se produit lors d'une occasion momentanée, au moment de la pression, quand le pigment liquide est appliqué sur la toile vierge. À ce stade, la pénétration est rendue possible car le pigment encore fluide, tel le sang qui circule, passe par les pores de la peau fibreuse du canevas. Le séchage rend les traces des plans avant-arrière indélébiles tandis que l'air et le temps les emprisonnent dans un tableau recto-verso. Ainsi, l'absorption naturelle de la fibre de coton infuse l'acrylique au recto de la toile et la pression la diffuse au verso du canevas. Le phénomène de traversée totale initie alors un changement de protocole d'utilisation d'une seule toile par corps.

2.2 L'aventure du recto-verso

Dans l'expérience polychrome appelée *Nathalie 1*, en mai 2003, on observe un changement de protocole impliquant l'utilisation de deux toiles pour un corps. Les plis de rétrécissement sont nombreux et ils dessinent tout de même la silhouette, à demie traversée dans chacun des versos. Sur le recto du devant se trouve un pli-déplié au niveau du bassin, de chaque côté, qui crée des vides. L'épaisseur du corps est réduite et donne l'impression, avec la couleur chair, que les parois internes et externes de la chair normalement éloignées, se touchent et se fusionnent. C'est comme si l'oeuvre d'art était le seul endroit où les deux faces du corps arrivent à se toucher. Ici, la toile fait office de peau où la paroi interne du devant du corps vient s'imprimer. Le phénomène d'absorption du pigment par la fibre amène une pénétration qui apparaît au verso telle la paroi interne du devant du corps. Le verso apparaît ainsi comme un deuxième degré plus intéressant, plus riche et plus complexe à interpréter.

Dans la traversée de l'empreinte, l'épaisseur de la toile devient un lieu, une zone de passage permettant au pigment de traverser du recto au verso et donnant naissance à deux épreuves (images) pour une impression. Ainsi, par une action (l'impression du devant d'un

corps), j'obtiens deux résultats (l'empreinte au recto et l'empreinte traversée au verso). Le pigment est un lien marqueur et marquant. Il est le touchant et le pénétrant. Il est entre trois éléments, entre le peintre et le modèle, entre le modèle et la toile. La toile et le corps sont les touchés. Le recto est l'infuseur et la pression, le diffuseur.

2.3 Grandes et petites traversées

Je souhaite redécouvrir le plan arrière perdu une première fois lors de *Stéphane 1*. Ainsi, en juin 2003, je recommence l'expérience avec *Stéphane 2*. Les couleurs du devant sont les mêmes que dans *Stéphane 1*. Le corps pictural (l'image de l'empreinte du devant) a deux jambes et deux bras réimprimés plusieurs fois donnant ainsi l'impression que ce corps a des ailes en mouvement. Il y a un pli-déplié (pli d'impression) au niveau du torse qui engendre un vide long et mince. Le corps éthéré (l'empreinte traversée au verso) n'offre que peu de plis de rétrécissement. La couleur qui n'a pas percé la toile (recto) se distingue subtilement en translucidité, au verso, grâce à la lumière voyageant du recto au verso. Le pigment pénètre dans la trame du tissu et, en observant de près, on y perçoit même des petits picots dans une grille, tels des pixels dans l'écran d'un ordinateur. La traversée totale du pigment est répartie symétriquement. En effet, le corps éthéré fait preuve d'un bon équilibre entre les parties traversées et celles que l'on devine par translucidité.

Maintenant que l'épaisseur de la toile est une zone de passage, je mets tout en oeuvre pour faire passer le pigment à travers le canevas. Ainsi, s'amorce l'expérience intitulée *Pierre 1*, en juillet 2003, dont le verso du devant semble monter dans les airs et où j'ai tenté d'obtenir non seulement les fantômes des bras mais aussi ceux des corps entiers en réimprimant tout le corps sans le réencrer et en vaporisant un peu d'eau sur toute la surface du canevas. Cela n'a pas été très concluant. La composition des premières impressions est alourdie par la forte densité du pigment, par le choix des couleurs et par la position rabattue du corps; celle des fantômes est plus équilibrée, mieux nuancée et plus légère.

Une enfant (Mikaëlle), en août 2003, se porte volontaire pour tenter une traversée qui, induite par ce poids léger sur la toile est plus que partielle. Cette expérience m'a permis d'expérimenter mes propres couleurs et de changer l'échelle du corps en apesanteur dans un

espace infini où une huitaine d'ailes fait voltiger la petite qui se joint à la grande famille des peintures-empreintes.

2.4 Familles

Les expérimentations, dans le temps, ont permis de mettre en lumière associations, analogies, ressemblances et regroupement d'oeuvres présentant une même étude de l'univers de l'empreinte, formant ainsi familles et clans.

- A. La première famille, nommée *L'inconsciente*, est composée d'un premier groupe d'oeuvres dont la réalisation a été effectuée sans considération pour le recto-verso. C'est dans les premiers balbutiements de cette recherche que sont apparues les expériences appelées *Safia 1* et *Normand*. Elles font partie d'un premier groupe où les deux faces du corps sont imprimées côte à côte. Pour *Safia 1*, les deux parties sont sur le même support. D'autre part, avec *Normand*, le dos et le devant du corps se retrouve sur des supports différents formant ainsi un diptyque. Dans cette catégorie, l'utilisation de trois supports différents est expérimentée afin de découvrir le support idéal qui se prête le mieux à ce genre de recherche. C'est ainsi que la toile l'emporte haut la main sur le drap et le papier.
- B. La deuxième famille, dite *Recto-Verso*, prend naissance lorsque je décide d'imprimer les deux faces du corps sur une même toile. Ce second groupe d'oeuvres où l'utilisation du recto-verso est un choix de départ, est composé des expériences baptisées *Denis*, *Josée*, *Safia 2* et *Stéphane 1*. Dans ces oeuvres, le devant d'un corps est imprimé sur le recto de la toile et le dos, sur le verso de la même toile. On assiste ici à l'apparition de marques ou d'effets qui ressortent de façon involontaire. C'est à partir de ce moment que je qualifie de phénomènes ces effets involontaires. Le volontaire, on l'a vu, est désigné par le terme événement. Par exemple, durant la recherche, l'événement de l'apparition des ailes se produit lors de l'expérience avec *Josée*, où je choisis de réimprimer un bras. Par la suite, on retrouve cet événement dans toutes les empreintes subséquentes. Ainsi, dans ma logique, les ailes ne constituent pas un phénomène mais plutôt un choix de procédure donc un événement persistant tout au long de la recherche.

- C. Enfin, avec le tournant majeur de la traversée totale qui se produit lors de l'expérience *Stéphane 1*, émerge une troisième famille d'oeuvres baptisée *Traversée* qui se distingue par l'utilisation de deux toiles pour chacune des faces d'un corps pour éviter de perdre à nouveau un précieux verso. Cette famille est composée des expériences nommées *Stéphane 2, Nathalie, Pierre, Mikaëlle* et *Denisa 1*. Dans ce regroupement, le devant et le dos d'un même corps sont imprimés, l'un après l'autre, sur deux supports différents. On obtient d'une part ce que j'appelle le corps pictural situé sur le recto et, d'autre part, l'*apparition* qui constitue le corps éthéré passant à travers la toile et allant se camper au verso.
- D. La quatrième famille dite, *Transcendée*, se différencie par une sélection de supports de fibres translucides ou transparentes. Les voilages et les plastiques caractérisent cette lignée. Le troisième chapitre permettra de découvrir deux sortes de possibilités opérationnelles de ces supports. La potentialité de juxtapositions et de rabattements de ces supports a entraîné deux sous catégories de classement dans cette famille. On peut observer ces initiatives dans deux groupes d'oeuvres nommées : *Juxtapositions* et *Rabattements*

2.5 Multiplication des traces et les rabattements

Voici la catégorie d'événements où l'on distingue des taches aléatoires, des traces de pieds et des rabattements. Les taches aléatoires que l'on retrouve ici et là dans plusieurs oeuvres entrent dans la catégorie des *phénomènes fixes*. Ces taches involontaires s'insèrent dans le tableau et s'ajoutent à la composition de façon intempestive, hasardeuse ou harmonieuse. Il en est de même avec les traces de pieds qui, dans un premier temps, ne font pas partie de la catégorie *événement, du volontaire* et qui sont initialement classées comme phénomènes, au même titre que les ailes par exemple.

Prenons un exemple concret pour expliquer ce changement de statut. L'œuvre *Pieds, Pas, Passage*, réalisée en janvier 2004, est composée de l'assemblage de deux empreintes côte à côte. La première toile du fond, en coton, fixée au mur, est celle de *Denisa bleue*, et, la deuxième toile en premier plan, en matière plastique, mobile, flottante, est celle de *Denisa blanche*. On y remarque des traces des pieds involontaires. Dans ces deux cas, à ce stade, il

est question de phénomènes. Par ailleurs, c'est tout le contraire dans l'oeuvre *In and out* composée de *Denisa blanche* sur entoilage, avec au premier plan, le dos et le devant de *Mikaëlle* sur toile. Ici, les quatre pas blancs sont faits de façon volontaire. Ainsi, le phénomène de multiplication des traces de pieds a été transmuté comme événement.

Les rabattements tels que constatés avec *L'envolée*, *L'impesanteur* et *La chute d'Icare* proviennent de l'idée des cartes routières pliées et dépliées alors que les oeuvres, lors du transport d'un atelier à un autre, subissent le même traitement pour finalement être superposées et rabattues lors de l'accrochage, ce qui permet de regagner un certain contrôle sur la composition et d'agrandir mon champ d'action. C'est également comme si j'ajoutais des pièces de casse-tête à mon jeu. Pourrais-je comparer, à ce moment, avec l'idée de la grille?

2.6 Ascension

Ici, il est question des oeuvres où les corps ailés semblent être en état d'élévation, leur positionnement étant plus haut dans le cadre de la toile. Il va sans dire que les pieds des sujets ne touchent pas à la base du canevas mais sont plutôt flottants. L'apparition des ailes n'est pas un phénomène mais un geste intentionnel posé dans le cadre de la recherche.

La première tentative en ce genre ailé, *Josée*, présente trois ailes noires et deux ailes jaune et orangé. L'expérience se poursuit avec *Denisa 1*, en septembre 2003, avec sept ailes. Elle est suivie de la série avec un enfant dont certaines compositions ont entre quatre et huit ailes, le tout accompagné des épreuves de *Stéphane 1* et *Stéphane 2* avec leur six ailes, pour finir avec celle de *Pierre 1* munie de neuf ailes. Enfin, pour le classement des autres oeuvres où la multiplication des ailes se développe, tout en étant combinée à d'autres facteurs, elles sont groupées parmi d'autres catégories, celles du rabattement et de la superposition, abordées dans le chapitre III.

2.7 Recensement des territoires explorés

Comment codifier et structurer ces éléments picturaux apparemment imaginaires, ces symboles non évidents, ces actions délibérées ou ces apparitions induites par

l'expérimentateur? Comme le dit si bien Georges Didi-Huberman dans son excellent livre sur l'empreinte :

« (...) la marge d'indétermination est partout : dans le substrat, dans le geste de pression et dans l'incapacité pour l'artiste, à un moment donné, de maîtriser le processus. L'ouverture à l'inattendu, au possible, au hasard permet d'expérimenter l'empreinte autant comme un motif qu'un processus (...) »⁴

Les éléments qui nous permettent de classer en différentes catégories la démarche artistique sont : le processus d'impression, le nombre de canevas employés, la nature du support utilisé, l'assemblage des supports. Pour chacun de ces éléments, il peut y avoir une décision, un geste volontaire, un choix menant à une action délibérée. Nous parlons alors d'événements. Quand nous sommes devant le fortuit, l'involontaire, l'aléatoire, nous parlons alors de phénomènes, comme par exemple les plis, la traversée, les pieds flottants car nous sommes alors au coeur de ce que Paul Valéry a baptisé la poétique cette science qui s'intéresse à tout ce qui a trait à la création d'ouvrages dont le langage est à la fois la substance et le moyen. Cela comprend, comme l'explique M. Pommier, son prédécesseur au Collège de France :

« ...d'une part l'étude de l'invention et de la composition, le rôle du hasard, celui de la réflexion, de l'imitation, celui de la culture et du milieu; d'autre part, l'examen et l'analyse des techniques, procédés, instruments, matériaux, moyens et supports d'action. »⁵

L'ensemble de ma recherche est basé sur l'empreinte comme technique qui est fondamentalement la trace laissée par un corps physique sur une surface, la reproduction inversée, en creux, du corps empreint. Or, au lieu de la planche de bois, de cuivre ou de zinc qu'emploie le graveur, j'utilise le corps humain pour faire contact avec différents supports : la toile, le papier ou le drap. L'image picturale ainsi obtenue varie selon les éléments cités plus haut et me situe d'emblée dans l'idéalité d'une intention artistique qui sera appréciée en fin de compte pour l'apparence qualitative visuelle de l'oeuvre.

⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'empreinte*, Centre George Pompidou, Paris, 1997, p. 35.

⁵ POMMIER, Jean, *Paul Valéry et la création littéraire*, Paris, Collège de France, 1946, p. 7-8.

CHAPITRE III

LE VOYAGE VERS L'INTANGIBLE

3.1 Introduction

Après avoir effectué les traversées qui m'ont conduite à explorer les deux faces de tout support, du recto « traditionnel » au verso « ésotérique », il n'y avait qu'un pas à faire pour accentuer la graduelle dématérialisation de l'image sur la voie de l'intangible. Le voyage continue avec l'exploration de la **transparence**. Celle-ci s'obtient en utilisant des matériaux permettant la transparence du recto au verso et autorisant d'audacieuses compositions, présentant les plans comme des séquences cinématographiques, animant la relation des plans entre eux et formant sociétés et familles qu'exalte si bien la superposition des voilages, lieu expérimental du Sens et de l'essentiel, pour l'humain grégaire, qu'est le groupe, la communauté.

La **disparition des signes**, marques faites par les pigments, dans le voyage vers l'intangible, rend encore plus fragile l'image obtenue par les fantômes soutenant ainsi l'analogie : transparence/ espace/ vide/ dématérialisation. Les disparitions, quant à elles, soutiennent la thèse de la transparence par la présence des « disparitions », actions que l'on constate à travers les oeuvres, par l'absence évoquée, associant transparence/absence/presque présence conférant à l'oeuvre une aura de mystère, au-delà de la « plastique » et de l'incertitude.

Les **vides et les pleins**, cernés par les taches aléatoires, rythment une composition orchestrée par le hasard mais rappelle néanmoins la fragilité du tissu qui possède encore ses bordures, modulant un lieu, un espace, une « transparence invisible ».

3.2 L'allègement du support : de l'épais au subtil

Le changement du support, de l'opaque au translucide, accroît la puissance de l'image d'ascension et la perte de matérialité corporelle. De la toile aux voilages, en passant par le plastique, s'opère une perte de matérialité tant au niveau du support qu'à celui de la masse corporelle qui s'incorpore et se volatilise du recto au verso. Le volume du corps et la surface de l'oeuvre sont en voie de dématérialisation. Le choix de fibres de plus en plus minces est fait volontairement pour amplifier cette perte de matérialité, du tangible à l'intangible, de la vie à la mort, du corps à l'âme.

3.3 Évanescence des imprégnations – De la dégénérescence à la disparition

Une duplication répétitive de l'impression du corps, sans réencrage, produit une dégénérescence de l'image qui n'est plus alimentée par le pigment marqueur et toutes ces surfaces dupliquées, telles les photocopies de copies qui accusent une perte de lisibilité de la représentation d'origine. Il se produit dès lors une dégénérescence de l'image, soutenue brillamment par la dématérialisation *active* du corps physique (3D) au corps pictural (en relief) jusqu'au corps éthéré (aplat, verso) laissant toute la place aux fantômes.

Le deuxième fantôme de *Denisa* brune sur entoilage, réalisé en novembre 2003, est un bon exemple. Les fantômes 1, 2 et 3 nous donnent un bon aperçu du rendu technique de l'effet de dégénérescence de ce procédé. Cette pratique engendre des aspects plus riches que le corps qui fait juste s'imprimer sur la toile et amène un deuxième niveau de lecture. Dans cet exemple, le dos apparaît comme un crâne de bovidé et le bassin semble être en trois dimensions. Cela ouvre à beaucoup plus de poésie.

