

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

COMMUNICATION ACCOMPAGNANT L'ŒUVRE
PRESENTÉE À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ART

PAR

BARBARA GARANT

VEILLEURS :

PRÉSENCE DE LA FIGURE ET SON INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ

NOVEMBRE 2007



Mise en garde/Advice

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

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

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

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

Ce travail de recherche a été réalisé
à l'Université du Québec à Chicoutimi
dans le cadre du programme
de maîtrise en art

CONCENTRATION : CRÉATION

Pour l'obtention du grade : Maître ès arts M.A.

RÉSUMÉ

Je suis animée d'un désir d'atteindre des couches inhabituelles de réalité et fascinée par ce qui semble étrange et familier à la fois. Dans ma production, que ce soit en peinture, en dessin ou en photo, cette fascination me pousse à créer des lieux clos où s'installe une tension. J'ai peint pour éveiller des choses sans histoire et sans nom, des Figures avec une *présence*, qui enclenchent un mécanisme de remémoration qui reconduit chacun à l'énigme de l'existence. La Figure, telle que Gilles Deleuze l'a développée, y est une forme sensible permettant d'accéder à une autre façon de voir. L'objet de ma recherche est un questionnement au niveau théorique sur les relations qu'entretiennent entre eux les concepts de Figure et d'inquiétante étrangeté. Je m'intéresse à leur manifestation matérielle et plastique dans le langage pictural. C'est une réflexion qui conduit à se pencher sur l'influence de notre inconscient. Ce qui a été enfoui, croyances anciennes, infantiles, animistes, ressurgit de façon picturale. Hanté par le sentiment d'inquiétante étrangeté, mon travail cherche, à travers la peinture, le dessin et la photographie, les manifestations d'angoisses: le double, la mémoire, la mort, et bien d'autres innommables. Il se forme alors des espaces de réflexion, sur des œuvres et sur nous-mêmes, qui s'opposent à l'achevé valorisé à outrance dans notre société fanatique du plein.

Le vide me plaît. La Figure, une dépouille, un vêtement abandonné et une photographie ramènent à la même impression : une absence témoignée par une présence. Quelque chose était là qui n'y est plus; reste une trace qui est autre chose et qui crie l'absence. Par le visage et la vie qui y est contenue, la recherche d'identité et la mémoire, je tente de me situer par rapport aux productions contemporaines et dans l'histoire générale. Je remonte d'abord aux origines du portrait pour comprendre son essence, puis reviens à notre époque pour analyser le rôle mythique des photographies de famille et leurs fonctions. Ces dernières constituent des vecteurs d'inquiétude pour les œuvres de cette recherche. J'y ai puisé une domesticité mêlée de malaise que j'ai exacerbée. Je me positionne ensuite par rapport au travail de Diane Arbus et de Christian Boltanski. J'explore la notion de Figure à travers le philosophe Gilles Deleuze et tente de la situer dans ma production. Deux lectures des œuvres de l'exposition *Veilleurs* sont proposées. L'inquiétante étrangeté et son lien avec l'enfance sont sondés. L'enfance, avant-poste de la réalité, lien privilégié avec un monde animiste et inquiétante étrangeté, déni de la raison adulte et resurgissement de croyances primitives. Je réfléchis également à la photographie et à ma façon de l'utiliser dans une recherche en peinture et en dessin.

L'énigme de l'existence demeure le fondement de mes gestes.

REMERCIEMENTS

Je remercie chaleureusement Jean-Pierre Séguin et Michaël La Chance pour leur aide et leurs conseils durant ma démarche. Votre soutien et votre confiance m'ont été précieux. Merci cordialement à Raymond Lavoie et à Diane Laurier pour s'être joint comme membres du jury.

Je suis très reconnaissante au Centre national d'exposition de Jonquière d'avoir accueilli mon travail, ainsi qu'à l'UQAC d'avoir créé une entente avec cette institution.

Merci à ma famille, à mes parents Benoît et Margot de leur présence et de leurs encouragements constants, de leur patience exemplaire et de leur intérêt. À mon frère Jonathan pour son humour et à Célia pour les discussions.

Merci à Yann d'être auprès de moi.

Enfin, je tiens à remercier les artistes et auteurs qui, tout au long de cette recherche, m'ont permis de mieux comprendre ce monde, ma foi... étrange.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	iii
Remerciements.....	iv
Table des matières.....	v
Liste des figures.....	vi
INTRODUCTION.....	7
CHAPITRE I : PRÉSENCE VIVANTE.....	10
1.1 Vie, visage.....	11
1.1.1 Population muette (portraits du Fayoum).....	12
1.1.2 Ma position.....	15
1.2 En quête de soi.....	17
1.2.1 Enquête de soi (les photographies de famille).....	17
1.2.2 Mémoire, visage et identité : Diane Arbus et Christian Boltanski.....	21
1.2.2.1 Visions persistantes (Diane Arbus).....	21
1.2.2.2 S'englober (Christian Boltanski).....	25
1.3 Au-delà de la notion de présence.....	27
CHAPITRE II : PRÉSENCE QUI INQUIÈTE.....	34
2.1 Postures, visages.....	35
2.2 <i>Unheimliche</i>	46
2.2.1 Quand ce qui est enfoui ressurgit.....	46
2.2.2 L'expérience de l' <i>Unheimliche</i>	51
2.2.3 Caché et révélé.....	54
2.3 L'enfance et sa réalité de l'étrange.....	56
2.3.1 Qu'est-ce que l'enfance?.....	56
2.3.2 Peur, jouets et contes de fées.....	60
2.3.3 Géant et nain.....	64
CHAPITRE III : PRÉSENCE QUI CRIE L'ABSENCE.....	66
3.1 Crier dans le vide.....	67
3.1.1 Mon approche de la présence.....	67
3.1.2 Profondeur et surface.....	69
3.1.3 Vide et plein.....	70
3.2 Faire écho.....	72
3.2.1 Se constituer un autre corps.....	72
3.2.2 La photographie dans mon processus de création.....	75
3.2.3 Espaces de réflexion.....	77
CONCLUSION.....	81
Bibliographie.....	85

LISTE DES FIGURES

Figure 1. Un dessin de la série <i>Jeux</i> . 8,5 cm x 11 cm (2007).....	9
Figure 2. Portraits du Fayoum (deux jeunes enfants).....	14
Figure 3. Diane Arbus, <i>Child with a toy hand grenade in Central Park, N.Y.C.</i> (1962).....	24
Figure 4. Christian Boltanski, <i>Monument Odessa</i> (1991).....	24
Figure 5. Détail tiré du livre d'artiste <i>Accident</i> . 28 cm x 21,5 cm (2006).....	30
Figure 6.1 et	
Figure 6.2 <i>Assises parmi les ombres</i> . 1,83 m x 2,43 m (détails) (2007).....	31
Figure 7. Livre d'artiste <i>Accident</i> . 28 cm x 21,5 cm (2007).....	32
Figure 8.1 et	
Figure 8.2 Deux pages du livre d'artiste <i>Accident</i> (2007).....	33
Figure 9. 1 Triptyque <i>Polaroïd</i> . (2005).....	41
Figure 9.2 et	
Figure 9.3 <i>Polaroïd-tortue</i> . 1,53 m x 1,15 m (détails).....	41
Figure 9.4 <i>Polaroïd-lapin</i> . 1,53 m x 1,15 m (détail).....	41
Figure 9.5 <i>Polaroïd-poupée</i> . 1,53 m x 1,15 m (détail).....	41
Figure 10. <i>Les jumelles de San Francisco</i> . 2,44 m x 1,37 m (2006).....	42
Figure 11.1 <i>Enfants suspendus</i> . 1,36 m x 2 m (2006).....	43
Figure 11.2 <i>Enfants suspendus</i> (détail) (2006).....	43
Figure 12. <i>Anniversaire</i> . 2,43 m x 1,83 m (2007).....	44
Figure 13.1 et	
Figure 13.2 Diptyque <i>Rose, Bleu</i> . 2,44 m x 1,37 m chacune (2007).....	45
Figure 14. <i>Assises parmi les ombres</i> . 1,83 m x 2,43 m (2007).....	46
Figure 15. David Lynch, tiré du film <i>Eraserhead</i> (la dame dans le radiateur) (1976).....	52
Figure 16. Un dessin de la série <i>Jeux</i> . 8,5 cm x 11 cm (2007).....	59
Figure 17. <i>Singes siamois</i> . 8,5 cm x 11 cm (2007).....	60
Figures 18.1, 18.2, 18.3 et 18.4 Quatre vues de l'exposition <i>Veilleurs</i> (2007).....	79-80
Figure 19. Un dessin de la série <i>Jeux</i> . 8,5 cm x 11 cm (détail) (2007).....	84

INTRODUCTION

C'est effrayant, la vie.¹

Cézanne

Depuis toujours, ce qui trouble, déstabilise la raison, m'attire. Enfant, je me souviens avoir fixé longtemps nos photos de famille en me convainquant que mon portrait bougeait, ou encore de m'être regardée dans le miroir en me persuadant que mon reflet était une autre personne. Poupées, automates, ossements, fourrures, difformités, me captivaient. Mon penchant s'est avivé avec le temps. Lorsque j'étudiais au premier cycle à l'Université, j'ai lu un recueil de textes du psychanalyste Freud (1988) intitulé *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Ce fut comme un déclic. En le lisant, j'ai réalisé que tous mes intérêts convergeaient vers le même point, matérialisé dans une expression allemande : *Das Unheimliche*, l'inquiétante étrangeté, le non familier, ce qui ne fait pas partie de la maison mais y demeure tout de même. L'individu est confronté au resurgissement de croyances abolies, par exemple celle qu'un objet inerte soit en fait vivant. Le philosophe Schelling (1775-1854) disait que ce sentiment serait quelque chose qui aurait dû rester dans l'ombre et qui en est sorti. Dans mon travail plastique, cette prise de conscience s'est reflétée dans une affirmation et un raffinement de mon langage pictural. Déjà, j'aspirais à me détacher du dénoté et de l'illustration. Je tendais vers une intensité de la sensation plutôt qu'une

¹ Venant de Cézanne, un peintre de paysages et de pommes, l'on peut croire que la vie a d'effrayant son extraordinaire complexité. L'être n'est-il pas la chose la plus inquiétante, croyant ou devant croire à son unité qui n'est qu'illusion dans son morcellement?

perfection de la représentation. La peinture à l'huile s'imposa comme agent dans le *faire*, parce qu'elle a une vie propre, et le dessin vint avec sa franchise et son intimité. Les grands formats sont apparus dans ma pratique et me laissent l'espace dont j'ai besoin pour mon exploration actuelle.

Ce qui semble étrange et familier à la fois me fascine. Cette fascination en peinture se pose au-delà de la simple figuration et questionne la notion de Figure telle qu'énoncée, notamment, par Deleuze (2002). En premier lieu, je considère celle-ci comme un lieu clos d'un point de vue pictural et aussi comme une forme sensible permettant d'accéder à une conscience de la réalité particulière. L'objet de ma communication est un questionnement au niveau théorique sur les relations qu'entretiennent entre eux les concepts de Figure et d'inquiétante étrangeté, et aussi, au niveau pratique une interrogation sur leur manifestation matérielle et plastique dans mon langage pictural. C'est une réflexion qui conduit à se pencher sur l'influence de notre inconscient dans les qualités de notre sensibilité. Le portrait et la *présence* interrogent et vont au-delà des questions sur la représentation, la figuration et la figurabilité. Je me pose, à travers eux, à la fois les questions propres à l'esthétique de la représentation dépassant la figuration et celles, plastiques, du langage pictural. Après la découverte du concept de l'inquiétante étrangeté, et plus récemment de l'idée de la Figure chez Deleuze, quelles en sont les manifestations dans ma peinture? Quels sont les rapports théoriques de leur relation et pratiques de leur apparition matérielle dans ma peinture? J'avais comme principal objectif de pousser ma peinture au-delà de la simple représentation, dans la sensation. Je voulais faire éclater cette sensation initiale que

m'a procurée la photographie. J'ai peint pour éveiller des choses sans histoire et sans nom, la Figure avec sa *présence*, qui enclenche un mécanisme de remémoration qui reconduit chacun à l'énigme de l'existence.

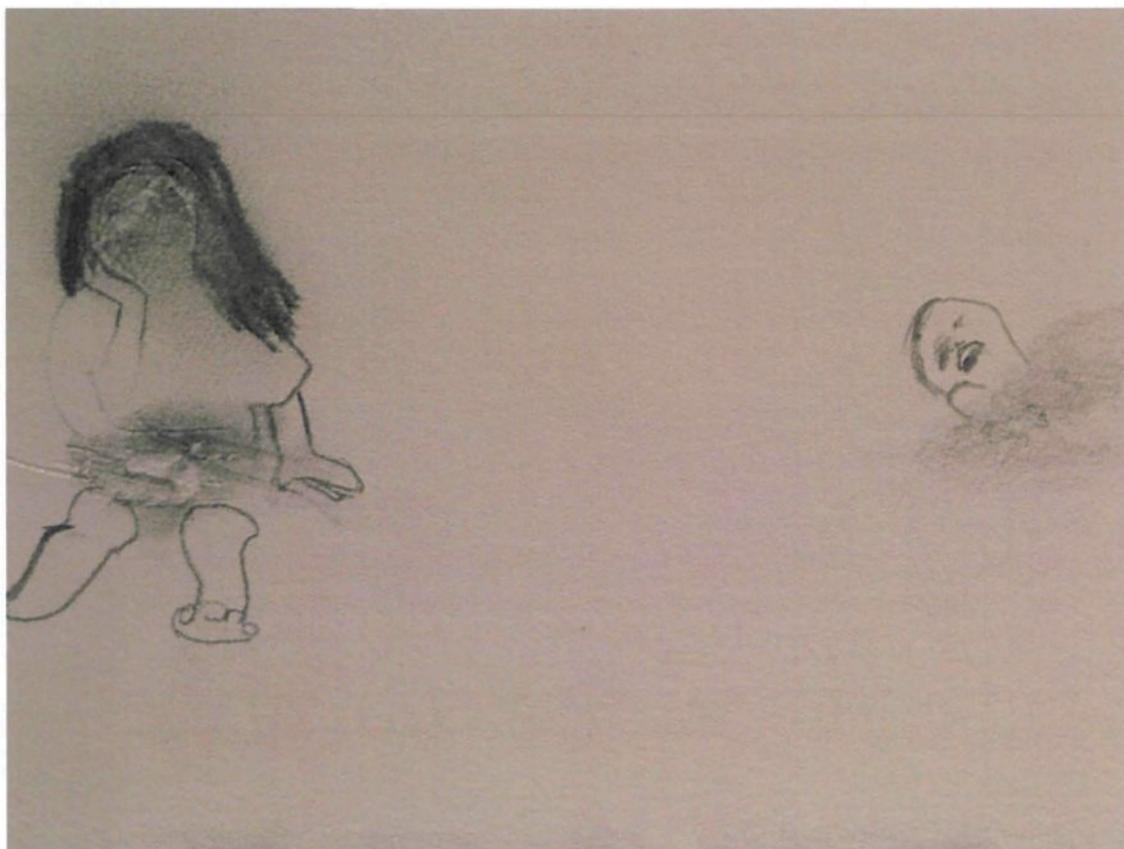


Figure 1. Un dessin de la série *Jeux*. (2007)

CHAPITRE I

PRÉSENCE VIVANTE

To ti en enai (c'est ce que c'était que d'être).

