

JANICK LABERGE

DUALISME DANS LA REPRÉSENTATION

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.)

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

2006

Résumé

Le dualisme dans la représentation artistique est le reflet des éléments de dualité présents dans la nature, dans la pensée et la condition humaine. Mon travail de création émerge naturellement des principes de dualité. J'utilise la géométrie pour représenter les réalités structurées de la pensée, de la nature et de la vie humaine. Les formes organiques, les références au corps humain en particulier, témoignent des réalités aléatoires du statut de vivant. Pour moi, ces deux types de réalités cohabitent en toute chose. La forme organique, forcément imparfaite et temporelle, est constituée d'éléments de base infiniment petits, proches de la perfection géométrique.

Mais je veux aller au delà de la force expressive des antithèses entre la figuration plus ou moins affirmée du corps humain, et les formes géométriques, pures créations de l'esprit. Je cherche plutôt à unifier, à intégrer ces éléments plastiques ayant des composantes sémantiques et formelles qui semblent se contredire au départ, déterminant ainsi une sorte de dialectique entre les éléments constituants. Je ne crois pas que l'abstraction géométrique soit opposée à la figuration comme s'il s'agissait de deux entités opposées qui se nient l'une l'autre historiquement et plastiquement.

Dans mon travail, ce sera le plus souvent l'utilisation de la transparence qui rendra possible la manifestation du dualisme. La transparence est un moyen privilégié pour faire apparaître les dualités du monde réel et de la représentation. La transparence pour unifier les images, moduler la lumière et les couleurs, en changer les qualités. La transparence questionne la limite. Limite du visible, limite du tangible. Voir à travers, cristallin de l'image, voir de près, microcosme, macrocosme. Dualité : verre et béton, réel et virtuel, superpositions de couches, superpositions de temps.

*À mon ange pour son admirable
capacité à pouvoir me relever.*

« L'art c'est la magie délivrée de l'obligation d'être vraie. »
Theodor Adorno

Table des matières

	<u>Page</u>
Résumé	ii
Table des matières	iv
Liste des figures	v
Chapitre I Les origines de mon travail	1
1.1 La représentation du corps humain	1
1.2 L'abstraction géométrique	3
1.3 Les symboles	5
1.3.1 Les tissus	6
1.3.2 La verticalité et la taille humaine	10
1.3.3 Lumière, couleurs et transparence	11
1.3.3a Le carré rouge	14
1.3.3b Transparence	16
Chapitre II Dualisme	19
2.1 Introduction.....	19
2.2 Ma conception personnelle du dualisme.....	20
2.3 Le dualisme des philosophes.....	24
2.3.1 Le dualisme platonicien du monde sensible et du monde intelligible.....	24
2.3.2 Le dualisme chrétien de Saint-Augustin.....	24
2.3.3 Le dualisme cartésien de l'étendue et de la pensée.....	25
2.3.4 Le dualisme vitaliste bergsonien.....	25
Chapitre III Formes actuelles du dualisme dans mon travail.....	26
3.1 Le réel et le virtuel	26
3.2 Les estampes numériques	28
3.3 Sculpture virtuelle	36
3.4 La sculpture et son lieu	41
Conclusion	44
Appendice I	46
Bibliographie	47
Sites Web	49

Liste des figures

	<u>Page</u>
1 <i>Atlas</i> , mine de plomb sur papier, 27,5 X 21,25cm, 1996.	2
2 <i>Cervelle de noix</i> , bouleau, écorce de noix de coco, noix de Grenoble, 1999..	2
3 <i>Sans titre</i> , huile sur toile, 90 X 60 cm,1999.....	4
4 <i>Sans titre</i> , huile sur toile, 90 X 60 cm,1999.....	4
5 <i>Le carré troué</i> , voile, fils et tissus, 256 X108 cm, 2001.....	7
6 <i>Sans titre</i> , voile, fils et tissus, 415 X 140 cm, 2001.....	7
7 <i>La nuit</i> , estampe numérique sur canevas, 254X127cm, 2002.....	8
8 <i>Femme et dentelle</i> , estampe numérique sur canevas, 183X 91,5cm, 2002....	8
9 <i>Interface</i> , monotype numérique sur canevas, 120 X90 cm, 2004.....	9
10 <i>Édifices géométriques</i> , estampe numérique sur tissus, 254 X 127 cm, 2002.	11
11 <i>Femme rouge</i> , estampe numérique sur tissus, 183 X 91,5 cm, 2002.....	12
12 <i>La bête et les formes</i> , eau forte sur papier, 38 x 56,5 cm, 2000.....	13
13 <i>Femme et carré rouge</i> , estampe numérique sur canevas, 60 X 30cm, 2002..	15
14 <i>Homme et tissus Etat I</i> , estampe numérique sur canevas, 60 X 30cm, 2002..	15
15 <i>Contraste</i> , briques, verre, argile, pièces de quincaillerie, 100x40x40cm, 1999...	18
16 <i>Sans titre</i> , verre et dessin au jet de sable, 60x30x30cm, 2000.....	18
17 <i>Composition corps et formes : noire</i> , est. num. sur canevas, 90 X 30 cm, 2002..	22
18 <i>Épiderme</i> (détail), monotype numérique sur canevas, 163 X 122, 2005.....	30
19 <i>Épiderme</i> , monotype numérique sur canevas, 163 X 122, 2005.....	32
20 <i>Combat</i> , monotype numérique sur canevas, 163 X 122, 2005.....	32
21 <i>Caryo-phénotype</i> , monotype numérique sur canevas, 163 X122cm, 2005.....	34
22 <i>J'ai faim!</i> , monotype numérique sur canevas, 163 X122cm, 2005.....	34

23	<i>L'autre joue</i> , monotype numérique sur canevas, 163 X 122cm, 2005.....	35
24	<i>Vision</i> , monotype num. sur canevas, 163 X 122cm, 2005.....	35
25	<i>Questionnement</i> , estampe numérique sur canevas, 163 X 122 cm, 2005.....	36
26	<i>Sculpture virtuelle</i> , séquence du vidéo, création et montage, studios U. Laval, 2005.	40
27	<i>Sculpture virtuelle</i> , séquence du vidéo, création et montage, studios U. Laval, 2005.	40
28	<i>Les Intrus</i> , École national supérieure des Beaux-arts, Paris, 2004.....	42

CHAPITRE I

LES ORIGINES DE MON TRAVAIL

« *L'art est la rencontre de l'esprit et de la matière.* »¹

Hegel

1.1 La représentation du corps humain

L'homme, avec un grand H a toujours été au centre des préoccupations des artistes. Pourtant l'art du XX^{ème} siècle a préféré très souvent s'adonner à l'abstraction et aux concepts, plutôt que de se confronter aux vestiges de la figure et à ses douloureux questionnements. Si bien que dans les années 1940-1950, le corps avait pratiquement disparu. Puis, à l'aube des années 1990, il est réapparu. Les artistes avaient-ils besoin de se retrouver, de se réincarner, d'opérer un retour vers leur humanité? Curieusement, il est encore parfois perçu comme une pratique archaïque de représenter la figure humaine. Cela semble facilement interprété comme étant un retour en arrière. L'abstraction aurait-elle la vertu d'atteindre le système nerveux d'une manière plus authentique et plus noble? Pourtant art figuratif et art abstrait *ne doivent pas se comparer comme l'erreur à la vérité ou la vertu au vice*².

