

PEINTURE " MATIÈRE D'ÊTRE "

Mémoire présenté
à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval
dans le cadre du programme de maîtrise en arts visuels
pour l'obtention du grade de maître ès arts (M.A.)

FACULTÉ D'AMÉNAGEMENT, D'ARCHITECTURE ET DES ARTS VISUELS
UNIVERSITÉ LAVAL
QUÉBEC

Novembre 2004

© Paule Genest, 2004

Résumé

Mon approche picturale s'inscrit dans une réaffirmation et une actualisation de la peinture en tant que matière sensible qui détermine l'établissement d'un territoire de la matérialité élémentaire. J'aborde la peinture comme une communion qui se renouvelle sans cesse à partir de la perte et du vide. Sensible à ce qui s'incruste et s'imprègne, je m'intéresse aux processus de stratification. Les liaisons chromatiques déterminent des impressions multiples qui s'inscrivent dans une continuité.

Dans une attitude de réceptivité intuitive, je traduis et interprète la naissance de figures et de formes tant premières que primaires. Les effets conjugués de la durée et de mon intervention sur la surface sensible du support déterminent une mémoire sédimentaire de la matière qui questionne ses dimensions existentielles.

AVANT-PROPOS

Ce mémoire accompagne les œuvres présentées lors de l'exposition « *Matière d'être* » qui propose une vue d'ensemble du travail d'atelier effectué dans le cadre de ma maîtrise. J'y présente quatre "tableaux-tapis" et deux des quatre *Carillons de lumière* présentés en juin 2003 à la galerie Rouge de Québec. Chacune des pièces de l'exposition renouvelle la présence d'une recherche axée principalement sur la peinture comme « matière ». Ma recherche ne propose pas d'élaborer des œuvres dans la continuation d'une histoire de la peinture, bien que fondamentalement, elle ne puisse en être séparée.

D'autre part, j'aimerais signaler au lecteur que ce mémoire n'a pas de prétention scientifique ou philosophique. Il est matière – à réflexion –. Le corps du texte est axé sur le rythme et le fragment.

Je remercie Annie Bergeron, Sylvie Genest et Marc Bernier pour leur extraordinaire générosité, ainsi qu'à l'heuristique Marcel Jean et enfin à mon directeur de recherche, Richard Mill.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	2
Avant-propos	3
Table des matières	4

Introduction	5
Chapitre I	
I. Le rapport au corps	7
II. Le rythme	8
III. Temporalité, trace, mémoire	8
IV. Couleur, miroir du monde	11
V. Espace / jeu de distance et de proximité	12
VI. Empreinte / toucher tactile	14
Chapitre II	
I. Genèse d'un processus Le fruit et sa chute/ retour en arrière	15
Chapitre III	
I. Sur/le/nombre/IV	16
II. Reconstruire/le/lambeau/ Rouge	17
III. Bleu	21
IV. Turquoise	24
V. Jaune/orangé	26
VI. Fragments naturels et artefacts	29
Chapitre IV	
I. Carillons/de/lumière	32
Conclusion	39
Bibliographie	42

INTRODUCTION

« *Matière d'être* »

« Faire image, c'est donner du relief, du saillant, du trait, de la présence. L'image avant tout donne présence. C'est manière de présence. Manière et matière. On l'a souvent dit : aucun discours ne peut rivaliser avec la puissance d'une image.» 1[1]

L_a

peinture n'est pas seulement image du monde mais matière vivante – géologique et organique – . Les couleurs s'agencent par strates, tels de micro-organismes s'agglomérant les uns aux autres pour former une matière toujours en renouvellement. Ma préoccupation est d'agencer intuitivement ces procédés, de façon à déstabiliser et à transmuter les schèmes de la vision dans notre rapport au monde. Ma pratique est liée à des structures de mise en contact et je cherche à faire apparaître, à faire sentir cette chaîne de liens. Elle exprime une réflexion sur le temps qui passe et qui s'inscrit dans la matière.

En ce sens, « *Matière d'être* » porte le désir d'inaugurer les manières singulières d'existences.

1[1] Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Aux éditions Galilée, 2003, P.125.

Ce qui m'entraîne inéluctablement dans la peinture, c'est la qualité phénoménale de sa "matière d'être" à nos sens : matière onctueuse ou fluide qui garde les empreintes et les traces. Elle est matrice de la couleur qu'elle porte comme des germes prêts à se combiner, à s'assembler, pour accueillir les gestes du peintre et garder ses secrets bien enracinés à même la surface. Les surfaces en peinture ne sont pas indifférentes aux surfaces des choses. « Ce passage de la surface des choses à la surface peinte semble une projection immédiate de l'une à l'autre. »^{2[2]} La peinture est matière tout comme la pierre ou le bois, tout comme l'argile ou le verre. Je la travaille souvent directement avec les mains parce que pour moi la couleur -matière infime- peut dévoiler et révéler les énergies subtiles du monde qui sont sous-jacentes aux percepts de la réalité. La peinture aurait donc la capacité d'ouvrir des portes secrètes où d'innombrables présences, traces et empreintes nous montrent l'étonnante danse du temps. Ainsi, je re-crée des structures abs-traites empreintes d'une sorte de fluidité océanique que je considère comme « force de gravitation, de pesanteur, de rotation, de tourbillon, d'explosion, d'expansion, de germination, force du temps (...). »^{3[3]} Le mouvement du temps, sur la matière et à travers elle, est une communion et un échange perpétuels qui se renouvellent à partir d'une perte, d'un vide, de la mort peut-être. Si la peinture est une matière composée de pigments issus d'organismes vivants (minerais, végétaux ou animaux) nous pouvons aussi dire qu'elle est le résultat d'une matière vivante devenue inerte et donc, fragment de matériau décomposé. Cet aboutissement, telle une terre qui est faite de la décomposition de toutes sortes de choses, a la possibilité de faire naître des formes nouvelles. La peinture, comme le terreau sédimentaire, garde peut-être en elle-même des traces infinitésimales du substrat de la mémoire du monde (monde minéral, monde végétal, monde animal).

« Bergson a pu parler d'une « certaine » survivance de la mémoire. (...)

Tous les degrés de mémoire s'étagent alors entre la persistance des

^{2[2]} Marc Le bot, *Le corps double*, p.25.

^{3[3]} Gilles Deleuze Felix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Éditions de Minuit, Paris, 1991, p. 172.

tropismes élémentaires et des valences chimiques qui continuent d'habiter pour nous les poussières minérales, dernier résidu des corps physiques, et les plus hautes possibilités de la gnose inhérentes au corps intellectuel le plus évolué. »4[4]

Ces traces, me semble-t-il, sont les liens qui unissent l'artéfact et la peinture et qui font d'elle un objet de pensée singulier sur le monde, sur les mondes. La peinture est une matière qui offre tout à l'imaginaire, tout à l'intuition et aux rythmes, tout de la sensation charnelle des tonalités de l'esprit.