Aristote

*La photographie de quelqu'un, un vêtement
ou un corps mort sont presque équivalents :
il y avait quelqu'un, il y a eu quelqu'un,
mais maintenant c'est parti.*

Christian Boltanski

*Il y a quelque chose de fatal dans un portrait.
Il a sa vie propre...*

Oscar Wilde. *Le portrait de Dorian Gray*

CHAPITRE I

PRÉSENCE VIVANTE

Avant tout, je me situerai dans ce premier chapitre en posant un regard sur le visage et la vie inhérente qu'il contient. Ainsi nous verrons la familiarité et la mémoire des portraits du Fayoum. En deuxième lieu, après un retour à notre époque, seront considérés les portraits de famille, art populaire, et son iconographie particulière. Je passerai ensuite à deux exemples dans l'art contemporain d'artistes ayant une approche qui a comme cœur les éléments que nous aurons soulevés, soit la mémoire, l'absence, la familiarité, le visage. Ces artistes sont Diane Arbus et Christian Boltanski. Enfin, je vous inviterai à voir ce qui, au-delà du portrait, fait de la présence un élément vivant de l'œuvre sensible. J'explorerai la notion de Figure, telle qu'elle prend place dans l'art, notamment dans la pensée du philosophe contemporain Gilles Deleuze.

1.1 Vie, visage

Il y a, dans le visage, plus de vie, plus d'indices sur l'identité que dans toute autre partie du corps. Cette vie a su parfois traverser les siècles pour parvenir jusqu'à nous, comme dans les portraits du Fayoum. Puis la quête de l'être humain pour trouver sa propre identité s'est exprimée singulièrement à travers les photos de famille durant ce siècle, développant une iconographie, une idéologie et une mémoire que j'aborderai au point 1.2.1. Familiarité et étrangeté, que l'on retrouve dans ces deux types de portraits, me conduisent à la notion

d'inquiétante étrangeté, que je développerai au deuxième chapitre. Elle est le pouls, l'énergie circulant sous la peau de ma recherche depuis le début.

1.1.1 Population muette

Au niveau du visage, perçant un réseau sophistiqué de bandelettes protégeant le corps, une petite fenêtre donne sur l'au-delà. Y apparaissent les traits uniques d'un individu trépassé il y a plusieurs siècles qui nous interpelle, discret, retenu. Comme tous les veilleurs que l'on nomme « portraits du Fayoum » (Figure 2.), il est dans l'énigme d'un seuil. Il nous donne « La résonance du plus lointain passé basculant dans le présent et l'extraordinaire simplicité selon laquelle cette distance se résorbe² ». Considérés comme les premiers portraits découverts à ce jour, c'est-à-dire qu'ils ne représentent pas des divinités, mais des gens de différentes classes sociales dans un souci de ressemblance et non de symbolisme, ce sont les témoins muets du passage d'un visage à jamais unique et disparu.

Pour les replacer dans leur contexte historique, notons qu'ils sont exécutés alors que deux civilisations se chevauchent : l'Égypte pharaonique et la Grèce antique. Tous retrouvés dans des tombes égyptiennes, ils surprennent par la marque de deux philosophies de la mort opposées. D'abord, la tradition funéraire symbolique riche des Égyptiens, pour qui le mort est un voyageur qui prolonge sa vie dans l'au-delà et s'y accomplit. Puis une tradition picturale mimétique grecque, chez qui la mort est une cassure irréversible de la

² Jean-Christophe BAILLY. *L'apostrophe muette*, essai sur les portraits du Fayoum, Paris : Hazan, 2005, p.164.

vie. Jean-Christophe Bailly (2005) atteste que les portraits du Fayoum sont en eux-mêmes exceptionnels parce qu'ils constituent une « bouleversante frise discontinue de visages », un « horizon de regards » nous contemplant d'un lieu neutre, suspendu. Chacun est l'image d'une personne différente. C'est miracle en soi que nous puissions les *connaître*, puisqu'ils n'étaient pas destinés à être admirés comme les peintures modernes, mais à dormir sur la tombe avec le modèle. Genres de clichés de photomaton, ne faisant rien face à rien, ils identifiaient le défunt. Ne contenant pas ou peu de détails outre le visage, ils forment une population (un tout conçu d'identités distinctes), une chorale de silence. Ce silence troublant d'éloquence nous parle de l'absence, et forcément de l'absence ultime, la mort.

Parler de ces portraits sans faire intervenir la mort me semble impossible, non seulement parce que la mort est présente en filigrane dans tout portrait (parce que tout portrait est exposition de l'être-pour-la-mort), mais aussi parce que avec eux est venu, au moins comme une destination finale, ce geste de coucher le visage sous la terre auprès du corps embaumé.³

La vivacité et l'authenticité des portraits portent à croire qu'on les peignait (à l'encaustique ou à la détrempe, sur bois ou sur lin) du vivant du modèle. Il posait donc pour sa mort, tentant de correspondre à la fois à ce qu'il était de son vivant et à sa dépouille en devenir. Vivait-on avec le portrait dans la maison en attendant qu'il remplisse sa véritable fonction, comme pour l'appriivoiser, l'imprégner, mieux faire le transfert de l'être à l'objet? Qu'en est-il des portraits de jeunes personnes ou d'enfants, au rendu si vivant? Quelle vie dans ces visages... Les maladies auraient permis de prévoir, mais pas les nombreux

³ BAILLY, op. cit., p.71

accidents pouvant intervenir dans la vie d'un jeune enfant à cette époque. Étaient-ils *inscrits* pour la mort ou les réalisait-on *post mortem*?

Quoi qu'il en soit, l'absence est au cœur de la constitution de la figure, comme il apparaît dans l'histoire de la jeune fille de Corinthe rapportée par Pline. Le potier Butadès de Sicyone aurait inventé le portrait à Corinthe grâce à sa fille. Celle-ci, amoureuse d'un jeune homme devant partir à l'étranger, traça le contour de son ombre projetée au mur par une lanterne. Son père appliqua ensuite de l'argile sur le dessin, la fit sécher et cuire⁴. La condition de l'acte de figurer est essentiellement l'*absence*. Qu'elle vienne de la disparition par la mort ou, comme dans cette anecdote, d'un départ au loin qui est tout à fait semblable à une mort temporaire pour l'autre, le portrait découle d'une raison sentimentale. On tente de retenir l'absent, de le rappeler, d'atténuer sa disparition par une présence simulée. À mon sens, le portrait, ainsi que toute Figure, est comme une ombre qui reste.

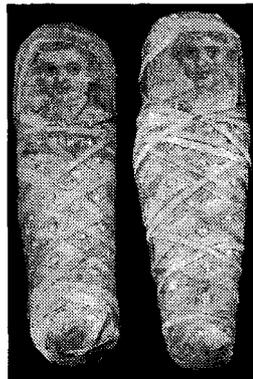


Figure 2. Portraits du Fayoum (deux jeunes enfants)
Source : Internet

⁴ Bailly rapporte cette anecdote de Pline (naturaliste romain du 1^{er} siècle apr. J.-C.) qui a le mérite de nous faire comprendre l'essence de la figuration. Il est intéressant de constater que la sculpture et le portrait y sont unis. Un peu plus loin, Bailly parle du *pothos*, «l'objet qui est maintenant ailleurs». Pothos est également le dieu du Désir amoureux, frère d'Éros. Ce mot renfermerait donc à la fois l'idée de l'absence et de la passion amoureuse.

1.1.2 *Ma position*

Ce que chacun est à même de voir dans mes œuvres, c'est que ce sont des portraits d'enfants. Mais encore, ils sont énigmatiques. Je crois que cela vient en partie du fait qu'ils sont isolés chacun dans son lieu clos, et également parce que leurs visages ne nous permettent pas d'échange, de reconnaissance mutuelle qui nous les rendrait *confortables*. Ils laissent dans un malaise perpétuel que j'associe à l'inquiétante étrangeté et à l'impression qu'une ombre s'attarde. Je crois que le fait de leur donner un visage incomplet, brouillé ou caché leur confère une inaccessibilité. Ils appartiennent à un autre réel, ils surgissent d'un ailleurs.

Les Fayoum jaillissent d'un passé troublant de proximité, la Figure d'une étrangeté angoissante de familiarité. Le rapport d'intimité, de proximité, d'accessibilité désarmant que procure la relation avec un visage, nous le retrouvons au contact de ces portraits d'outre-tombe étonnants.

Avec la Figure telle que je l'aborde, ce lien familial n'est pas une connaissance qui rassure. L'identité inconnue et indéchiffrable témoigne, comme le fait que ce soient des enfants, du voisinage d'une frontière, d'une limite. L'artiste emblématique Christian Boltanski (1944-) usait aussi du secret pour déstabiliser. Je donne des informations au compte-gouttes, de son côté, il en procurait un foisonnement qui ne nous permettait pas davantage de saisir l'identité, la sienne ou celle de ses sujets. Ses séries de photos

agrandies, devenues floues, composent de mystérieux autels de l'absence. Les clichés utilisés avaient à la base une fonction d'identifier, comme les Fayoum. Boltanski arrive à nous les rendre véritablement étrangers dans une atmosphère d'intimité et de filiation.

Il existe une vérité dans le visage, dans le regard. En les dissimulant, est-ce que je prive volontairement le regardeur de cette connaissance pour le laisser sur sa faim? Je préfère qu'il la trouve autre part, en lui-même peut-être.

Retournons en Égypte, avant les Grecs. On peignait les personnages et les scènes de profil. Cette méthode donnait une narration aux figures. C'est le principe de la bande dessinée. Il y a une histoire à suivre. Avec l'arrivée des Grecs et les portraits du Fayoum, on représente la personne de face et, ainsi, on tombe dans l'apostrophe. Il n'y a plus d'histoire, on présente, on accoste, on dit :«Eh, toi! Je suis là.». On invite dans son intimité. Même si on ne les voyait pas comme tel au moment de leur réalisation, ces portraits constituent pour moi des œuvres d'art. Parce que l'art de mon point de vue consiste en une mémoire, une mémoire de vieilles croyances, de vieilles peurs, de frontières. Une mémoire commune rehaussée par nos propres vies. Cette mémoire, lorsqu'elle investit un objet usuel ou une œuvre d'art, je la nomme *présence*. Avec l'art, il y va de quelque chose de perdu qui reste.

1.2 En quête de soi

Je vous invite à présent à faire un bond de deux mille ans en avant afin de reconsidérer l'art populaire du portrait de famille. Son iconographie, ses valeurs, sa vision du monde et son idéologie apparaissent singulières. Comme elles sont amateurs la plupart du temps, l'on pourrait croire que les photos domestiques échappent à un mode de représentation particulier. Or, elles ont développé une esthétique façonnée par les valeurs et la vision des gens qui les ont prises : les familles. Le mythe de la famille, dont l'enfant forme le soleil, dévoile une façon de figurer les choses qui s'y est mise en place. Ces photographies se révèlent une part importante de mon travail à la maîtrise puisqu'elles constituent l'élément déclencheur de chaque œuvre et la trame de fond, le côté familial qui persiste.

1.2.1 Enquête de soi

J'ai senti le besoin de réfléchir à la fonction des photos de famille, d'abord parce que ma présente recherche s'en sert comme matériel stimulant ma création, et ensuite parce qu'elles sont devenues le remplaçant naturel des portraits peints. Elles ont l'avantage d'être accessibles à toutes les couches de la société depuis que Kodak a affirmé qu'on n'a qu'à *appuyer sur le bouton* pendant qu'ils s'occupent du reste.

L'album de famille est souvent un éloge de l'enfant, centre de l'univers familial, sa raison d'être. Il exacerbe le bonheur familial, perpétue le mythe de la famille et naturalise

nos vies. Prendre des photos de famille, c'est en quelque sorte chercher la *vérité* sur soi et les siens. Nous prenons de telles photos pour assimiler notre identité, la voir globalement, mais, ironiquement, elles nous en éloignent. Elles deviennent des objets étrangement inquiétants, qu'on reconnaît en n'étant pas la chose même. Marianne Hirsch⁵ prétend que ces photos enregistrent plus que le monde transparent du visible. On y cherche une confortable et réconfortante autoreprésentation, mais la photographie est beaucoup plus que cela. Elle forme une mémoire perpétuelle. Un poète japonais aurait dit que lorsque tu regardes dans un miroir, tu ne vois pas ta réflexion, ta réflexion te voit⁶. Cet échec de la photographie engendre un deuil de se connaître réellement, sans arriver à passer à travers ce deuil.

Puis la photographie constitue un pont reliant passé, présent et avenir. Elle connecte, relie ceux qui sont impliqués : ceux qui sont photographiés, le photographe et la ou les personnes qui regardent la photographie. Tous ces regards s'entrecroisent hors du temps. D'après Hirsch, c'est ce qui est troublant dans la photographie; elle est à la fois *dans* le temps (l'instant précis où quelque chose se passe) et *hors* du temps, ou au-delà. Chacune est un fragment d'une histoire inassimilable. L'immobilité, le côté statique, figé, mortifié de la photo s'opposent au mouvement, au changement, à la fluidité de la vie.

⁵ Marianne HIRSCH. *Family Frames*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1997, 304 p.

⁶ Expression d'Edward Steichen, photographe ayant organisé l'importante exposition «Family of Man» en 1955, rapportée par HIRSCH, op. cit.

S'identifier est la fonction principale des photos domestiques. Notre identité ne passe-t-elle pas d'abord par la famille? Le fantasme de posséder, de regarder, de comprendre son identité pousse à en prendre. C'est l'idée d'englober la totalité de son existence, évènements, rituels, êtres, choses, lieux, rites, passages, amitiés, etc. Prendre des photos de sa chambre, de sa maison, des rassemblements, du quotidien. Dire *c'était comme ça, j'étais là, nous étions ensemble*. Sentir toujours le fantôme du photographié, la présence du photographe et le spectre de ceux qui ont regardé et regarderont la photo. Émanation matérielle, physique d'une réalité passée et non copie, la photo a quelque chose de vraiment magique.

Perpétuer l'idéologie familiale est une autre fonction importante. L'appareil photo devient un objet domestique et familial grâce à Kodak, et « l'instrument de base de connaissance de soi et de représentation des familles⁷ ». L'histoire de la famille peut ainsi être contée. L'album familial devient un genre de guide de la vie : comment sommes-nous heureux? Le pique-nique à la campagne, le mariage, l'anniversaire d'enfant, la Veille de Noël et la distribution des cadeaux, la journée à la plage, bébé jouant dans sa purée, la première bicyclette, les jeunes amoureux assis sur le divan, ce ne sont là que quelques thématiques que l'on retrouve dans tout album de famille occidentale, avec très peu de différences, et qui témoignent d'une représentation de l'être humain propre à la photographie de famille. Un besoin s'est développé avec la présence croissante d'images d'avoir un écran (de soi, de la société) à laquelle se référer constamment, un modèle de vie,

⁷ HIRSCH, op. cit., p.6

*Toutes les citations de Hirsch sont des traductions personnelles.

pour savoir ce que doit être notre vie et nous-mêmes. En résumé, les photos de familles sont des mémoires, les témoins d'évènements importants, une tentative de reconstituer son identité, de se connaître, de se chercher. On y cherche, trouve, voit des choses qu'on ne peut pas montrer ni partager (des impressions très intimes dues à notre histoire personnelle). C'est un processus, un outil imparfait d'auto représentation, d'auto connaissance, d'auto découverte de soi en relation.

Ce mythe de la famille idéale et de la réalité absolue qu'engendre l'album de famille et son incapacité à nous faire vivre le deuil d'une connaissance totale de nous-mêmes donne lieu à d'extraordinaires possibilités artistiques. Il résiste à la compréhension puisqu'on est exclu. Cela me donne la même impression que de surprendre un secret de famille. Ce qui m'intéresse est précisément ce qui est non-dit, caché. Il me plaît de regarder des souvenirs qui ne sont pas les miens, ou qui ne renvoient pas à quelque chose de réel et précis, mais à une sphère de la mémoire où loge l'inquiétante étrangeté. À la fois *je reconnais quelque chose* et *ça m'est étranger*. Le portrait en photo s'inscrit dans une temporalité. C'est un moment figé traduit dans la matière. On pense à ce temps précis, à ce qui s'est passé avant, après, et à ce que la ou les personnes sont devenues. Impossible d'y échapper.