Les représentations du corps humain, cherchent, en quelque sorte, à insuffler la vie, à retranscrire le mystère de la création dans tous ses états artistiques par le devenir de la forme. Tantôt errances et rêveries, tantôt images des corps dans ce qu'ils ont de plus humain, la souffrance et l'inquiétude; la figure humaine parle de notre réalité. *Atlas, Fig.1*, c'est l'homme et la sphère. L'homme qui peine avec la planète sur ses épaules; cette planète, siège de violences permanentes lourdes à supporter. La représentation du corps humain me permet forcément de manifester mon inépuisable questionnement pour le statut humain. Intimité de la chair. Organes figurés. Autopsie de notre condition existentielle. *Cervelle de noix, Fig.2*, c'est la tête de linotte, la tête dure, la tête folle. C'est un cerveau qui ne produira jamais d'idées, qui ne rêve pas, qui ne fonctionne pas, tout le contraire de ce qu'il représente; l'extraordinaire et inépuisable pouvoir du cerveau humain. Dualisme fonctionnel.

¹ Russ, Jacqueline, *Les chemins de la pensée*, Bordas, nouvelle édition, 1999, p.276

² Degand, Léon, *Abstraction, figuration*, ed. Cercles d'art, 1988, p. 90



Fig.1, *Atlas*, mine de plomb sur papier, 27,5 X 21,25cm, 1996.



Fig.2, *Cerveille de noix*, bouleau, écorce de noix de coco, noix de Grenoble, 1999.

Le cerveau de bois évoque ainsi la dysfonction, les maladies mentales, la démence, la dégénérescence inévitable. J'attire l'attention sur l'analogie formelle entre le cerveau humain et la simple noix de Grenoble. Par pur plaisir, d'une part, et d'autre part, parce que le principe de ressemblance a dominé dans la science de l'Antiquité et du Moyen Âge. Michel Foucault parle spécifiquement du rapprochement entre la tête et la noix dans son livre *Les mots et les choses* en citant Crollius, médecin de la fin du moyen âge. On croyait alors pouvoir guérir les maux du cerveau avec la noix uniquement par la loi de la similitude. « *De même pour l'affinité de la noix à la tête; ce qui guérit les plaies du péricrâne c'est l'épaisse écorce qui repose sur l'os - sur la coquille - du fruit : mais les maux intérieurs de la tête sont prévenus par le noyau lui-même qui montre tout à fait le cerveau.* »³ On trouve encore aujourd'hui des vestiges de ces théories des sciences occultes, de l'action de l'identique sur l'identique, du semblable sur le semblable, de l'analogie sur l'analogie, dans le traitement des maladies. L'homéopathie est basée sur ces principes. Le dualisme présent ici fait référence à l'identification mutuelle de deux signifiés. Léonard de Vinci avait décrit et dessiné le crâne humain en se servant de l'analogie de l'oignon. Giuseppe Penone a créé un *Paysage du cerveau*, (1990) en frottant du graphite sur l'intérieur de la boîte crânienne et en le transférant,

³ Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966, p.42

à l'aide de ruban adhésif, sur des grands panneaux muraux. « *Image de l'aveugle contact d'une cervelle avec son crâne.* »⁴

1.2 L'abstraction géométrique

« *La géométrie est aux arts plastiques ce que la grammaire est à l'écrivain* ». ⁵

Guillaume Apollinaire

De tout temps, peintres et sculpteurs ont connu et utilisé le pouvoir des lignes, des volumes et des couleurs pour constituer des ensembles ordonnés, capables d'agir par eux-mêmes sur la sensibilité et la pensée. Mais, avant 1910 (avant Kandinsky), ils n'estimaient pas possible de dissocier ce pouvoir d'une évocation, plus ou moins ressemblante, du monde visible. Par la suite, les artistes abstraits ont voulu aller au-delà de la représentation de la nature. Kandinsky définit un courant lyrique et romantique de l'abstraction qui fonde la liberté inventive de création non plus sur le besoin de représenter le réel mais sur la « nécessité intérieure ». Certains autres ont voulu réaliser un nouvel accomplissement de la forme, une perfection formelle. Ainsi, dans la construction géométrique la plus épurée, l'autre russe, Malevitch, d'inspiration spiritualiste, a créé le suprématisme qui culmine en 1918 avec son *Carré blanc sur fond blanc*. L'exemple du cubisme analytique fait passer Mondrian d'une figuration à la Van Gogh à une abstraction géométrique qui, à travers l'ascèse spirituelle du néoplasticisme, parvient à une extrême rigueur. Je citerai à nouveau Apollinaire qui faisait référence aux peintres cubistes en disant : « *On a vivement reproché aux peintres nouveaux des préoccupations géométriques. Cependant, les figures géométriques sont l'essentiel du dessin. La géométrie, science qui a pour objet l'étendue, sa mesure et ses rapports, a été de tous les temps la règle même de la peinture.* »⁶

Je n'ai pas fait de l'abstraction géométrique pour représenter un autre monde (le monde des idées) mais pour représenter le même monde autrement. Selon moi, les formes géométriques représentent elles aussi une réalité tangible, celle de la structure sous-jacente à tout corps animé ou inanimé. Pour moi, les formes géométriques représentent les unités de base de la nature, de notre réalité : atomes, électrons, cellules. Le point deviendra la ligne, la ligne le plan, le plan la forme, la forme la construction, la construction le système (*Fig.3 et 4*).

⁴ Didi-Huberman, Georges, *Etre crâne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000, p :58

⁵ Apollinaire, Guillaume, « *La peinture nouvelle/ Notes d'art* », Les Soirées de Paris, avril 1912, no.3, p.90

⁶ Apollinaire, op. cit. , p.89



Fig.3, *Sans titre*, huile sur toile, 90 X 60 cm, 1999.

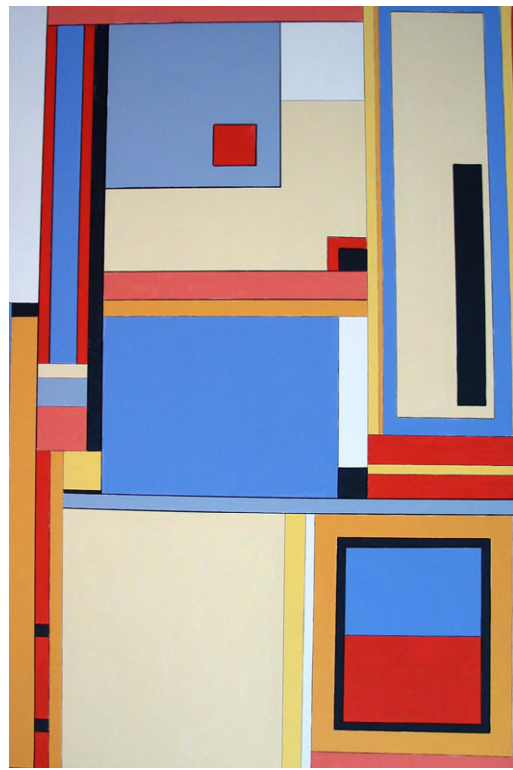


Fig.4, *Sans titre*, huile sur toile, 90 X 60cm, 1999.

On peut voir l'abstraction géométrique comme une façon de répéter dans l'art ou de démontrer par l'art la tendance naturelle à ordonner (ex. constructivisme). C'est une sorte de géométrisation de la réalité, écho d'une vibration première et universelle enracinée très profondément dans la matière. Par exemple, les cristaux minéraux sont des vibrations très ordonnées et les tissus humains et animaux présentent des structures très complexes et merveilleusement organisées.