« Point n'est besoin de voir distinctement pour qu'une face nous regarde, pour que sa distance nous affecte et nous touche. Il suffit que nous

prêtions à ce qui nous fait face, le pouvoir de nous rendre un regard, le pouvoir le lever les yeux sur nous. »⁶

Par ailleurs, les corps des modèles, tout au long du cheminement, perdent de leur individualité pour tomber dans l'anonymat. Que le modèle soit homme, femme ou enfant importe peu, ne serait-ce que pour le poids de sa masse corporelle. Le corps du modèle passe d'un corps particulier à un corps incognito, d'un corps individuel à un corps universel. Le corps, au verso de la toile, cesse même d'être le corps anatomique, il devient incorporel, se transforme en une substance d'être, diaphane, telle une vapeur, une buée lumineuse. Le corps, sans individualité propre, suffit quand même à résonner le non-dit des choses.

Les apparitions fantomatiques créées par le pigment qui traverse le support d'un côté à l'autre, et les disparitions engendrées d'une impression à l'autre par la perte de détails, portent à réflexion : l'oeuvre recto-verso des corps empreints, réalisée en peinture-empreinte, semble contenir une énigme. Ainsi d'une part, par la perte de matérialité du corps pigmentaire (au recto) au corps éthéré (au verso), elle renvoie à une perte d'état tel le Saint suaire dont l'être passe du corporel à l'éthéré lors de la résurrection, du singulier à l'universel, du Christ au Dieu et d'autre part, par la perte de l'individualité des corps empreints, l'oeuvre rappelle l'empreinte d'Hiroshima où l'on constate de une perte d'identité, par le passage d'un corps singulier à son ombre empreinte, restante. Dans ce cas, l'identité se perd, il ne reste plus qu'une ombre.

3.4 La superposition des voilages

En empilant les oeuvres les unes par-dessus les autres lors du réemballage du matériel, les notions d'assemblage, d'amoncellement, de superposition et d'empilement ouvrent la voie vers une recomposition sans cesse renouvelable par la décision, au gré des voilages utilisés comme on peut le voir dans *Mouvance éthérée*, réalisée en décembre 2003. Cette pratique par le geste d'amoncellement a permis de « combler », d'enrichir la composition là où il y a des vides. Je superpose deux feuilles pour modifier la composition de l'oeuvre sous-jacente (en-dessous) en l'épaississant avec une nouvelle feuille, reprenant ainsi un contrôle que j'avais perdu au début.

⁶ DIDI-HUBERMAN, G., op.cit., p. 18, citant Walter Benjamin, 1939, p. 200.

Mouvance éthérée est composée d'un montage double de *Denisa blanche* sur voile noir et de *Denisa bleue* sur organza blanc iridescent. Par ailleurs, il existe une autre spécificité, d'ordre événementiel qu'est l'accumulation de supports avec ou sans décalage des masses corporelles avant et arrière. En effet, dans l'oeuvre *In and out* (juxtaposition avec décalage) composée de la juxtaposition de *Denisa blanche* sur entoilage avec le dos et le devant de *Mikaëlle* sur toile, j'organise la composition en plaçant deux toiles carrées dans le haut du mur et une toile rectangulaire partant du centre de la rencontre des premières et allant jusqu'en bas, en descendant sur le plancher, puis je choisis parmi le corpus les empreintes qui répondent le mieux à mes intentions.

L'oeuvre *L'envolée*, composée de la superposition de *Denisa bleue* sur entoilage sur *Denisa brune* sur entoilage montre bien quant à elle, l'accumulation sans décalage du dos et du devant du corps. Dans cette oeuvre mon intention et ma décision est de grouper les deux longs supports translucides et rectangulaires, l'un par-dessus l'autre, donnant lieu à une nouvelle composition phénoménologique (involontaire) réunissant les deux empreintes. Ainsi, dans cet exemple, la composition de l'empilement lui-même reste toujours de l'ordre du volontaire et par conséquent constamment événementiel.

CHAPITRE IV

SUR LES TRACES DE L'EMPREINTE OU L'EMPREINTE ET L'ART ACTUEL

4.1 La matrice

Le XX^e siècle a mis l'empreinte à l'honneur par l'industrialisation du moule où se rencontrent la forme convexe et la forme concave – n'est-ce pas là l'essentiel de l'empreinte? –, multipliant à l'infini les produits métalliques et plastiques, souverains objets de la vie quotidienne de milliards d'êtres humains contemporains. Notre siècle en est un de plastique, manifestation technologique omniprésente de l'empreinte, moulée et multipliée. Dans le siècle de la consommation, l'empreinte est partout. Quoi de mieux qu'un moule pour multiplier « l'unique » nous emportant dès lors loin des temps immémoriaux où le corps « s'imprimait » sur la paroi et ce qui devait « différencier » (tribu, clan, individu, animal) est désormais « indifférencié » des millions de fois, consommation oblige!

L'inné et l'acquis, modelant sans cesse groupes et sociétés humaines, se confondent facilement lorsqu'il est question de l'empreinte. Ainsi, la « capacité » (inné) de « produire » (inné et acquis) une empreinte, particulière au « règne humain », apparaît comme un élément de la « génétique humaine picturale » (création d'images), collective, universelle : savoir que les images peuvent être créées ou savoir que je peux créer une image.

Les notions relatives à l'empreinte sont vastes et généreuses : de la préhistoire à l'histoire, l'empreinte figée pour durer, est là pour parler, pour dire et redire l'histoire, par bribes et reconquêtes et pour perpétuer une technique accessible à tous et particulièrement

aux enfants, privilégiés entre tous. L’empreinte est l’héritage anthropologique collectif comme le « contact avec le monde qui entoure » et la démonstration parfaite de la dualité et de l’ordre des choses, somme toute de la réversibilité.

Pour que l’empreinte puisse se manifester dans la réalité, celle que l’on connaît, il faut qu’il y ait « matière et accident » (l’empreinte d’un pas sur le sable), « matière et production ou reproduction » (la trace, l’image unique d’un objet ou celle, multipliée, d’une chaîne de production) et « une force agissante ». En effet, le dedans et le dehors ne sont rien sans le contact rituel, accidentel ou artistique. Le contact par la pression. Le contact par le corps et sa pesanteur. Le contact par le corps et sa copie puis l’arrêt du contact par la séparation. C’est l’écart, comme le souligne G. Didi-Huberman en parlant des notions chères à Marcel Duchamp : « (...) *l’oeuvre du même et de l’écart* (...) »⁷.

« Si l’empreinte offre à l’évidence un modèle technique pour la production du même, comment, désormais, qualifier techniquement – visuellement, processuellement, voir tactilement - l’écart en tant que tel ? Il faut le qualifier du terme exact que lui assigne Duchamp : terme technique, en effet. De la même manière qu’un électricien parlerait de « supraconducteur », par exemple, l’artiste Duchamp, lui, se sera forgé une dénomination spécifique- et même un concept original- pour qualifier ce qui, dans le jeu de l’empreinte, fait de l’opération reproductive une opération différentielle, une opération de l’écart. Ce concept a pour nom l’inframince. »⁸

Le corps, matrice intelligente, fait contact avec le support et c’est l’empreinte-emprise et s’en sépare et c’est l’empreinte-écart, terre sacrée foulée pieusement par les pèlerins en quête d’ouverture, cherchant la traversée et imprimant son passage en un si long baiser du corps sur le support.

Si l’empreinte nous intéresse, longtemps boudée par l’histoire de l’art et confinée au seul domaine de l’archéologie, c’est qu’il y a manifestation d’une conflagration de temporalités dans notre vie. La mémoire historique (forcément personnelle), la conflagration historique dont parle Walter Benjamin ou l’hominisation dont parle également Leroi-Gourhan⁹ est en nous, agissante. Nous prenons alors le pouvoir de marquer, là où l’on est, le

⁷ Id., p. 165.

⁸ Ibid.

⁹ Id., p. 23-29.

signifié de nous (entendre soi/humanité). Ainsi, durant notre enfance, c'est souvent avec une matière collante, la confiture, que nous laissons l'impression de nous autour de nous et durant notre adolescence, nos jeunes années égratignées par l'amour gravent à l'aide de limes à ongles, de canifs et de bouchons métalliques des bouteilles, dans la peinture à l'huile grise des cloisons des salles de toilette de l'école, leurs graffiti répétés à l'infini. Nos seize et dix-sept ans écrivent, dessinent, gravent, marquent et signifient violence, passion, présence et identité avec l'entourage...geste généalogique en soi.

Matériaux modernes et geste anachronique se révèlent ainsi les uns aux autres, se regardant de ce regard échangé entre l'objet regardé et l'objet regardant, l'expérience autarcique ou l'aura d'une chose chère à W. Benjamin, deux réalités se rencontrant et s'interpénétrant en un moment de survivance et l'artiste d'aujourd'hui trouve l'aventure tentante et fait un geste inscrit dans l'humanisation toujours en marche et refait quelque chose d'important et de profondément satisfaisant : une empreinte en toute liberté.

Je rejoins les archéologues de la ressemblance, les anachronismes de la procédure et les anthropologues du contact, tous artistes qui ouvrent leur individualité au possible rendez-vous d'un autre type, où l'empreinte occupe le lieu enviable de la traversée des temporalités et de la « *réversibilité de toute chose* »¹⁰ en inversant symétriquement les conditions morphologiques de son référent : « *l'empreinte d'un corps convexe est en général un corps concave...* » et encore, « *...l'empreinte suppose un support ou substrat, un geste qui l'atteint (en général un geste de pression, au moins un contact), et un résultat mécanique qui est une marque, en creux ou en relief.* »¹¹

J'utilise le procédé de l'empreinte dite main positive : pigment sur main, main sur paroi. La forme qui fait contact avec la surface laissera son image sur le support. Le corps, dans son épaisseur modulée (courbes, lignes sinueuses, molleton des muscles et de la chair) n'offre pas la platitude d'une surface dure qui va à la rencontre d'un support. La rondeur du corps, même écrasée, ne laisse pas voir facilement les limites précises du volume et le poids en permet une définition plus fidèle. Le corps s'imprime tout seul, il est son propre outil, il est l'outil. Qu'il soit intentionnel (désir et intention) ou aléatoire, le geste technique de

¹⁰ Id., p. 86 et 149.

¹¹ Id., p. 23.

l’empreinte est de tous temps pour signifier, marquer, tracer, signaler, représenter et communiquer...une présence par le corps, outil idéal de la représentation de soi et de l’espèce.

J’ai choisi d’explorer ces temps-mémoires, à travers l’empreinte, par le corps physique-outil. Pour l’artiste, l’empreinte est réalité et opération (ce qui nous intéresse ici); réalité car elle est une donnée de l’univers : elle est, par essence, indépendante de l’humain.

Beaucoup d’artistes dont Picasso, Miro, Ernst, Duchamp et tant d’autres avant nous, se sont essayés au jeu de l’empreinte, d’abord et avant tout pour s’amuser, perpétuant l’intention, l’action, la procédure, cherchant une ouverture, réactualisant un anachronisme vieux comme le monde et pour remettre à l’honneur le jeu et son utilité, « *l’Autrefois rencontrant le Maintenant dans un éclair* »¹² dont parle Benjamin. Revenir au stade de l’empreinte est revenir au pouvoir de modifier la matière, qu’elle soit anachronique ou moderne, anthropologique ou futuriste.

Ce sont les années soixante qui ont vu l’art s’approprier l’empreinte et le corps et c’est Yves Klein, avec ses anthropométries de l’époque bleue, qui a exploré l’univers d’un art autre. Sa démarche était soutenue par un souci anthropométrique – par référence à la méthode de mesure du corps humain, du tronc en particulier – mémoire violée des corps des tristes années de la Seconde Guerre mondiale. Les empreintes de ses corps féminins sans tête étaient réalisées par les modèles eux-mêmes qui s’imprimaient sur un support, à la verticale. Ces pinceaux vivants féminins guidés par l’œil du maître déambulaient devant un public festif accompagné d’un orchestre et nourri d’une symphonie monoton créée par l’artiste, préfiguration magnifique de la génération de la libération du corps des années soixante-dix où performances et happenings se sacralisaient, à l’écoute des rumeurs d’Orient.

Avec l’exilé d’Ischia, les affinités sont particulièrement nombreuses et séduisantes lorsqu’en 1960, il réalise sa propre empreinte. Dans cette oeuvre, il s’imprime lui-même sur une toile marouflée et des fragments de corps apparaissent à partir du torse jusqu’aux genoux, accompagnés d’une trace de mouvement de ses mains et des avant-bras rappelant certaines de mes expériences actuelles. Nous abordons tous deux l’empreinte par le contact

¹² Id., p. 43-44.

de la chair, comme le faisaient jadis les premiers hommes mais ce lien qui nous rapproche et nous unit, n'est-il pas aussi la sensibilité picturale, maître d'oeuvre de son credo de l'art du XX^e siècle :

« Cette sensibilité picturale existe au-delà de nous et pourtant elle appartient encore à notre sphère. Nous ne détenons aucun droit de possession sur la vie elle-même. C'est seulement par l'intermédiaire de notre prise de possession de la sensibilité que nous pouvons acheter la vie. La sensibilité qui nous permet de poursuivre la vie au niveau de ses manifestations matérielles de base, dans les échanges et le troc qui sont l'univers de l'espace, de la totalité immense de la nature. L'imagination est le véhicule de la sensibilité. Transportés par l'imagination (efficace), nous touchons à la vie, à cette vie qui est l'art absolu de lui-même... »¹³

« ...Parce que tout travail de création, sans tenir compte de sa position cosmique, est la représentation d'une pure phénoménologie – tout ce qui est phénomène se manifeste lui-même. Cette manifestation est toujours distincte de la forme, et est l'essence de l'immédiat, la trace de l'immédiat »¹⁴

Si Yves Klein fait de sa pratique artistique une fête entre amis, j'emprunte le chemin opposé. Au coeur de ma démarche, j'entrer dans le secret de l'empreinte, je pénètre au coeur du silence de l'alcôve et de l'opération, au coeur de l'intimité du modèle, de l'artiste et du témoin, le photographe qui prend en charge l'empreinte photographique, pour la postérité. C'est le graveur Leghari qui opère l'impression du corps sans visage aussi et dépossédé de ses formes pleines. La mince couche picturale aux formes fugaces qui se détache nettement du fond renvoie à une couche préhistorique, nous entraînant dans l'épaisseur du passé de l'humanité des diverses grottes des peuplades troglodytes. Ce voyage dans le temps se poursuit dans une croisade de l'autre côté de la peau de l'oeuvre, où le corps passe au travers de la toile, vers un duplicata fantomatique, voyage jamais entrepris par Yves Klein.

4.2 Corps et âme

« Faire une empreinte, c'est toujours produire un tissu de *relations matérielles* qui donnent lieu à un objet concret (par exemple) une image estampée, mais qui engagent aussi tout un ensemble de *relations abstraites*, mythes, fantasmes, connaissances, etc. C'est en quoi l'empreinte est à la fois *processus* et *paradigme* : elle réunit en elle les deux sens du mot *expérience*,

¹³ WEITEMEIER, Hannah, *Yves Klein*, Taschen GmbH, Klon, 2001, p. 52.

¹⁴ DIDI-HUBERMAN, G., op.cit., page 279.

le sens physique d'un protocole expérimental et le sens gnoséologique d'une appréhension du monde, que cette appréhension soit aussi une mythologie n'enlève rien à son efficacité, comme le dit Lévi-Strauss, à son efficacité, à sa légitimité, à son emprise sur la réalité. »¹⁵

Cette réalité devient, ici, recherche artistique donnant lieu et espace à un approfondissement de notions tant spirituelles que matérielles. Ces « relations abstraites » procèdent directement du corps qui a pensé l'oeuvre à créer et modulent le paysage de l'empreinte : le corps-outil (le pinceau), le corps-support (la chair), le corps-sceau (le tamponneur), le corps-image (l'oeuvre), le corps-penseur (la pensée). Cet outil-vivant, cet outil-penseur (rejoint par les ordinateurs), est celui qui, ici, crée et celui qui va à la rencontre de la matière pour devenir un instant le convexe du concave, le mobile de l'immobile et, le signifié par traces, marques et signes.

La recherche artistique devient doucement quête. Si le processus créatif m'a permis d'expérimenter, d'exploiter la pratique de l'empreinte des corps sur différents supports, il m'a permis également de tenter de ressentir, d'apprivoiser et de signifier l'aspect « immatériel » dans toutes les dualités qu'il présente. Le désir d'aborder la dimension immatérielle du corps physique que je vois et que « j'empreinte », c'est-à-dire la dimension cachée à l'intérieur du corps et qui anime le corps, puise ses racines dans le pouvoir de jouer au créateur d'une chose que je ne vois pas, et de jouer l'expérience d'un rappel des connaissances anciennes inscrites dans l'espèce.