En peinture et en dessin, je peux créer une Figure qui est un état et le temps n'importe plus, n'existe plus. Il n'y a plus que la sensation. Alors qu'un monde existait et continue d'exister au-delà du cadre de la photo, la peinture n'est qu'elle-même. Elle dit tout ce qu'il y a et, au-delà, son univers n'existe plus. La Figure est dans ce lieu clos et ne peut *vivre* que

dans cet espace. La Figure y est l'expression d'une individualité. Elle n'existe que là et sa puissance est de faire vibrer quelque chose de profond en nous, longtemps après l'avoir eu sous les yeux.

1.2.2 Mémoire, visage et identité : Diane Arbus et Christian Boltanski

De nombreux artistes contemporains ont changé notre perception de ce que sont la mémoire, le visage et l'identité. J'ai retenu ici l'exemple de Christian Boltanski (1944 -) et de Diane Arbus (1923 – 1971), parce que je me sentais une grande filiation avec eux et qu'ils ont contribué à former ma façon d'aborder l'art.

1.2.2.1 Visions persistantes : Diane Arbus

Émergeant d'un brouillard, les apparitions d'un rêve comateux dans lequel on replonge sans cesse viennent à nous comme une trame doublant la vie. Les photographies de Diane Arbus semblent être des visions oniriques qui persistent au bord de l'éveil, lambeaux de brume obsédante. Ces êtres nous regardent droit dans l'âme et font partie de quelque chose qu'on n'arrive pas à se remémorer. Cette photographe new yorkaise avait un intérêt sans borne pour les gens évoluant en marge de la société et pour ceux qui sont leur propre invention. Pour elle, il existe une curiosité mutuelle entre le sujet et le photographe. Elle accordait une très grande importance à leur relation dans sa démarche. Celle-ci s'étendait parfois sur plusieurs années, alors qu'elle se renouvelait beaucoup plus tard, ou

régulièrement. Ses sujets étaient des individus vivants mais évoquant davantage. Le sujet de la photo pour Arbus est toujours plus important que la photo elle-même, plus compliqué, et plus central. Il est le *héros d'un rêve réel*, il éveille quelque chose au-delà de lui-même, comme la Figure en peinture. Un grand mystère plane. C'est l'intensité de ses sujets qui trouble. Ils semblent nous contraindre à nous questionner, à nous demander qui nous sommes. « Ils sont la preuve que quelque chose était là et n'y est plus. Comme une tache. Et leur persistance est ahurissante. Tu peux t'en aller mais quand tu reviendras ils seront encore là à te regarder.⁸ »

Arbus a le don de faire surgir l'étrange qui se tapit dans ce qui apparaît ordinaire, voire banal. Ses photos me font la même impression qu'un son qui nous parviendrait au travers de la brume. Des rêves réels qui sont surpris de nous voir dans cet endroit duquel nous nous étions écartés depuis longtemps et dans lequel ils ont continué à vivre sans se soucier de notre absence. Ils sont seulement étonnés de nous revoir. J'ai la vive impression qu'ils continuent d'exister sans mon regard; ils me dérangent parce que j'ai le sentiment qu'ils viennent de moi tout en m'étant complètement détachés, et semblent même se moquer.

La Figure que je fais me donne aussi cette impression d'autonomie. Ils savent quelque chose que j'ai oublié et ils savent que je l'ai oublié, cette chose perdue à jamais. Les adultes semblent blasés ou fatigués dans leur existence, mais continuent avec acharnement à jouer

⁸ Doon ARBUS (dir.). *Diane Arbus Revelations*. [Catalogue d'exposition]. New York : Random House, 2003, 352 p.

*Toutes les citations de ce catalogue sont des traductions personnelles.

le jeu. Ils semblent faire plus que vrai, jouer à se représenter eux-mêmes. Dans cette représentation surjouée se trouve peut-être leur véritable identité. Alors que les adultes qu'elle photographie sont des marginaux dont l'étrangeté vient en partie du fait qu'ils s'accrochent désespérément à la normalité, les enfants flottent au-dessus de cette réalité, détenteurs d'un savoir caché. Avec une innocence venant de l'ignorance de l'ignorance, ils sont au-delà de la normalité, comme appartenant à un autre monde. Flashs d'une autre couche du réel, les enfants sont sages et ont une espèce de conscience tranquille tandis que les adultes semblent avoir perdu quelque chose.

Je crois que ces êtres troublent par l'insistance de leur regard, et ou leur persistance à s'incruster en nous. Et si c'était parce qu'ils nous renvoyaient à quelque mémoire, la faisant vibrer comme un gong qui, une fois tapé, n'en finit plus de frémir? Le titre nous donne souvent un indice sur l'identité de la personne : *Nain mexicain dans sa chambre d'hôtel*, *Deux amis à la maison*, *Pères Noël à l'école des Pères Noël*, *Avaleuse d'épée albinos et sa sœur*, *Jorge Luis Borges à Central Park*, *Un géant juif à la maison avec ses parents dans le Bronx*, etc. Mais ces titres, loin d'éclaircir le mystère de leur identité, l'épaississent et le rendent encore plus séduisant.



Figure 3. Diane Arbus. *Child with a toy hand grenade in Central Park, N.Y.C.* (1962). Source : Internet

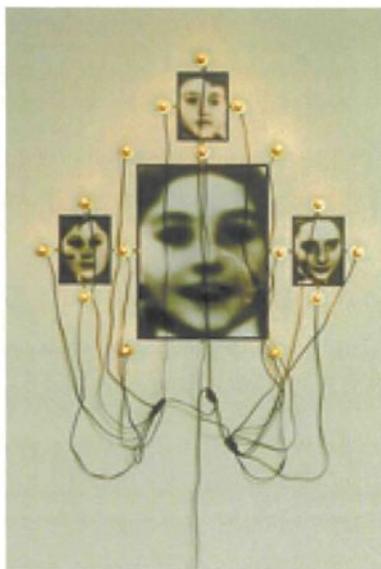


Figure 4. Christian Boltanski
Monument Odessa. (détail) (1991)
Source : Internet

1.2.2.2 S'englober : Christian Boltanski

Le travail de Christian Boltanski forme une tentative continue de reconstituer la mémoire et l'identité, surtout celle de son enfance et de sa vie de famille. Il a lui aussi un vif intérêt pour les photographies amateurs, leurs codes sociaux et culturels, leur iconographie. L'artiste s'en sert pour donner une illusion de réalité. Il a mythifié sa vie par une biographie bidon, pleine de faux souvenirs, d'une fausse mémoire, soulignant ainsi la difficulté de se connaître et de connaître autrui. Inspiré par le Musée de l'Homme, il a absurdement répertorié, classé et étiqueté soigneusement des « preuves » ambiguës (entre autres ses *Vitrines de référence*). Son œuvre artistique apparaît comme une recherche effrénée de son identité. Sachant ne pas arriver à l'englober, et pensant que toute activité humaine est stupide, il le fait tout de même parce que pour lui :

Ce qui semble beau, c'est cette démarche de savoir qu'on ne va pas réussir, mais d'essayer tout de même parce qu'il y a peut-être une chance qu'on réussisse, c'est une sorte de lutte pour vivre ou une protestation, protestation contre le fait de mourir, protestation contre le fait de vivre⁹.

Sur la page de garde de son livre *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950*, il dévoile que son objectif est de se conserver entièrement, de garder la trace de chaque moment, objet et parole dite de sa vie afin de pouvoir être en tout temps reconstitué et combattre la mort collectivement. Boltanski savait fort probablement que

⁹ Christian Boltanski, cité dans :

Lynn GUMPERT. *Christian Boltanski*. Paris : Flammarion, 1992, p.22

cette recherche se solderait par un échec. Cet échec s'accompagnerait de la même impossibilité de deuil qu'engendrent les photos de famille.

Boltanski cache en révélant trop et faussement, je veux révéler des choses par le secret. Il puise dans l'enfance, dans des objets souvenirs, dans la photographie. Nous travaillons plusieurs éléments similaires, mais de manières différentes. Je ne partage pas sa recherche de narration, d'explication (au contraire, je la fuis et tente une avenue poétique). Pourtant, son but instructif semble risible avec tous ces mensonges, et les informations données sont évidentes et ne nous apprennent pas grand chose. Celles-ci augmentent la confusion et mettent de l'avant l'absurdité et l'énigme de la vie et de l'identité.

Dans mon travail, la vérité n'a d'intérêt que si elle vient nourrir le mystère. En narrant une histoire, mon œuvre perd toute sa force. C'est le pouvoir d'évocation de la Figure qui m'importe, sa capacité à nous faire sentir sa présence et son absence. Tous deux, nous prenons plaisir à cacher et à révéler. Nous tirons une large partie de notre énergie créatrice aux sources de l'enfance et de la mort, car pour lui comme pour moi, « l'enfance, loin de représenter une étape idyllique vers l'âge adulte, est la part de nous-mêmes qui meurt la première.¹⁰ »

Nombre d'œuvres de Christian Boltanski comportent une multitude de photos de visages. Foules de regards rappelant les portraits du Fayoum, ils nous apostrophent d'un

¹⁰ GUMPERT, op. cit., p. 12

ailleurs car *ces gens n'existent plus*. Ils sont devenus d'autres personnes. Les photographies ont été photographiées et sont parfois à plusieurs générations des originaux, leur conférant un énigmatique manque de netteté. Cadrées serrées autour des petits visages, avec l'impression de proximité forcée et l'atmosphère de recueillement religieux suscitée par l'éclairage et la disposition en espèce de mausolées (*Monuments*), elles plongent dans un malaise de disparition.

Dans ses travaux réunis sous le titre *Leçons de ténèbres*, les photos sont à ce point déformées par ses manipulations qu'on reconnaît à peine un visage. Désindividualisés, ils s'approchent davantage du fantasmagorique et du spectre flottant. Ce sont les œuvres de Boltanski qui me touchent le plus, avec ses plus récentes comme *Les fantômes d'Odessa*. Le côté mystérieux de ces visages obtenu en les éloignant de leur pureté, de leur netteté originale est le même que je tends à atteindre en m'éloignant des photos que j'utilise. C'est en les agrandissant, les projetant, capturant le spectre tremblant de la Figure en devenir et en les inscrivant dans la matière que j'y parviens le mieux pour l'instant. Voyons la Figure.

1.3 Au-delà de la notion de présence

La connotation trop religieuse, mystique même que renferme l'idée de *présence* a été critiquée. Des penseurs ont alors cherché ailleurs des façons de la voir. Gilles Deleuze, en particulier, a changé cette notion en proposant la détermination de lieux clos où surgit la Figure.

Je fais des personnages. Dans le domaine des beaux-arts, on les appelle *figures*, c'est-à-dire la représentation du corps humain, parfois animal, dans son ensemble. Cette désignation vient du langage artistique et, dans le parler vulgaire, la figure se borne au visage seul. Voilà la base; cependant, la figure va chercher dans les réflexions de nombreux artistes et philosophes une signification beaucoup plus riche et complexe. Gilles Deleuze lui a donné un « F » majuscule pour la différencier de la simple figure représentative. Cette dernière n'a pour tout objectif que de ressembler à la réalité, d'amuser, de charmer, d'étonner par sa correspondance au monde que nous connaissons déjà et que nous aimons évoquer. Deleuze rapporte que Francis Bacon parle de la *Figure* comme étant la forme se rapportant à la sensation, contrairement à la figuration qui est la forme se rapportant à un objet qu'elle est censée représenter¹¹. Animée d'un désir d'atteindre des couches inhabituelles de réalité, la Figure s'appuie sur des forces vitales enfouies. La sensation, ce sont des forces invisibles qui pèsent sur le corps. Ce sont des puissances animistes qui traversent le corps immobile de la Figure d'un spasme. Chez Bacon, la Figure est en attente. Le corps tente de s'échapper de lui-même par un spasme, un effort (vomir, crier, éjaculer) pour retrouver l'aplat. « Le corps, c'est la Figure, ou plutôt le matériau de la Figure.¹² » Étant corps, peut-elle posséder un visage? La tête fait partie intégrante du corps (elle est l'esprit animal du corps) mais le visage est une organisation structurée sur la tête. Défaire le visage. Dévisager. Traits de visagéité.

¹¹ Gilles DELEUZE. *Francis Bacon : Logique de la sensation*. Paris : Éditions du Seuil, 2002, p.40

¹² DELEUZE, op. cit., p.27

La Figure est pure présence. Lorsqu'elle surgit, on la reconnaît parce que le travail du peintre commence bien avant de toucher la toile, dans sa tête, dans sa chair, dans son expérience de la vie. La Figure, c'est la solitude et la peur, le repliement, le retrait.

Je me sens moi-même Figure parfois.

Qu'on sente l'« Extrême solitude des Figures, extrême enfermement des corps excluant tout spectateur [...] »¹³. La peinture n'est pas un spectacle. Il n'y a pas de spectacle mais un fait, un état, une présence. La Figure possède moult niveaux, et c'est cette générosité qui la différencie de la figure.

Deleuze parle de deux moyens de dépasser la figuration, qui est l'illustration, la narration, l'absence de sensation : l'abstraction ou la Figure. Cézanne, à titre d'exemple, nomma la voie de la Figure la sensation. La Figure est la forme sensible rapportée à la sensation. La sensation agit sur les nerfs, parle à l'instinct. L'abstrait s'adresse au cerveau et à l'intellect. Pour moi, cette dernière manque de sensibilité.

La sensation, c'est le contraire du facile et du tout fait, du cliché, mais aussi du « sensationnel », du spontané, etc. La sensation a une face tournée vers le sujet (le système nerveux, le mouvement vital, « l'instinct », le « tempérament », tout un vocabulaire commun au Naturalisme et à Cézanne), et une face tournée vers l'objet (« le fait », le lieu, l'événement). Ou plutôt elle n'a pas de faces du tout, elle est les deux choses indissolublement, elle est être-au-monde, comme disent les phénoménologues : à la fois je *deviens* dans la

¹³ DELEUZE, op. cit., p.22

sensation et quelque chose *arrive* par la sensation, l'un par l'autre l'un dans l'autre¹⁴.