Ainsi, au-delà des conceptions évolutionniste et spiritualiste des origines de l'abstraction, on s'intéresse de plus en plus aujourd'hui aux rapports entre l'abstraction et les avancements de la science aux XIXième et XXième siècles (la physique et la biologie surtout). L'abstraction s'est bel et bien développée parallèlement au développement de l'optique, de l'acoustique, des rayons X. On explorait plus à fond les mécanismes de la perception. Le son et la lumière sont des ondes que les artistes ont tenté de retranscrire sur la surface de la toile par la ligne et les couleurs. On pouvait, grâce aux avancées technologiques, voir à l'intérieur, sonder l'infiniment petit, les unités de base de notre réalité, de la nature et souvent elles nous rapprochent de la géométrie. Il ne manque pas aujourd'hui d'essais pour produire des oeuvres d'art en suivant des algorithmes inspirés des fractals qui retrouvent la beauté des formes de la nature - des galaxies à la forme des végétaux ou des minéraux. Roger

Caillouis⁷ écrivait la beauté des pierres et des formes de la vie en même temps qu'il réfléchissait sur la symétrie et les formes abstraites présentées par la géométrie élémentaire. Aussi l'esthétique est-elle une zone frontière où mathématiques et philosophie se rencontrent? Une telle rencontre invite à poser la question des rapports entre mathématiques et connaissance de la nature, puisque la simplicité ou l'exubérance des formes de la nature s'accordent à ce qui peut être formalisé et construit par les mathématiques. Cependant, la naissance de l'abstraction est une question beaucoup plus large encore et a fait l'objet de bien des hypothèses.

L'apparition simultanée, entre 1910 et 1915, aux quatre coins de l'Europe, d'œuvres ayant totalement rompu avec la représentation du monde visible, accuse l'importance de la tendance et suffit à prouver qu'elle n'est nullement le fruit des divagations de quelques esprits malades -comme on l'a cru au départ- mais bien la résultante d'une conjonction de facteurs multiples. Au nombre de ceux-là, l'étrange et fructueux dialogue qui se crée entre l'art et la science. Durant une certaine période de ma pratique artistique, j'ai senti le besoin de rompre moi aussi avec les codes de représentation de la figuration, non pas pour répéter l'expérience des pionniers de l'abstraction mais pour affirmer une certaine idée de continuité entre le monde réel, le monde des idées et l'esthétique. L'abstraction géométrique est un code de représentation autonome qui ne nie pas la nature.

1.3 Les symboles

J'utilise des éléments formels ou structurels ayant des attributions symboliques mais la perception et la compréhension des signes à l'intérieur de mon travail ne sont pas des objectifs en soi. En aucun cas, l'interprétation ne doit dépasser, à mon avis, l'intérêt pour l'œuvre en tant qu'œuvre. J'accorde une importance personnelle à ces symboles et je ne souhaite pas que chaque personne se préoccupe de décortiquer et de comprendre le travail jusque dans ses moindres détails. L'œuvre doit être appréciée pour ce qu'elle est, mais surtout pour ce qu'elle nous fait. Le symbolisme repose justement sur une subjectivité d'inspiration kantienne -anti-positiviste, selon laquelle on ne peut saisir les choses en elles-mêmes, mais seulement leurs phénomènes, leurs images à travers nous-mêmes. *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance qui est faite de deviner peu à peu; le *suggérer*, voilà la magie, le rêve. En expliquant dans les paragraphes qui vont suivre, mes

⁷ site Web: <http://people.freenet.de/autres-espaces/caillouis.html>

intentions dans l'utilisation de certains symboles, je vais un peu à l'encontre de l'effet recherché qui réside dans l'inexprimé. Ce qui m'importe, au-delà de la signification que j'attribue à tel ou tel élément avec lequel je travaille, c'est la signification que le spectateur pourra dégager pour lui-même. C'est l'usage du mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit ou choisir un objet pour dégager un état d'âme.

1.3.1 Les tissus.

Présents dans bon nombre de mes œuvres des dernières années, j'aborde ici l'importance symbolique que j'accorde aux tissus. Elle se rapporte, pour moi, à trois éléments en particulier.

Premièrement, elle concerne le rapport au temps. De toutes les époques, dans toutes les civilisations, le tissu accompagne l'homme; des momies égyptiennes, jusqu'à sa présence et à son importance extraordinaire accordée dans le vêtement, le costume et la décoration. Malgré l'évolution technologique, il demeure, compagnon de l'homme pour toujours, pour sa protection, son embellissement, son ornementation et ses emblèmes (ex. drapeaux). Il est un élément de durée, je le perçois comme un lien entre les époques, entre les civilisations. Bien entendu les artistes de tous les temps se sont appropriés l'utilisation des tissus dans leurs productions pour différentes raisons; pensons à l'*Arte Povera*⁸ (début vers 1962-1963), cette nouvelle vision artistique où la créativité se frotte à la vie quotidienne. Ce mouvement avait été lui-même influencé par des précurseurs tels Yves Klein, Piero Manzoni et Joseph Beuys, qui étaient, eux, parmi les premiers à déplacer l'attention de l'objet vers l'action de l'artiste et à introduire des substances naturelles, non « nobles ». Une des représentantes de l'*Arte Povera*, Marisa Merz, a fait une utilisation importante des matériaux quotidiens en les important dans la galerie. Elle intégrait la couture et le tricot à ses pièces ce qui amenait une dimension de subjectivité intéressante et novatrice. Michelangelo Pistoletto a produit une des œuvres emblématiques de l'*Arte Povera*, en déposant une montagne de vêtements récupérés devant une sculpture de la Vénus (*Vénus aux chiffons*, 1967). Eva Hesse, artiste très importante du *Process Art*⁹ ou post-minimalisme américain, employait systématiquement des cordes, des tissus, du latex, des matériaux mous; l'anti-forme. Dans l'*Art Féministe*¹⁰, il y a eu réintroduction massive des techniques traditionnelles comme le tissage, la couture, la courte-pointe et la broderie. En plus des messages politiques, des discours sur la condition féminine, l'utilisation de ces techniques constituait une citation de l'histoire, de l'antiquité

⁸ site Web: <http://www.the-artists.org/MovementView.cfm?id=8A01F13C-BBCF-11D4-A93500D0B7069B40>

⁹ site Web: http://www.guggenheimcollection.org/site/movement_works_Process_art_0.html

¹⁰ site Web : <http://www.artlex.com/ArtLex/f/feminism.html>

jusqu'à nos jours, (ex. art de la tapisserie) voire même depuis la préhistoire. Des artistes comme Louise Bourgeois ont même renoué avec l'utilisation du textile, tel qu'on a pu le voir lors de l'exposition *Le corps transformé* à la Cité de l'énergie de Shawinigan à l'été 2003. Ses petites poupées, recouvertes de tissus me rappellent notre fragilité et notre vulnérabilité d'humain. Le travail de Louise Bourgeois avait déjà été réclamé par les artistes féministes vers les années 1966-1967. Ainsi encore de nos jours, bon nombre d'artistes utilisent les tissus, autant comme matériau économique et accessible, que pour leur pouvoir évocateur.