Comment, d'une oeuvre physique et matérielle, signifier une oeuvre immatérielle, une oeuvre qui montrerait l'invisibilité d'une réalité? Traverser l'univers de l'empreinte dans, ici, ses épaisseurs, événements et phénomènes et, après le passage du corps, chercher le non-dit, le non-vu, le non-né (serait-ce l'âme?) sur l'envers du support, m'enseigne une réalité procédurale : le pigment traverse, à sa manière, la matière du support, en son verso, pour laisser voir ce que j'attends avec tant de désir : l'âme, une âme, une ombre d'âme en une sève, un lait ou une ...potion car l'immatérialité n'est pas tant l'absence d'existence ou le contraire de la matière que l'aboutissement d'une présence, une présence qui se signale aussi fine que serait un filigrane, juste assez pour souligner que sans lui, ce serait l'absence et que

¹⁵ Id., p. 26.

lui, serait la clé. Comme le disait Antonio Tàpies à propos de son oeuvre en terre chamotée *Triangle* (1991) :

« L'oeuvre est le fruit d'une lente gestation de l'artiste. Il prend pour ainsi dire l'habitude de penser et de réagir au moyen d'images qui se décantent, s'impriment ou s'effacent. Mais lorsque nous croyons pouvoir, de but en blanc, travailler sur une idée déterminée, nous nous apercevons que l'oeuvre commande, elle aussi, car elle a ses propres lois – internes et externes – de développement. Elle se rebelle et nous impose ses conditions à la manière des personnages de Pirandello. Comme partout où il y a vie, un dialogue a lieu entre l'auteur et la matière de son oeuvre. Au départ le but n'est pas toujours clair : "C'est sous les pas que se forme le chemin." »¹⁶

Le désir et la tentation de représenter l'ineffable, le subtil, l'existant non visible, ont mille visages et manières. Comme le dit Gaston Bachelard dans *La poétique de l'espace* :

« ...L'en-deçà et l'au-delà répètent sourdement la dialectique du dedans et du dehors : tout se dessine, même l'infini. On veut fixer l'être et en le fixant on veut transcender toutes les situations pour donner une situation de toutes les situations. On confronte alors l'être de l'homme à l'être du monde comme si l'on touchait aisément les primitivités... »¹⁷

¹⁶ Id., p. 271.

¹⁷ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Puf Quadrige, novembre 2001, p. 192.

CONCLUSION

Arrivée au terme d'une étude d'un ensemble d'empreintes corporelles c'est-à-dire une trentaine d'œuvres réalisées au cours des deux années de maîtrise où quinze de ces œuvres furent exposées lors de l'exposition de fin de maîtrise : *Zone de passage*, j'ai fait des expériences très variées, particulièrement sur le phénomène d'accentuation de la traversée du pigment dans la fibre des supports intimement liée au poids des corps matriciels. Il est impossible d'envisager une traversée totale de l'empreinte du recto passant à travers la toile jusqu'à son apparition résiduelle au verso tant que l'on ne trouve pas des modèles suffisamment corpulents.

Dans le cadre de cette recherche, ce qui a le plus nourri mon intérêt d'artiste, ce sont les phénomènes d'apparitions fantomatiques et de la perte graduelle de matérialité corporelle, du corps matriciel au corps pictural allant jusqu'au corps éthéré. De plus, la dégénérescence de l'image, ou des duplicata dans le cas des réimpressions sans réencrage, a également alimenté ma démarche créative.

Pour palier au problème du poids des modèles, le choix de supports légers, translucides et transparents a été expérimenté. Devant le résultat positif, cette solution s'est même considérablement développée au cours de la deuxième année de l'étude, car elle a permis de donner lieu à des recompositions d'œuvres par des superpositions ou empilements de plusieurs d'entre elles et à des rabattements par la disposition de l'une au-dessus de l'autre. Les manœuvres de juxtapositions et de rabattements permettent en effet de complexifier l'œuvre, de la renchérir, de lui donner un second niveau de lecture. Ainsi, dans l'éclairage que fournit la recherche de la peinture-empreinte, le contact des corps matriciels et des supports, les passages et les apparitions sont au cœur du processus créatif jamais

terminé dans les infinies variations possibles de ses composantes. C'est ainsi que pour le développement des empreintes corporelles, j'ai varié les supports, passant de l'opaque au translucide, puis au transparent tout en expérimentant divers types de supports tels le papier, le drap, la toile, les voilages et le plastique.

L'étude des peintures-empreintes m'a révélé un monde insoupçonné qui n'est pas celui des aptitudes techniques de l'artiste peintre, mais bien plutôt celui de l'ouverture du créateur à accueillir l'involontaire, le lâcher-prise du contrôle technique. Si l'étude de la peinture ou de la gravure nous fait constater une parfaite maîtrise du médium ou de la technique, celle de la peinture-empreinte, au contraire, nous fait descendre l'escalier du contrôle et de la maîtrise pour atteindre un lâcher-prise et une capacité de réception des phénomènes d'apparitions de l'ordre de l'involontaire. Ainsi, cette pratique d'empreintes de corps matriciels, sur toile bifaces, provoquée par des traversées pigmentaires du recto au verso, me fait réfléchir, d'une part, sur la dualité de l'existence par la réversibilité et, d'autre part, ouvre une fenêtre sur la zone de passage (l'épaisseur de la toile), l'entre-deux séparant ces mondes. Ultérieurement, il sera possible de varier le genre de pigment et le type d'impression, comme par exemple l'impression numérique que permettent les nouvelles technologies. De plus, l'exploration de l'impression des quatre faces d'un corps (le devant, le dos et ses deux côtés), plutôt que deux seuls (le devant et le dos), pourra être approfondie. Enfin, il sera heureux de jouer à recomposer de nouvelles oeuvres, à l'aide de superpositions et de rabattements de plusieurs toiles en les empilant les unes sur les autres (grâce à celles d'entre elles qui sont réalisées sur des supports translucides et transparents). Cette façon de faire multiplie les possibilités conduisant à tout un éventail de découvertes.

Nous pouvons augurer d'un développement considérable, post-maîtrise, vers la réalisation d'un grand livre d'artiste dont les pages seraient constituées d'une part, de certaines peintures-empreintes réalisées ici et, d'autre part, d'œuvres produites ultérieurement. Le corps sans tête pourrait être la dominante de cet énorme et premier livre suivi peut-être de trois autres volumes : un deuxième avec l'emphase uniquement sur les têtes réalisées en copigraphie et un troisième constitué de la fusion des corps et de têtes, puis un quatrième qui rendrait compte de la combinaison des têtes, des corps et de l'esprit. Puisque l'artiste dispose aujourd'hui de tout un arsenal technologique, les trois derniers volumes

seraient réalisés à l'aide des nouvelles technologies, en images numériques. La dimension des quatre livres pourrait ainsi varier de l'infiniment grand à l'infiniment petit. Le premier, réalisé avec des techniques manuelles serait de six pieds par cinq pieds et les trois autres changeraient graduellement de format pour rapetisser jusqu'au format de sept pouces par quatre pouces. On assistera à l'apparition de nouveaux venus, créations qui s'ajouteront à la lignée des quatre familles d'œuvres empreintes : *L'Inconsciente*, la *Recto-Verso*, la *Traversée* et la *Transcendée*. Nous verrons naître alors de nouvelles familles issues de l'emploi des techniques numériques.

Pourquoi une artiste s'attarderait-elle à investiguer le champ de l'empreinte si ce n'était pour y trouver comment l'empreinte a été, reste et restera le geste original, le geste des origines (matière et corps), impliquant ici mes corps allongés sur les supports et jamais séparés de leur empreinte? Le grand secret de l'empreinte est qu'elle appartient à l'univers. Que l'homme ait observé le fonctionnement du « système des choses » (une forme convexe entrant en contact avec une forme concave) a suffi pour produire et re-produire une génétique picturale, copie fidèle à soi, vivante après soi et imbue du pouvoir de signifier la présence, ma présence à travers le corps de mes modèles.

BIBLIOGRAPHIE

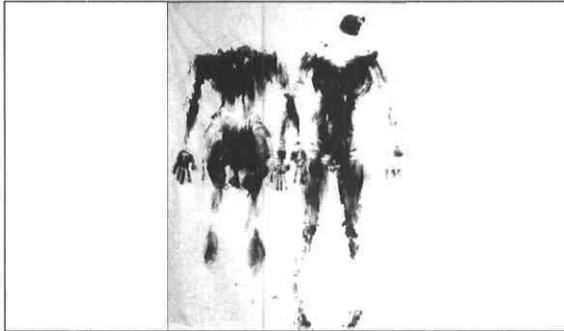
- ALBESSARD, N., *D'où vient l'humanité?*, Paris, Livre de poche, 1969, 350 p.
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, 215 p.
- BENJAMIN, W., *Peinture et graphisme. De la peinture ou le signe et la marque*, in La part de l'œil, n° 6, 1990, pp. 13-17.
- CAMUS, A., *L'envers et l'endroit*, Paris, Gallimard, 1958, 119 p.
- CAUQUELIN, A., *Le voleur d'anges*, Paris, L'Harmattan, 1997, 142 p.
- DELEUZE, G., *Le pli Leibniz et le Baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Critique, 1988, 192 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'EMPREINTE*, Paris, Centre George Pompidou, 1997, 336 p.
- EHRENZWEIG, Anton, *Le motif et l'heureux accident*, in L'ordre caché de l'art, Essai sur la psychologie de l'imagination artistique, Paris, Gallimard, coll. Tel, n° 62, 1982, 378 p., 24 p. hors-texte, 30 ill.
- GUIRAUD, P., *La sémiologie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je?, n° 1421, 1977, 122 p.
- LAMING-EMPERAIRE, A., *L'archéologie préhistorique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Microcosme, 1966, 188 p.
- MÈREDIEU, F., *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, 1994, 390 p.
- MERLEAU-PONTY, M., *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, 360 p.
- POMMIER, Jean, *Paul Valéry et la création littéraire*, Paris, Collège de France, 1946, 44 p.
- SAUSSURE, F., *Cours de linguistique générale* (1915), édition critique préparé par Tullio de Mauro, notes et commentaires traduit de l'italien par Louis-Jean Calver (1967), Paris, Payot, 3^e éd., 1982, 157 p.

TOUSSAINT DESANTI, J., *Introduction à la phénoménologie*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1994, 170 p.

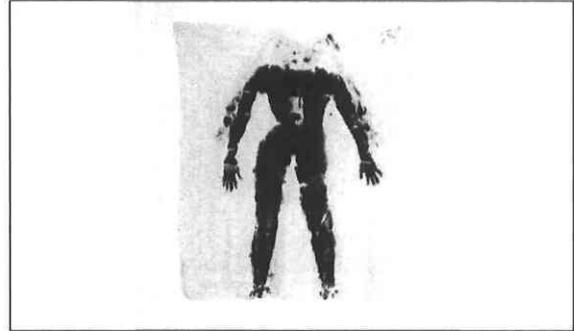
WEITEMEIER, Hannah, *Yves Klein*, Paris, Taschen, 2001, 95 p.

ANNEXE A

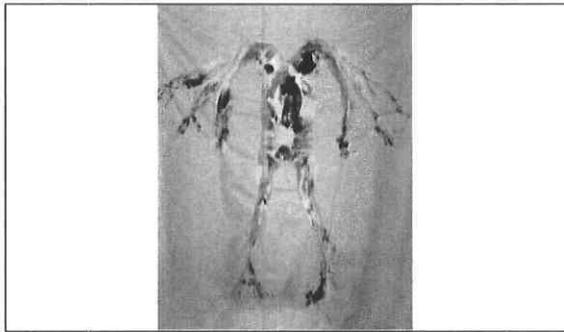
15 oeuvres de l'exposition de fin de maîtrise : « Zone de passage »,
à la Galerie des arts visuels de l'Université Laval du 28 avril au 9 mai 2004



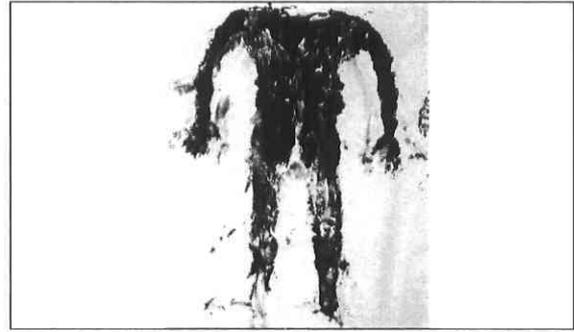
Safia 1, 2002
acrylique sur toile
132 x 168 cm



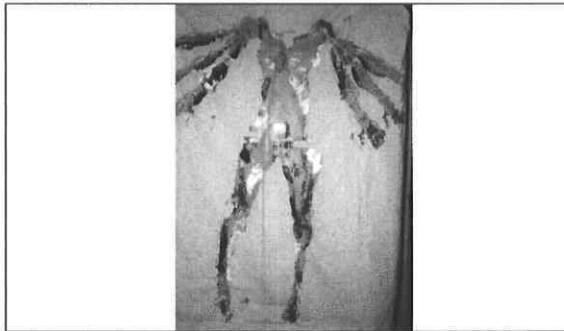
Safia 4, 2003
acrylique sur toile
135 x 165 cm



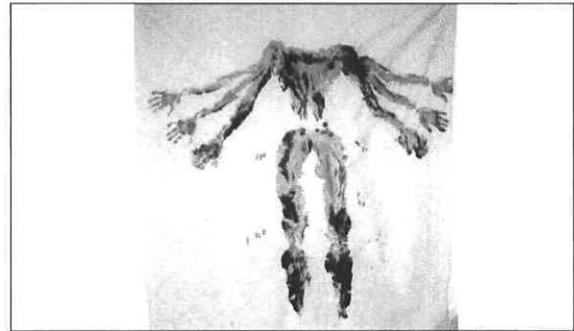
La Traversée, 2003
estampe numérique, jet d'encre sur toile
105 x 134 cm



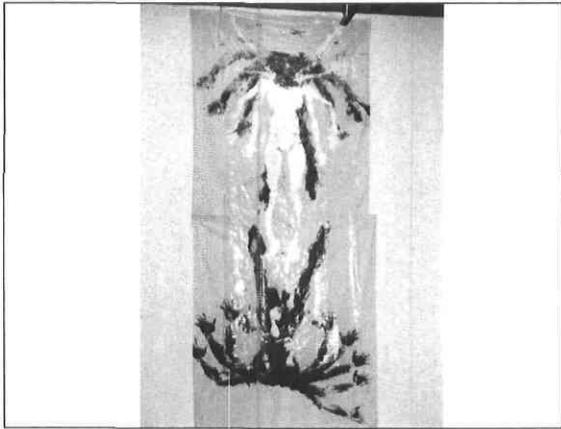
Stéphane 3, 2003
acrylique sur toile
165 x 203 cm



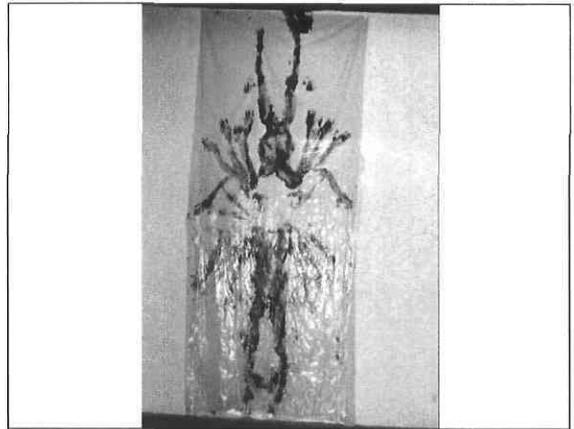
Nathalie 1, 2003
acrylique sur toile
153 x 165 cm



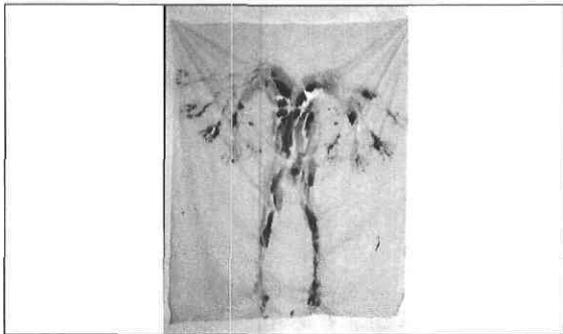
Nathalie 3, 2003
acrylique sur toile
147 x 165 cm