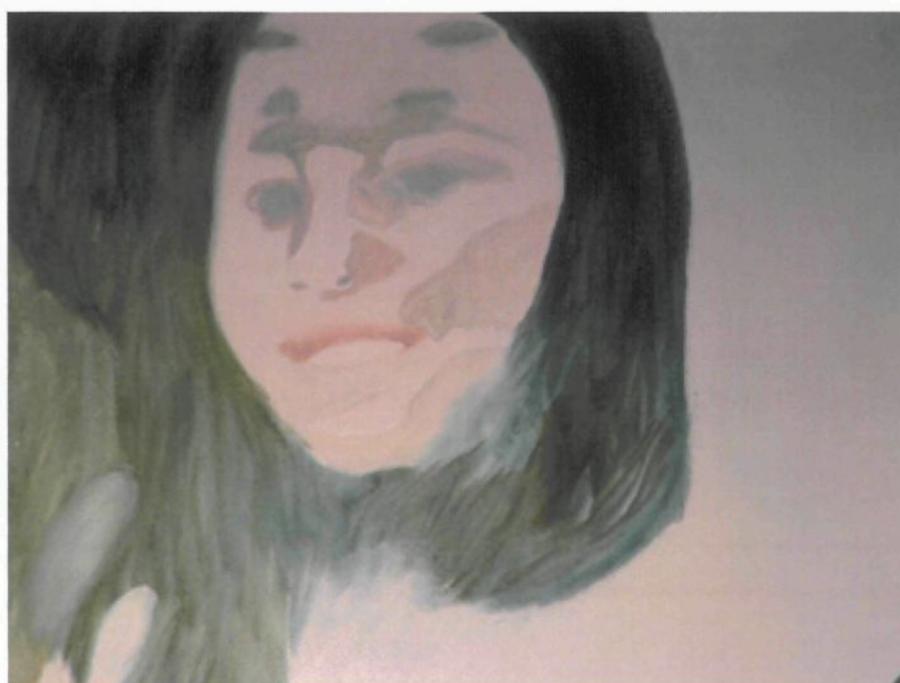
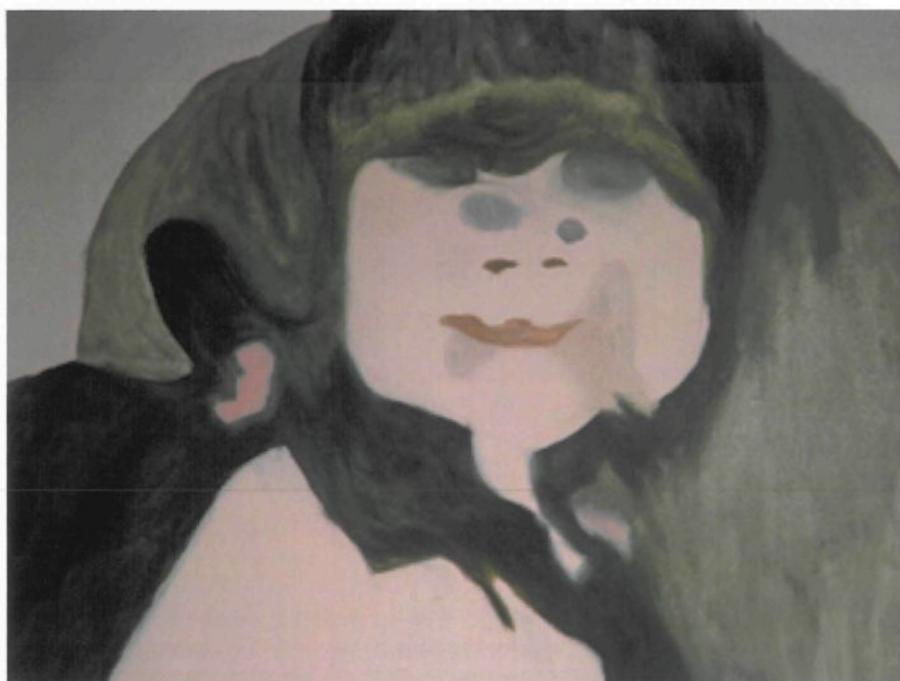
Choisir la voie de la Figure, c'est choisir de fuir les clichés, les images faciles et convenues. C'est résister à l'attrait séduisant du sensationnel et du spectaculaire. C'est chercher des vérités intimes, et non des tournures savantes. Le peintre se doit, à chaque fois, de réinventer « l'être pommesque de la pomme »¹⁵.



Figure 5. Détail tiré du livre d'artiste *Accident*. (2006)

¹⁴ DELEUZE, op. cit., p.39

¹⁵ DELEUZE, op. cit., D.H. Lawrence parlant de Cézanne, p.40



Figures 6.1 et 6.2 *Assises parmi les ombres*. (détails) (2007)

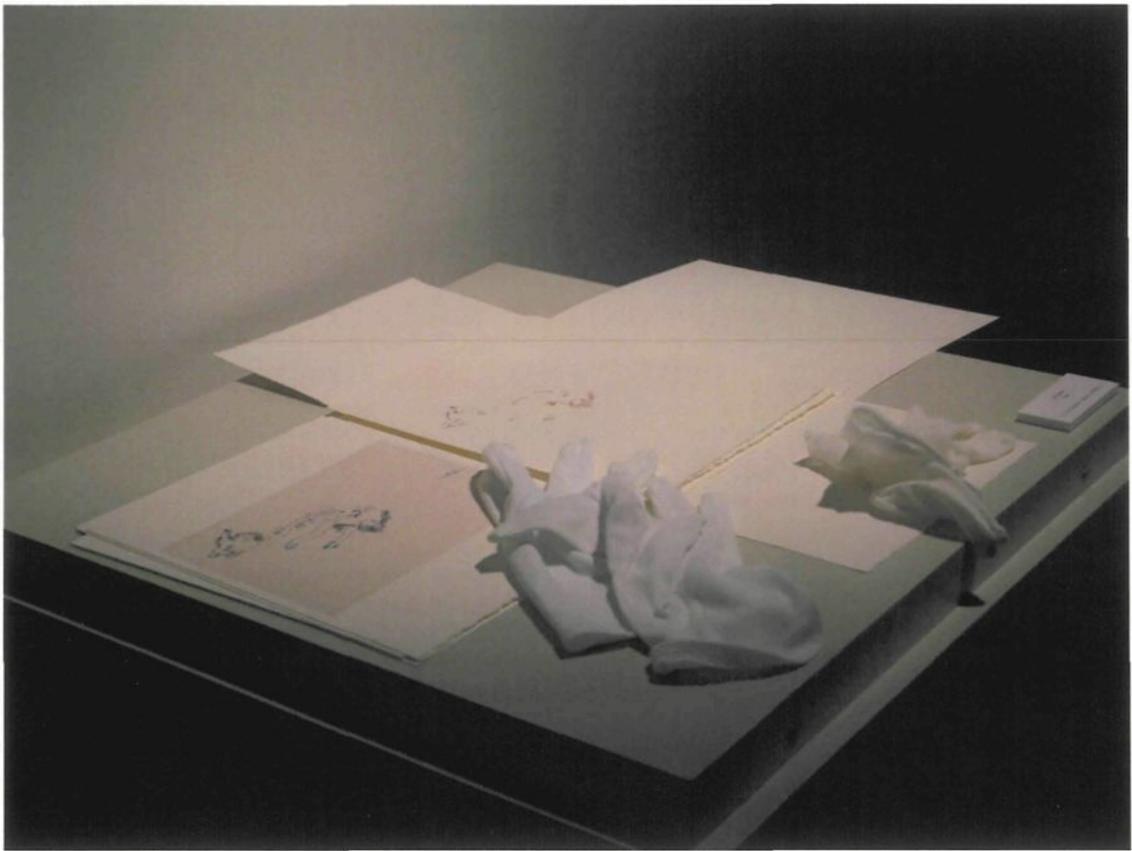


Figure 7. Livre d'artiste *Accident*. (2007)

Figures 8.1 et 8.2 Deux pages du livre d'artiste *Accident*. (2007)



CHAPITRE II

PRÉSENCE QUI INQUIÈTE

Le peintre peint dans l'espoir qu'une Figure surgisse sur la surface qu'il couvre de couleurs, monstre ou merveille. Avant que d'être peinte, la figure n'a nulle existence. Quand elle survient, elle surprend. Le plus surprenant est qu'on croit la reconnaître, elle qu'on a jamais vu, et que le peintre s'exclame : c'est ça! C'est bien elle!

Marc Le Bot. *Images, Magie.*

Je ne pourrais dire ce qu'ils sont, mais je pourrais toujours signaler leur présence.

Maupassant, *Lettre d'un fou, Les Horlas*

On ignore ce qui se cache dans l'obscurité.

David Lynch

CHAPITRE II

PRÉSENCE QUI INQUIÈTE

Dans ce second chapitre, je vous propose d'abord une lecture des œuvres de l'exposition *Veilleurs* guidée par l'importance de la posture et du visage, ainsi que ce que la Figure y a déposé, ou s'y impose. Maintenant que j'ai pu définir ce qu'est pour moi la mémoire, la familiarité, le visage, la Figure et l'absence en art, je peux faire une lecture du texte de Freud sur l'inquiétante étrangeté d'un point de vue d'artiste et ainsi approfondir cette notion. Il s'agit du contenu du deuxième sous-chapitre, dans lequel je développe ma vision de l'*Unheimliche*. Son côté secret, le fond de croyance animiste qu'il contient et qui ramène à l'enfance. Ainsi sera introduit le premier de quatre jeux d'oppositions circulant dans les œuvres, soit *Caché et révélé*. Nous nous pencherons aussi sur ce qu'est l'enfance et comment les enfants vivent la peur et l'étrange pour finir avec l'opposition *Géant et nain*.

2.1 Postures, visages

D'abord, j'ai fait une lecture chronologique des œuvres de l'exposition, ce qui m'a permis de relever un certain nombre de choses. Cette section présente ce qui s'est dégagé de cette investigation, principalement l'importance de la posture et du visage dans ma production. Les trois tableaux de *Polaroid* (Figure 9.1, p.41) amorçaient ma recherche. Suite à quoi j'ai souhaité me détacher davantage d'une attitude mimétique tout en conservant ma méthodologie. Il m'est apparu essentiel de grossir mes supports car les Figures avaient besoin de plus d'espace. Le visage m'apparut alors comme une clé

importante. J'avais jusqu'à ce moment cherché dans des faciès nets et des regards perçants ce que je tentais d'atteindre. Cette série m'a fait réaliser que des traits moins évidents fonctionnaient bien mieux et que je devais aller en ce sens. Dans *Les jumelles de San Francisco* (Figure 10, p.42), j'ai essayé la peinture maigre. Ce fut un choix judicieux : la superficialité confondait la Figure et le fond, témoignant d'une disparition imminente, et la renfermait sur elle-même. Malheureusement ou heureusement, je me suis butée à un problème causé par l'huile de lin utilisée, jaunissant la couleur de certaines toiles. Mon penchant pour les postures ambiguës augmente ensuite dans la pièce *Enfants suspendus* (Figure 11.1, p.43) où se confirme l'efficacité des corps et de leurs positions lorsque disparaît leur environnement. *Anniversaire* (Figure 12, p.44) pousse mon plaisir à faire sortir du cadre, à amputer, à déborder, comme une « mauvaise » photo. J'ai exploré plus avant le potentiel d'étrangeté de la bouche dans *Rose, Bleu* (Figures 13.1 et 13.2, p.45), alors que l'idée du diptyque s'est imposée à moi pour la première fois. L'envie de couleurs plus sombres, d'une menace plus physique et d'un environnement plus actif et incertain a motivé la création d'*Assises parmi les ombres* (Figure 14, p.46), la dernière peinture de l'exposition. Tout au long de ma recherche, la production et l'écriture ont alterné. Je peignais, et lorsque les mots débordaient, je les rédigeais pour mieux comprendre ce que je faisais et mettre mes idées en place. Quand je m'essoufflais ou m'embrouillais, je retournais me ressourcer dans l'atelier. Les deux tâches se sont ainsi nourries et oxygénées mutuellement.

Lorsque j'ai abordé la création des premières peintures, je savais que je voulais travailler à partir de photos de famille représentant des enfants. Le point de départ fut un polaroïd sur lequel une petite fille fait danser sa poupée. Cette photo me fascinait, mais ne m'apportait pas tout ce que je pressentais en elle. Voyant dans le lien avec le jouet un élément majeur, je choisis deux autres clichés où l'on voit un enfant et son jouet, l'un comme absorbé dans son monde imaginaire (Figure 9.3) et l'autre lui faisant dos (Figure 9.4). Je me rendis rapidement compte que ce qui m'attirait dans ces photos, c'était la posture du corps et l'attitude faciale. Ils constituent les deux éléments qui, principalement, me convainquent du potentiel à devenir étrangement inquiétant. Aussi, je compris qu'enlever non seulement leur environnement, mais tout contexte et objet donnerait davantage de force à mes Figures. Dépouillées qu'elles étaient d'histoire concrète, dans la solitude de leur lieu clos, elles devenaient plus évocatrices de peur et de confusion. Ainsi, *Les jumelles de San Francisco*, bien qu'ayant deux personnages, forme une Figure isolée dans son champ opératoire. Ayant constaté dans la série *Polaroïd* que le silence du regard était plus puissant que son cri, je suis allée le plus loin que je pouvais dans la suivante : j'ai fait disparaître les visages en entier sous une épaisse couche d'une espèce de fard. Maquillage gommant l'identité. J'y ai aussi aminci la matérialité des corps, les rendant spectraux et confondus dans le vide. Les visages reviendront ensuite, mais muets. J'en explore la structure dans un souci de troubler, par leur monstruosité mais surtout par leur appartenance à un ailleurs. Je tords, j'essuie, je tache, je tranche, je délave, je contorsionne, je multiplie, j'efface, je brouille. Je fais disparaître. Je fais apparaître. Le mutisme des visages vient de leur altération et de

l'absence de regard. Ils regardent parfois vers nous, mais jamais nous ne pouvons les saisir dans leur présence.

Je me suis donc aperçue que l'*Unheimliche* me venait souvent par une posture du corps singulière et par l'inaccessibilité du regard. De ces contorsions bizarres que peut adopter le corps me remontent de fortes impressions qui me poussent à m'exprimer. Tout le potentiel monstrueux de la chair ressurgit, toute la folie qui veille en chacun. Une photo de la New yorkaise Diane Arbus me vient en tête, celle d'un jeune garçon avec une grenade jouet dans Central Park (Figure 3.). Sa main vide crispée sur rien et sa bouche ouverte figée provoquent un puissant trouble, beaucoup plus éloquent que ne pourrait le faire une représentation plus directe, plus grossière. Nul besoin d'acrobaties. Les plus subtils détails sont les plus efficaces et sèment un petit malaise plus insidieux. Les mains, à titre d'exemple, véhiculent beaucoup avec peu. Les Figures de *Rose, Bleu* ont une attitude différente de la main : la fillette a une main ramenée sur elle et l'autre pliée au poignet, comme pour recevoir un baiser, tandis que le garçon en a une serrée et l'autre tendue vers l'avant. Tente-t-il de saisir quelque chose? De mettre en garde? Est-ce un geste de surprise? Le garçonnet du début, dans *Polaroid-tortue*, les a ramenées sur la poitrine en une pose affectée, comme manipulant quelque chose de délicat. Une simple tension dans les membres, une attente, une curieuse suspension lorsque tout contexte est gommé ou un flottement permettent d'installer un climat d'incertitude. Incertitude de ce qui se passe, de ce que la Figure fait, de ce que l'œuvre veut montrer.

Dans ma recherche, le visage n'est jamais net. *Les jumelles de San Francisco* semblent porter un masque blanc, ou un épais maquillage qui couvre complètement leurs traits. Nous ne savons pas du tout si elles sont tristes, joyeuses, souffrantes... Ont-elles un visage? *Rose* et *Bleu* arborent une espèce de grimace. L'extrême blancheur de leur peau et leur curieuse expression, mi-moqueuse, mi-sadique, rappellent aussi le maquillage ou le masque. On pense à un masque pour se réconforter car de tels visages seraient monstrueux. Les bouches troublent. Tandis que l'une se déforme en un rictus vicieux et trop large, l'autre s'ouvre, vivante et sale, sur un rire hilare ou un cri. Toujours, aucun échange visuel n'est réellement possible. Les yeux sont voilés de brume, dissimulés ou fondus. Le regard reste insaisissable. *Bleu* a deux taches mortes et aveugles. La *Rose*, avec ses yeux bariolés de raton laveur, fixe quelque chose auquel nous n'avons pas accès, plongée dans ses pensées tordues. Le garçon à la salopette dans *Enfants suspendus* porte toute l'attention de son petit visage flou sur la fillette au premier plan. Celle-ci, l'air inquiet, a un visage fondu et douloureux qui observe au loin. Quant aux deux petits personnages juchés sur elle, leurs têtes se dissipent dans le fond de la toile. *Polaroïd-tortue* possède un visage plus précis, mais ses yeux disparaissent dans ses épais cils qui lui donnent l'air aveugle. Sent-il ses cheveux lui couler sur le front et dans le cou? *Polaroïd-lapin* possède de vrais yeux, mais ceux-ci se perdent dans le vide sans rien retenir. J'ai tenté de m'éloigner d'une représentation comme cette dernière, pour une exploration plus souple, plus fluide. Les traits de *Polaroïd-poupée* se devinent à peine dans la trace essuyée qu'ils ont laissée. La poupée a des yeux vides et obsédés. Pour ce qui est d'*Anniversaire*, je n'ai aucune preuve qu'elle ait vraiment un visage sur sa tête incomplète.