CHAPITRE I

LE RAPPORT AU CORPS

M_a

toute première étape consiste à laisser émerger les flux énergétiques qui m'habitent afin de concrétiser les possibilités infinies qui peuvent surgir, devenir dans l'instant présent.

Il y a, indéniablement dans mon travail, une approche reliée au corps. J'ai la forte volonté de mettre en rapport le corporel (la forme), le spirituel (l'essence) et le résiduel (le vestige). Je veux faire interagir les différentes formes de la densité de l'énergie. J'aborde cela en me servant de la continuité et de la répétition du geste – de ma main, de mon corps – et de la trace de mes empreintes dans la matière picturale mais également par ce qui reste après coup et que je peux réutiliser et retransformer. Ce que je recherche dans la facture de

4[4] Raymond Abellio, *La structure absolue*, Essai de phénoménologie génétique, «Éd. Gallimard, 1965, p. 490.

mon travail, c'est le caractère brut – au sens d'origine – de la matière et de ses possibilités de transformations.

J'utilise la peinture et le dessin comme des révélateurs. Je veux mettre en évidence les trajectoires momentanées des pulsions créées par l'ambivalence de la rencontre des dualités.

Je procède toujours avec une attitude de détachement quant à l'habileté à créer des formes précises, trop empreintes d'esthétisme. Il y a là un travail de déstructuration des acquis et des idées reçus en peinture. « Le chaos et la catastrophe, c'est l'écroulement de toutes les données figuratives, c'est donc une lutte, la lutte contre le cliché, le travail préparatoire (...). »^{5[5]}

De plus, j'opte pour des anachronismes de la perception ou encore pour des distorsions et des tensions « sonores » de l'image.

LE RYTHME

De même, dans la composition du tableau, le geste et le mouvement du corps seraient étroitement reliés à une rythmique de la main, du bras et du corps tout entier, intégrant naturellement une partie des expériences acquises en danse et en musique. J'ai recueilli quelques fragments de textes que j'introduis ici sur ce propos :

« La peinture, à l'instar de la sculpture, est donc liée au geste de la main, elle est rythme et mouvement du corps, comme la danse ; on peut même ajouter qu'elle est polyphonique, tonalité, dissonance, champ de forces et d'intensités, au même titre que la musique. »^{6[6]}

^{5[5]} Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Éd. De la différence, Torino, 1996, p. 39.

^{6[6]} Claude Lévesque, *Le proche et le lointain*, cit. Fernande St-Martin, essais, vlb éditeur, 1994, p. 246.

« Degand, cherchant à définir l'ensemble de la peinture constate que la musique et la peinture, l'une par l'intermédiaire de l'oreille, l'autre par l'intermédiaire de l'œil, s'adressent aux mêmes facultés de notre esprit. »^{7[7]}

TEMPORALITÉ, TRACE, MÉMOIRE

Une de mes fascinations est de trouver et de recueillir des objets de provenances diverses, lors de trajets en ville ou dans la nature. Je m'intéresse beaucoup à leur forme, leur texture, à l'ensemble caractéristique singulier ainsi qu'aux traces accidentelles ou naturelles qui les parent d'une histoire, leur histoire. Ces traces me rappellent une résistance, une lutte entre la matière (culturelle ou naturelle) et le temps. En effet, ces traces que le temps a sculptées sont pour moi des plus intéressantes, car elles « me parlent » de peinture.

Le sentiment que j'éprouve à l'égard de ces objets est justement quelque chose d'inusité. Ce que je récolte, parfois, ce sont des riens, un petit morceau de matière - lambeau de bois, de métal, de tissus- . Pourtant la forme, la trace du temps, la matière de cet objet est importante. Tous cela me donne une image ouverte du passage du temps. La dynamique des rencontres qui s'opèrent au contact de ces fragments, trouve un écho, une résonance visuelle entre, d'une part, la « gestuelle » du temps sur l'objet et d'autre part, le contact tactile avec leur matière. C'est dans la même attitude, que j'inscris dans la pâte picturale, des stries, des marques, des traces, afin de projeter sur le tableau ma propre histoire, mon identité et mes perceptions du monde.

Dans un premier temps, mes œuvres témoignent d'un rapport qualitatif au temps qui se manifeste par différents indices d'expériences tactiles, de marques incisées par la gestuelle sur la surface du tableau. Les mots qui suivent illustrent cette idée :

^{7[7]} Edouard Fer, *Solfège de la couleur*. Préface d'Yves Legrand, Paris, Éd. Dunod, 1958, p. 37.

« Il y a des peintres qui aiment tant la pâte pour elle-même et font si bien de la touche l'objet premier de leur plastique qu'ils sont conduits (...) à une sorte de peinture gestuelle, et même tactile. (...) Et l'amour de la pâte se donnera libre cours quand celle-ci sera prise pour seul objet de la peinture, fin en soi et non instrument de la représentation. »⁸[8]

La gestuelle est l'engrenage de l'essence et de l'ardeur de mes réalités. Elle est un rituel indéniable qui permet d'ouvrir ce que l'inconscient absorbe à tout instant par l'expérience et le vécu. Il s'agit donc, de traces, d'empreintes, de hasards où l'on constate les valeurs possibles.

À ce sujet, René Passeron dans *L'œuvre picturale*, cite Dubuffet dans son prospectus :

« (...) l'artiste est attelé avec le hasard. (...) Le terme de hasard est inexact; il faut parler plutôt des velléités et des aspirations de matériau qui regimbe. La rencontre de matériaux hétérogènes doit provoquer des affrontements et des fusions inattendues, lesquels constituent ces hasards qui sont le gibier que chasse l'artiste. »⁹[9]

Les attitudes et les gestes corporels sont chargés d'un langage inconscient auquel nous ne prêtons pas toujours d'importance. Le poids de cette réalité émerge en nous par sa seule force.

Laisser venir cette force,
cette légèreté,
cette liberté du faire
pour retourner
l'expérience du monde
vers une lucidité intérieure.

⁸[8] René Passeron, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, troisième éd. revue et augmentée, Librairie philosophique J. VRIN, 1986, p. 54-55.

⁹[9] Ibid., p. 53, 54.

L'expérience
est cette sensation temporelle vers nos sens
qui circule jusque dans nos profondeurs émotionnelles.
Quel que soit son point d'origine, réelle ou irréelle,
cette sensation est la même et son expérience d'autant concrète.

Le temps ne fait pas que détruire
mais érige aussi les temples de la pensée humaine.

Il est sculpteur, artiste premier de la matière,
il la prépare et la brise
pour mieux la façonner.