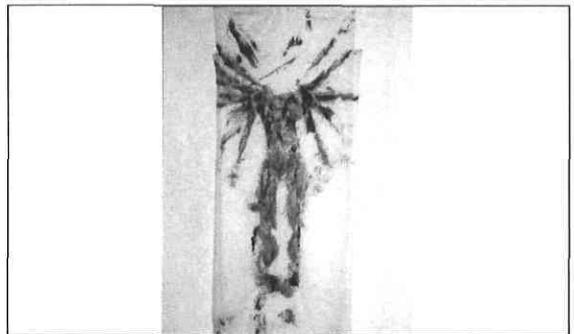
La chute d'Icare, 2003
acrylique sur polythène
90 x 225 cm



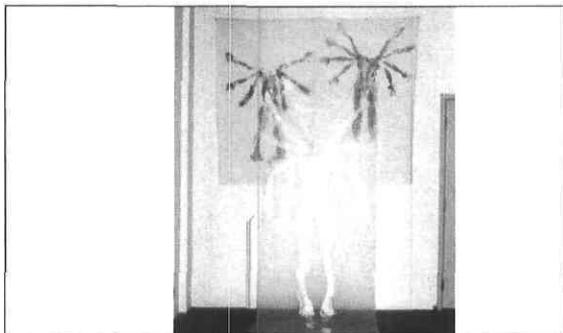
L'Impesanteur, 2003
acrylique sur polythène
90 x 225 cm



Stéphane 2, 2003
acrylique sur toile
165 x 203 cm



L'envol, 2003
acrylique sur entoilage
135 x 320 cm



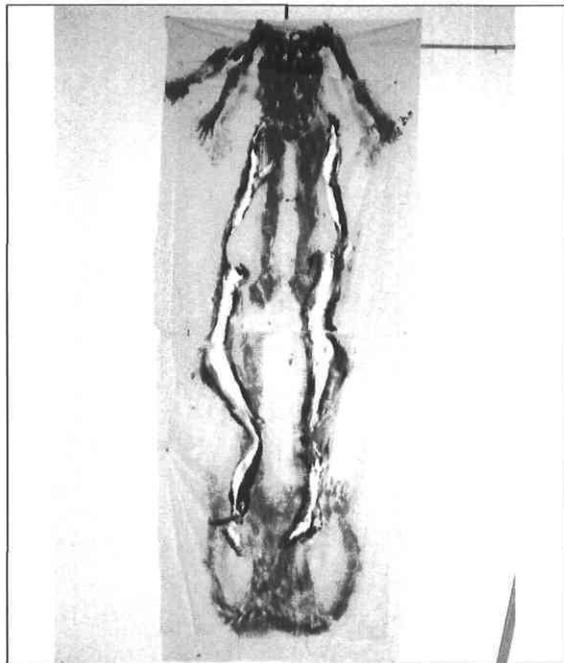
In and Out, 2003
acrylique sur polythène
90 x 305 cm



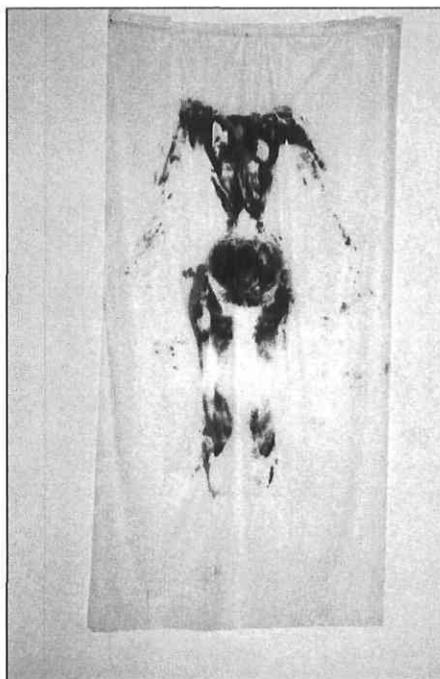
Mouvance éthérée, 2003
acrylique sur voilage
148 x 216 cm



Pieds, pas, passage, 2003
acrylique sur polythène
180 x 300 cm



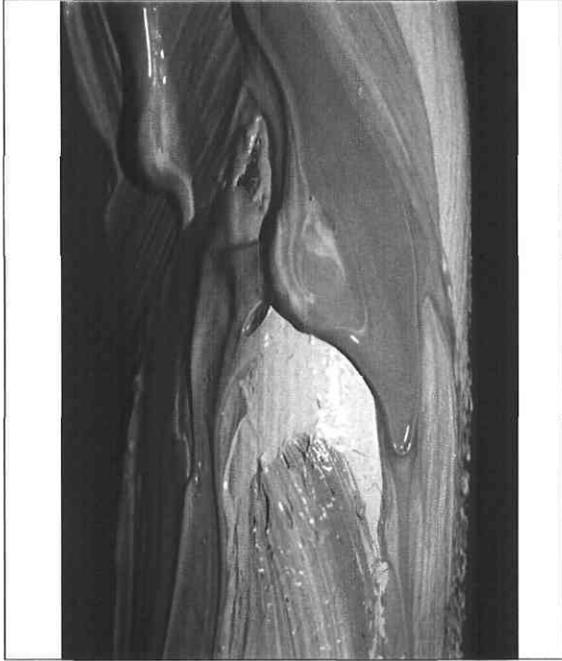
Voltiger, 2003
acrylique sur entoilage
135 x 320 cm



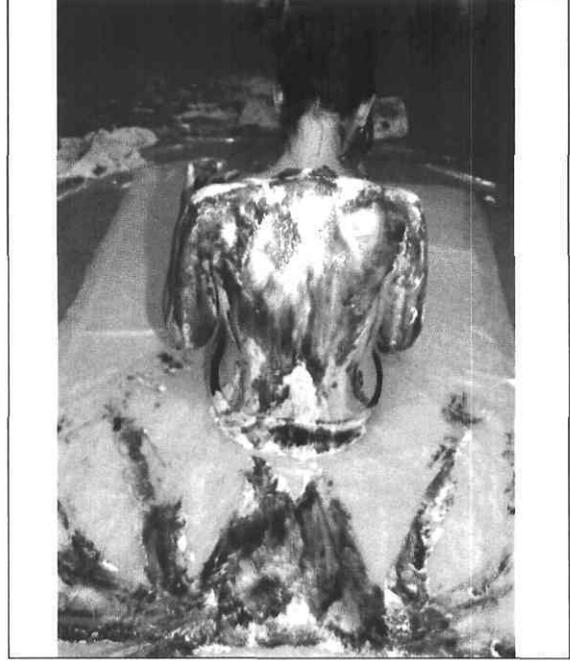
Vestige, 2003
acrylique sur entoilage
113 x 235 cm

ANNEXE B

Processus



Détail : application de l'acrylique sur la jambe du modèle.



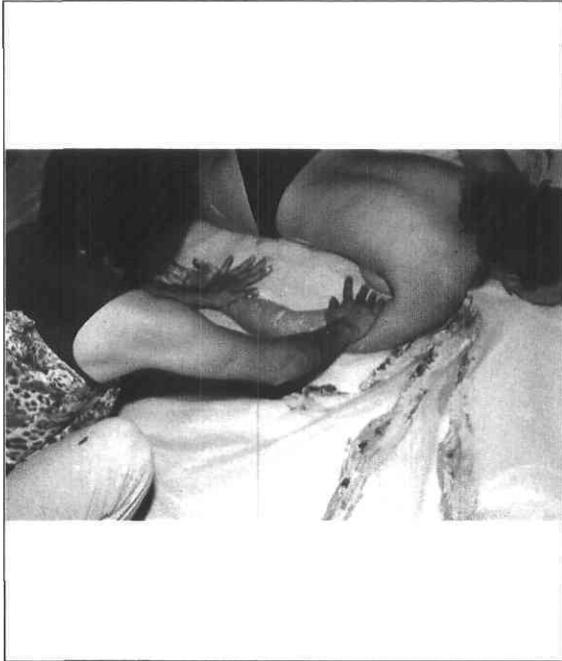
Le corps matriciel quittant le support après l'impression.



Vue d'ensemble du corps matriciel et du support après l'impression.



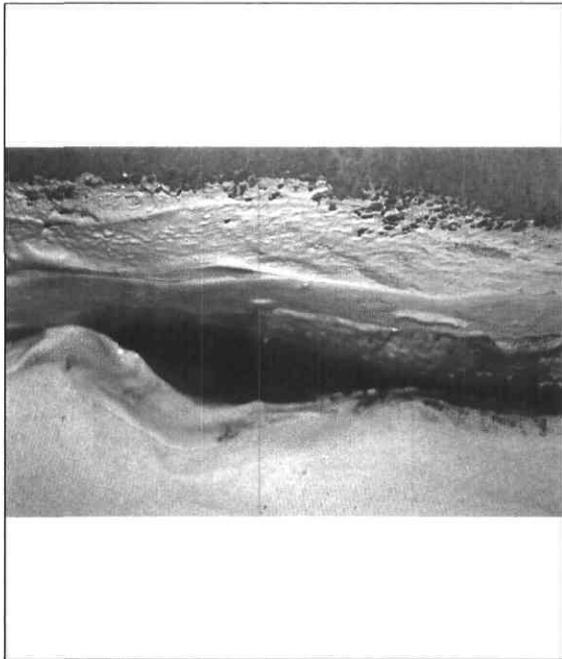
L'artiste encrant le corps du modèle à l'aide de l'acrylique.



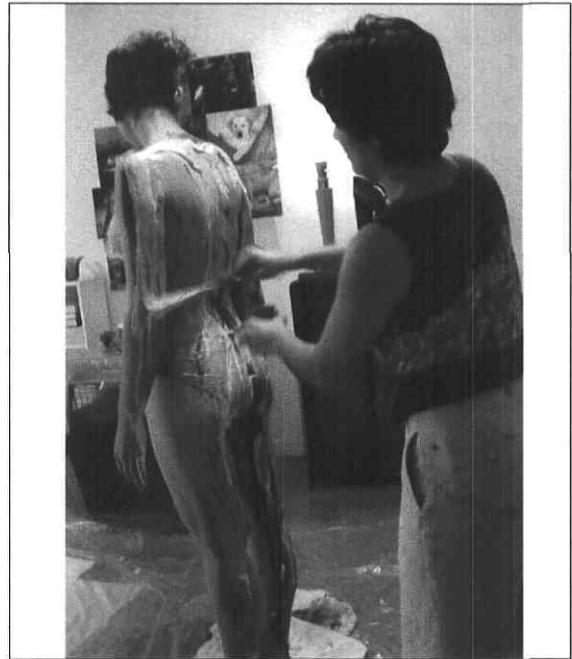
Répétition de l'impression du bras.



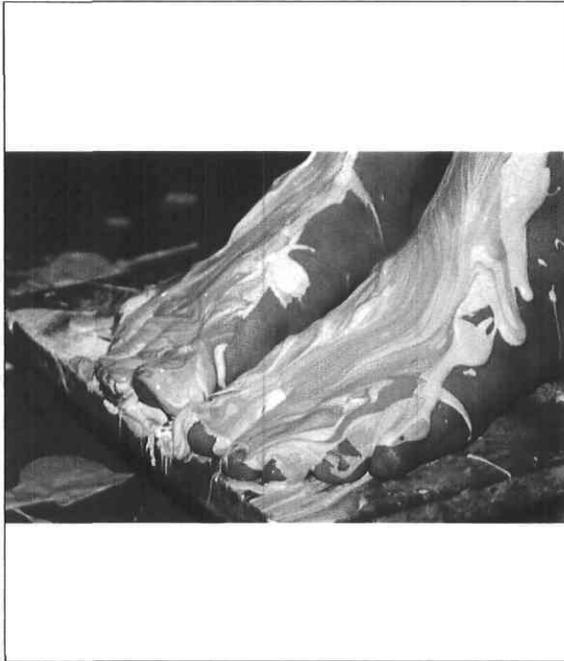
Détail de la quatrième impression du bras.



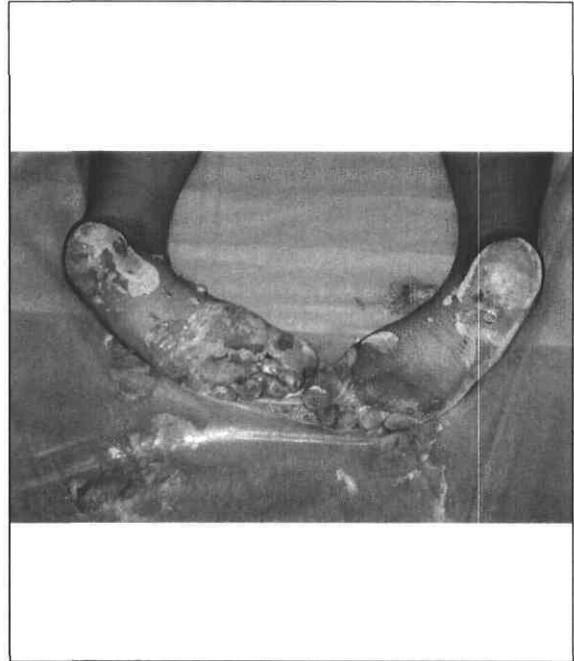
Détail de l'espace entre la matrice et le support lors de l'impression.



Encrage du dos.



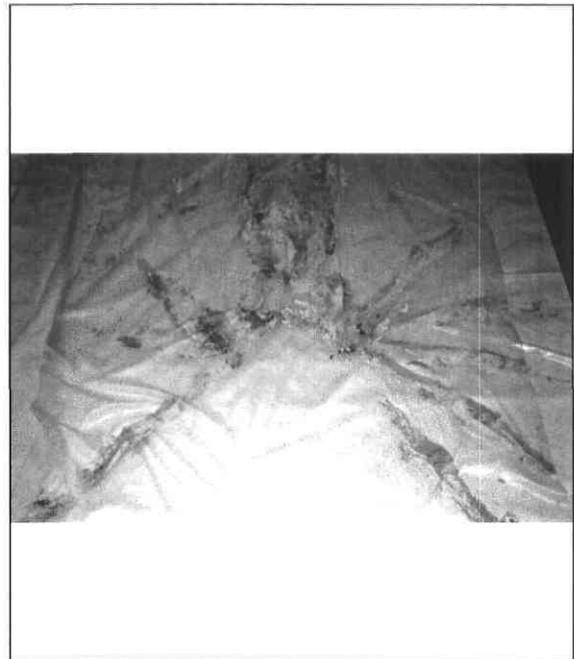
Détail de l'encrage des pieds.



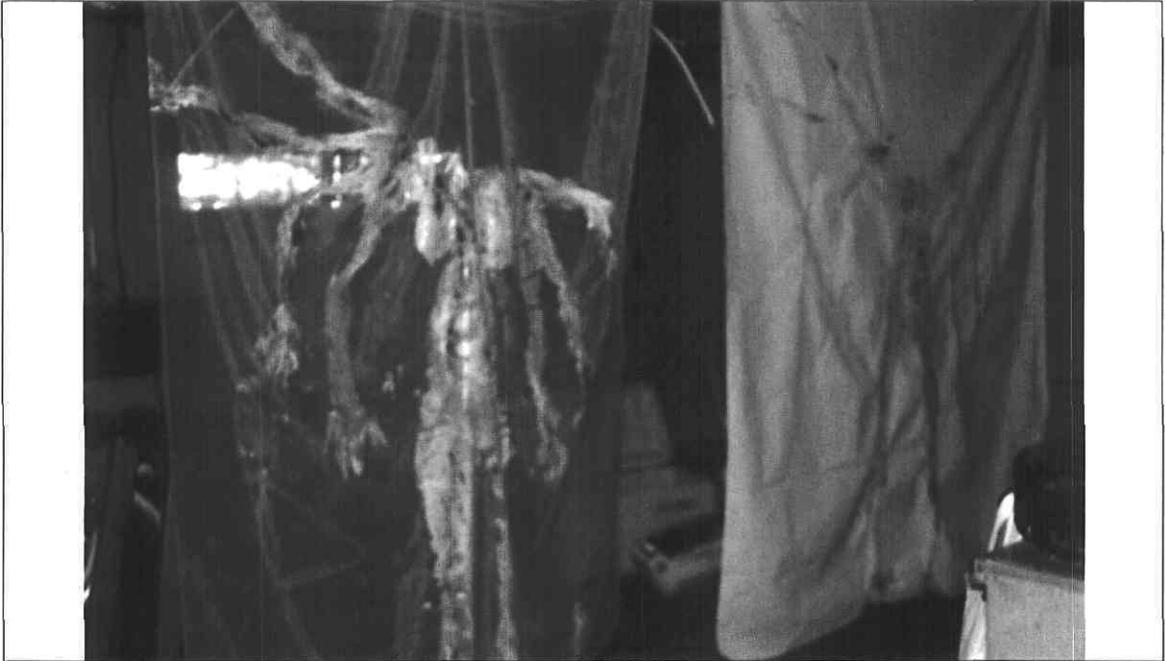
Détail de l'impression des pieds.