Pour *Assises parmi les ombres*, je voulais que les ombres (le fond) soient très vivantes, nerveuses et proches de quelque chose de fluide et de liquide, comme du brouillard ou quelque chose qui se déplace vite. Les touches de pinceau créent un mouvement et dynamisent le tableau. Elles sont ainsi parentes avec la peinture impressionniste. Les ombres commencent (ou terminent?) d'envahir le corps des deux enfants, qui elles apparaissent lumineuses. Leurs troncs semblent immatériels et immobiles, tandis que les visages s'échappent. Celui de droite fuit littéralement et l'œil s'étourdit à tenter d'accrocher un regard. On devine un lien fraternel fort, pourtant les deux fillettes ont quelque chose de très dissemblable. Les visages ont été abordés de façons différentes tout en ne ruinant pas leur filiation. Le bleu pâle en arrière-plan évoque un ciel doux et apporte une idée de paysage pour la première fois dans les toiles de l'exposition. La ressemblance avec l'impressionnisme, qui privilégiait ce sujet, fait sûrement amplifier inconsciemment ce doute portrait/paysage. Les masses d'ombres autour des Figures sont-elles des arbres, des buissons ou encore des personnes? Elles semblent menaçantes et prêtes à les dévorer, menace de dévoration, menace de disparition.

Tous ces veilleurs nous privent d'un échange par le regard qui aurait pu les rendre humains, rassurants. Impossible ainsi d'appriivoiser ces créatures, de se sécuriser par un contact. Elles laissent perplexe. Pourtant, elles ont quelque chose qu'on reconnaît. Le visage donne l'impression de fuir, de fondre, de couler ou d'être brûlé ou ravagé. L'identité, siégeant particulièrement dans ce coin du corps, devient quelque chose d'insaisissable. Ou encore de caché sous un masque ou un maquillage. L'attitude du corps,

loin de nous éclairer, nous replonge dans le doute. Ma façon de faire se résume en une culture de l'incertitude et du secret, afin d'échapper à la représentation bête et de m'approcher du pur figural.



Figure 9. 1 Triptyque *Polaroid*. (2005)



Figure 9.2 et Figure 9.3 *Polaroid-tortue*. (détails)

Figure 9.4 *Polaroid-lapin*. (détail)

Figure 9.5 *Polaroid-poupée* (détail)





Figure 10. *Les jumelles de San Francisco*. (2006)



Figure 11.1 et Figure 11.2 *Enfants suspendus*. (2006)





Figure 12. *Anniversaire*. (2007)



Figure 13.1 et Figure 13.2 Diptyque *Rose, Bleu.* (2007)



Figure 14. *Assises parmi les ombres*. (2007)

2.2 *Unheimliche*

2.2.1 *Quand ce qui est enfoui ressurgit*

Selon la note liminaire précédant l'essai de Freud¹⁶, le titre allemand, *Das Unheimliche*, ne trouve pas d'équivalent exact dans la langue française. Il s'agit d'un adjectif substantivé formé de la racine *Heim* (chez soi) et précédé du préfixe privatif *Un*. *L'inquiétante*

¹⁶ Sigmund FREUD. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris : Gallimard, 1988, 342 p.

étrangeté en est la traduction la plus répandue, malgré plusieurs défauts. Le *Heim*, donc la partie du familier, de la maison, ainsi que le *Un*, le privatif, en sont totalement absents. Ils sont pourtant une clé majeure pour comprendre ce concept, nous le verrons plus tard. Nous pourrions dire le « non familier », « le jadis connu », « l'étrange familier » ou le « étranger chez soi ». E. Jentsch, cité par Freud, souligna que la réceptivité à ce sentiment se trouvait à des degrés divers chez chaque individu. Nous constatons en effet que certaines personnes ressentent rarement cet inconfort, alors que d'autres en font régulièrement les frais, qu'on recherche des situations qui le provoquent, ou qu'on ne l'apprécie pas lorsqu'il surgit. J'y suis moi-même extrêmement réceptive pour une raison que j'ignore.

En regardant ce qui forme le mot allemand, on peut conclure à tort que *Unheimliche* est l'antonyme de *Heimlich*, et que l'angoisse vient simplement du fait de la nouveauté et de l'inconnu. Or ce mot est beaucoup plus riche et complexe. Jentsch voit dans l'incertitude intellectuelle la condition nécessaire pour qu'émerge l'étrangement inquiétant. Comme Freud, je crois cette explication juste, mais incomplète. Toute incertitude intellectuelle ne mène pas à ce malaise. Il y a un facteur essentiel qui doit intervenir: le retour de quelque chose qui fut familier, mais ne l'est plus à présent. La définition du mot allemand *Heimlich* nous dévoile ce qui s'y est déposé dans son évolution¹⁷. La première utilisation est pour parler de quelque chose de familier, qui fait partie de la maison, apprivoisé, cher, intime, engageant, ce qui donne un sentiment de confort et de sécurité. De cet univers issu du familial et du chez soi s'est développé un second sens tournant autour de l'idée du secret

¹⁷ Freud, dans son essai *L'inquiétante étrangeté*, s'appuie sur le *Wörterbuch der Deutschen Sprache* (1860) de Daniel Sanders. FREUD, op. cit., p.217 à 221.

[Geheim], de tout ce que l'on cache et veut dissimuler au savoir, aux autres. Dans les nombreuses nuances que comporte le mot *Heimlich*, il est digne d'intérêt de prendre conscience qu'il présente un sens où il coïncide avec son contraire *Unheimliche*, comme dans cet exemple de Karl Gutzkow :

Les Zeck sont tous *heimlich*. – *Heimlich*? Qu'entendez-vous par *heimlich*? - Eh bien... j'ai la même impression avec eux qu'avec un puits enseveli ou un étang asséché. On ne peut jamais passer dessus sans avoir le sentiment que de l'eau pourrait en ressurgir un jour.- C'est ce que nous appelons *un-heimlich*; vous, vous l'appellez *heimlich*. En quoi trouvez-vous donc que cette famille a quelque chose de caché et de peu sûr?¹⁸

Ainsi, il n'est pas univoque et appartient à deux ensembles de représentations, celui du familier et du confortable et celui du secret, du caché. Ce qui devait rester dans l'ombre, caché, et en est sorti est appelé *Unheimliche*. On sent toujours la présence du puits ou de l'étang recouvert sous nos pieds. La maison est au familier ce que le visage est à la proximité. Il m'apparaît logique que ces deux sens cohabitent dans un même terme. La maison n'est-elle pas le terreau idéal au développement de mille intrigues et cachotteries? On se garde d'abord de révéler les secrets de famille aux voisins, à ceux qui ne vivent pas sous le même toit, puis au sein même de la famille se dissimulent des choses, dans les placards et sous les tapis. On se croirait presque dans la tête de quelqu'un...

Pour Jentsch, le sentiment d'inquiétante étrangeté peut être éveillé dans les cas où l'on doute qu'un être humain ait une âme ou que l'on a l'impression qu'un objet soit réellement

¹⁸ Karl Gutzkow cité par Freud. FREUD, op. cit., p.219.

vivant. Il est aisé de faire le lien avec les automates, les poupées et les personnages de cire, agents de l'étrange extrêmement puissants. Dans la même catégorie, les crises d'épilepsie et les manifestations de folie éveilleraient chez leurs témoins les pressentiments d'un côté sombre d'eux-mêmes et de processus mécaniques cachés dans les êtres. Voir un autre bouger de telle sorte qu'on pourrait croire qu'une force extérieure le manipule, qu'il est comme un objet, ou encore de sentir en soi des potentiels semblables, voilà de quoi donner la chair de poule. Un autre motif producteur de *Unheimliche* serait le double sous ses nombreux aspects : dédoublement du moi, division du moi, permutation du moi et retour permanent du même :

Car le double était à l'origine une assurance contre la disparition du moi, un «démenti énergétique de la puissance de la mort» (O. Rank)[...] Mais ces représentations ont poussé sur le terrain de l'amour illimité de soi, celui du narcissisme primaire, lequel domine la vie psychique de l'enfant comme du primitif; avec le dépassement de cette phase, le signe dont est affecté le double se modifie; d'assurance de survie qu'il était, il devient l'inquiétant [*unheimlich*] avant-coureur de la mort¹⁹

Le double multiplie le mystère de l'identité.

Il semblerait qu'une régression à des stades antérieurs de l'évolution du moi, alors qu'il n'était pas délimité clairement vis-à-vis du monde extérieur et des autres, serait responsable du sentiment d'inquiétante étrangeté. Toute la recherche qu'a effectuée Freud sur l'*Unheimliche* le ramène à une conception antique du monde, celle de l'animisme. Cette vision primitive du monde foisonne d'esprits anthropomorphes. Elle est caractérisée par la

¹⁹ Freud fait référence à Otto Rank et à son ouvrage *Le double* (1914). FREUD, op. cit., p.236-237

surestimation narcissique des processus psychiques propres, la toute puissance des pensées, la magie qui se fonde sur elle-même, « ainsi que par toutes les créations grâce auxquelles le narcissisme illimité de cette période de l'évolution se mettait à l'abri de la contestation irrécusable que lui opposait la réalité.²⁰ » Chaque individu traverse, au cours de son évolution individuelle, une phase comparable à cet animisme primaire. Elle laisse plus ou moins de traces, et des traces encore à *même de s'exprimer*. Je crois que toute impression d'inquiétante étrangeté, aussi vaste et insaisissable que soit ce phénomène, répond à la condition de toucher à ces vestiges d'activité psychique animiste et de les pousser à s'exprimer. Ce qui semble confirmer la toute-puissance des pensées et les croyances de type animistes en général, dont nous nous sommes détournés en jugement, reçoit de nous l'appellation d'étrangement inquiétant. Pensons à quelqu'un qui dirait souhaiter la mort d'une certaine personne. Celle-ci meurt en effet quelques jours plus tard, d'un malaise par exemple. L'individu ayant proféré la « malédiction » ressent un inconfort *unheimliche* car cette situation particulière le fait sentir coupable d'une certaine façon de la mort, comme si sa pensée était magique. Il ne s'agit donc pas de quelque chose d'étranger ou de nouveau en réalité, mais de familier depuis toujours à notre vie psychique, et qui lui est devenu étranger par le processus du refoulement. D'ailleurs, l'adepte animiste ne ressent aucune inquiétante étrangeté face à une manifestation qui atteste ses croyances, pas davantage qu'une petite fille qui croit avoir vu sa poupée bouger ou respirer. Au contraire, ils le souhaitent

²⁰ FREUD, op. cit., p.245

* Sur les processus archaïques de se raconter une histoire, Marthe Robert parle du mécanisme freudien d'apparition des fantasmes et du « roman familial », le petit enfant se rêvant des parents divinisés (divinité qui rejailit sur lui) : Marthe ROBERT, *Roman des origines et origines du roman*. Paris : B. Grasset, 1972, 364 p.

ardemment. Leurs convictions sont présentes et n'ont pas subi le stade du refoulement nécessaire pour qu'émerge ce type d'angoisse.

2.2.2 L'expérience de l'*Unheimliche*

Mike Kelley, dans son essai présentant l'exposition *The Uncanny* qui a eu lieu aux Pays-Bas en 1993, parle de la *qualité* d'inquiétante étrangeté qu'il recherchait dans les objets. « En quoi consiste cette qualité, il est difficile de le décrire. C'est une sensation physique, et qui, dans mon cas, a toujours été associée à une expérience de l'« art » –généralement une interaction avec un objet ou un film. Et cette sensation est proche de l'acte de se remémorer.²¹ »

Pour ma part, je mesure la qualité d'une rencontre avec une œuvre d'art selon la qualité de l'expérience d'inquiétante étrangeté qu'elle me procure. Elle se manifeste souvent par une sensation physique : crispation, baisse de tension, accélération du pouls, sang qui se glace, chair de poule, frissons, etc. En visionnant *Eraserhead* de David Lynch²² (Figure 15), mon corps entier a réagi en se crispant. J'ai réalisé que mes dents étaient serrées, mes nerfs tendus et mes mains fortement agrippées aux accoudoirs du divan. Dans certaines expositions, ma respiration s'accélère ou ma bouche s'assèche. Bien que se manifestant physiquement et étant étroitement liée à la sensation, l'inquiétante étrangeté se vit aussi de

²¹ Mike KELLEY (dir.). *The Uncanny*. [Catalogue d'exposition publié avec le concours de l'exposition internationale d'art Sonsbeek (Arnhem, Pays-Bas)] Los Angeles : Fred Hoffman (éd.), 1993, 264 p.

* Toutes les citations de ce catalogue sont des traductions personnelles.

²² David LYNCH. *Eraserhead*. Noir et blanc. Etats-Unis, 1976, 89 minutes.

façon introspective et intellectuelle. C'est précisément l'intellect qui est bouleversé. Ce qu'il considère comme la normalité est percutée, il doute. Il se remet en question car il a l'impression d'avoir déjà affronté ce doute, il ne peut pas le rejeter d'emblée. C'est comme un questionnement qui revient périodiquement sur la nature même du monde autour et à l'intérieur de lui. Les murs de sa réalité chancellent et menacent son équilibre. La sensation d'inquiétante étrangeté est proche de l'acte de se remémorer. Il semble qu'elle soit provoquée par des souvenirs qu'on ne peut rappeler à soi: entre deux lieux, lieux d'entre-deux. Même si, parfois, on peut les associer à un autre souvenir plus tangible, l'identité propre de ces réminiscences nous échappe et glisse entre nos doigts. Kelley croit qu'il s'agit de quelque chose comme un sens de l'horreur muet, d'horreur teinté de confusion. Les sensations de déjà-vu y sont également associées, lorsque l'on sent qu'on revit une situation. Une chose est sûre, c'est que quelque chose d'important nous échappe. Pourquoi n'y avons-nous pas accès? Qu'avons-nous de si grave, de si horrible à cacher, quel étang veille sous la terre dont on l'a recouvert, prêt à surgir?



Figure 15. David Lynch. *Eraserhead* (1976)
(la dame dans le radiateur) Source : Internet

Quelle est cette vie insufflée à un objet mort, cette vie qui, selon Kelley, dépend de **vous** d'une façon ou d'une autre? Elle est intimement liée, d'une manière secrète, à votre vie à vous. Quels objets sont empathiques au regardeur pour personnifier l'humanité, aussi longtemps que l'un et l'autre maintiennent une entente physique? Certains lancent une invitation claire : poupées, figurines, peluches, mannequins, automates, etc. D'autres relations sont moins évidentes. Les objets transitionnels sont faits pour reconforter en remplaçant la mère. Ils sont agréables aux sens (doux, colorés, parfumés, moelleux...) et aident l'enfant à comprendre qu'il y a des choses qui ne sont *pas lui*. Ce sont des substituts de la mère et aussi des prolongements de lui-même. Ils ne sont pas des figurations comme telles de la mère. Il peut s'agir d'une couverture par exemple. Comme les fétiches, ils sont investis d'un puissant pouvoir qui dépasse l'objet initial. Ils sont chargés de nos souvenirs inaccessibles, de nos vieilles croyances.

Constatant leur nature périssable, les humains voulurent se représenter dans un matériel permanent pour être éternels. Certaines cultures, comme les Égyptiens, croyaient qu'ils auraient besoin d'un corps pour abriter leur âme après la mort et ainsi vivre éternellement. L'armée d'argile de l'empereur chinois Ch'in Shih Huang Ti comporte plus de 7000 statues de soldats, chevaux et serviteurs de taille réelle attendaient les ordres de leur maître dans son tombeau. Avec chacun un visage propre, cette foule silencieuse constitue une troublante population semblable aux portraits du Fayoum. Les hommes primitifs peignaient dans les grottes des animaux mystérieux qui étaient sensés leur permettre de chasser leur

double de chair. L'objet d'art est magiquement et secrètement lié à nous, et a toujours quelque chose à voir avec la mort.