Le deuxième élément qui me concerne dans l'intégration des tissus à mes projets, en plus de l'intérêt strictement formel et matériel, est le rapport au quotidien. Par contre, il ne s'agit pas vraiment d'intégrer l'« objet trouvé » dans l'oeuvre, notion un peu surannée selon moi, mais de faire participer des parcelles de notre quotidien devenues complètement autre chose. À peine visibles, ou franchement affirmés, intégrés au support ou utilisés comme supports eux-mêmes, ces fragments de tissus ne sont parfois plus que la mémoire d'un objet quotidien, davantage que son affirmation à la Duchamp. Il faut souligner que j'ai commencé à m'intéresser davantage à la transparence, comme qualité de couleur et de matière, après avoir travaillé directement sur des voiles transparents, suspendus dans l'espace. Ces panneaux de tissus translucides devenaient directement mon support pour le dessin que je m'amusais à créer directement avec la machine à coudre (Fig. 5 et 6)



Fig.5, *Le carré troué*, voile, fils et tissus, 256 X 108 cm, 2001.



Fig.6, *Sans titre*, voile, fils et tissus, 415 X 140 cm, 2001.



Fig.7, *La nuit*, e. num. sur canevas, 254X127cm, 2002. Fig.8, *Femme et dentelle*, e. num., 183X 91,5cm, 2002.

Le troisième élément d'importance pour moi lorsqu'il est question de tissus fait référence à la notion de trame. C'est bien à une trame que le tissu renvoie sur le plan formel. L'ensemble des fils passant transversalement les uns par rapport aux autres dans le textile sera transposé à la trame dans les procédés d'imprimerie, puis à la trame du balayage électronique de la vidéo ou du pixel de l'ordinateur dont l'écran est un tissu lumineux de nombres.

Je crois aussi, outre ces considérations symboliques, que la présence du tissu enrichit la composition. Le but recherché n'est pas tant de répéter une forme comme motif que de créer de la profondeur dans le plan, de conférer une qualité matérielle à l'œuvre, même virtuellement, dans les estampes numériques de 2002 par exemple, *Fig.7 et 8* ci haut.

Par contre, je n'utilise aucun élément systématiquement. Je refuse d'ériger un système hermétique qui inclurait automatiquement certains gestes ou certaines composantes, car de tels systèmes emprisonnent l'œuvre et la rendent moins expressive ; ils en ferment le sens. La magie doit demeurer intacte.

Plus récemment, et d'une manière prépondérante dans une bonne partie des œuvres présentées dans le cadre de l'exposition accompagnant ce mémoire, la présence des tissus est

devenue présence des tissus humains issus de photographies prises au microscope électronique. Par analogie d'une part, avec l'utilisation passée du textile, et par nécessité d'autre part. L'histologie et la pathologie, les images du monde microscopique qui nous constituent me fascinent et m'interrogent. C'est notre trame à nous, notre maillage, la chaîne qui nous détermine et se transpose forcément à l'échelle macroscopique. Ce sont nos unités constituantes. Nous sommes ce qui nous constitue et l'art en découle.

Très souvent, ces images du monde microscopique nous dévoilent un dédale de formes parfois tellement organisées qu'elles déroutent les scientifiques de tout acabit qui cherchent à en comprendre le dysfonctionnement. En superposant, le corps et des tissus humains qui nous construisent, c'est non seulement à une nouvelle image de dualité que nous avons affaire mais aussi à une intégration de deux mondes parallèles qui n'en font qu'un en nous. En plus, je ne renonce toujours pas à la présence des formes géométriques à travers, dessus, dessous, les corps et les tissus. Elles représentent l'ordre sous jacent à toute chose, la mathématique du monde. Du point de vue formel, je cherche à rapprocher deux codes de représentations qui s'opposent historiquement et à créer des œuvres hydrides entre peinture et photographie, autre dualité. Dans cette œuvre, (*Fig.9*), le corps se superpose à la représentation de l'endothélium



Fig.9, Interface, monotype numérique sur canevas, 120 X90 cm, 2004.

artériel. *Interface*, c'est à la fois la jonction entre deux cellules artérielles que l'on voit en bas à gauche et l'interface entre la peau de l'homme et la surface devenue énigmatique de l'artère; comme si les deux échelles étaient ramenées à une seule. Certains peuvent même imaginer

plutôt que cette surface crevassée pourrait être la surface lunaire ou autre chose. Dualisme d'échelle, de forme et de contenu. L'ambiguïté génératrice de sens me plaît beaucoup en art; je joue constamment avec cela. Une *Interface* se crée également entre les formes géométriques et les surfaces : la peau d'une part et l'image macroscopique d'autre part. *Interface*, fait aussi référence au mécanisme de production de l'œuvre numérique puisqu'il ne s'agit pas de nier le processus mais bien de l'affirmer; le grain, la pixellisation de la photographie numérique, est d'ailleurs volontairement mis en évidence comme autant de cellules constituant le corps humain et rappel de la trame des tissus employés antérieurement.

1.3.2 La verticalité et la taille humaine.

Beaucoup de mes œuvres ont une dominance verticale plus ou moins forte. La verticalité se rapporte à la station debout, la stature. L'homme debout, c'est l'homme dans sa réalité existentielle. C'est, pour moi, le synonyme de la vie humaine, par opposition à l'horizontalité du paysage, du sommeil et de la mort.

« La stature, caractère essentiel des statues, c'est l'état de se tenir debout (stare), et c'est quelque chose que l'on dit d'abord des hommes vivants, par différence avec tout le reste de la création- animaux, choses- qui se meut, qui rampe ou simplement qui est posé devant nous. La stature se dit des hommes vivants, debout, et désigne, déjà en latin, leur taille d'hommes : elle se réfère donc, fondamentalement, à l'échelle ou à la dimension humaine.¹¹ »

Georges Didi-Huberman

La question d'échelle est fondamentale. L'œuvre de grande dimension, de taille humaine ou supra-humaine, nous permet de faire instantanément, et même inconsciemment, référence au corps (*Fig.10 et 11*). Notre rapport à elle en est donc forcément tributaire. Il s'établit, en quelque sorte, un rapport d'un à un, puisque l'œuvre se trouve à notre portée, à notre niveau, à notre échelle. L'échelle du corps humain est notre référence, il constitue comme une constante, à laquelle tout se compare en terme de dimension. L'on identifie ce qui est plus petit et plus grand que nous. Le caractère familier, intime, est attribué aux petites choses et le caractère public aux choses de grande dimension. C'est donc dans la volonté très affirmée d'ouvrir désormais mon travail au monde public que j'ai eu envie, à partir de 2002, de réaliser des œuvres de grandes dimensions (certaines d'environ 1.5m de largeur par 3m de hauteur). Mais le simple plaisir de créer reste le principal facteur de motivation pour moi. Lorsque je ne m'amuse plus je m'inquiète toujours. Dans le travail numérique, il faut prévoir

¹¹ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris : Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1992., P.90

le résultat. Je pense l'image dans sa taille réelle, je la vois grande au départ. Il ne s'agit pas d'un agrandissement d'une petite œuvre, ce qui est tout à fait différent.



Fig. 10, *Édifices géométriques*, estampe numérique sur tissu, 254 X 127 cm, 2002.



Fig. 11, *Femme rouge*, estampe numérique sur tissu, 183 X 91,5 cm, 2002.