COULEUR, MIROIR DU MONDE

Ma peinture devient un espace fragmenté qui prend son sens dans l'énergie transcendante de la couleur et du rythme. Les couleurs sont perçues dans leurs combinaisons, leurs jeux lumineux ou sombres, mais également comme pure jouissance visuelle. J'associe la couleur à la matière elle-même.

Il y a la couleur qui me permet d'exalter le sens pour donner vie à la matière. Il y a le geste répété qui crée le rythme afin de conduire le sens dans une direction précise. Mais il y a aussi quelque chose qui est en train de se produire et dont je ne connais pas la suite. Le tableau est toujours une énigme et cette réalité me permet de m'investir dans son secret. Pourtant, c'est la couleur qui me renvoie à une panoplie de sensations reliées à ma subjectivité, mais aussi à celles introduites par ce que me donne à penser chaque chose qui m'entoure. Subjectivement, la couleur évoque pour chacun de nous des sensations particulières.

Matisse dit que les couleurs sont des matières qui remuent le fond sensuel des hommes. Je crois effectivement que la couleur est sensuelle, je la choisis en rapport avec la sensation que je désire engendrer, que je désire provoquer, comme une dimension intérieure multiple et intense. Pour moi, la couleur éveille d'indicibles sensations énergétiques dans un rapport aux choses et aux êtres. Pour Anaxagore, la couleur représente les jeux des semences infinies qui correspondent à l'infinité des sensations lumineuses.

Je ne peux m'empêcher de penser aux fondements physiques et biologiques de la couleur dans le sens qu'elle est faite à partir de la matière minérale, végétale et animale.

C'est toute la création qui se fond dans la couleur, matière microscopique et miroir du monde par la peinture. Cette peinture qui couvre une surface me fait découvrir le monde : monde marin, monde aérien et monde terrestre. Ces mondes me pénètrent et me parlent du cycle de la vie.

ESPACE / JEU DE DISTANCE ET DE PROXIMITÉ

Jouer avec l'eau, le vent et le sable ne sont-ils pas jeux d'espace, entrée en matière de l'esprit et de la pensée avec différents corps fluides, sensoriels et texturés ? L'espace n'est pas un vide mais une possibilité d'être.

Assise dans l'autobus, je jouais à toucher du regard mon environnement spatial et ses nombreuses structures. Toucher du regard, c'est ressentir les choses en dedans de soi, c'est avoir la sensation de saisir de la main les objets sans même y toucher. Dans un contexte d'accélération, de déplacement, de vitesse, je prenais plaisir à ressentir la consistance de la brique, la forme que délimite les fils électriques, la texture des nuages, la résistance d'un arbre, la dureté du métal, le duvet d'une fleur, etc. Dans cette approche, il y a un jeu de distance, de texture, de forme, de palpation et de vitesse.

« "Regarde de tous tes yeux, regarde !" ordonne le Khan tartare à Michel Strogoff à l'instant où il pense l'aveugler. Le mot est déjà dans

Empédocle : " Regarde de tous tes sens comment apparaît chaque chose ". C'est son fragment 3, et le mot grec employé désigne la paume de la main, l'organe privilégié du toucher et à partir de là, les autres sens, comme pour caresser la chair du minéral, errer au dédale de parfum des fleurs, goûter la saveur de l'air, entrer dans les rêves de l'eau et du brouillard. »¹⁰[10]

Quand je pense aux jeux psychiques
qu'il est possible d'inventer
et qui permettent l'expérience immédiate
d'une connaissance intuitive des choses,
je me demande pourquoi sommes-nous axés principalement
sur la connaissance théorique dans la discrète involution de l'homme ?

« La conscience naturelle connaît des évidences naïves qui sont situées en quelque sorte en deçà de la science et que celle-ci à juste raison récuse ou invalide. Au contraire, les intuitions de la conscience transcendantale (qui se rapporte aux conditions a priori de la connaissance, hors de toute détermination empirique), bien qu'immédiates comme toutes les intuitions, sont situées en quelque sorte au delà de la science, elle sont le fruit d'une science intégrée, incorporée, qui n'a plus besoin d'analyser et de déduire que nous n'avons besoin de consulter un manuel de physiognomonie pour lire dans un visage connu, - une science devenue connaissance. »¹¹[11]

J'ai fait aussi d'autres jeux -visuels et sonores- qui consistaient à regarder, tout en marchant, mon environnement quotidien comme si c'était la première fois que je le voyais -ou la dernière fois-, telle une touriste. Ou encore, en détournant

¹⁰[10] Yves Bastistini, *Recherches Poïétiques*, « Petite chronique pour un volcan » été 1996, numéro 4.

¹¹[11] Raymond Abellio, *La structure absolue*, NTF éditions Gallimard, 1965, Paris, p. 16.

l'appréhension sonore de ma langue en une langue complètement étrangère. Ce genre d'expériences avec l'imaginaire – et le senti –, j'en ai lu une version dans la *Poétique de l'espace* de Gaston Bachelard qui nous cite l'expérience sensible que Diolé a vécue dans le désert : « En imagination, j'inondais l'espace qui m'entourait et au centre duquel je marchais. Je vivais dans une immersion inventée. (...) Descendre dans l'eau ou errer au désert, c'est changer d'espace et en changeant d'espace, en quittant l'espace des sensibilités usuelles, on entre en communication avec un espace psychiquement novateur.»¹²[12]

L'imaginaire permet d'accéder à une vaste expérience investie "d'illimité" contenant tous les espaces virtuels d'un possible séjour intérieur. L'espace imaginaire -en peinture- procure aux sens les mêmes valeurs spatiales que l'espace réel. « Sans cesse les deux espaces, l'espace intime et l'espace extérieur viennent, si l'on ose dire, s'encourager dans leur croissance. »¹³[13]

C'est dans un jeu réciproque des ouvertures et des fermetures que se dessine l'espace de la forme et la couleur ne s'en éloigne pas pour autant puisqu'elle est elle-même espace, avec ses grands bleus de mer, ses verts de forêt et ses jaunes de lumière.

« À chaque matière sa localisation. À chaque substance son existence. À chaque matière la conquête de son espace, (...) .»¹⁴[14]

EMPREINTE / TOUCHER TACTILE

Ainsi, mon approche de la peinture passe par celle d'une palpation du regard. Le toucher est source de sensation et c'est la sensualité de cette matière qu'est la peinture qui permet de m'investir totalement en elle. « Qu'il suffise ici de rappeler les pages magnifiques que Leroi-Gourhan consacre au toucher, à la préhension où main et face se combinent en une « gesticulation technique »

¹²[12] Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Presse universitaire de France, 2001, p. 187.

¹³[13] Ibid., p. 183.