L'inquiétante étrangeté est souvent décrite comme une peur causée par une incertitude intellectuelle. De nombreux artistes utilisent cette stratégie pour rendre leurs œuvres efficaces. Cette tactique est largement répandue dans le domaine littéraire. Prenons par exemple E.T. Hoffmann ou Edgar Allan Poe. Le corps ayant un jour abrité la vie en garde toujours une trace, même après que celle-ci l'ait définitivement quittée. Les animaux empaillés font partie de cette catégorie, ainsi que les cadavres, et, d'une certaine manière, les objets investis comme les vêtements et autres choses gardant un résiduel de leur possesseur. Dans cette voie, je pense à certaines œuvres de Boltanski réalisées avec des vêtements perdus (ou trouvés?).

2.2.3 Caché et révélé

La forme extérieure par laquelle s'exprime le contenu spirituel de l'œuvre a pour but de la rendre accessible à notre intuition. La Figure serait donc pour moi la forme la plus adéquate pour transmettre le contenu essentiel de mes œuvres, d'esprit à esprit, d'âme à âme. C'est par la Figure que je provoque les échos les plus significatifs, ceux qui ont le plus de valeur et de sens à mes yeux. Ce sont des représentations, mais des représentations qui existent pour parler à l'intuition. Le mimétisme de la nature n'est pas leur raison d'être, malgré qu'elles s'y attachent. Ce ne sont pas des présentations, mais bien des re-

présentations de ce que l'on connaît. Pour parler à des esprits (ou âmes), prendre des formes qu'ils reconnaissent et font écho en eux. Si elles sont parfaitement identiques à la réalité dont elles s'inspirent, il n'y a qu'une reconnaissance amusée, sans écho ni bouleversement. Il faut que l'œuvre bouleverse d'une façon ou d'une autre, pas seulement qu'elle amuse ou même suscite l'admiration. En utilisant des objets réels mais représentés altérés, brouillés, amplifiés, décontextualisés, etc, on s'approche davantage d'une vérité profonde que l'on recherche. L'exposition que je présente comporte, en plus des concepts matriciels de Figure et d'inquiétante étrangeté, quatre jeux d'oppositions que je vais explorer tout au long des chapitres deux et trois (2.2.3, 2.3.3, 3.1.2 et 3.1.3).

Cette façon de suggérer l'atelier et de montrer le support, en adossant certaines toiles au mur ou en révélant une grande simplicité, se veut un dévoilement. Un nombre de choses sont mises au jour. Le croquis au plomb, effectué sur la toile avant d'appliquer la peinture, demeure visible à plusieurs endroits et constitue un élément pictural important. Il met à nu la spontanéité de l'exécution autant que les coups de pinceaux divulgués dans la matière. Des couleurs ont coulé et des gouttelettes figées trahissent la quantité d'huile de lin qui charge le coton. On sent bien le grain de celui-ci. Les dessins sont simples, au crayon de plomb, parfois rehaussés de couleur, presque nus. Alors que ces choses nous sont révélées, comme autant de traces du processus de travail, le sens demeure caché. Pour la confection, aucune pudeur, mais pas d'histoire ou d'explication. Le titre donne un indice en cul-de-sac ou intensifiant la confusion. En fait, il épouse le code figuratif de la peinture et n'arrête pas de sens définitif. Je désire le mettre au service de la polysémie de l'œuvre. Dans le livre

d'artiste *Accident* (Figures 7, 8.1 et 8.2), même le texte n'éclaire pas notre raison. C'est que le sens en est un poétique, et ne veut se faire comprendre que comme tel. Cultiver l'art de ne pas tout montrer afin de garder le mystère vivant. C'est la nature non identifiable de la Figure qui la rend puissante.

Je pense à la psyché d'un individu comme à une maison creusant profondément dans le sol. Le rez-de-chaussée serait son conscient, le sous-sol contiendrait ses souvenirs, non dans le mouvement de tous les jours ni toujours bien rangé mais facilement accessible. L'inconscient serait au 1000000^e sous-sol. Mais je m'aperçois que mon exemple a des lacunes car tout reste à *sa place*. Il serait plus juste de prendre l'image d'un grand lac sombre. Sa surface révèle le conscient. Juste sous les pieds se trouvent les souvenirs. Ces lambeaux de mémoire qui s'accrochent à mes toiles nous font replonger bien plus profondément, je crois, que nos simples souvenirs. Au fond du lac. D'où viennent parfois des choses cachées qui remontent à la surface. Je pars d'une image réelle pour arriver à suggérer une vérité invisible à notre perception régulière du monde.

2.3 *L'enfance et sa réalité de l'étrange*

2.3.1 *Qu'est-ce que l'enfance?*

L'enfance est une terre sauvage. L'enfant est un petit animal.

Sa réalité est le jeu. Le vrai jeu, celui qui est grave et tout, celui qu'on meurt si on marche sur la craque du trottoir, que la terre s'ouvre en deux! C'est pour rire mais c'est sérieux. Ça fait un creux dans l'estomac et une peau hâlée à tous les soleils de poussière. Dans une odeur de foin et de framboises, le monde est peuplé de créatures fantastiques. On a la capacité de se croire et de faire croire. On **veut** croire. L'enfant Barbara dans son mutisme pensif, l'enfant-barbare qui crie, court, salit, grogne, lance, mord, tord, rit, avale, va sous la pluie, se baigne nu et dort n'importe où, fait tout cela par pur plaisir de le faire. Consciencieusement. Les joies sont des explosions en couleurs et les querelles sont des guerres mondiales. Tout est plus grand que nature.

Le mot *enfant* vient du latin *infans* et signifie « qui ne parle pas ». Sa voix est muette. L'enfant est un être inachevé. Il surprend par des traits d'adultes et charme par son caractère innocent. Innocent mais parfois cruel, comme la nature. Il écoute son instinct. Les enfants ont un côté sombre qu'on tente d'oublier, de nier la plupart du temps. Ils ont pourtant une sexualité, une perversité et une cruauté propres. La monstruosité de l'enfance est curieuse. Ils saisissent confusément le bien et le mal. Dans l'esprit enfantin, les frontières entre les choses sont brouillées. L'enfance, c'est nager en plein animisme. C'est avoir un rapport privilégié avec la fantasmagorie, passer aisément entre réalité et fiction. Faire l'apprentissage pénible d'enfouir ses aspirations du monde et de la vie, de nier puis d'oublier ses croyances magique ne se fait pas sans laisser des traces expressives. Les enfants ont quelque chose de déconcertant à cause de leur nature inachevée, de leur vulnérabilité et de leur incapacité à se prendre en charge. Ces êtres ne sont pas encore

totalément incarnés dans le monde, comme s'ils avaient un pied dans la réalité et l'autre dans le rêve. Ils sont en suspension dans un endroit où nous n'avons plus accès que par le fantasme et le songe, et difficilement. Leurs yeux ne sont pas bloqués par l'horizon, comme les nôtres, mais portent bien au-delà et brillent comme des soleils dans des univers derrière le paysage. La petite Barbara passait de longs moments à sympathiser avec les portraits de famille accrochés dans la chambre des parents. Elle les voyait bouger, sourire et fermer les yeux. Elle voulait les voir vivre et était fière d'avoir trouvé ce mystère. Le mur du salon, entièrement recouvert de miroirs à fines veinures jaunes, constituait une frontière tout à fait négligeable la séparant d'une famille identique à la sienne, mais inversée. Il y vivait ArabaB qui était sa copine et lui souriait. Tout en sachant que ce n'était pas *réel*, elle prenait plaisir à y croire. L'enfance est un avant-poste de la réalité



Figure 16. Un dessin de la série *Jeux*. (2007)



Figure 17. *Singes siamois*. (2007)

2.3.2 *Peur, jouets et contes de fées*

Quoi de mieux que les contes de fées pour arriver à saisir les peurs enfantines? Leur nature consiste en des extériorisations des processus internes de l'individu, particulièrement de celui en prime développement, aux prises avec de fortes émotions, incompréhensions et conflits intimes. Parce qu'ils sont représentés par des personnages et des événements, ils deviennent compréhensibles. Bien sûr, ce modelage ne s'est pas fait consciemment par les conteurs, mais s'est affiné avec des siècles d'ajustements.

Bruno Bettelheim (1976) explique que la pensée de l'enfant, comme celle du primitif, est animiste. Il tient pour manifeste que ses relations avec le monde inanimé et celles qu'il entretient avec le monde animé des êtres humains se rattachent au même modèle. Il caresse ses jouets, leur parle doucement parce qu'il croit qu'ils aiment être caressés et chouchoutés. Il gronde les objets qui lui ont fait mal en croyant qu'ils l'ont fait volontairement. L'enfant considère que tout ce qui bouge est vivant, que tout ce qui est inanimé peut être appelé à bouger et que tout ce qui vit a un esprit semblable (le sien puisqu'il se projette en tout). Il ne sait pas exactement qui il est ni ce qu'est le monde, pas plus que ce en quoi consiste au juste l'existence. Comment alors, seulement à partir de cela, ne pas ressentir de la peur? Mais encore, chez lui, le Moi est en construction et il est déchiré entre les désirs du Ça et l'autorité du Surmoi (son idéal intériorisé), ce qui provoque en lui des conflits et fait régner un chaos qu'il tente de mettre en ordre. Leurs façons propres d'expérimenter le monde alors semblent souvent saugrenues aux adultes. Bettelheim dit avec justesse qu'« Il existe une époque privilégiée pour certaines expériences de croissance, et l'enfance est celle où on apprend à franchir l'énorme fossé qui sépare les expériences intérieures du monde réel.²³ »

Les contes de fées ont été façonnés pour leur donner des moyens d'y trouver des outils pour gérer leurs angoisses. Ces histoires éternelles expriment les grandes peurs des enfants de tous lieux et de tous temps. La peur de la solitude et de l'abandon, se traduisant souvent dans la peur du noir, est clairement exposée dans *Blanche Neige* et dans *Hansel et Gretel*. La peur du cannibalisme et d'être dévoré prend la forme du loup dans plusieurs contes,

²³ Bruno BETTELHEIM. *Psychanalyse des contes de fées*. Paris : Éditions Robert Laffont, 1976, p.92.

comme dans *Le Petit Chaperon Rouge* et *Les Trois Petits Cochons*. La peur de l'autorité apparaît couramment sous l'apparence de géants, dans *Jack et le haricot magique* par exemple. En résumé, le message que passent les contes de fées est que le monde fourmille de choses effrayantes, mais qu'en les affrontant et en faisant confiance à son inconscient, on devient une personne meilleure. Les adultes d'aujourd'hui tentent de nier à leurs enfants la part sombre qui réside en chacun en ne leur montrant que des choses souriantes et positives. En pensant bien faire, ils font sentir les enfants comme des monstres pour eux-mêmes car ils pressentent bien le négatif qu'ils logent. Dans *Les Trois Plumes* des frères Grimm, le cadet des trois frères, considéré comme un idiot, gagne à la fin « parce qu'il s'appuie sur son inconscient, et ce sont ses rivaux, qui comptent sur leur « intelligence » et restent fixés à la surface des choses, qui font figure d'imbéciles.²⁴ ». C'est en restant proche de sa base naturelle qu'on peut espérer s'accomplir pleinement. Les objets d'art signifient, dans les contes de fées, l'intégration de toutes les sphères de la personnalité du héros. D'un point de vue psychanalytique, l'inconscient fonde la source première de l'art, le surmoi émet des idées qui lui donnent forme et le moi exécute, fort des deux autres instances, l'aspect final.

Les jouets d'un enfant constituent son univers. Charles Dickens décrit la joie mêlée d'insécurité, de peur, de profonde angoisse, de terreur même que lui procuraient les siens, en particulier un masque tout simple :

²⁴ BETTELHEIM, op. cit., p.138.

[...] c'est le Culbuteur, qui ne voulait pas rester sur le dos, mais s'obstinait, quand on le posait par terre, à rouler sur son gros ventre, de droite et de gauche, jusqu'à ce qu'il s'arrête et fixe sur moi ses yeux de homard. J'affectais alors de rire très fort, mais au tréfonds de mon cœur je le trouvais extrêmement suspect. Tout près de lui il y a cette tabatière infernale d'où surgissait, avec sa robe noire, son horrible perruque et sa bouche grande ouverte en drap rouge, un Procureur démoniaque qui était proprement insupportable et pourtant impossible à faire disparaître, car dans mes rêves il avait l'habitude de jaillir tout d'un coup, énorme, de Tabatières géantes, au moment où on s'y attendait le moins. Et la grenouille n'est pas loin, avec sa queue enduite de poix, car elle était capable de sauter n'importe où, et quand elle bondissait par-dessus la bougie et vous retombait sur la main avec son dos vert à pois rouges, c'était effroyable. La dame de carton... était plus douce et très belle, mais je n'en dirai pas autant du bonhomme, beaucoup plus grand qu'elle, qu'on accrochait au mur et qu'on manoeuvrait avec une ficelle; son nez avait quelque chose de sinistre, et quand il se mettait les jambes autour du cou (ce qui arrivait souvent), il était trop effrayant pour qu'on puisse rester seul avec lui. Quand ce terrible Masque m'a-t-il regardé pour la première fois? Qui l'avait mis et pourquoi en avais-je eu tellement peur que son image représente une période de ma vie? Il n'a rien de hideux en lui-même, il est même censé être drôle; alors pourquoi ses traits lourds étaient-ils si insupportables? Non parce qu'il dissimulait la figure de celui qui le portait, certainement. (...) Était-ce l'impassibilité du Masque? (...) Le seul souvenir de ce visage fixe, le seul fait de savoir qu'il existait quelque part suffisait pour me réveiller la nuit, en sueur et terrifié, et criant : « Oh! Il vient, je le sais! Oh, le Masque! »²⁵

Cette longue citation a pour objectif de voir à quel point un enfant peut prêter des intentions et des sentiments à des objets inanimés et y projeter ses peurs. Mais également comment cette peur, réelle et puissante, peut se mélanger à un intense plaisir. Dickens, comme plusieurs créateurs, puise dans les sources primitives desquelles il est resté très proche. Angus Wilson affirme que l'essence du monde de cet auteur tient de son enchantement chargé de terreur, et de sa terreur chargée d'enchantement, et que cette

²⁵ Angus WILSON. *Le Monde de Charles Dickens*. Paris : Gallimard, 1972, p. 9-10

réversibilité en est un des secrets. Le plaisir de cacher égale celui de révéler ce qui devrait être caché. Dickens supposait que les bonnes, grandes « propageuses » de contes de fées, étaient responsables de la plupart des coins noirs où nous sommes contraints de retourner.

Les jeux et les peurs d'enfant sont pleins de mysticisme. Détresse et enchantement, angoisse et joie s'y mélangent. Je me rappelle deux poupées que j'avais et que j'adorais. L'une arborait deux grands yeux mobiles qui ne fermaient que partiellement lorsqu'on la couchait, laissant une paupière fermée et l'autre entrouverte. Rangée dans la garde-robe de ma chambre la nuit, je me souviens avoir été tétanisée dans mon lit alors que nous nous dévisagions. L'autre marchait à nos côtés quand on lui prenait la main. Je l'imaginais douée d'une motricité intelligente, je l'entendais même piétiner autour de mon lit mais je n'osais ouvrir les yeux. Dans les deux cas, bien qu'effrayée, je m'émerveillais et étais ravie, tout comme Dickens. Le monde tel que je l'avais pressenti n'était pas complètement faux, malgré ce qu'on voulait me faire croire.