1.3.4 Lumière, couleurs et transparence.

« Comme un rêve est placé dans une atmosphère qui lui est propre, de même une conception, devenue composition, a besoin de se mouvoir dans un milieu coloré qui lui soit particulier. »¹²

Charles Beaudelaire

¹² Beaudelaire, Charles, « Curiosités esthétiques », Garnier, 1962, p.327

Rayonnement, radiations, la lumière est la condition nécessaire aux phénomènes de la perception visuelle. Ondes électromagnétiques se déplaçant à grande vitesse, flux de particules énergétiques sans masse, les photons. La lumière fut traquée, par les artistes de toutes les époques, dans toutes ses manifestations et tous ses effets optiques, des plus ténus au plus violents. Parfois elle est saisie dans sa rareté et sa fragilité face à la menace de l'ombre, par des clairs-obscur plus ou moins appuyés. Tantôt elle apparaît naturellement insaisissable dans la pleine intensité de son jaillissement. Les impressionnistes ont systématiquement travaillé les effets optiques de la lumière par la multiplication des reflets, des effets de transparence et de diffusion dans la touche, de dimensions et d'orientations variables. Ils transposaient ainsi sur la toile les effets d'éclat, de poudroisement et d'évanescence de la lumière. Avec l'écran de l'ordinateur ou l'écran cathodique, la lumière intervient directement dans l'image lors du processus de création. Il faut toujours garder cela à l'esprit. Le défi, pour moi, est de pouvoir retranscrire le plus possible de l'effet visuel lumineux au rendu dans la matière, d'où le choix judicieux du support approprié à chaque projet.

La lumière, on le sait depuis Newton, se décompose en spectre de radiations monochromatiques lorsqu'elle passe à travers un prisme. Les couleurs, si importantes dans toutes les formes d'art et dans nos vies, sont les sensations que produisent sur l'œil les radiations de la lumière telles qu'elles sont absorbées ou réfléchies par les objets. Ainsi, Goethe dans sa *Théorie des couleurs* parue au début du XIX^{ème} siècle, reprend le cercle chromatique élaboré par Newton, en lui adjoignant l'analyse de « *l'effet sensuel-moral* » des couleurs. Jusqu'alors c'était la visée symbolique ou spatiale qui réglait le choix d'une gamme chromatique, dès lors une certaine prise en compte des effets optiques et psychologiques de la couleur était possible.

La couleur est toujours incarnée en art, ce à l'intérieur d'une forme même s'il s'agit du pixel de l'ordinateur ou de l'écran cathodique. La lumière se décompose et chaque fréquence du spectre coloré aura un effet différent sur la perception. Souvent dans mon travail, chaque forme aura sa propre couleur, autre jumelage duel. Ainsi n'y aura-t-il que très rarement deux fois la même couleur dans une œuvre. « *La couleur est l'instrument privilégié de cette expression capable d'éveiller certaines émotions chez quelques spectateurs.* »¹³

Cela n'exclut pourtant pas la présence de quelques œuvres « noir et blanc » qui ont eu une importance déterminante. Je citerai, entre autres, l'exemple d'une petite gravure intitulée : « *La bête et les formes* » Fig.12, l'un des premiers rapprochements concrets entre

¹³ Lacoste Jean, « La philosophie de l'art », Paris, Les Presses Universitaires de France, 2^e édition, 1985, p.63

les formes géométriques et organiques dans la même représentation. Ainsi, pour mieux saisir tous les impacts de l'utilisation ou non des couleurs, il faut parfois s'en éloigner, en restreindre le nombre, en varier l'intensité et les qualités par l'utilisation par exemple de la transparence, autre élément de représentation très important dans mon travail. La transparence introduit des différences de qualité de couleurs, ou de matière. Elle me sert souvent de moyen d'unification, mais également de façon de marquer des différences de profondeur. J'y reviendrai un peu plus loin.

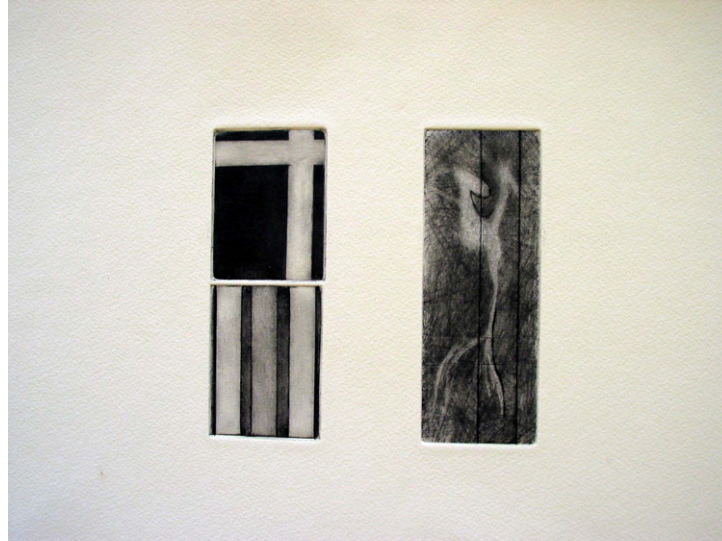


Fig. 12, *La bête et les formes*, eau forte sur papier, 38 x 56,5 cm, 2000.

Pour simplifier, disons que c'est à travers ce qui est présenté, ce qui est à voir, à travers la réalité visuelle de l'œuvre que l'on rejoint l'autre. Par cette réalité tangible, une rencontre, un dialogue se fait entre l'œuvre et le spectateur. Cette réalité visuelle, s'inscrivant par les formes et les couleurs (avec tout ce qui peut en varier les qualités), constitue la présence de l'œuvre, le phénomène, ce qui se passe. Car l'œuvre, est bien une expérience phénoménale. L'œuvre, c'est l'expérience de l'œuvre.

« Toute conscience est conscience de quelque chose »¹⁴.

Edmund Husserl

« Toute conscience est conscience perceptive »¹⁵.

Maurice Merleau-Ponty

¹⁴ Cf. J. Russ, *Les chemins de la pensée*, Bordas pp.406-407

¹⁵ Merleau-Ponty, Maurice, *Biographie*, site Web : <http://histoireetgeographie.free.fr/index.php?2004/11/19/211-biographie-maurice-merleau-ponty>

Ainsi, il me semble incontournable, lorsque l'on aborde la forme et la couleur, de parler de quelques notions de la théorie de la perception de Merleau-Ponty tirées de son essai *Phénoménologie de la perception* sans entrer dans les détails évidemment. Puisque, avant même de parler de réception, il faut voir comment il nous est donné de percevoir l'œuvre.

La question centrale de son essai est de revenir – au moyen d'un examen très attentif des données expérimentales et des données cliniques de la pathologie nerveuse et mentale –, à la «perception vivante», à la perception en train de se faire, au «réel» tel qu'il se donne, sans vouloir, dans un premier temps, substituer à la «chose même» que l'on perçoit et que l'on ne peut que décrire, un ensemble d'explications, quel qu'il soit.

Merleau-Ponty croyait impossible de connaître un objet comme il est lui-même, mais qu'il est seulement possible de connaître un objet selon son accessibilité à la conscience humaine. L'homme ne peut concevoir l'objet qu'à travers des moyens (les organes des sens) qui imposent des limites à sa perception. Il instaure un tournant significatif dans le développement de la phénoménologie –science des phénomènes, des vécus- indiquant que les conceptualisations doivent être examinées à l'aide des théories de la perception, en soupesant leurs conséquences philosophiques.