Détail du pigment imprimé sur l'entoilage.



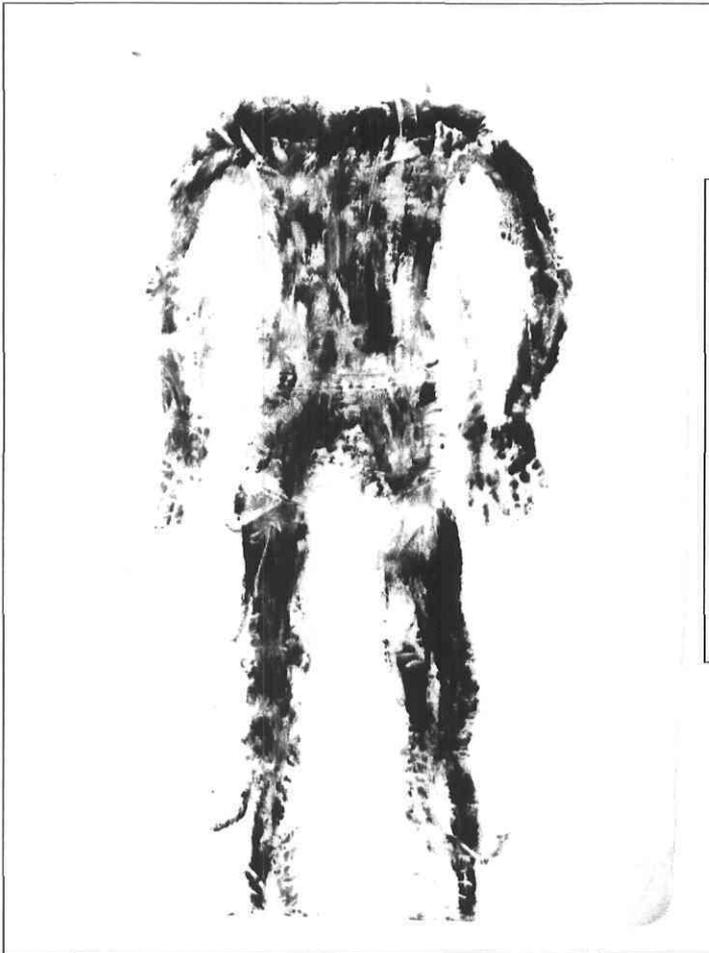
Détail d'une impression sur entoilage.



Vue d'ensemble à l'étape du séchage de peintures empreintes sur voile et sur toile.

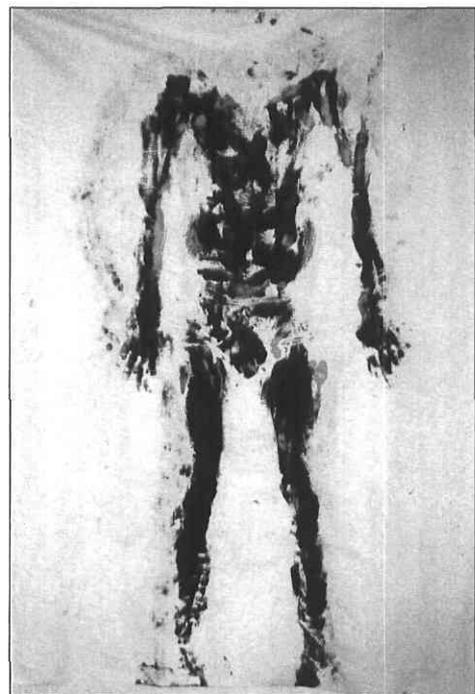


Détail du pigment imprimé sur un voile d'organza.



Détail de *Denis 1*, 2002
Mariage inattendu des
deux faces de la main
grâce à la première
traversée partielle
constatée.

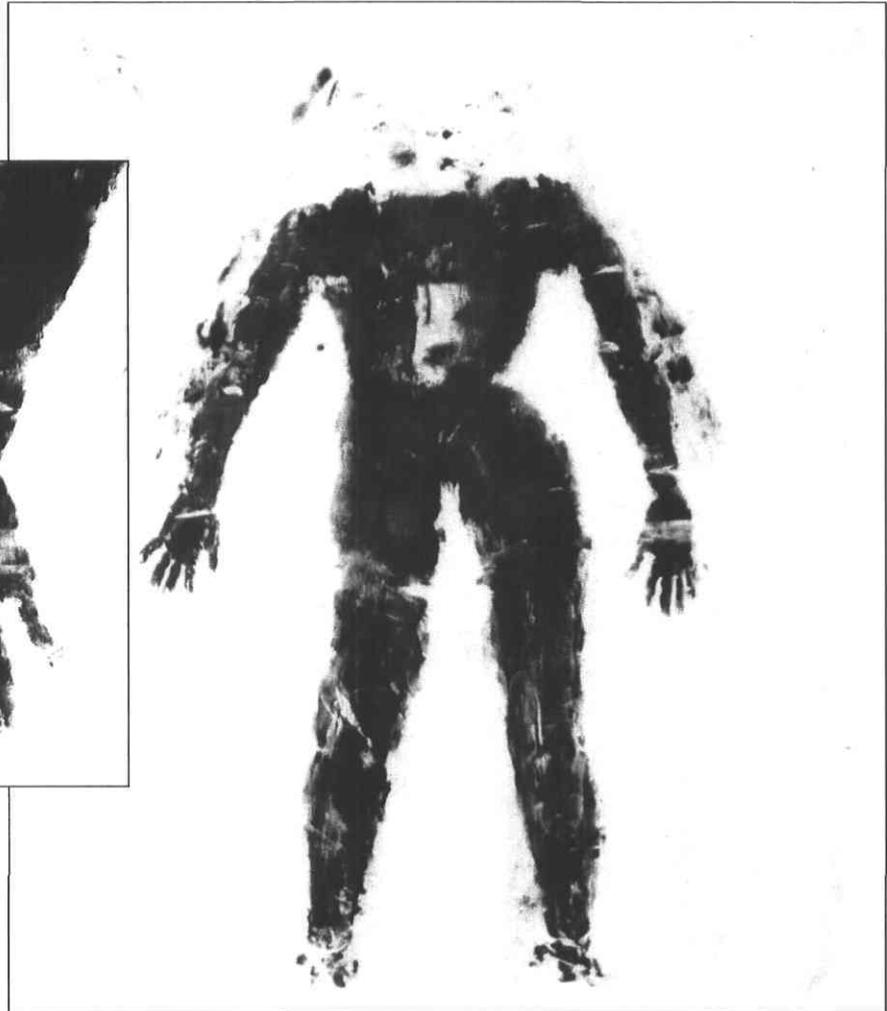
Denis 1, 2002
Premier protocole d'impression :
dos du corps imprimé sur le verso de la toile.



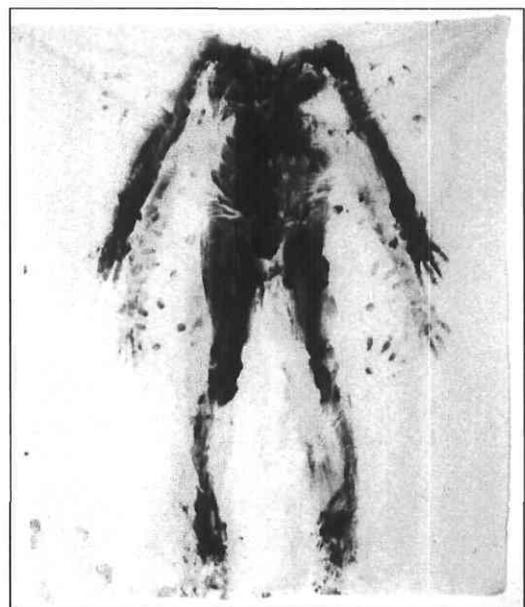
Denis 2, 2002
Premier protocole d'impression :
devant du corps imprimé sur le recto de la toile.



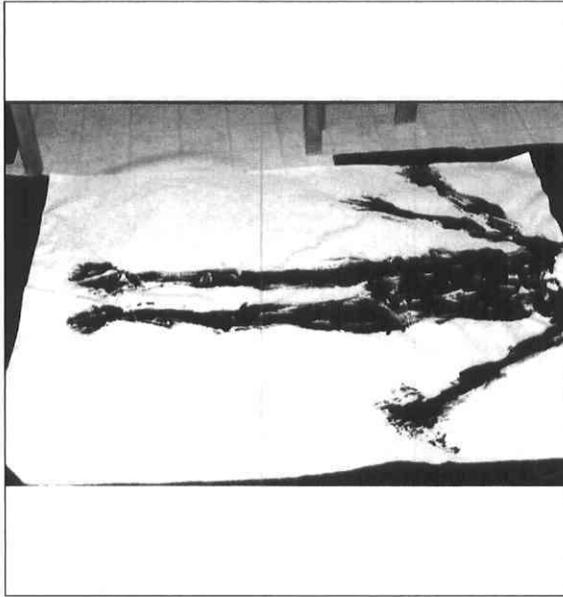
Détail de *Safia 4*, 2003
Allongement d'une main,
phénomène nommé
plié-déplié.



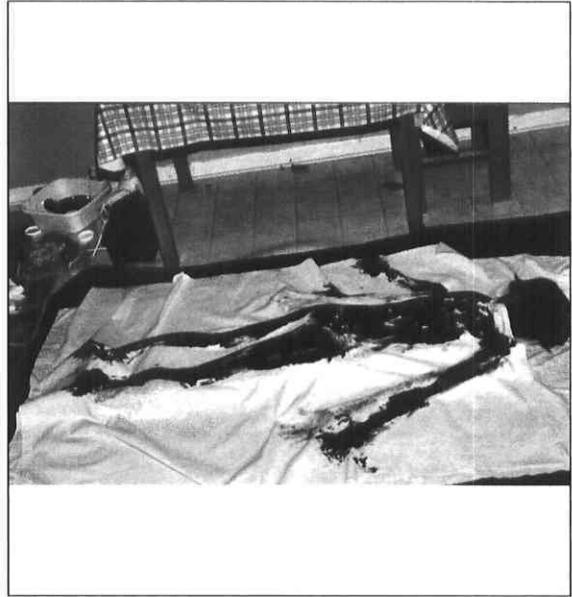
Safia 4, 2003
Premier protocole
d'impression :
dos du corps imprimé
en rouge au verso
d'une toile.



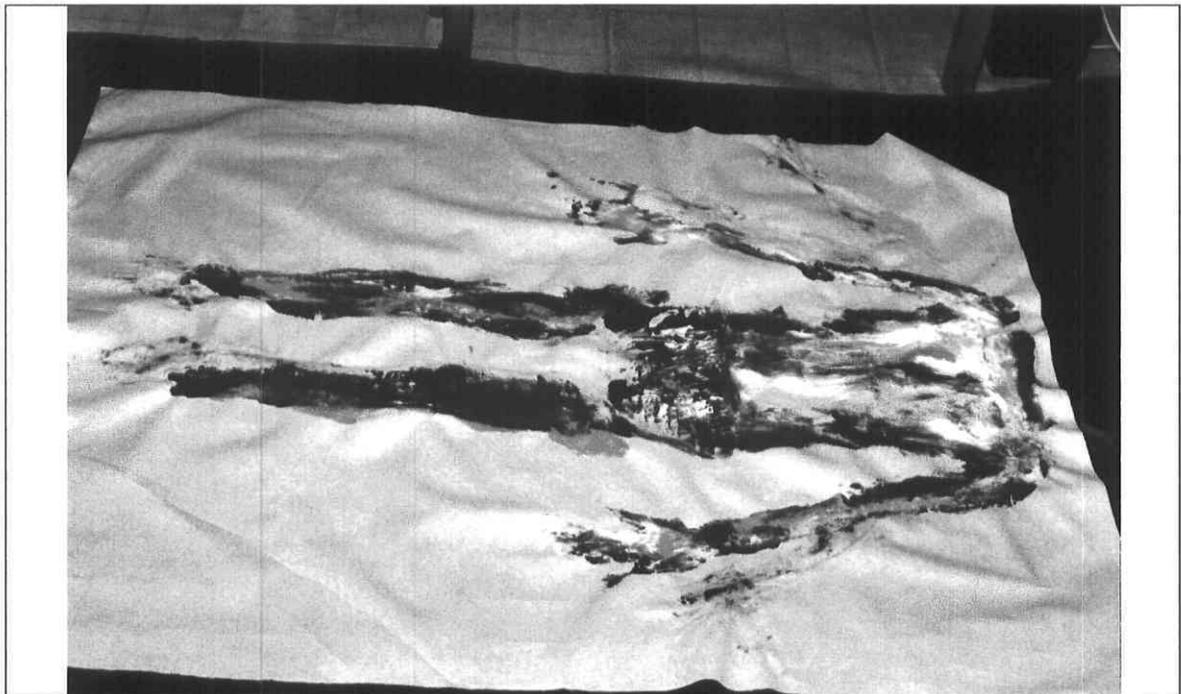
Safia 5, 2003
Premier protocole d'impression :
devant du corps imprimé
en vert au recto.



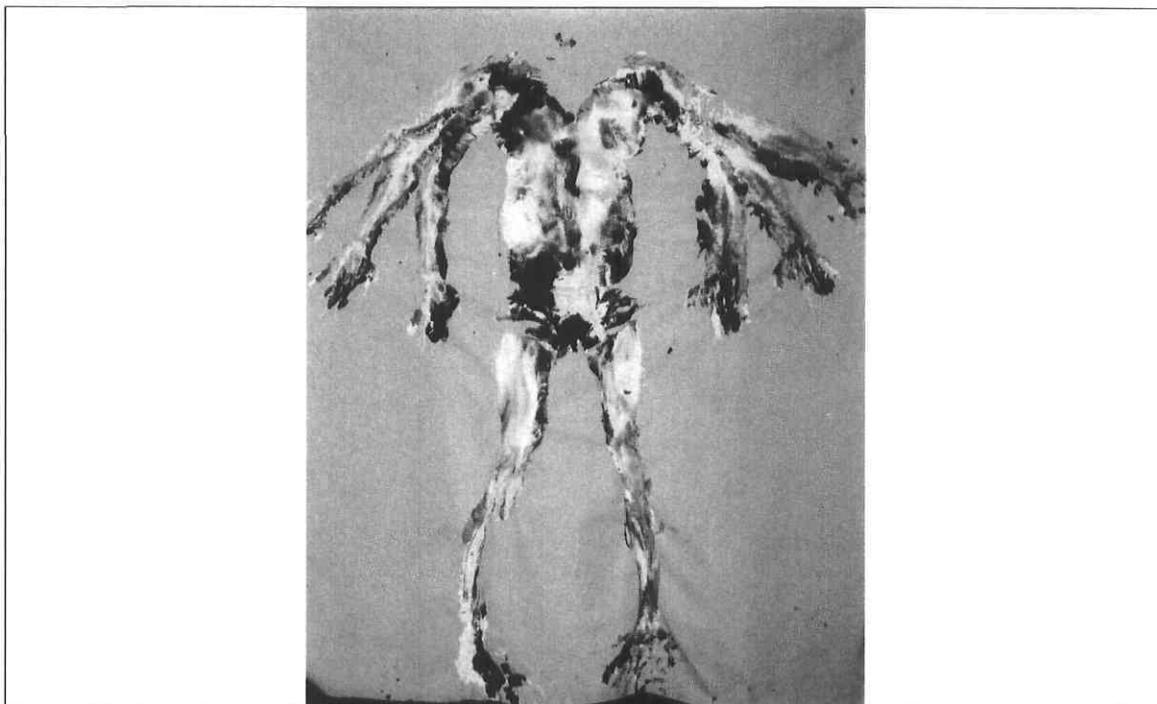
Josée 1, 2003
Premier protocole d'impression :
devant du corps imprimé en bleu et noir au
recto du support.



Josée 1, 2003
Premier protocole d'impression :
impression du dos imprimé au verso
du même support.