2.3.3 Géant et nain

J'ai toujours remarqué les enfants bizarrement identiques aux adultes en taille réduite des vieux portraits. Leur visage de vieux donne la chair de poule. On dirait de petits démons qui se font passer pour des enfants. La taille n'est pas uniforme dans mes oeuvres: elle est grande ou petite. Les enfants sont des géants ou des lilliputiens, ils n'ont jamais la taille réelle de leur âge (ont-ils un âge?). Ils sont à l'étroit dans leur lieu clos comme un

spécimen dans un bocal, ou ils débordent et s'amputent en passant la frontière de la toile. Une minuscule fillette court en petite culotte dans les pages d'un livre (Figure 8.1). S'enfuit-elle de la bête à la page suivante ou s'empresse-t-elle de la rejoindre? Un lièvre lilliputien attend pour traverser la route (Figure 8.2). Cela ramène à une réalité de contes de fées, de vieilles histoires où se côtoient toutes les formes les plus contrastées, du gigantesque au nain, de l'enfant géant de 8 pieds à celui de la grandeur d'un pouce. Alice pouvait, en mangeant ou buvant quelque chose, changer de taille et successivement respirer les nuages et se glisser dans une porte de la taille d'une souris. Les supports suivent la même logique.

CHAPITRE III

PRÉSENCE QUI CRIE L'ABSENCE

*Le peintre nous met des yeux partout :
dans l'oreille, dans le ventre,
dans les poumons (le tableau respire...)*

Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*.

L'impuissance à nommer est un bon symptôme de trouble.

Roland Barthes, *La chambre claire*.

CHAPITRE III

PRÉSENCE QUI CRIE L'ABSENCE

Ce dernier chapitre tentera de clarifier mon approche de ce que je nomme *présence* et le fait qu'elle est indissociable de l'absence. Suivront les deux derniers jeux d'oppositions relevés dans l'exposition, *Profondeur et surface* et *Vide et plein*. Celui-ci apportera une idée du vide non comme néant mais comme souffle vital et lieu de mystère. Par *La chambre claire* de Roland Barthes, je réfléchirai par la suite à l'acte photographique et à ce qu'il provoque en nous. J'enchaînerai en voyant quel rôle tient la photographie dans mon processus de création. La dernière partie se veut un espace de réflexion, sur nous-mêmes et notre façon de voir, sur notre société. Elle se veut ouverte.

3.1 Crier dans le vide

3.1.1 Mon approche de la présence

Lorsque je parle de *présence* dans une œuvre, dans une photographie ou même dans un objet, j'entends que l'on sent la présence d'une personne. Ce que cette présence nous apporte inévitablement, c'est aussi l'absence. Je m'explique : on comprend que quelqu'un était là mais qu'il n'y est plus. L'objet témoin de sa présence passée est comme un spectre, un résiduel de son *ici et maintenant* et c'est un peu cela qui donne la chair de poule. Je pense à Christian Boltanski qui « perçoit les radiations de l'être mort au travers de

l'image²⁶ ». C'est véritablement une confusion de l'absence et de l'existence. Chez Boltanski, les objets utilisés « sont des dépositaires d'un souvenir qui leur procure un fort pouvoir émotionnel²⁷ ». Ce sont des reliques, des témoins du passé. Ces traces renvoient à une mémoire, plus ou moins définie ou précise. Avec mon travail plastique, je tente de parler à une mémoire indéfinie, inconsciente. Je n'évoque pas d'événement particulier, bien que quelque chose se passe visiblement. On surprend une situation, une circonstance en suspension, sans qu'il n'y ait vraiment d'outil pour narrer une histoire. Ce sont des récits sans narration. Selon le dictionnaire Le Petit Robert, le verbe réciter est l'action de « dire à haute voix (ce qu'on sait de mémoire) ». Des indices ramènent à une mémoire enfouie, où se trouvent ces étrangers qui logent en nous que l'on nomme *Unheimliche*, *uncanny*, *inquiétante étrangeté*. Refoulés, cachés, oubliés pour nous permettre de vivre convenablement en société, ils resurgissent parfois en une image, une pensée ou un fourchement de langue. Ou devant une œuvre d'art.

Dans *Mélancolie de l'art*, Sarah Kofman dit que le discours philosophique sur l'art l'occulte :

Pourquoi si ce n'est parce qu'avec l'art il y va d'un « reste » non relevable? De restes, de revenants, de fantômes errant dans l'entre-deux, ni vivants ni morts, ni sensibles ni intelligibles, ni présents ni absents mais plutôt présents d'une présence qui donne l'impression égarante d'une absence d'où émane une plénitude pesante qui occulte, investit tout entier le regard qui l'apprécie; avec l'art, il ne s'agit pas d'une simple abolition du réel (ce qui serait encore

²⁶ Sous l'article *Christian Boltanski* dans Wikipédia.

²⁷ Dossier pédagogique *Christian Boltanski* du Centre Pompidou.

maîtrisable) mais de son sacrifice au sens où Bataille dit que le sacrifice altère, détruit la victime, la tue mais ne la néglige pas.²⁸

La perte du sujet en peinture entraîne une mélancolie car elle renvoie à la disparition du réel et au côté éphémère de la vie. D'une chose réelle à cette même chose représentée en peinture, un glissement s'opère qui entraîne une perte de tout sens immédiat. Il est là sans être là, déréalisé. C'est le sacrifice du réel qui altère, détruit la victime, comme le sujet réel est sacrifié en photographie pour son double paradoxal, présent et absent à la fois.

3.1.2 *Profondeur et surface*

Dans le triptyque *Polaroid* (Figure 9.1), exécutée au début de ma maîtrise, il y a une certaine profondeur due au fond en aplat opaque de couleur et aux enfants assez précis aux contours nets. *Polaroid-poupée* (Figure 9.5), plus fuyant et effacé, amorce les autres pièces où j'explore plus en surface, où l'utilisation de peinture diluée et d'essuyage à outrance diminue la distance entre le fond et la Figure pour qu'à la fin, ils se confondent et se mélangent. Cela crée des espaces improbables, des lieux d'ailleurs propices aux visions et aux énigmes. En jouant avec la quantité de pigments et d'huile, j'arrive à donner l'illusion de différentes profondeurs, de la plus nulle avec de la peinture maigre, à la plus intense si je ne dilue pas. Cette réunion, cette fusion entre le fond et la Figure qui tend à se réaliser et à diminuer la profondeur contraste avec ma façon de fabriquer et de présenter les toiles montées. En effet, celles-ci s'approchent du tridimensionnel. L'épaisseur en est toujours

²⁸ Sarah KOFMAN. *Mélancolie de l'Art*. Paris : Éditions Galilée, 1985, p.15-16.

importante (plusieurs centimètres). Outre une intention de solidité, cette épaisseur traduit un désir de projeter la toile dans l'espace. Je m'intéresse à un système de présentation des œuvres qui les garde *objet*, entité, où la toile est un lieu clos, comme un bocal dans lequel flotte la Figure. Le rebord de la toile constitue son unité limitative qui la fait objet et, en même temps, son mode de distribution dans l'espace environnant : ce qui contient la Figure et ce qui la projette. Certaines sont accrochées au mur dont elles décollent de plusieurs centimètres. D'autres sont simplement appuyées dessus comme elles le seraient dans un atelier.

3.1.3 Vide et plein

Le vide occupe une grande part de l'espace. Non passif, il participe fortement à l'atmosphère de l'œuvre, qu'elle soit peinture ou dessin. On peut dire que le fond est le vide et que la Figure est le plein. En quelque sorte, les vides sont pleins et les pleins sont vides. Je veux dire par là que les espaces inoccupés par la Figure, les fonds, ne sont pas *derrière* elle mais *avec* elle.²⁹ Ce ne sont pas des arrière-plans plaqués, à la manière d'une image de paysage chez un photographe de famille. Ils composent une partie vivante qui évolue avec la Figure, autour d'elle et parfois dedans elle. Le vide traverse la Figure, la Figure se prolonge dans le vide. La frontière se brouille et ils rentrent l'un dans l'autre.

²⁹ Dans l'étude de Gilles Deleuze sur la peinture de Francis Bacon, le philosophe voit les grands aplats de ce dernier tout autour de la Figure et non sous, derrière ou au-delà. Ils « touchent » la vue comme la Figure. À partir de cette réflexion, j'ai compris que les fonds (les vides) avaient une importance essentielle et j'ai tenté de les faire vivre *avec* la Figure.

La peinture chinoise accorde une large importance aux vides par rapport aux pleins. Elle synthétise leur conception de la vie. L'art pictural révèle le mystère de l'univers, et est par conséquent jugé très noble. La peinture chinoise ne veut pas tant décrire le spectacle de la Création que prendre part aux « gestes » mêmes de la Création, par l'Espace originel qu'elle incarne et les souffles vitaux qu'elle suscite.

Car dans l'optique chinoise, le Vide n'est pas, comme on pourrait le supposer, quelque chose de vague ou d'inexistant, mais un élément éminemment dynamique et agissant. Lié à l'idée des souffles vitaux et du principe d'alternance Yin-Yang, il constitue le lieu par excellence où s'opèrent les transformations, où le Plein serait à même d'atteindre la vraie plénitude.³⁰

Lieu donc de transformations, lieu dynamique de mouvement et également manifestation du monde invisible, il n'est pas le néant. Les vides ont toujours été très présents dans ma production et, de plutôt statiques qu'ils étaient, deviennent de plus en plus fluides, intégrés et assumés. L'importance croissante que j'accorde aux vides dans mes œuvres me semble une traduction de mon désir de rechercher à rendre perceptible un monde invisible. Le vide dans le vase, dans la fenêtre d'une pièce, en permet l'usage; le Plein structure. Le Vide est associé à l'image de la vallée, qui est liée à celle de l'eau. Vallée et eau sont impossibles à remplir ou à épuiser, et, comme l'eau, le Vide pénètre partout et anime tout. « C'est chaque fois au moyen du Vide que le peintre fait sentir les pulsations de l'invisible dans lequel baignent toutes choses.³¹ » Le Vide anime le Plein, le Plein structure le Vide.

³⁰ François CHENG. *Vide et plein : le langage pictural chinois*. Paris : Éditions du Seuil, 1979, p 21.

³¹ CHENG, op. cit., p. 61

3.2 Faire écho

3.2.1 Se constituer un autre corps

La photographie, très souvent, est ma matière première pour démarrer une œuvre. Une photo témoignant d'une présence et d'une absence simultanément est une nourriture créatrice riche. Je tente d'en soutirer une essence, une mémoire, qui, dans mes œuvres, prendra une dimension propre. Sous une forme plastique et décontextualisées, les Figures déploieront leur potentiel d'étrangeté, de faire écho. Dans *La chambre claire* de Roland Barthes, je trouvai d'abord ceci : « Ce que la photographie reproduit à l'infini n'a eu lieu qu'une fois : elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement. En elle, l'événement ne se dépasse jamais vers autre chose [...]»³². Un événement unique qu'on peut répéter presque infiniment, comme une nostalgie de son existence, une recherche effrénée de cet instant. Je veux que l'événement se dépasse vers autre chose. Je veux amener une photo au corps que je sens, rendre sensible une occasion, une rencontre, un réel qui n'a eu lieu qu'une fois. En le rendant sensible (par la peinture, le dessin par exemple), le conserver, essayer d'en extraire une essence davantage existentielle et moins mécanique et sensée. Barthes affirme que la photo n'est toujours qu'un doigt qui pointe, un *ça, c'est ça, c'est tel!* mais ne dit rien d'autre. Faire sentir au lieu de montrer, par une représentation, certes, une figuration, mais une figuration qui s'attache davantage à un

³² Roland BARTHES. *La chambre claire*; note sur la photographie. Paris : Gallimard, 1980, p.15.

souci de rendre perceptible la sensation, l'étrangeté, qu'une reproduction fidèle d'une réalité superficielle.

[...] j'ai été photographié en le sachant. Or, dès que je me sens regardé par l'objectif, tout change : je me constitue en train de «poser», je me fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose à l'avance en image. Cette transformation est active : je sens que la Photographie crée mon corps ou le mortifie, selon son bon plaisir (apologue de ce pouvoir mortifère : certains Communards payèrent de leur vie leur complaisance à poser sur les barricades : vaincus, ils furent reconnus par les policiers de Thiers et presque tous fusillés)³³.

Lorsque je suis confrontée à la Photographie, je me sens me fabriquer un double de moi-même, une enveloppe mortifiée et figée. Se métamorphoser en image, est-ce jouer à être son propre cadavre? Être pris en photo est-il se pratiquer à être mort, à laisser derrière soi des coquilles vides, des peaux de mues, comme un serpent, des petits cadavres qui ne disent rien de plus sur nous que ne le dit un corps *quitté*? Que des indices nous laissant dans l'ignorance, dans l'absence d'une réelle compréhension? Les individus qui posaient pour les portraits du Fayoum ressentaient-ils la même impression que nous lorsque l'on se fait photographier? Les Communards se sont joués un bien mauvais tour... Une photo est bien notre double, étranger et familier à la fois : c'est moi, je me reconnais, mais je ne me connais pas, je ne sais pas qui c'est, je suis extérieur à ce double, il est autre. Barthes parle d'une « filiation incertaine ». Ce double, cette image qui va naître de moi, qui sera-t-elle? Moment d'angoisse en attente de la création de cet autre moi que l'on nomme *poser*.

³³ BARTHES, op. cit., p25.

D'ailleurs, fait amusant, nous disons être *pris* en photo. Comme si on nous capturait dans la Photographie, espèce de vortex sans fin ni temps retenant les âmes qui y sont entrées en tournant sur lui-même. Nous sommes souvent choqués de découvrir que nous avons été photographiés à notre insu. Lorsque cela concerne le domaine public, par exemple que l'image d'un individu se retrouve dans les pages d'un journal ou d'une revue sans son accord, des poursuites en justice sont possibles. À certains moments, un appareil photo prend des allures d'arme et le photographe devient un chasseur. On a qu'à penser aux safaris photo (capturer l'âme sauvage de la bête), aux paparazzis (chasser l'idéal de la beauté et de la célébrité) ou encore aux cohortes indélicates de touristes (piéger l'exotisme et le dépaysement). Les coups de mitraillettes à images frôlent parfois l'agressivité. Les nations primitives, méfiantes envers cette pratique, auraient-elles compris quelque chose qui échappe à notre société pragmatique? « Car la photographie, c'est l'avènement de moi-même comme autre : une dissociation retorse de la conscience d'identité.³⁴ » Devenir cadavre, devenir autre, devenir objet.

Certes, la peinture peut feindre qu'une réalité a été là, alors que le corps photographié nous touche de ses propres rayons. Mais je crois que ces rayons qui nous touchent vibrent quelque part à l'intérieur et qu'il est possible de les transposer sur la toile ou le papier. Ce ne seront pas les rayons eux-mêmes, mais leur écho émis par l'artiste. Je me constitue d'autres corps, des corps fait d'huile, de pigments, de plomb, des corps témoins de mon expérience de l'existence. J'ai besoin de m'entourer d'une foule de doubles de moi-même,

³⁴ BARTHES, op. cit., p.28.

de toutes natures : doubles d'huile et plastiques, photos, poupées, cheveux recueillis, etc, me ressemblant ou non, mais dans lesquels je me projette, je me cherche, je tente de me saisir. Peine perdue. En sachant pertinemment ne pas y arriver, quelque chose me pousse tout de même à essayer de me voir dans des objets extérieurs à moi, des doubles, donc des étrangers familiers.

Barthes explique : « Je résolu donc de prendre pour départ de ma recherche à peine quelques photos, celles dont j'étais sûr qu'elles existaient pour moi [...] Rien à voir avec un corpus : seulement quelques corps.³⁵ » À partir de ces quelques corps, il en vient à penser que ce qui les fait vivre si intensément pour lui, c'est le *punctum* qu'ils renferment. Le mot latin *punctum* désigne une blessure, une piqûre, une marque, un trou, une tache, une coupure et renvoie également à la ponctuation et au coup de dés. Le *punctum* est une petite piqûre qui vient parfois blesser, moucher, ponctuer le tranquille *studium* (le simple fait, ce qui informe sans déranger). Il est jouissance ou douleur. Ce détail, du seul fait de sa présence, change notre lecture.