¹⁴[14] Ibid., p. 184.

primordiale, et à ce «moyen élémentaire d'action sur la matière» que représente, au-delà de la préhension, la percussion. »15[15]

L'empreinte de mes doigts, de mes mains s'inscrit dans la matière de la peinture, en percutant la face de la toile. L'empreinte devient un vide, un espace laissé à lui-même, la présence d'une absence. « (...) Que l'empreinte soit en ce sens le contact d'une absence expliquerait la puissance de son rapport au temps, qui est la puissance fantomatique de «revenance» (sic) des survivances : choses parties au loin mais qui demeurent, devant nous, proche de nous, à nous faire signe de leur absence. »16[16]

« (...) le toucher (...) doit se faire vision et projeter la surface du corps aux limites du monde. « Dès l'origine, le toucher est pro-jet. C'est pour cela qu'on l'appelle « sens ». Il marque une direction vers l'extérieur sans limites. »17[17]

CHAPITRE II

GENÈSE D'UN PROCESSUS

Le fruit et sa chute / retour en arrière

E_n

15[15] Georges Didi-Huberman, *L'empreinte*, Georges Pompidou, Paris, 1997, p.30.

16[16] Ibid., p.33.

17[17] Raymond Abellio *La structure absolue*, éd. Gallimard, 1965, p.455.

1997, mes recherches en peinture mettent en relation des figures représentatives humaines et animales, juxtaposées et entremêlées avec les figures primaires du fruit. Dans cette approche plastique, j'ai voulu introduire la représentation d'une « nature morte ». Ironiquement, c'est plutôt une nature épicurienne qui émerge, avec comme titre : *Menuet gastronomique*. Cette scène luxuriante nous montre la rencontre radieuse entre une coupe remplie de fruits qui danse et une forme humaine évanescence. Aussi, je fais osciller les rapports de dualité comme dominants/dominés, creux/pleins, toujours dans des jeux de relations entre l'humain et la nature. La plupart du temps, dans la composition de mes tableaux se retrouvent des éléments picturaux qui rappellent la bouche comme une béance. Cette ouverture gémissante évoque aussi la perte, le vide. La béance est le nid resté vide – le cri qui appelle – la gueule qui geint – l'échappée charnelle au bord des lèvres. Elle est aussi une ouverture, une entrée, une embarcation, un croissant de lune, une coupe qui se vide et se remplit.

« Le vide, oui, n'est-il pas la chose et l'être même ? » (*La poésie et le réel*). Brault fait écho ici à Heidegger qui, dans *Les origines de l'œuvre d'art*, parle de la chose en tant justement qu'elle est toute entière définie par le vide central qu'elle circonscrit: Le potier ne façonne-t-il pas ses objets autour d'un trou ? »¹⁸[18]

CHAPITRE III

SUR LE NOMBRE IV

Les peintures obéissent à un rythme quaternaire chez les Navajo ; quatre couleurs qui sont bien celles du jour qui

¹⁸[18] Claude Lévesque, *Le proche et le lointain*, essais, vlb Éditeur, 1994, p.28.

se lève, culmine, se couche et
dort. 19[19]

Ma

recherche picturale s'est articulée à partir de l'idée des quatre éléments de la matière : terre, air, eau et feu.

Nous sommes fascinés par ces éléments
dont nous sommes constitués.
Fascinés par notre propre image
et horrifié à la fois
par ce que nous découvrons
au plus profond
de nous-même.

En outre, je désirais présenter des tableaux sans supports, comme des tapis d'orient, tout simplement accrochés au mur et, idéalement, installés l'une en face de l'autre dans l'espace de présentation de la galerie. Comme des tapis, les tableaux s'enroulent sur eux-mêmes pour faciliter le transport. Le tableau-tapis reprend aussi l'idée de la peau d'animal que l'on installe au mur comme un trophée.

Conséquemment, j'ai décidé de peindre quatre tableaux horizontaux afin de détourner la position de présentation verticale des tapis orientaux. J'ai d'abord débuté mon travail de peinture par un travail de déconstruction du canevas de toile afin d'obtenir une frange de chaque côté. De même, j'ai gardé en tête une

19[19] Sylvie Crossman et Jean-pierre Barou, *Peintures de sable des indiens Navajo*, édité sous la direction de Actes Sud, 1996, P.34.

approche picturale basée sur la notion de fragmentation des gestes qui est aussi une déconstruction. J'optais ainsi, pour des mouvements qui s'entrecroisent et qui se scindent et où toute continuité dans le geste était réduit à sa plus simple expression pour reprendre alors un mouvement inverse. Étonnement, ça coïncide avec les gestes du tisserand pendant le tissage. Finalement, j'ai choisi une couleur dominante pour chaque tableau que j'ai travaillé en camaïeu.

RECONSTRUIRE LE LAMBEAU

Mes tableaux sont des peaux,
des linceuls, des étendards, des bannières
et des tambours surchargés de tendresse et de résistance.
Ils sont les peaux de mes entrailles ciselées de désirs.

ROUGE

Ensevelissement

(voir figure 1.)

J'ai souvent trouvé mes palettes de couleurs plus intéressantes que mes tableaux. Elles m'apparaissent contenir toute l'impulsion que je cherche à exalter sur la toile. L'imaginaire disparaît pour laisser place à la couleur comme agent autonome. Je n'y retrouve aucune suggestion formelle, que des couleurs qui s'entrelacent et se rencontrent. C'est ainsi qu'est né mon tableau « *Ensevelissement* », titre qui me vient directement du processus de création. Il se présente comme la métaphore de la terre qui décompose et recompose la vie et fait allusion à quelque chose qui est enfoui et se transforme. Les teintes tirant sur le rouge et le noir nous donnent une sensation de chair. Une chair meurtrie et blessée, une chair marquée aussi par la volupté et le drame.

Le tableau est un centre d'où émane une ronde, la ronde qu'entreprend le cycle de la vie, la ronde du temps qui se manifeste visuellement tout autour du centre

du tableau. Cette ronde figure des motifs organiques gravés dans la matière avec mes ongles. Dans leur trajectoire, ces figures de feuilles se transforment en figures de colimaçons représentées par des spirales qui s'effacent doucement, elles aussi, dans la figure centrale. Dans un premier temps, nous voyons une « piste d'animal » et ensuite l'archétype d'une corne de buffle qui semble sortir du centre de l'œuvre. De chaque côté du tableau, deux bandes d'un brun foncé très chaud symbolisent la terre qui ensevelie. Ces bandes, cousues à la pièce principale viennent refermer l'espace du tableau pour ramener le regard vers l'intérieur de celui-ci. Ainsi, le tableau offre un parcours au regard qui semble suivre une piste qui fait une ronde.

Mon intention première était de faire une peinture sans icônes, sans formes et sans repères picturaux. Tel ce bout de lambeau cueilli comme une peau d'une de mes palettes de couleurs. Ces petites peintures miniatures sont devenues la base d'une nouvelle recherche picturale. En les regardant, en les manipulant, j'avais la forte impression d'être en présence d'un fragment de quelque chose d'inusité, d'un morceau de peau que j'ai pelée, comme s'il s'agissait d'une parcelle de quelque chose de plus grand. Ce que je retiens dans cette observation se trouve au niveau des similitudes entre la peau, la façon dont elle se forme et la sédimentation de la matière.