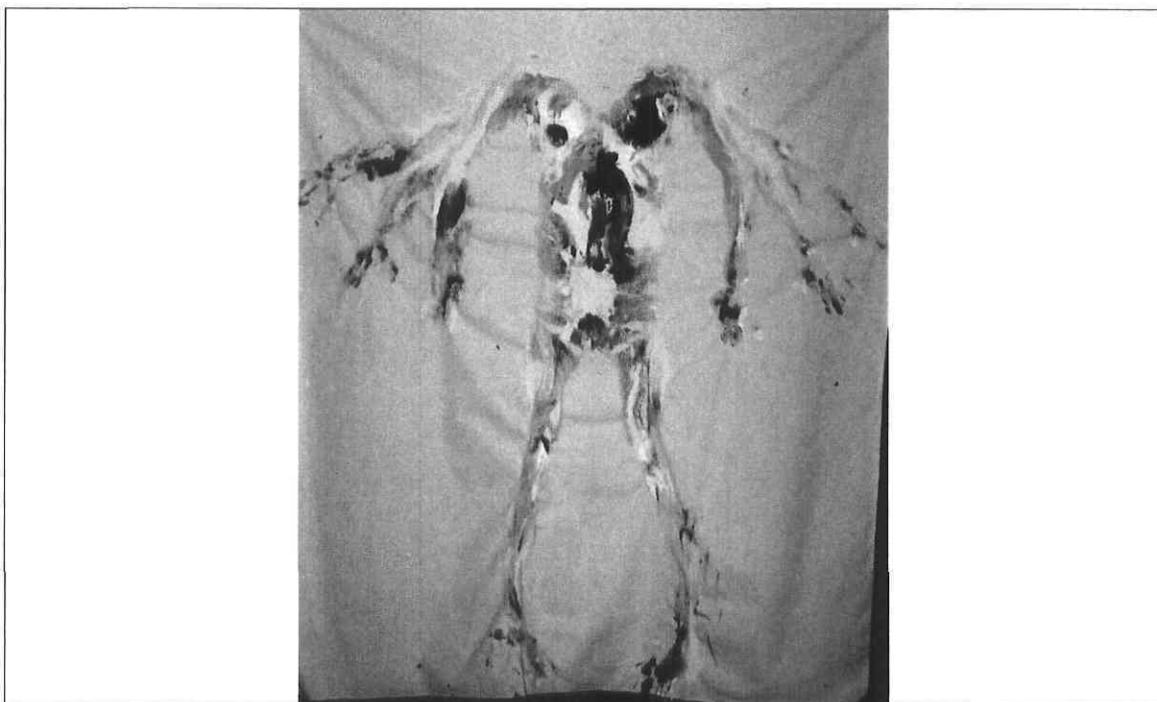


Josée 2, 2003
Premier protocole d'impression : impression rouge, blanche et jaune du dos imprimé au verso du
même support.



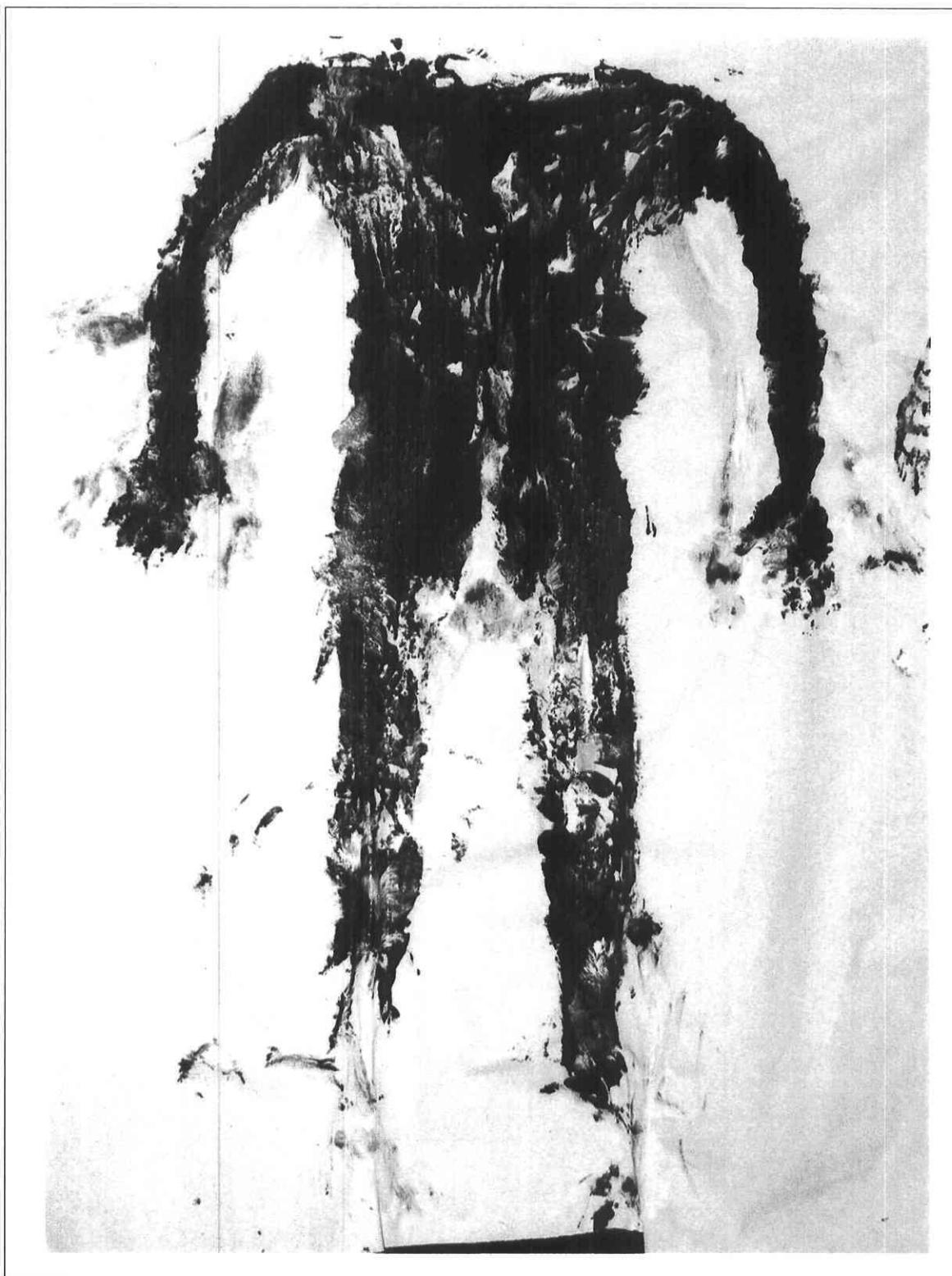
Stéphane 1, 2003

Premier protocole d'impression : impression du devant imprimé au recto du support.



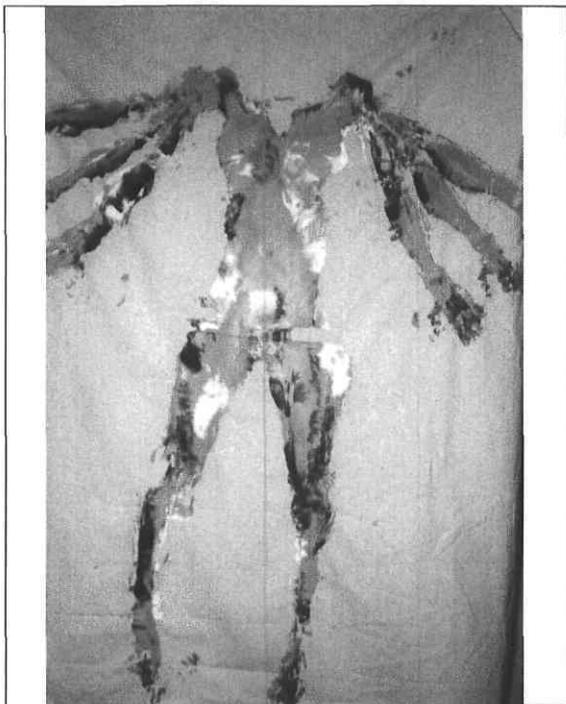
Stéphane 2, 2003

Premier protocole d'impression : première constatation d'une traversée totale du pigment émergeant au verso du support. Cette face sera perdue ultérieurement sous l'impression noire du dos (voir page suivante). Cette perte engendre la pratique du deuxième protocole d'impression.

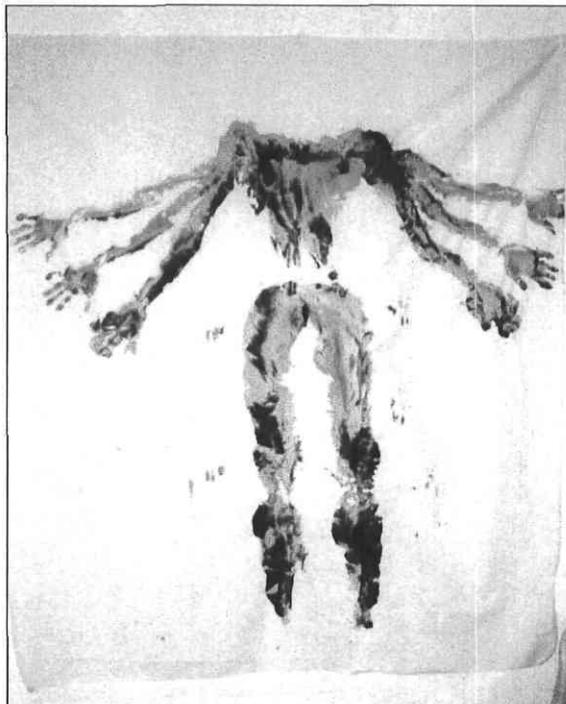


Stéphane 3, 2003

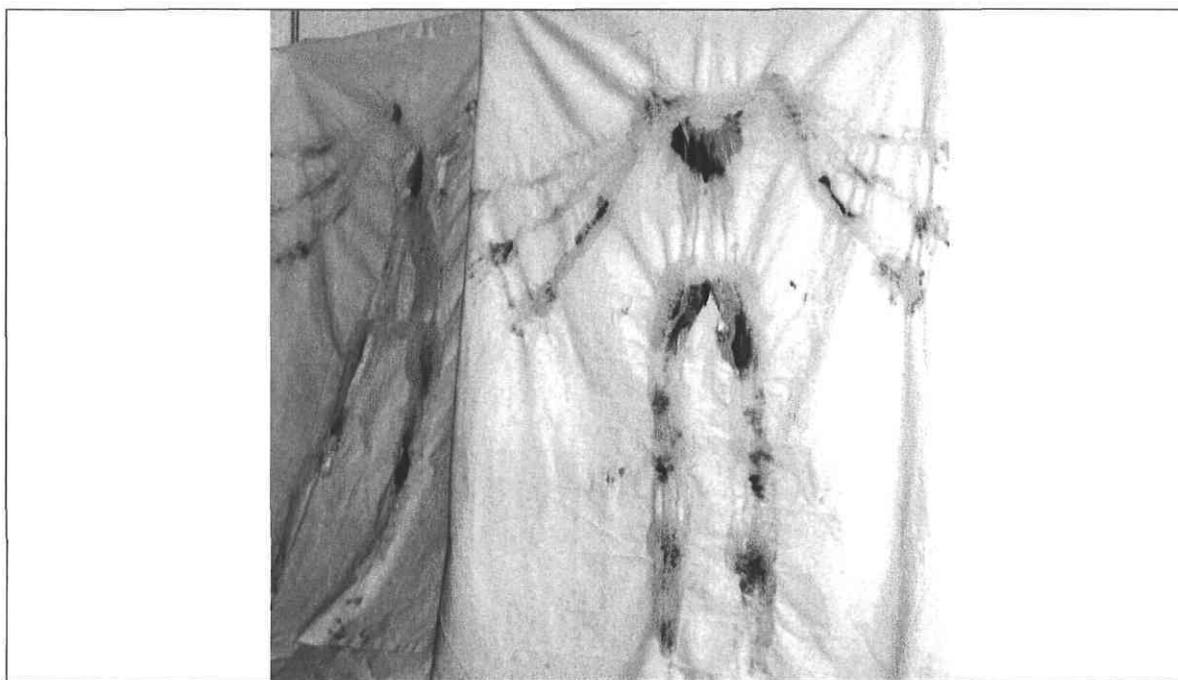
Premier protocole d'impression : impression noire, bleue et blanche du dos imprimé au verso recouvrant la traversée complète du pigment au recto (d'où l'élaboration du deuxième protocole afin de conserver une trace de la face perdue).



Nathalie 1, 2003
Deuxième protocole : devant du corps
imprimé sur le recto d'un support.



Nathalie 3, 2003
Deuxième protocole : dos du même corps
imprimé sur le recto d'un autre support.



Nathalie 2, 2003
Deuxième protocole : traversée partielle du
pigment blanc, rose et turquoise au verso.

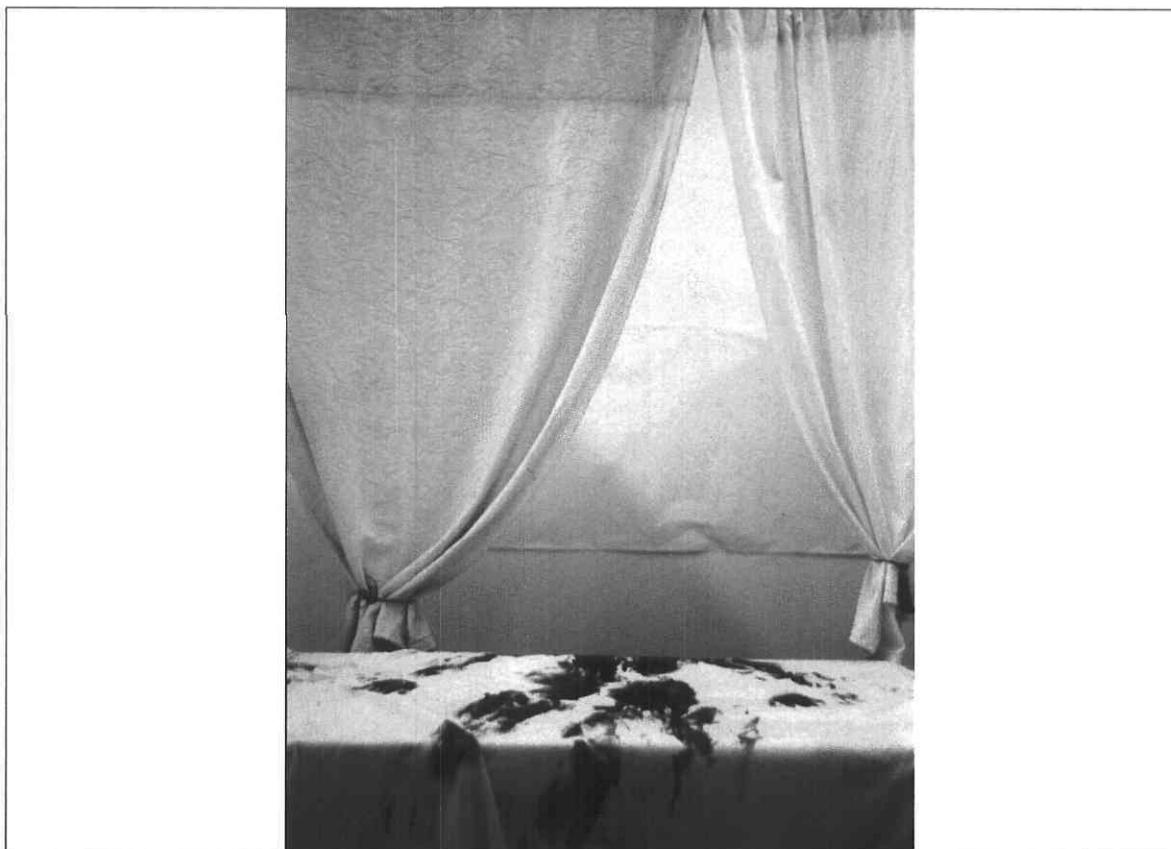
Nathalie 4, 2003
Deuxième protocole : traversée partielle du
pigment orange, bleu et saumon au verso.