1.3.3a Le carré rouge.

Je parlerai brièvement de l'importance symbolique que j'accorde à certaines couleurs ou à certaines formes notamment le *carré rouge*. Pour moi le rouge clair, vermillon, est la couleur de vie, couleur du sang oxygéné. C'est cette couleur, par les globules rouges, qui transporte l'oxygène nourricier à nos cellules. Point de cette couleur et le temps s'arrête. L'absence surgit. L'identité disparaît. Le carré, forme parfaite, représente pour moi une unité de quelque chose. Le carré rouge ainsi devient pour moi une unité de vie, *Fig.13 et 14*. Mais là s'arrêtera l'analyse car de toute manière : « *La jouissance que l'on tire des oeuvres d'art n'a pas été gâtée par la compréhension analytique ainsi obtenue. Mais nous devons avouer aux profanes, qui attendent ici peut-être trop de l'analyse, qu'elle ne projette aucune lumière sur deux problèmes, ceux sans doute qui les intéressent le plus. L'analyse ne peut en effet rien nous dire de relatif à l'élucidation du don artistique, et la révélation des moyens dont se sert l'artiste pour travailler, le dévoilement de la technique artistique, n'est pas non plus de son ressort.* » Freud¹⁶

¹⁶ Freud Sigmund, *Ma vie et la Psychanalyse*, éd. Gallimard, "Idées", pp. 80-81



Fig. 13, *Femme et carré rouge*, estampe numérique sur canevas, 60 X 30cm, 2002.



Fig. 14, *Homme et tissus Etat I*, estampe numérique sur canevas, 60 X 30cm, 2002.

Il est intéressant de constater qu'au début du XX^{ème} siècle, Kandinsky, avait associé le carré, formé de quatre angles droits (lignes brisées), à la couleur rouge. Ce que j'ignorais.

« ... l'analogie des lignes brisées et des couleurs doit être mentionnée. Le froid-chaud du carré et sa nature franchement plane tendent aussitôt vers le rouge, qui est intermédiaire entre Jaune et Bleu et porte en lui les caractéristiques du froid-chaud. Ce n'est pas par hasard si nous rencontrons si souvent le carré rouge ces temps derniers. C'est ainsi que le parallèle angle droit et couleur rouge est justifié. »¹⁷

J'ai noté, par contre, que plusieurs personnes perçoivent la couleur rouge comme signe d'agressivité, comme synonyme de violence, de souffrance humaine, de douleur. En faisant référence par exemple, à la condition féminine, aux douleurs des menstruations, de l'accouchement. Bon nombre d'artistes ont d'ailleurs recherché cet effet, dans des œuvres à saveur politique, dans la peinture de guerre, jusque dans l'art inspiré de la médecine, en passant par certaines œuvres du *Pop art*, de l'art féministe et j'en passe. Pour moi, la couleur

¹⁷ Kandinsky Wassily, *Point et ligne sur plan*, 1926, réédition Gallimard, 1991, p :86-87

rouge est une couleur qui confère, non seulement de grandes possibilités de symbolisme, mais ses principales qualités se situent sur le plan optique. Elle stimule fortement la rétine et procure des sensations visuellement très fortes. Elle avive la composition. C'est au niveau de la perception pure qu'elle agit le plus.

Il faut noter en terminant, que si le carré est amplement présent dans mon travail et qu'il a une signification toute particulière pour moi lorsqu'il est rouge; je vous laisse imaginer la signification qu'il peut avoir lorsqu'il est bleu comme dans *La nuit* (Fig.7) ou bien noir comme dans *Femme rouge* (Fig.9).

1.3.3b Transparence

Les effets subtils de transparence que procure l'utilisation de certains médiums, matériaux et couleurs me séduisent depuis longtemps. En peinture, la transparence des couleurs dépend de leur tonalité et de leur consistance.

« Aptitude d'une pellicule picturale à ne pas masquer les surfaces qu'elle recouvre. Effet par lequel des couleurs opaques, posées en première couche, sont visibles au travers des couches les recouvrant ». 18

Une couleur fluide, donc de faible consistance (les glacis, les lavis), se laisse davantage traverser par la lumière qu'une couleur pâteuse, dite opaque du fait de son pouvoir couvrant. La superposition des couches picturales accentue l'intensité des couleurs, fait varier les teintes et exploite la transparence du médium. Par exemple, dans l'aquarelle, chaque couche s'additionne à la précédente, de la plus claire à la plus foncée. C'est une des propriétés principales qu'il me plaît à exploiter dans le médium numérique.

La résurgence des surfaces, par le biais de la transparence, offre des possibilités plastiques variées. Elle permet de relier ou d'accentuer le contact entre les surfaces claires et foncées, de distinguer ce qui se cache derrière, de laisser transparaître la couleur dessous, du support même. Elle suggère la forme, révèle la structure, dévoile le geste. Elle met en évidence les subtilités des nuances et les vibrations chromatiques. Parce qu'elle laisse apparaître progressivement les plans successifs, elle assouplit la composition et fait vibrer le fond. Sans avoir recours à la perspective, elle offre la sensation d'une profondeur. La confrontation entre le transparent et l'opaque évoque des interprétations aussi richement poétiques que suggestives.

¹⁸ Michel Lacotte et Jean-Pierre Cuzin, Dictionnaire de la peinture, Larousse, 1987, p.915

J'aborde, brièvement ici, son importance symbolique pour moi. Ma première sculpture au baccalauréat, *Contraste*, 1999, (Fig.15) était une construction de briques et de verre. Dans le texte d'accompagnement, j'explique bien ce que signifie pour moi la présence, souvent en contraste, de la transparence. Je me permettrai d'en citer un passage qui rend compte de la présence symbolique, à la fois de la brique et du verre: « *Bâtir. Bâtir sur du solide. Construire. Se construire. Édifier une structure avec des matières premières. Du sable. Grains de montagnes. Grains de poussières. Des pierres pour faire ses bases. Opaque. Se protéger derrière un mur. Notre face cachée. Est-ce une prison ou une armure ? Et puis voir. Voir à travers. Se laisser deviner. Se laisser découvrir. Voir au plus profond de l'être. Transparaître. Claire. Claire comme de l'eau de roche. Voir clair, au-dedans comme au-dehors. Équilibre fragile... »*

Cette qualité de matière m'a toujours interpellé autant pour ses attributions symboliques que pour ses qualités plastiques, que ce soit dans des sculptures de verre Fig.16, des huiles sur toile ou des dessins et aujourd'hui dans le travail numérique par couches successives. La précision extraordinaire, au pourcentage près, avec laquelle je peux jouer sur la transparence de chaque élément est unique à ce médium. Il est fascinant de constater qu'arriver à la bonne pénétration des éléments les uns par rapport aux autres relève beaucoup de l'intuition créatrice. Un peu trop de ceci ou pas assez de cela fera basculer l'image qu'elle soit numérique ou non. L'équilibre obtenu à l'intérieur d'une œuvre est un mystère en soi. C'est la beauté de la création et l'expression de cette liberté que nous y recherchons tous. Le mystère, c'est de savoir quand s'arrêter pour que de l'œuvre émerge un sens nouveau qui lui soit propre dans l'œil du regardeur, et ce malgré et au-delà de nos intentions.



Fig.15, *Contraste*, briques, verre, argile, pièces de quincaillerie, 100x40x40cm, 1999.