La toile est au sol comme un réceptacle. Cette façon de procéder est bien différente de celle d'une œuvre qui se crée au mur, car la force d'attraction ne participe plus dans l'œuvre –il n'y a pas de dégoulinades de peinture-. Travailler au sol fait davantage participer le corps dans l'œuvre comme si une écriture primitive venue du fond des âges s'inscrivait en même temps que mon travail gestuel, pourtant tout en souplesse. Je continue à travailler avec le hasard qui devient comme une force d'action en lui-même. C'est la percussion inlassable de mes gestes avec la peinture qui crée ce champ énergétique des tensions et des vibrations que je ressens en regardant mon travail. C'est aussi cette persistance à vouloir travailler la surface essentiellement avec l'empreinte de mes mains - au sol comme au mur- et l'énergie de l'élan qui permet d'introduire divers rythmes.

Le tableau « *Ensevelissement* » reprend le rouge de mes tableaux précédents. Cependant, j'ai intentionnellement voulu faire apparaître quelque chose d'intérieur par l'extérieur. Retirer se qui recouvre pour offrir au regard un dénuement : l'envers du corps, son dedans. Le tableau tout comme la peau délimite ainsi un espace concis : l'espace du corps qui fait le lien entre l'intérieur -ce que je ressens- et l'extérieur -ce qui est donné à voir. Ce tableau est telle une peau décharnée où la densité de la matière et la transparence des couches laissent voir des traces, des marques, des empreintes organiques et identitaires. En effet, c'est aussi par la peau que les sensations naissent, ou plutôt ce sont les sensations qui sont évacuées et en même temps, ressenties par la peau.

« La peau est ce que nous avons de plus profond » (Paul Valéry)

(Voir dossier peinture, exposition Matière d'être, Ensevelissement)

Figure 1

Ensevelissement

Acrylique sur toile libre

160 X 167,5 cm.

2002

BLEU

« C'est notamment le bleu qui se charge de l'infini, et qui fait du percept une « sensibilité cosmique ».20[20]

Espace fragmenté

(voir figure 2.)

Une diffusion de couleur semble se déployer dans un jeu purement gestuel avec l'espace. Toujours dans l'idée du fragment, « Espace fragmenté » propose des rythmes différents par l'emploi de différents tons de bleu et diverses dimensions de gestuelles. Le tableau est composé de trois sections de toile que j'ai assemblées. Leur réunion garde le souvenir de leur séparation par un espace réel, un vide qui brise la linéarité de l'œuvre. Ces espaces contribuent à créer une lecture saccadée qui se définit comme un rythme en proposant des limites distinctes. De plus, l'accumulation des marques de mes doigts sur la toile indique un rapport direct à ma gestualité, c'est-à-dire, à ma propre subjectivité et à ma continuité dans le temps de l'œuvre. Ces empreintes constituent des fragments qui portent leur identité respective cependant, chacune des marques s'appelle et

20[20] Gilles Deleuze, Felix Guattari, Qu'est-ce que la philosophie ? Éditions de Minuit, Paris, 1991, p.171.

se fusionne, se juxtapose et se superpose pour former une seule et même identité.

La superposition de traces contribue donc à un phénomène visuel d'écho et de résonance, de mouvement, d'infinité et de rayonnement intérieur. Le tout semble éclater, se disperser, se fondre dans la nuit, se dilater et s'espacer. Ici, une instabilité est ressentie. Les deux premières parties du tableau se présentent comme deux temps d'un même mouvement, puis, la troisième section nous propose un temps de repos. Les marques ou traces de mes empreintes ont aussi un caractère de mesure –les unes sont petites, les autres sont grandes– dans une relation indéterminée de possible insurmontable et d'impossibilité à surpasser. Ainsi, ces différences d'échelle me proposent une lecture étagée qui me permet d'introduire le regard plus loin. Enfin, tous ces éléments constituent une figure morcelée, fragmentée de l'intérieur et qui se projette vers l'extérieur.

Le tableau est une coupure
dans le déroulement successif des choses.

L'homme transmué par un non-être
et dépossédé de se qui l'incorpore
est comme l'ombre de lui-même.

La fragmentation engendrée par le temps participe à une réflexion entre la vie et la mort entre l'immobilité et la fluidité.

(Voir dossier peinture, exposition Matière d'être, Espace fragmenté)

Figure 2

Espace fragmenté

Acrylique sur toile libre

2002

TURQUOISE

Le travail de peinture
est une recherche aux fonds des mers.
Lorsque l'esprit est clair nous pouvons y observer
les choses les plus lointaines qui existent en nous.

Jaillissement

(Voir figure 3.)

Je me suis procurée des pigments qui me rappellent la couleur des eaux de la Côte d'Azur. J'ai travaillé la toile au mur pour rompre avec un travail au sol mais

aussi, pour offrir l'émergence à de belles dégoulinades. J'ai peint une immense cloche par laquelle sortait une chute d'eau. Cette cloche me semblait trop représentative et ça bloquait les sens. Je ne voyais que ça. Je devais la détruire pour propager, sur la toile, une évanescence de touches mariant plutôt des teintes rappelant l'idée de l'eau qui circule puis jaillit. Non seulement j'éprouvais par le travail de la peinture le sentiment de l'eau qui circule mais aussi de sa course perpétuelle à la surface comme en profondeur de la terre. Tout en peignant, je m'imprégnais de sa fluidité, puis je me sentais comme une feuille d'arbre qui tombe de cascade en cascade. Du frimas au givre, de la cristallisation jusqu'à sa forme vaporeuse chaque touche appelait un état d'être, une matière d'être -jusqu'à jaillir-.

« Et d'abord, prenons ce que nous venons d'appeler
« eau ». Quand cet élément nous semble se condenser,
nous le voyons devenir pierres et terre, mais quand
inversement il s'évapore et se disperse, ce même élément
devient souffle et air ; l'air enflammé devient feu, et en
sens inverse, lorsqu'il se concentre et s'éteint, le feu
retrouve la forme de l'air ; et pour sa part l'air, quand il se
trouve condensé et comprimé, devient nuage et brouillard,
et, lorsque ces derniers sont encore plus comprimés, ils
donnent de l'eau qui tombe ; puis de l'eau, il naît de
nouveau de la terre et des pierres. C'est ainsi que,
observons-nous, ils se donnent naissance les uns aux
autres, en cercle. »²¹[²¹]

²¹[²¹] Arnaud Macé cit. Platon, *La matière* Collectif, GF Corpus Flammarion, Paris, 1998,p.46

(Voir dossier peinture, exposition Matière d'être, Jaillissement)

Figure 3

Jaillissement

Acrylique sur toile libre

2002

JAUNE-ORANGÉ

Le berceau du monde ou le berce eaux
(Voir figure 4.)