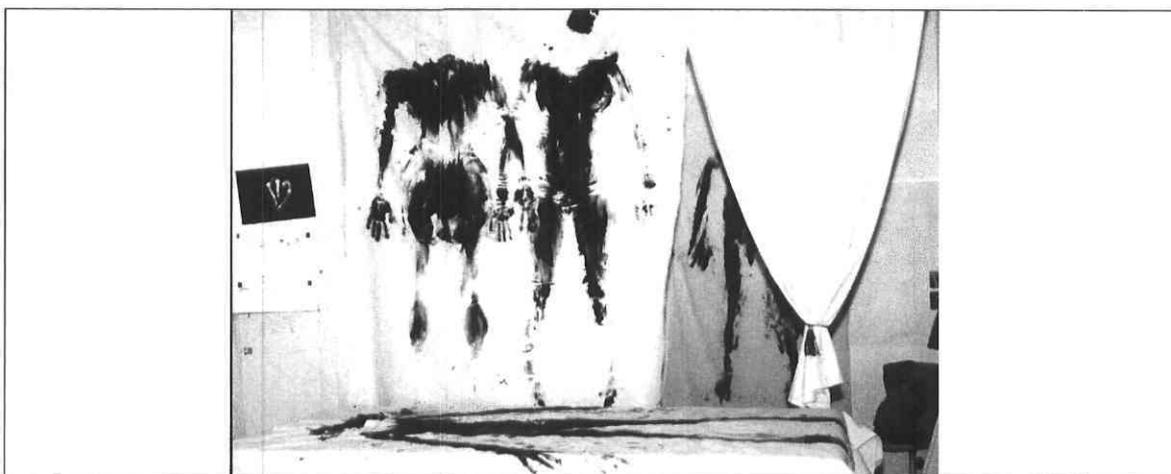
Mouvance éthérée, 2003

Superposition d'une oeuvre montrant l'impression blanche des quatre faces d'un corps sur voile noir avec une autre montrant l'impression bleue du devant d'un corps sur voile blanc.

ANNEXE C
Atelier



Peinture empreinte étendue sur une table.

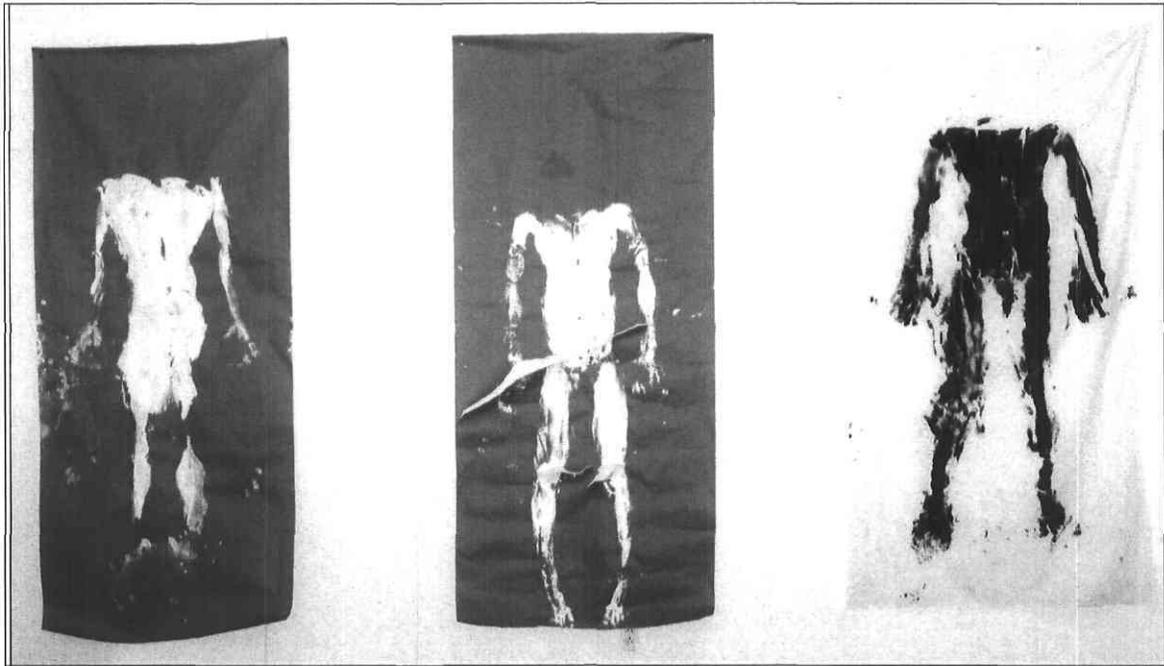


Deux oeuvres suspendues et une autre étendue sur la table.

ANNEXE D

Famille 1 : l'Inconsciente

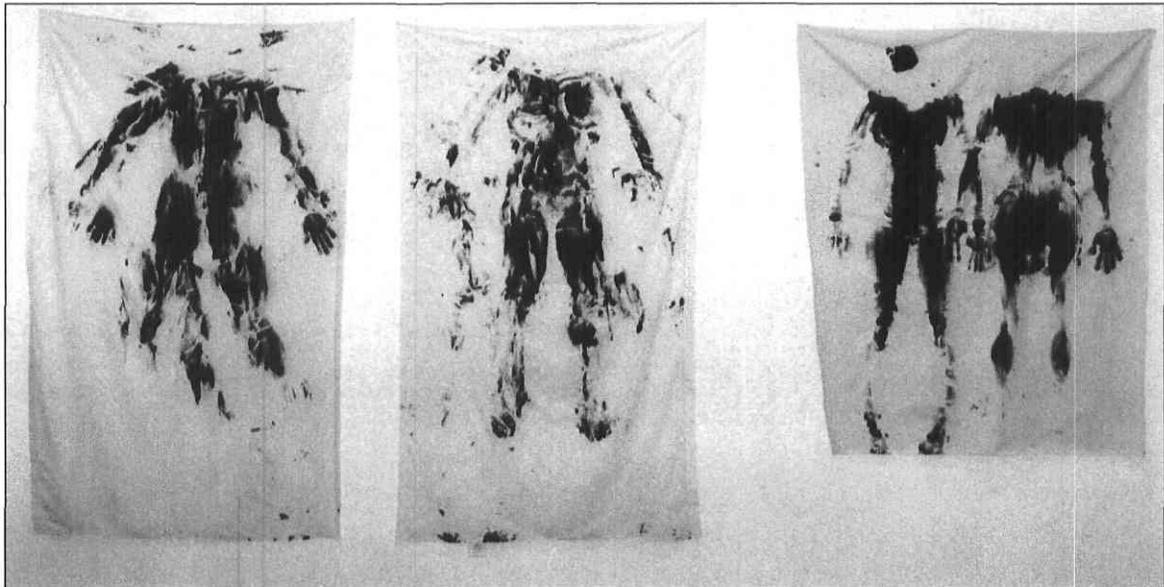
Oeuvres réalisées avant que l'artiste se préoccupe de la notion du recto et du verso.



Normand 2, 2002
acrylique sur papier Kraft
90 x 225 cm
impression blanche du dos

Normand 3, 2002
acrylique sur papier Kraft
90 x 225 cm
impression blanche du devant

Normand 1, 2002
acrylique sur drap
107 x 206 cm
impression noire du devant



Safia 3, 2002
acrylique sur drap blanc
123 x 203 cm
impression noire du dos

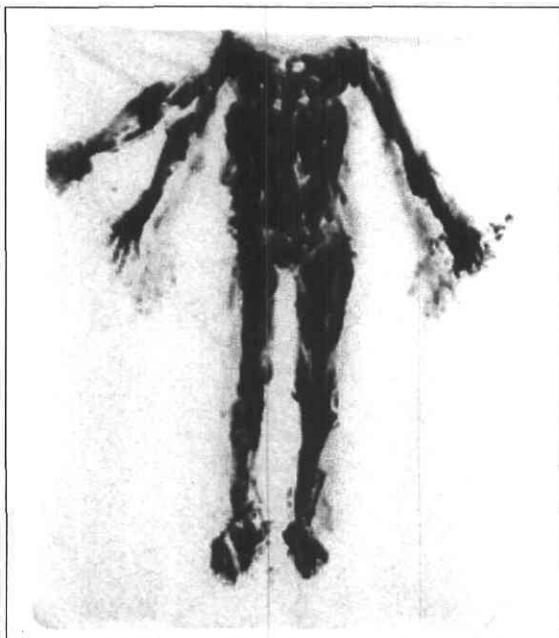
Safia 2, 2002
acrylique sur drap blanc
123 x 203 cm
impression noire du devant

Safia 1, 2002
acrylique sur toile
132 x 168 cm
impression noire du corps

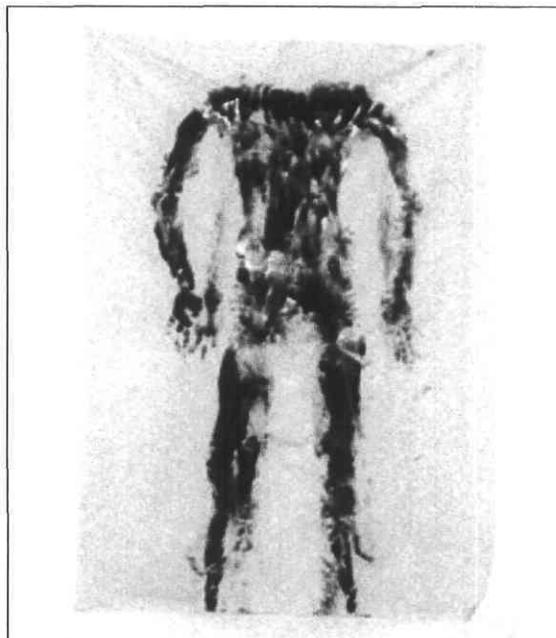
ANNEXE E

Famille 2 : Recto-Verso

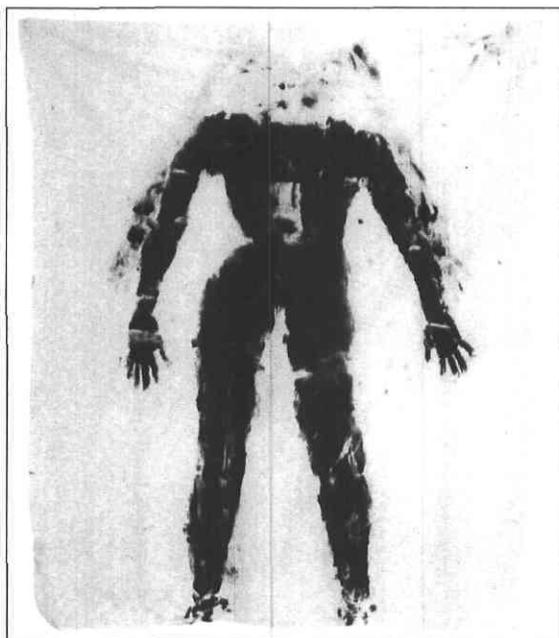
Oeuvres réalisées avec les normes du premier protocole d'impression : impression du devant d'un corps sur le recto du support et de son dos sur le verso du même support.



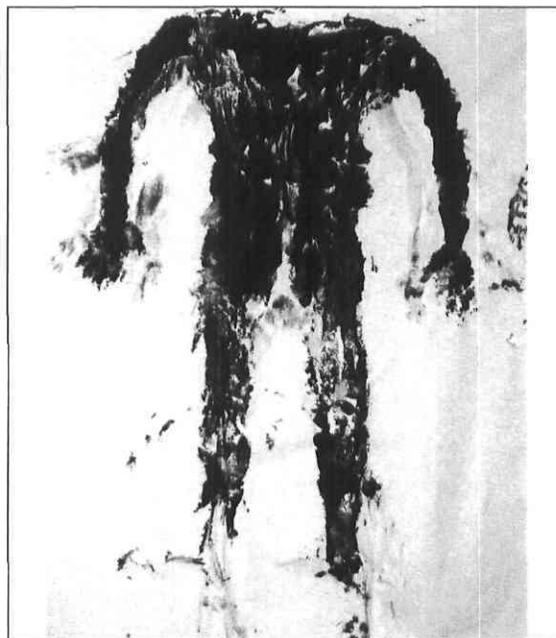
Josée 1, 2003 Impression noire du devant
acrylique sur toile sur le recto et traversées
135 x 168 cm partielles jaune et rouge.



Denis 1, 2003 Impression noire du dos
acrylique sur toile et traversées jaune et
124 x 166 cm mauve provenant du recto.



Safia 4, 2003 Impression rouge du dos
acrylique sur toile avec traversées vertes
135 x 165 cm provenant du recto.



Stéphane 3, 2003 Impression noire du dos
acrylique sur toile recouvrant la traversée
165 x 203 cm complète du recto.

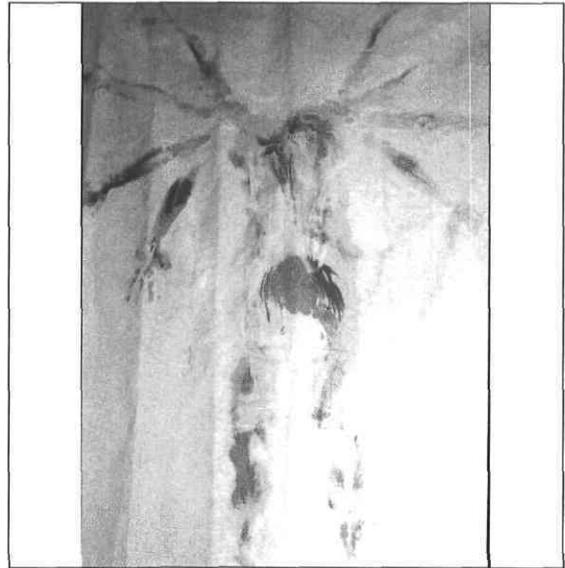
ANNEXE F

Famille 3 : Traversée

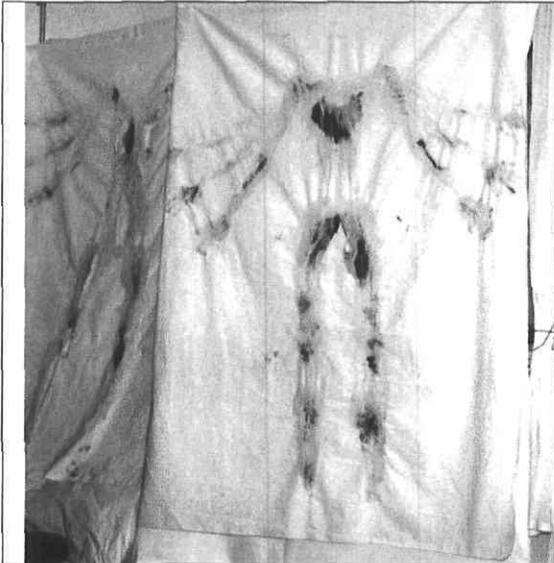
Oeuvres réalisées avec les normes du deuxième protocole d'impression :
impression du devant d'un corps sur une toile et celle de son dos sur une autre toile
afin de conserver la trace des traversées partielles ou complètes au verso des supports.



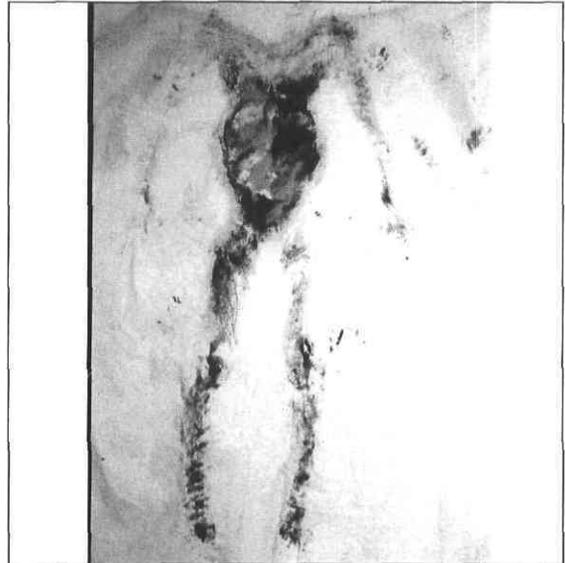
Mikaëlle 2, 2003
acrylique sur toile
99 x 165 cm
Verso d'une oeuvre montrant la traversée du pigment jaune et mauve provenant du recto.



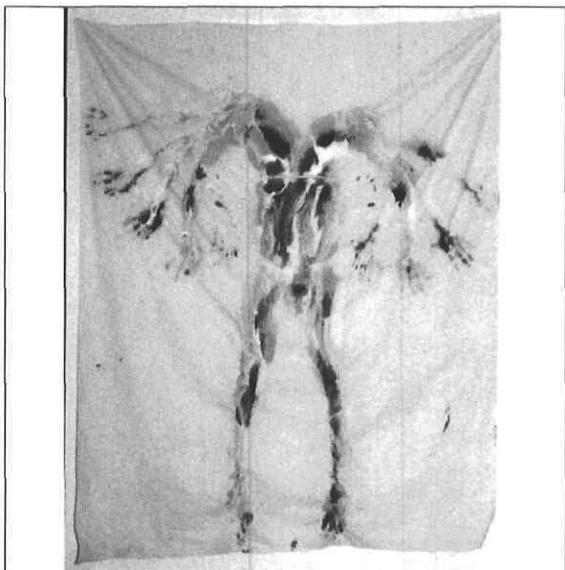
Mikaëlle 4, 2003
acrylique sur toile
99 x 165 cm
Verso d'une oeuvre montrant la traversée du pigment vert et rose provenant du recto.