Fig.16, *Sans titre*, verre et dessin au jet de sable, 60x30x30cm, 2000.

Dans le cadre d'un colloque internationale intitulé *Bergson : théories esthétiques et pratiques médiatiques* tenu au Musée d'art contemporain de Montréal les 24 et 25 septembre 2003, Mireille Buydens¹⁹ lançait sa conférence en parlant du concept de transparence.

«La transparence est une matière sous un voile de lumière»

Mireille Buydens

La transparence est liée à la lumière et en manifeste les vertus de pureté, de légèreté et de vitesse.

Pour Aristote la transparence était le médium minimal, nous dira-t-elle. Elle y voit plusieurs symboles : haute technicité, modernité, légèreté donc vitesse. Dans l'architecture, la prédominance du verre serait synonyme d'ouverture, exprimerait un exhibitionnisme, recul de

¹⁹ **Mireille Buydens.** Docteur en philosophie et docteur en droit de l'Université libre de Bruxelles, Mireille Buydens est aussi licenciée en droit économique. Avocate, professeur de droit de la propriété intellectuelle à l'Université catholique de Louvain et professeur de droit de l'information et de la communication à l'Université libre de Bruxelles, Mireille Buydens a publié *Sahara : l'esthétique de Gilles Deleuze* (avec Gilles Deleuze, 1990); *La protection de la quasi-crétation* (1993) ; *Profils de la création* (avec Alain Strowell, 1997) ; *L'image : Deleuze, Foucault, Lyotard* (avec Thierry Lenain, 1998) ; *Droit des brevets d'invention et protection du savoir-faire* (1999).

la vie privée au profit d'une suppression symbolique des barrières. Elle compare la limpidité de la transparence à la liberté, à la démocratie, à l'honnêteté (les obligations vis-à-vis du citoyen, par la « transparence » des gouvernements, des sociétés...!?). La recherche de la transparence serait l'objectif ultime des choses. « *Cette minimalisation de la matière, cette perte de ce que la matière a de transitoire, tend vers le vrai, vers l'âme.* » M.B. Elle cite Bergson pour qui la pensée oscille entre l'opacité de l'instinct et la transparence optique de l'intelligence. « *L'intelligence instaure la transparence du monde mais ne peut percevoir la durée et le devenir.* »

Mireille Buydens parle de la pensée bergsonienne de l'opalescence. En effet, l'intuition selon Bergson nous procure une vision floue de l'essentiel. Elle nous permet d'entrevoir, de percevoir la durée, ce mouvement primordial mais insaisissable. L'intuition permet peut-être de doser l'éblouissement que pourrait provoquer l'intelligence par soucis excessif de transparence.

Les divers procédés de gravure, le vitrail, la photographie, le cinéma, la vidéo l'holographie, les nouveaux médias ainsi que l'architecture, poursuivent tous, d'une manière différente, certains aspects de cette conquête inachevée de la transparence.

CHAPITRE II DUALISME

« *Dualisme* » : *Système de pensée qui admet
deux principes irréductibles, opposés dès
l'origine.*²⁰
Larousse

2.1 Introduction

Il existe de multiples définitions de la notion de dualisme. J'ai retenu celle, toute simple, du dictionnaire Larousse. Un système de pensée qui admet deux choses apparemment opposées, accorde une importance égale aux deux éléments constitutifs. Chaque partie étant à la fois singulière et la constituante d'un tout différent de la somme de ses parties. Le dualisme relève plus du domaine de l'intuition que de la vérité. La vérité n'est ni originaire, ni unitaire de toute façon, elle n'est jamais totalement donnée : elle est disséminée.

²⁰ Le Petit Larousse illustrée, Larousse-Bordas, 1997, p.351

2.2 Ma conception personnelle du dualisme

Dans un premier temps, il me paraît primordial de définir ce que j'entends personnellement par cette notion qui m'est apparue comme inhérente à ma pratique artistique. Le dualisme dans la représentation émerge de mon travail artistique depuis ses débuts. Il est le reflet de mes préoccupations pour les notions de dualité, de contraste et d'opposition dans la nature, dans la pensée et dans la condition humaine. Le chaos du monde dans lequel nous vivons et les désordres de notre condition humaine (organique) reposent sur un ordre sous-jacent quasi parfait (géométrique). Le dysfonctionnement qui émerge de tant d'organisation et d'ordre apparent me questionne et me fascine. Est-il utopique de vouloir créer une harmonie, du moins visuelle, à partir de ces éléments antinomiques à l'origine du sens? Toute création émerge selon moi des mêmes principes de dualisme originaire; mais aussi - et surtout, cherche à produire un sens nouveau, incarné dans l'œuvre, par les différences internes propres à l'œuvre – dualisme dans la représentation.

Dès le début de ma pratique artistique, je me suis intéressée, sur le plan formel, aux contrastes, aux oppositions de formes, de couleurs, de matériaux (des briques juxtaposées au verre, la dureté du béton s'opposant à la souplesse de la forme, ambiguïté entre le vrai et le faux, couleurs et matières, opacité et transparence).

Mais il y a plus que la seule interrogation des contrastes. Le dualisme dans la représentation, -qu'elle soit picturale ou sculpturale, référentielle ou non- est d'abord pour moi le reflet d'éléments de dualité dans la pensée humaine. Puisque la création artistique est une activité de l'esprit, les œuvres sont le résultat des mécanismes sous-tendant leurs genèses. Je crois qu'il y a, à la fois, un aspect structuré – disons géométrique, dans la pensée, et un aspect aléatoire, – disons organique. La nature elle-même, est constituée d'éléments structurels de base, simples, unitaires, parfaits, à prime abord (électrons, atomes, cellules). Je les représente par des **formes géométriques**.

Mais ces éléments structurés s'amalgament et se juxtaposent souvent d'une manière imprévisible ou désordonnée, produisant l'inexactitude au lieu de la perfection, la confusion plutôt que la clarté, voire la dysfonction davantage que le fonctionnement physiologique normal. Les **formes organiques**, le corps humain en particulier, est l'exemple parfait de cette

dualité dans la nature. Il constituera donc pour moi, un élément référentiel souvent incontournable.

La transparence, je l'ai signifié un peu plus tôt, me servira très fréquemment de moyen d'unification. Cet amalgame de formes organiques et géométriques me permet, à la fois de faire la synthèse de mon travail antérieur (figuration et symbolisme, études du corps humain, abstraction géométrique, utilisation des tissus comme support et matière, travail sur et avec la notion de transparence) mais surtout, de questionner la notion de dualisme dans la représentation puisque celle-ci oriente profondément ma problématique de recherche.

*« La relation entre les figures géométriques créées par l'esprit et les formes de la nature a préoccupé les philosophes. Et si la géométrie doit ses certitudes aux suggestions de nos sens, pourquoi, accomplissant l'acte inverse, ne pas aller de la géométrie à la nature ou aussi pourquoi ne pas aboutir, en partant de la nature, à une mathématique sensible, à une mathématique qui serait l'art. »*²¹

Léon Werth

Je souhaite donc créer des œuvres qui forment un tout harmonieux, instantané, à partir d'éléments apparemment opposés (figures géométriques coexistant avec des formes organiques - parties du corps humain entre autres), *Fig.17*. J'ose croire à cette phrase de Pierre Reverdy: *« L'image ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte- plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique...Le résultat obtenu contrôle immédiatement la justesse de l'association. »*²²

²¹ Werth, Léon, « Picasso », La Phalange, juin 1910. Texte tiré d'un recueil de sources primaires dans le cadre du cours Le cubisme, hiver 2002, p.10.