Petite nature au matin sulfureux
prenant un instant pour une éternité.

Les jours pourtant s'étiolent
en lambeaux douloureux.

Et combien d'aurores inachevées;

squelettique savane aux lions

gardant le for

d'un berceau qui dort

au fond des eaux.

Été 2003, il fait chaud et je peints des couleurs d'or satinées de rosée du matin. Pour terminer la série des quatre éléments, je travaille maintenant sous la navigue du feu. Je ne me suis nullement inspirée de l'histoire de l'art ni de

l'histoire naturelle. Je crée à partir de l'idée ontologique de la sensation. Je veux faire sentir aux spectateurs différentes formes de matière organique dans un rapport aux sens. Ce tout dernier tableau-tapis est un hymne à la force de la lumière issue du feu et de sa matière impalpable. Un rayonnement est souhaité pour ce tableau. Une sensation vertigineuse d'une émission de feu. Chaque geste est une trace de couleur. Chaque trace effectue aussi son parcours en sens inverse comme un mouvement binaire gardant ainsi un lien en continuation avec les autres tableaux. J'ai aussi en tête l'idée de superposer deux tableaux tout en laissant apparaître celui du dessous de chaque côté de celui du dessus. Comme pour le tableau « *Ensevelissement* », l'œuvre fait chair. Une autre toile est peinte dans un camaïeu rosé. Je la coupe en latte pour ensuite recoudre ces morceaux de chaque côté de l'œuvre. Cela enrobe et enlace le tableau comme des bras. En somme, comme si des bras de femme berçaient les eaux du monde. Femme douce et aimante pour consoler les actes impétueux et les gestes barbares des hommes.

Il n'y a pas de figures perceptibles au premier abord. Il faut tenir le regard pour y voir. Une femme éplorée se tient-elle près d'un berceau d'enfant ? Est-elle représentation de la vie ou présentation de la mort ? Elle semble sans âge et sans visage, sans amour et sans haine. On dirait qu'elle porte une sorte de toge blanche et sa position assise face au berceau semble indiquer une attente prolongée ou un abandon. C'est peut-être la mère du monde ?

« *Berceau du monde* » nous montre ainsi le temps qui n'en finit plus et qui dilapide tout sur son passage. Couleur d'ambre. Matière qui enveloppe et garde en elle des traces animales. Minuscules fossiles.

La spirale est aussi présente dans ce tableau. Elle décrit une ronde qui suggère le cycle. Un cycle, ça pourrait ressembler à « quelque chose » qui dans sa course se frappe à une limite, ce qui lui fait rebrousser chemin pour rencontrer à nouveau une autre limite etc. C'est peut-être cela qui est à l'origine de la rondeur des choses : pois, cerises, pommes, œil, planètes, etc. C'est peut-être l'entêtement de la vie qui crée la rondeur des choses ?

(voir dossier peinture, Exposition Matière d'être, Le berceau du monde)

Figure 4

Le berceau du monde

Acrylique sur toile libre et fragments divers

187 X 163 X 175 cm.

2003

FRAGMENTS NATURELS ET ARTEFACTS

L'expression : « Tout est écrit » en parlant du futur,
pourrait peut-être vouloir signifier que tout s'écrit,
d'une manière ou d'une autre, dans la matière.

Parce que les parcelles les plus infimes
de la matière culturelle ou naturelle
sont étudiées et que de ce fait
nous y apprenons
notre passé.

La spirale dans Le berceau du monde

(Voir figure 5., détail spirale)

C'est dans l'observation de matières en décomposition que j'ai été amené à penser autrement la peinture. Je cherchais les liens et le pourquoi de ma passion pour les fragments issus de la nature mais aussi, de ces objets divers trouvés en milieu urbain. Ces fragments de tout acabit m'ont incité à réfléchir sur l'origine de la vie et de la mort. Ils évoquent pour moi les cycles de croissance et de décomposition vers une transformation de la matière. « Si un corps se désagrège en se divisant, il faut bien penser qu'un autre corps ne naît des éléments issus de la division d'un autre corps que par recomposition. »²²[22]

Ce sont donc ces objets qui ont permis une réflexion sur le temps avec ses agents d'érosion porteurs d'indices et de symptômes. De même, chaque élément affiche un détournement de son identité première par la nouvelle forme qu'il emprunte. Étrangement, un fragment de bois recueilli au bord de mer ressemble à une patte de chèvre. Sa surface parsemée de millier de petits orifices me rappelle celle de coquillages. Ce sont peut-être les sels marins, de tout petits animaux ou les torrents qui ont sculptés ainsi ce bois. La spirale au sol présentée dans le *Berceau du monde* est composée de toutes sortes de fragments. Une roche est ainsi morcelée par de nombreux orifices comme ceux d'un bois rongé par les limaces. Les traces nous parlent de l'environnement et témoignent du temps qui passe.

La spirale est à l'image de notre univers et du germe qui se déploie, du colimaçon et du cycle sans fin. Ma spirale est composée de bois, de roches, de papiers, de cheveux, de poils, d'argile, de goudron, de cire, de métaux, d'algues, d'asphalte, de verres, de plâtres, de photographies et de peinture, etc. Cette installation affirme la coexistence de la force et de la précarité de l'existence.

Le rassemblement de ces choses me donne à penser le tableau dans son fondement. C'est le début de la fin et dans cette fin j'entrevois les germes pour de nouvelles compositions. « ...je mettrais au dossier ce qu'est le fragment pour

²²[22] Arnaud Macé, *La matière* Collectif, GF Corpus, Flammarion, Paris, 1998, p.18.

moi : c'est un morceau de langage dans lequel, par lequel, ou à travers lequel il y a une jouissance à commencer et à finir. »23[23]

Les trois grands règnes – règne animal, végétal et minéral - se retrouvent ainsi réunis dans ma spirale. De plus, les quatre pattes en bois placées à la verticale sous le tableau, effleurent cette notion de rythme et de stabilité avec le nombre quatre. Tout cela relevant aussi de la multiplicité des objets vers l'unité de l'ensemble, en proposant une analogie à la liberté et à l'autonomie de la peinture en soi.

Figure 5

Le berceau du monde (détail spirale)

Bois, pierres, papiers à cigarette, cheveux, tête en argile, goudron, cire, chaîne de bicycle, métal rouillé, silencieux de voiture, algues, revêtement d'asphalte, brique, verres, photographies, plâtre. 2003.

CHAPITRE IV

CARILLONS DE LUMIÈRE

Carillon : quatre objets sonnans.

Je travaille au sol.

Il y a un travail de rythme,
de terre, de gestuel, de fluidité;
je sens que je travaille une terre.