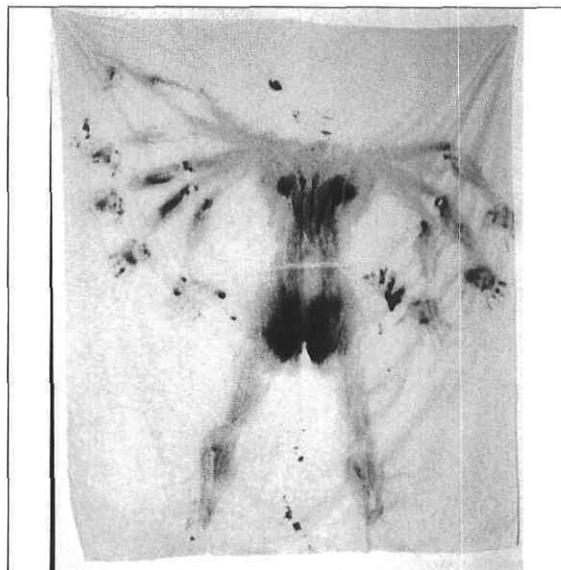
Nathalie 2 et *Nathalie 4*, 2003
acrylique sur toiles
153 x 165 cm et 147 x 165 cm
Verso d'oeuvres montrant les traversées du pigment orange et bleu provenant du recto.



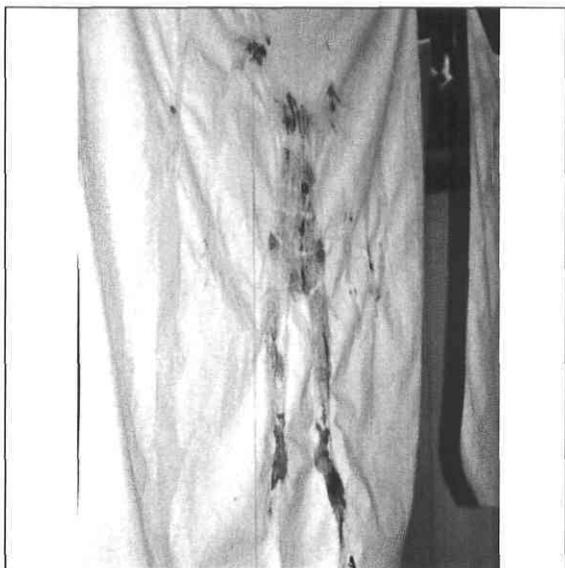
Pierre 2, 2003
acrylique sur toile
165 x 22 cm
Verso d'une oeuvre montrant la traversée du pigment jaune et brun provenant du recto.



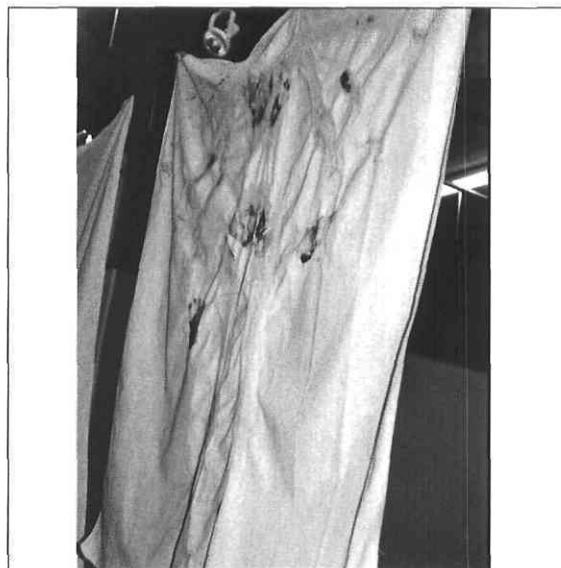
Stéphane 2, 2003
acrylique sur toile
165 x 203 cm
Verso d'une oeuvre montrant la traversée du pigment blanc, jaune, mauve et rouge du recto.



Stéphane 3, 2003
acrylique sur toile
158 x 206 cm
Verso d'une oeuvre montrant la traversée du pigment bleu, jaune, mauve et rouge du recto.



Denisa 1, 2003
acrylique sur toile
66 x 73 cm
Verso d'une oeuvre montrant la traversée du pigment bleu, rose et orange du recto.

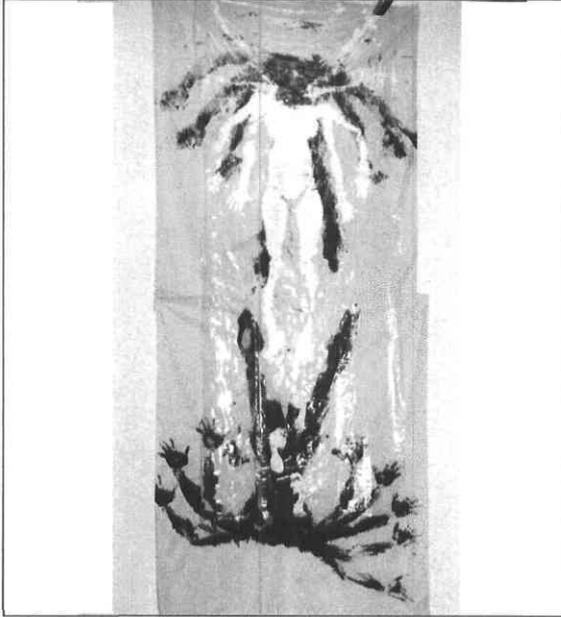


Denisa 2, 2003
acrylique sur toile
66 x 73 cm
Verso d'une oeuvre montrant la traversée du pigment jaune, rose et brun du recto.

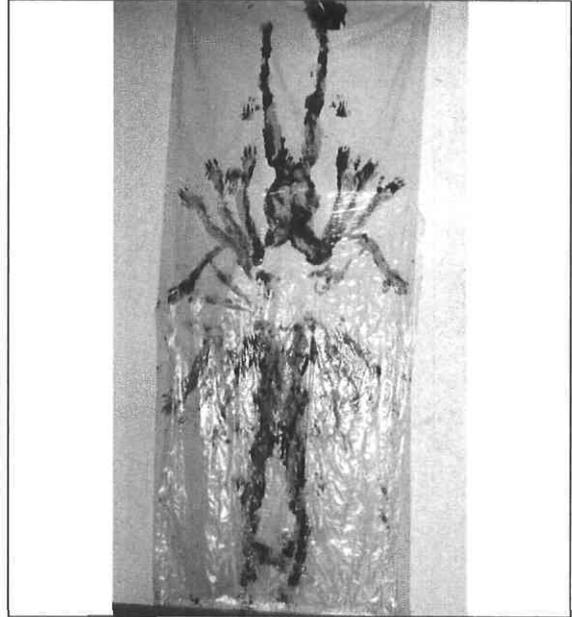
ANNEXE G

Famille 4 : Transcendée

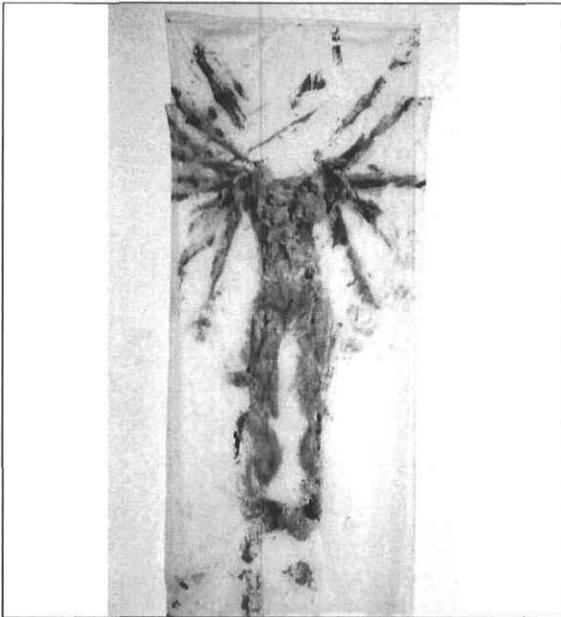
Oeuvres réalisées sur supports translucides et transparents, avec ou sans compositions de rabattements et/ou de superpositions d'oeuvres, dont certaines imprimées sur toile opaque.



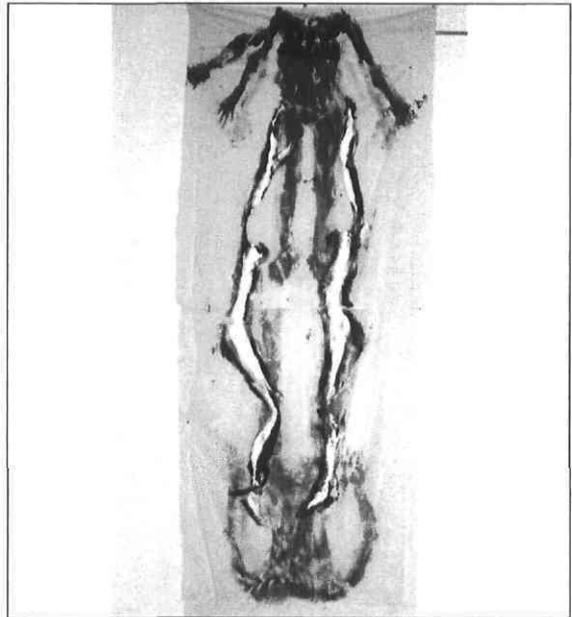
La chute d'Icare, 2003
acrylique sur polythène, 90 x 225 cm
Rabattement de deux oeuvres sur toile avec
superposition d'une oeuvre sur plastique.



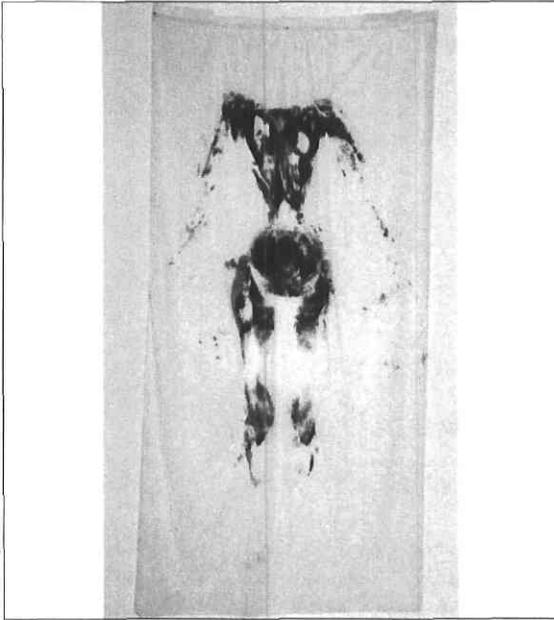
L'Impesanteur, 2003
acrylique sur polythène, 90 x 225 cm
Rabattement de deux oeuvres sur toile avec
superposition d'une oeuvre sur plastique.



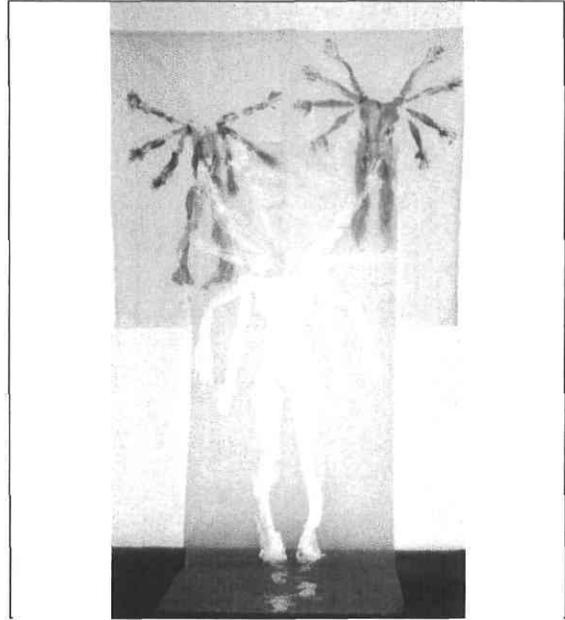
L'Envol, 2003
acrylique sur entoilage, 135 x 320 cm
Superposition de deux oeuvres sur entoilage.



Voltiger, 2003
acrylique sur entoilage, 135 x 320 cm
Rabattement de deux oeuvres sur toile avec
superposition d'une oeuvre sur entoilage.



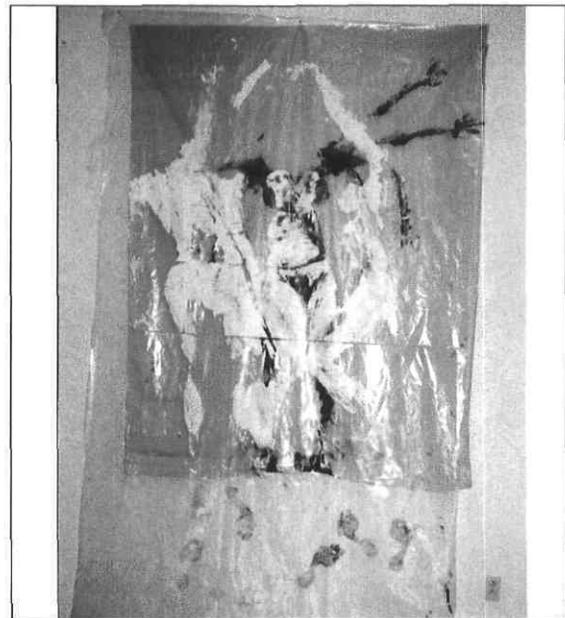
Vestige, 2003
acrylique sur entoilage
113 x 235 cm
Impression du dos sur entoilage.



In and Out, 2003
acrylique sur polythène
90 x 305 cm
Rabattement (horizontal) de deux oeuvres
sur toile avec superposition d'une oeuvre
sur entoilage.



Mouvance éthérée, 2003
acrylique sur voilage
148 x 216 cm
Superposition de deux oeuvres sur voile.



Pieds, pas, passage, 2003
acrylique sur polythène
180 x 300 cm
Superposition d'une oeuvre sur toile
et d'une autre sur plastique.

ANNEXE H

LISTE DES COUPES DYNAMIQUES ACTIFS

Rapports de dualité multiples

Avant	-	Derrière
Conscient	-	Inconscient
Corporel	-	Incorporel
Corps	-	Âme
Corps individuel	-	Corps universel
Debout	-	Couché
Dedans	-	Dehors
Épais	-	Subtil
Fini	-	Infini
Forme	-	Fond
Horizontal	-	Vertical
Infusion	-	Diffusion
Intérieur	-	Extérieur
Jour	-	Nuit
Matériel	-	Immatériel
Opacité	-	Transparence
Pesanteur	-	Apesanteur
Plein	-	Vide
Recto	-	Verso
Tangible	-	Intangible
Tellurique	-	Céleste
Visible	-	Invisible
Le volontaire	-	L'involontaire

ANNEXE I

LISTE DES PHÉNOMÈNES ET DES ÉVÉNEMENTS

Phénomènes (l'involontaire)

Apparition - disparition
Ascension
Croisement
Déchirures
Dédoublements
Élargissement des masses corporelles
Vides ou manques
Élévation du corps
Froissements
Impression par diffusion
Marque ou traversée partielle
Perte de matérialité
Perte du verso du devant
Plié-déplié
Plis de frottement
Plis de pression
Plis de rétrécissement
Réunion-séparation
Traces de pieds
Traversée totale
Zone de passage (épaisseur de la toile, l'entre-deux)

Événements (le volontaire)

Impression sur voiles
Décalage des masses corporelles
Non contrôle
Plis d'accrochage
Superposition ou empilement des feuilles, des toiles, des voiles et des plastiques

Hasard dans la composition
Matrice : plaque de zinc
Impression par infusion ou par aspiration
Les ailes
Rabattement
Un corps, deux toiles
Recto-verso
Roulement du corps
Les traversées
Un corps – un support
Support papier translucide
La chair comme matrice
Impression de quatre faces au lieu de deux
Changement de support, corps anonymes