3.2.2 La photographie dans mon processus de création

La photographie a un langage particulier qui vient enrichir considérablement ma pratique en peinture et en dessin. J'utilise des photos qui me « piquent » comme point de départ, pour déclencher mon imaginaire et structurer une œuvre. Elles sont prêtées par des

³⁵ BARTHES, op. cit., p.21.

amis, trouvées ou font partie de mes photos personnelles. J'affectionne surtout celles qui sont vieilles, qui ont subi l'épreuve du temps et qui en gardent de succulentes traces. Des parties sont floues ou effacées. Les visages sont insaisissables et les membres brouillés, souvent à cause du mouvement du sujet. En clignant les yeux lors d'une longue pose, ils ont laissé une mystérieuse trace dans le visage qui rend le regard difficile à comprendre. Des poses à l'extérieur en plein soleil, parfois nécessaires pour obtenir suffisamment de lumière, ont donné des photos surexposées où certains éléments s'estompent et disparaissent, ou encore des yeux plissés, comme exaspérés de clarté. Les « mauvais » cadrages des photos amateurs dévoilent quelquefois des déséquilibres, des façons de concevoir l'espace tout à fait inusitées. Ce qui rend, à mes yeux, ces photos fascinantes, outre les imperfections stimulant l'imagination, c'est l'inquiétante étrangeté des acteurs. Je ne sais pas qui est là, qu'est-ce qu'il fait, c'est un mystère, et c'est ce mystère qui m'attire. La Figure m'intéresse précisément parce qu'elle est *unheimliche*, proche mais inconnue. C'est une femme, un petit garçon, je sais parfois son nom, je connais peut-être même la personne qu'il ou elle est devenu(e), mais sur ce bout de papier, c'est une énigme. Je ne veux pas résoudre cette énigme, c'est ce qui me plaît. Au contraire, je veux l'amplifier, l'esthétiser, la sacraliser.

Je m'intéresse à laisser le moins d'indices possible. N'en donner que quelques-uns, au compte-gouttes, laisser planer un doute sur ce qui se passe, une tension. Pour la création d'une peinture, une fois que j'ai choisi une photographie particulière, je l'imprime sur acétate et je la projette sur la toile. J'effectue alors un rapide croquis, révélant les lignes qui

m'intéressent. À cette étape, je me départis de la photo dont je n'ai plus besoin : la Figure est désormais vivante en moi et puise dans mon inconscient pour surgir. Lorsqu'elle se matérialise, j'ai l'impression de la reconnaître car elle était déjà ancrée en moi. Ce qui, en photographie, constitue des imperfections, est pour moi une langue riche et évocatrice. Je m'en inspire comme procédés plastiques dans mes dessins et mes peintures.

3.2.3 *Espaces de réflexion*

Notre société ne veut que des images pleines, en couleurs plates et saturées, aseptisées. À l'exemple des films de Disney, qui représentent une véritable utopie idéalisante, toute ambiguïté et nuance sont écartées. Les espaces de réflexion sont bouchés, remplis, colmatés. À l'inverse de ce phénomène, mes travaux sont truffés d'espaces vides, de lieux de questionnement et d'incertitudes. À une époque où tout doit être achevé et impeccable, je fais des œuvres au caractère inachevé, incomplet, où l'on est invité à continuer la construction et la réflexion soi-même, dans sa tête. Au lieu d'un *tout cuit dans le bec* stérile et abrutissant, je préfère tenter de créer des œuvres ouvertes intellectuellement et émotionnellement. Sont-elles inachevées, ou justement achevées? Que reste-il à faire lorsque tout est achevé, sinon disparaître?

Certains éléments dans mes toiles ne correspondent pas à une réalité photographique à laquelle nous sommes maintenant habitués, au point de la considérer comme l'unique bonne façon de percevoir le monde. Nous sommes transportés dans une autre réalité

(fantastique? *unheimliche*?) que nous apprivoisons, que nous avons du mal à décrire, qui est déjà en nous-mêmes et que nous explorons rarement. Il existe une espèce de pudeur à représenter la figure humaine dans son intégralité propre. Cela peut même être perçu comme un manque de respect. Prenons, par exemple, la culture musulmane, qui en a fait un interdit. Hegel raconte l'anecdote suivante :

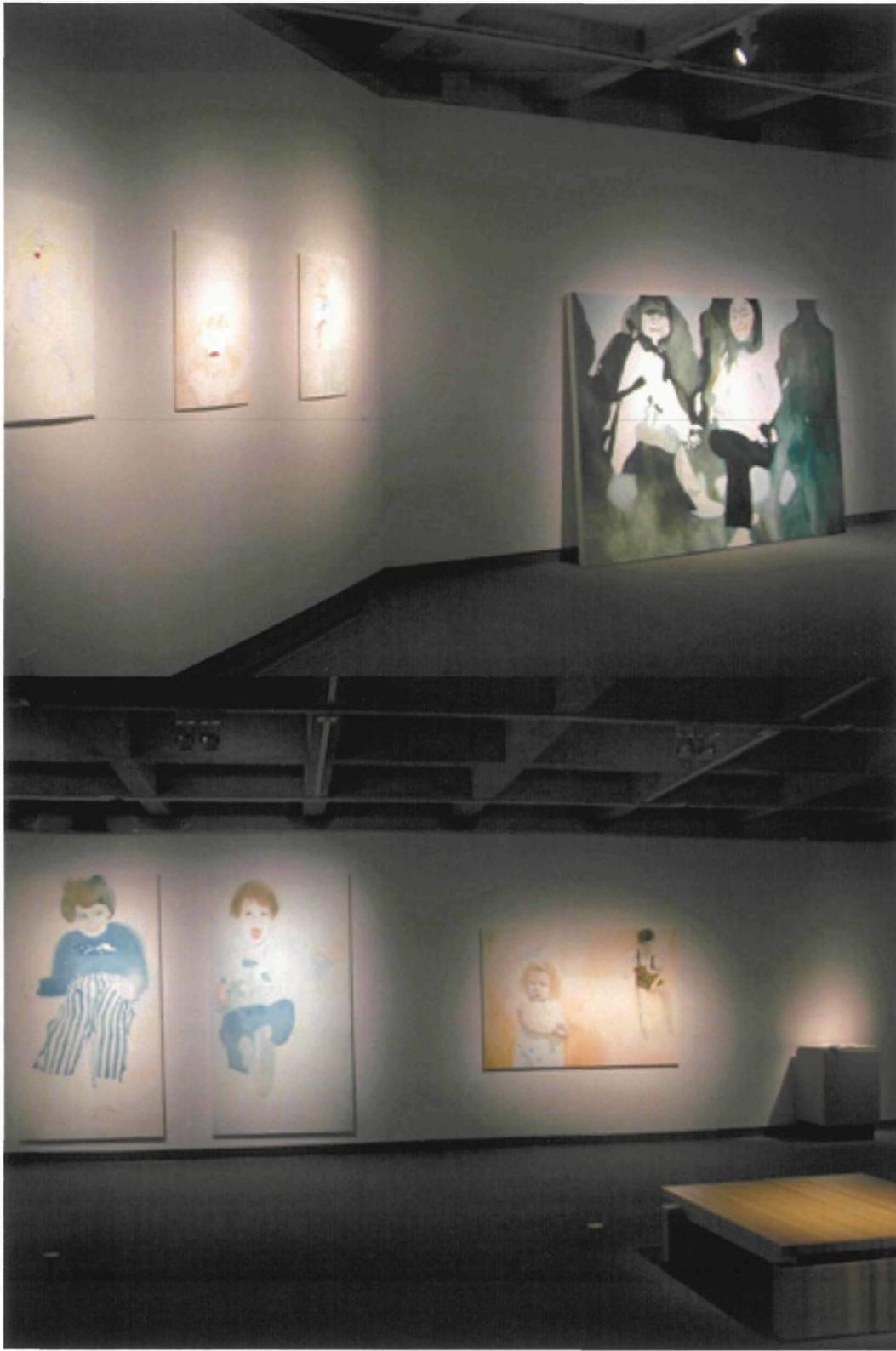
On sait que les Turcs, comme tous les Mahométans, ne tolèrent pas qu'on peigne ou reproduise l'homme ou toute créature vivante. J.Bruce au cours de son voyage en Abyssinie, ayant montré à un Turc un poisson peint, le plongea d'abord dans l'étonnement, mais bientôt après en reçut la réponse suivante :« Si ce poisson au Jugement Dernier se lève contre toi et te dit : Tu m'as bien fait un corps, mais point d'âme vivante, comment te justifieras-tu de cette accusation? »³⁶

La vue d'un corps dépourvu d'âme plonge dans le malaise, voir un profond trouble. Il est semblable au corps réel qui possède une âme, mais il est autre chose. Qu'est-ce que c'est? Un autre fantôme *unheimliche* hantant les couloirs de l'esprit? Figure, peinture, photographie, poupée, automate, dépouille mortelle, autant de simulacres de vie, qui lui ressemblent tellement en y étant totalement étrangers, étrangers habituels dans la maison familière. Qu'est-ce que serait la photo d'un cadavre? Le cher mort dans son cercueil, disant son dernier au revoir, ou la victime figée dans son drame? Ce serait comme doubler le double, tomber dans un abîme, un infini. Le triomphe de l'ombre qui hantait la forme vivante. Il disparaîtrait à jamais, insaisissable, dans un gouffre se perpétuant lui-même.

Pages suivantes : Figures 18.1, 18.2, 18.3 et 18.4 Quatre vues de l'exposition *Veilleurs*.

³⁶ KOFMAN, op. cit., p. 26-27





CONCLUSION

*Rien n'est jamais comme ils ont dit que c'était.
C'est ce que je n'ai jamais vu avant que je reconnais.*

Diane Arbus

Je reste inapaisée. Malgré tous ces mots, toutes ces formes, toute cette matière, j'ai encore faim. Faim de trouver quelque chose qui ne se laisse qu'effleurer, parfois, et qui me donne une impression de vérité.

Ceci est un parcours et non un achèvement. Le besoin que j'ai de conclure les choses doit se faire humble. Il est malaisé, voir épuisant de prendre le risque de donner forme de mots et de phrases à ses réflexions les plus personnelles. Risque il y a, en effet, de mal se faire comprendre, risque de mal dire, risque de découvrir que, finalement, il reste impossible d'arriver à un achèvement global et définitif de sa pensée. Risque aussi de développer un goût pour la tentative renouvelée de dire, inlassablement, et d'essayer de communiquer malgré l'imperfection assurée, malgré les frustrations venues des obstacles du langage et de l'intelligence. Juste essayer de dire.

Je me suis efforcée de créer des œuvres dans lesquelles on sentait une présence. Ce genre de présence ne se lit pas en termes de consistance, ni de spatialité ou même de

saturation, mais plutôt comme quelque chose qui enclencherait un mécanisme à l'intérieur de nous comparable à l'acte de se remémorer. Il resterait dans un échec de clarté, engendrant un deuil de la connaissance de sa propre identité.

Je cherche des visages jamais vus que je reconnaîtrais. Je cherche la Figure dans l'énigme d'un seuil, suspendue entre deux réalités, des postures parlantes. Le mutisme des visages est leur altération et le trouble que provoque l'absence de regard malgré la proximité. Ils gardent leurs secrets. La familiarité qu'ils évoquent se mélange à un malaise inquiétant. Les photos de famille se sentent en trame de fond et s'associent à un sentiment de sécurité et de domesticité que vient bouleverser quelque chose dans le processus créateur, quelque chose qui surgit d'un coin oublié.

Le plein déborde dans le vide, le vide envahit le plein. Les traits fondent, coulent, se brouillent. Le corps disparaît comme de la vapeur.

Terreur et joie. Enchantement de l'enfance frontière d'ailleurs. J'aime ce qu'on a balayé sous le tapis. Les passagers clandestins de notre existence. Ils touchent à nos choses, déplacent des objets, laissent des traces.

Freud compare le rêve à la peinture pour faire comprendre qu'il est une écriture figurative ayant ses lois et son code propre, intraduisible dans tout autre code. La véritable richesse de l'art ne repose pas sur un discours articulé. Toute tentative de description ou de

discussion, comme pour un rêve, ne sera jamais réellement la chose même. L'expérience d'une peinture sera toujours ce qui s'approche le plus de sa vérité. Il reste extraordinaire de constater combien des couleurs, des formes, des lignes, présentées d'une certaine façon, dans leur harmonie propre, deviennent aptes à éveiller en nous quelque chose d'aussi profond et fondamental.

Je suis à présent épuisée, dévorée. Je dois me terrer et lécher mes plaies. Je dois réfléchir à la béance, chercher comment mon interrogation sur le monde peut devenir une esthétique. Tenter d'articuler mieux ce rapport que je sens entre le développement existentiel et le discours sur l'art. Surtout, je vais continuer de peindre, de dessiner, d'écrire, de créer. C'est dans ces gestes que se cachent mes bonnes questions.



Figure 19. Un dessin de la série *Jeux*. (détail) (2007)

BIBLIOGRAPHIE

Livres

Doon ARBUS (dir.). *Diane Arbus Revelations*. [Catalogue d'exposition]. New York : Random House, 2003, 352 p.

Jean-Christophe BAILLY. *L'apostrophe muette*, essai sur les portraits du Fayoum, Paris : Hazan, 2005, 174 p.

Roland BARTHES. *La chambre claire*; note sur la photographie. Paris : Gallimard, 1980, 192 p.

Bruno BETTELHEIM. *Psychanalyse des contes de fées*. Paris : Éditions Robert Laffont, 1976, 403 p.

Francisco CALVO SERRALLE (et autres auteurs). *La infancia en el arte*. [édité pour UNICEF] Madrid : TF Editores, 2006, 236 p.

François CHENG. *Vide et plein : le langage pictural chinois*. Paris : Éditions du Seuil, 1979, 154 p.

Barbara DAYER GALLATI (dir.). *Great Expectations, John Singer Sargent painting children*. [Catalogue d'exposition] New York : Brooklyn Museum en association avec Bulfinch Press, 2005, 256 p.

Gilles DELEUZE. *Francis Bacon : Logique de la sensation*. Paris : Éditions du Seuil, 2002, 175 p.

Sigmund FREUD. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris : Gallimard, 1988, 342 p.

Laurent GERVEREAU. *La disparition des images*. Paris : Somogy éditions d'art, 2003, 48 p.

Lynn GUMPERT. *Christian Boltanski*. Paris : Flammarion, 1992, 189 p.

Marianne HIRSCH. *Family Frames*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1997, 304 p.

E. T. HOFFMANN. *Contes fantastiques II*. Paris : Garnier-Flammarion, 1980, 382 p.

Mike KELLEY (dir.). *The Uncanny*. [Catalogue d'exposition publié avec le concours de l'exposition internationale d'art Sonsbeek (Arnhem, Pays-Bas)] Los Angeles : Fred Hoffman (éd.), 1993, 264 p.

Sarah KOFMAN. *Mélancolie de l'Art*. Paris : Éditions Galilée, 1985, 101 p.

Marc LE BOT. *Images, magies*. Édition Présence, 1990.

Edgar Allan POE. *The Collected Tales and Poems*. Hertfordshire : Wordsworth Editions, 2004, 783 p.

Marthe ROBERT. *Roman des origines et origines du roman*. Paris : B. Grasset, 1972, 364 p.

Jean RUSTIN. Entretiens avec Daniel Mandagot. *La quête de la figuration*. Paris : Uzès : À la croisée, 1999, 127 p.

Oscar WILDE. *Le portrait de Dorian Gray*. Union européenne : Maxi-Livres, 2001, 224 p.

Angus WILSON. *Le Monde de Charles Dickens*. Paris : Gallimard, 1972, 277 p.

Film

David LYNCH. *Eraserhead*. Noir et blanc. Etats-Unis, 1976, 89 minutes.