23[23] Roland Barthes, *Prétexte : Colloque de Cerisy*, « 10/18 », P. 239.

J_e

travaille au sol, selon une approche séquentielle, sur une surface de papier caractérisée par la profondeur et la chaleur de sa noirceur. Sur cette surface horizontale, je dispose des coulées de couleurs avec une gestuelle circulaire, ensuite je laisse agir l'évaporation et l'interaction des liquides sur le support sensible.

Le papier noir du support agit ici comme un révélateur. Les quantités parfois considérables de liquide dans lequel sont liées les matières sédimentaires rappellent, en quelque sorte, les bains d'acide qui rendent visibles les images latentes. Les couleurs vives rappellent les énergies régénératrices et les couleurs de terre se réfèrent à des considérations originelles.

Les flaques de couleurs demeurent à la surface du papier sans y pénétrer. Lorsque je quitte mon tableau, il baigne dans un étang de couleur. Le lendemain, j'assiste, étonnée, au spectacle de la création sédimentaire du tableau qui résulte du « dépôt meuble » laissé par les eaux. Les eaux se sont évaporées mais les pigments restent comme fossilisées sur le papier. Il y a quelque chose de libérateur dans ce processus de création qui consiste à laisser agir la miscibilité chimique des couleurs. Cela confère à l'œuvre une intégrité gravitationnelle. Ainsi, jour après jour, les différentes superpositions de traces et de cernes de couleurs viennent enrichir l'œuvre. La qualité rompue et diluée des teintes offre à l'œuvre un caractère presque résiduel. Malgré l'abondance de figures et de traces, il y a une recherche de simplicité dans ce travail. Simplicité d'outils, simplicité dans l'élaboration et dans la présentation de l'œuvre. En effet, le tableau, de dimension monumentale est formé d'un ensemble de seize feuilles qui s'installent par la suite sur le mur à la manière d'une mosaïque.

Ce papier de couleur noir agit comme lorsqu'on a les yeux fermés. Cette couleur me permet d'approfondir les sens, tels les rêves arrimés derrière des paupières closes. Cette noirceur fait jaillir les lumières comme une nuit que je vais étoiler.

Cette teinte permet à l'imaginaire de se déployer. Elle est telle une toile de fond idéale et sidérale. Le noir ouvre mes sens vers une voie intérieure. C'est ainsi que je suppose la peinture comme une expérience personnelle qui vise à toucher l'autre mais qui doit passer avant tout, par l'intériorité.

Je projette des projectiles de couleur
qui conduisent mon regard dans un monde aérien,
terrestre, souterrain et abyssal.
Décortiquant ma croûte terrestre, je forge la stupeur et
je sculpte de l'infini par un microcosme de matière fluide;
les eaux de mon cœur s'agitent
en quête de belles couleurs, palette de rêveries
qui m'inonde de réconfort – arbrisseau, vaisseau d'esprit
qui voyage et bascule dans le temps d'un instant et d'un ici inassouvi,
perpétuel combat entre l'intelligible et l'inextricable – l'ivresse.

Somnambulisme de la conscience,
Illusionnisme de la lucidité,
Étourdissement dans la prégnance de la « matière d'être ».

Flot et fragmentation.

Figure 6

Carillon # 2

Acrylique sur papiers noirs

308 X 226 cm.

2003

Les couleurs réagissent différemment ensembles. Quelques fois, il se produit comme des micro explosions à la surface du papier. Certains pigments se

repoussent d'autres s'attirent. J'observe comment se passe leur rencontre. La couleur très fluide se rétracte au fur et à mesure de l'évaporation. Une métamorphose s'opère sans mon intervention - le temps agit sur la matière.

Sur la surface du tableau coulent les couleurs d'un vaste terreau
où s'inscrivent des horizons houleux d'étendues de plaines,
de montagnes sinueuses, de déserts d'étoiles
et de cristaux nuageux.
Gestuelle mouvementée
de rythmes renouvelés.
Le pigment et l'eau s'assemblent et se soudent
sous mes gestes évocateurs des grands remous qui m'animent.
Ma terre d'accueil je la trouve au centre de moi
avec ces gestes qui tourbillonnent
en réseaux vasculaires
pour rejoindre l'ailleurs illimité.

Il faut considérer l'horizontalité des traces dans chacune des œuvres, prendre en sens les nombreux cernes d'une présence disparue (voir figure 6). J'ai remarqué qu'en déposant le papier sur le sol de béton, il prenait différents plis ou ondulations. Au lieu de coller les papiers afin d'obtenir un aplat parfait, je l'ai laissé libre. Ainsi, un phénomène de plissage que je crois opérant a créé, dans chacune des feuilles, l'apparence d'ombres de branches et de racines. Analogies et similitudes apparaissent à l'image d'une chair, puis, d'un cosmos avec ses traînées de nébuleuse et d'une vue aérienne du paysage.

Il y a une relation concrète et poétique entre peinture et terre, entre la matière picturale et la matière organique. C'est l'expérience de métamorphose qu'opère le geste et la matière. Dans un processus de sédimentation de la matière organique, nous retrouvons un ensemble de particules en décomposition qui s'agglomèrent par l'eau et le temps.

Figure 7

Carillon # 3

Acrylique sur papiers noirs

308 X 226 cm.

2003

Figure 8

Détail d'une sédimentation de peinture sur papier noir

2003

Ainsi ces fragments organiques qui s'accumulent les uns sur les autres forment des strates de matière qui se superposent. Je n'ai pas pensé produire mes peintures par un tel processus mais il m'a semblé qu'il y avait là matière à réflexion. Comment, sous l'effet d'intempéries atmosphériques diverses, la matière se transforme-t-elle ? Mais également, pourquoi apparaît-elle sous telle ou telle forme ?

Rayonnement, métamorphose, sédimentation, cristallisation, et fragmentation témoignent d'une perception sensible du temps et de la matière.

« On devient univers. Devenirs animal, végétal, moléculaire, devenir zéro.

Kleist est sans doute celui qui écrit le plus par affects, s'en servant comme de pierres ou d'armes, les saisissant dans des devenirs de putréfaction brusque ou

d'accélération infinie, dans le devenir-chienne de Penthésilée et ses percepts hallucinés. C'est vrai de tous les arts : quels étranges devenirs déchainent la musique à travers ses « paysages mélodiques », comme dit Messiaen, en composant dans un même être de sensation le moléculaire et le cosmique, les étoiles, les atomes et les oiseaux ? »²⁴[24]

Ne pas suivre les traces de quelque chose
créer les nôtres propres.

L'œil semble vouloir se détacher de la pensée et pénétrer une errance volontaire. Un déplacement est alors amorcé pour un itinéraire qui a été prévu en partie pendant la création mais qui laisse place à la rencontre. Un sentiment peut faire surface et c'est peut-être celui de nous faire vivre en même temps plusieurs moments d'une même chose. Les profondeurs et les transparences qui habitent l'œuvre nous font suivre et passer par le chemin incroyable de la transformation de la matière. Et la transformation de la matière peut ainsi annoncer une transformation plus profonde - comme celle de l'humanité-. L'œuvre appelle donc l'œil du spectateur à participer aux rythmes intercalés des résonances picturales.

CHAPITRE V

CONCLUSION

Je travaille au sol
sur du papier noir
je recouvre la nuit
d'un voile d'éclair

Je travaille le dos courbé
Et l'échine penchée

²⁴[24] Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Éditions de Minuit, Paris, 1991, p.160.

L'horizon est sous mes pieds
Et mes mains déversent flots et marées

Je regarde la terre retournée
J'aiguise mon œil
J'apprivoise la matière

Je recouvre la mort.

I

y a tout un discours qui concerne les choses dans leur état brut, mais aussi métamorphosées par le passage du temps. L'homme comme le temps laissent des traces de son passage, transformant la matière par des pulsions d'achèvement et de mort, mais aussi de commencement et de vie, participant ainsi à une constante régénération. Ce caractère universel du périssable donne en même temps le fondement de la vie. Le périssable est déjà une annonce de renouveau, il évoque un processus de transformation entre énergie et matière qui me parle ontologiquement du monde.

Ma pratique de la peinture reformule, à l'intérieur du processus créateur, une problématique de la matière qui vise une logique propre à la matière libérée. La matière inaugure le germe de ce que l'artiste ressent, de ce qu'il voit entre lui et le monde. « "C'est la vérité de l'existence incarnée " selon Merleau-Ponty qui inspire l'artiste, ou plutôt, celle de la « chair du monde », ce tissu vivant auquel nous appartenons par notre corps et qui ne s'arrête pas à ses frontières objectives. »²⁵[25]

Le tableau est vu comme un espace accueillant la gestation des fluidités dans laquelle s'amalgament et se fusionnent chaque couches successives d'acryliques.

²⁵[25] Michel Haar, *L'œuvre d'art*, Art et corporéité : Merleau-Ponty, Hatier 1997, p. 61.

D'étranges réactions s'activent et s'inscrivent sur l'œuvre comme des ruptures du temps.

Fragmentations : expérience de perte ?
Appelle-il un état d'être
ou de « non-être » séparé du tout,
de la multiplicité, de la diversité des mondes ?
Espace existentiel ?

Ainsi, non seulement j'agence des couleurs et des éléments figuratifs qui mettent en tension des rapports de permutation, de transformation ou de métamorphose, mais également, je crée des liens entre le rythme intérieur du tableau et la mouvance extérieure de son écho. J'entonne la peinture comme une poétique du timbre de la forme et de la couleur. Je ressens l'accomplissement des forces de vie devant le seuil de l'extrême fragilité des choses.

La peinture est un retour vers soi qui affirme l'acte de la pensée de l' « être en soi ». Simon Hantaï, peintre hongrois, affirme qu'elle n'est pas « la projection d'images intérieures sur l'écran du tableau, mais une façon de devenir soi-même la peinture, singulière façon « d'être au monde. » 26[26]

La peinture active et révèle le rapport à l'intime et à l'identitaire dans le tumulte des nouvelles technologies. Elle permet de préserver le contact direct avec la matière en gardant intact les organes de sens, et même, en améliorant la qualité phénoménale de leurs visions. Elle est sans doute une esthétique de résistance dans un monde où les sens – et l'essence – s'amenuisent au profit de l'arsenal technologique. De plus, que penser de la « nouvelle figuration » en peinture qui au début du XXI^e siècle opte pour la reproduction d'une production d' « images toutes faites » semblant sortir tout droit des boîtes de publicité ? On n'est loin de ce qu'affirmait Gianni Vattino dans *La fin de la modernité* : « Ce n'est pas

26[26] La peinture de Simon Hantaï renaît, *Humanité, presse française* : – Article paru le 29 juin 1998.

l'époque qui fait les œuvres d'art, c'est autour d'elles qu'une époque prend figure, se reconnaît comme ce qu'elle est. » 27[27]

Au dessus de mon corps je vois encore mon corps.
Jusqu'où s'étend t-il ? Et ce miroir reflète t-il encore mon image ?
Jusqu'où l'image peut aller ? Jusqu'où pouvons-nous être ?
Mes tableaux sont des trophées de résistance et de vie

« Que reste-t-il de l'art ? Peut-être seulement un vestige. (...) à supposer qu'il n'en reste en effet qu'un vestige – à la fois une trace évanescence et un fragment presque insaisissable -, cela même pourrait être propre à nous mettre sur la trace de l'art lui-même, ou du moins de quelque chose qui lui serait essentiel, si l'on peut faire l'hypothèse que ce qui reste est aussi ce qui résiste le plus. (...) En chacun de ses gestes, l'art engage aussi la question de son « être » : il quête sa propre trace. Il a peut-être toujours avec lui-même un rapport de vestige et d'investigation. » 28[28]

BIBLIOGRAPHIE

Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Aux éditions Galilée, 2003.

Marc Le bot, *Le corps double*.

Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Édition De la différence, Torino, 1996.

Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Éditions de Minuit, Paris, 1991.

Raymond Abellio, *La structure absolue*, Essai de phénoménologie génétique, Éditions Gallimard, 1965.

Claude Lévesque, *Le proche et le lointain*, cit. Fernande St-Martin, essais, vlb éditeur, 1994.

27[27] Gianni Vattino, *La fin de la modernité*, Éditions du Seuil, 1987, p. 67.

28[28] Jean-Luc Nancy, *Les Muses*, Paris, Galilée, 1994, p.135, p. 137.

Edouard Fer, *Solfège de la couleur*. Préface d'Yves Legrand, Paris, Éditions Dunod, 1958.

René Passeron, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, troisième édition revue et augmentée, Librairie philosophique J. VRIN, 1986.

Yves Basttistini, *Recherches Poiétiques*, « Petite chronique pour un volcan » été 1996, numéro 4.

Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Quadrige Presse universitaire de France, 2001.

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

Sylvie Crossman et Jean-pierre Barou, *Peintures de sable des indiens Navajo*, édité sous la direction de Actes Sud, 1996.

Arnaud Macé, *La matière* Collectif, Corpus, Flammarion, Paris, 1998.

Roland Barthes, *Prétexte : Colloque de Cerisy*, « 10/18 ».

Michel Haar, *L'œuvre d'art*, Art et corporéité : Merleau-Ponty, Paris, Hatier 1997.

La peinture de Simon Hantaï renaît, *Humanité*, presse française: – Article paru le 29 juin 1998.

Gianni Vattino, *La fin de la modernité*, Éditions du Seuil, 1987.

Jean-Luc Nancy, *Les Muses*, Paris, Galilée, 1994.