²² Reverdy, Pierre, « L'image », Nord-Sud, mars 1918, no13, texte tiré d'un recueil de sources primaires dans le cadre du cours Le cubisme, hiver 2002, p.79.

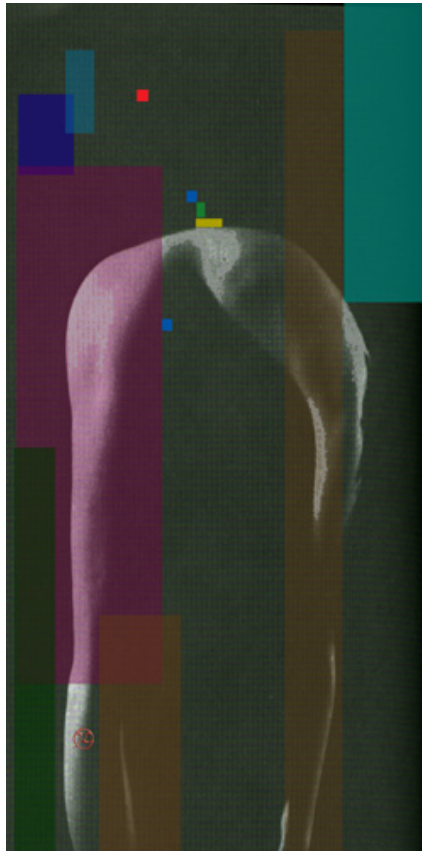


Fig.17, Composition corps et formes : noire, estampe numérique sur canevas, 90 X 30 cm, 2002.

Je conçois ainsi le dualisme dans la représentation comme un retour à l'origine du sens. À travers les œuvres d'art, il est à la fois possible de témoigner de cette origine du sens et de contribuer à l'émergence d'un sens nouveau qui se crée par les différences internes de l'œuvre.

L'expérience des différences c'est l'expérience de la rupture dans l'œuvre. Ceci est une expérience dualiste. L'inattendu rupture, cette rupture qui permet l'évolution, le changement. L'agitation n'est reconnue comme agitation qu'en présence du calme, de la ligne horizontale, du silence. Le silence n'est-il pas nécessaire pour entendre la voix de l'œuvre? La différence implique que le signe soit différent de ce dont il prend la place. Entre l'expression artistique et le réel auquel elle renvoie il y a toujours une différence, un écart qui ne peut jamais être comblé et qui ne laisse que des traces autorisant la multiplicité des lectures et des interprétations. La différence c'est mettre une distance entre le sujet et la chose. Double sens. Dédoublement. Masculin-féminin.

Cette ambivalence nous introduit de plain-pied la notion du double que j'effleurerai ici. Le mot " double " lui-même a déjà un double sens. Premièrement, il représente une chose semblable à une autre, un échantillon d'un objet (syn. réplique). Deuxièmement, il se réfère à ce qui a deux aspects dont un seul est révélé. Ces deux sens sont déjà contraires l'un à l'autre puisque, qui a deux aspects, sous-entend deux aspects *différents* - et non semblables, dont un seul est révélé. Troisièmement, il peut aussi être employé comme substantif: le double d'une personne est quelqu'un qui lui ressemble, qui la reflète, qui est en pleine communion avec elle (syn. *alter ego*: un autre moi). Le double est un alter ego, en effet - un autre moi -, mais où " autre " est donné à voir au sens de différent ; un différent au minimum inquiétant, le plus souvent mortifère. Je ne rentrerai pas dans les détails ici car toute une littérature existe sur cette notion fondamentale du double. Que l'on pense à Freud avec *L'inquiétante étrangeté* et à un autre psychanalyste, Otto Rank, dans son *Etude sur le Double* où il analyse longuement la fonction de ce thème dans la littérature, la mythologie et l'ethnologie. Parmi les autres livres célèbres qui ont le double comme thème, on peut citer pêle-mêle: *Le Double* de Dostoïevski, *Le Portrait de Donan Gray* d'Oscar Wilde, *Les Contes* d'Hoffmann ainsi que son roman *Les Elixirs du Diable* (Hoffmann est un grand spécialiste du genre), *William Wilson* d'Edgar Poe, etc. On retrouve aussi ce thème dans des poèmes d'Alfred de Musset et de Baudelaire. Le *Théâtre et son double* d'Antonin Artaud assigne au théâtre l'ambition de provoquer une crise violente par laquelle l'homme pourrait se libérer de ses tourments en le confrontant à la cruauté de la doublure du réel (théâtre de la cruauté).

Conséquemment, dans différents types d'art, le thème du double peut prendre diverses formes: l'ombre, le reflet dans l'eau ou le miroir, les jumeaux, le sosie, le dédoublement, les différences de qualité de matière, de processus de création, etc. Pour moi, le dualisme dans la représentation n'est pas seulement la démonstration d'une théorie ou d'une pensée de la doublure mais la constatation d'une dynamique interne à l'œuvre dans laquelle les différences contribuent à l'émergence du sens. Par exemple, pour Merleau-Ponty, l'invisible n'est pas l'opposé du visible mais plutôt sa doublure. Il n'y a pas subordination des signes au sens, ni l'inverse. La question du sens ne peut pas être ramenée à une pure idéalité, il y a aussi une matérialité inhérente au sens.

Dans la pensée taoïste chinoise, le **yin** de la passivité est indissociable du **yang** du mouvement. Le dualisme, c'est un peu le tao de la pensée chinoise ancienne, principe suprême et impersonnel d'ordre et d'unité du cosmos. Dans la préface de Philippe Sers du

livre de Kandinsky, *Point et ligne sur plan*, son célèbre traité de la théorie des formes, il mentionne la profonde parenté de la pensée de Kandinsky avec la philosophie traditionnelle chinoise. « ...le concept même de résonance intérieure ou résonance spirituelle a son exact répondant en Chine où, par ailleurs dans la peinture, il s'agit moins de décrire les aspects extérieurs du monde que de saisir les principes internes qui structurent toutes choses et les relient les unes aux autres. »²³

2.3 Le dualisme des philosophes

Les philosophes que l'on peut qualifier de dualistes séparent, tantôt la lumière et l'obscurité comme Zoroastre, tantôt l'âme et le corps comme Platon, tantôt l'esprit et la matière comme les gnostiques²⁴, tantôt la pensée et l'étendue comme Descartes. Il y a autant de dualismes que d'expériences personnelles de la rupture. Même si les classifications varient selon les sources consultées, je me permets de dégager quatre grandes formes de dualisme :

2.3.1 Le dualisme platonicien du monde sensible et du monde intelligible.

Grand représentant du dualisme dans l'antiquité, Platon avait une conception duelle d'un monde scindé en un **univers supérieur** (celui des idées) et un **univers inférieur** (celui des choses sensibles dans lequel nous vivons). Il séparait très radicalement la conception de l'âme de celle du corps. Selon lui, seule l'âme serait capable de contempler les réalités intelligibles supérieures et ce serait à la partie supérieure de l'âme (la raison) de commander.

2.3.2 Le dualisme chrétien de Saint-Augustin.

À la fin de l'antiquité et au début du moyen-âge, Saint Augustin a conçu une forme particulière de théorie dualiste : le dualisme religieux ou chrétien. Il a substitué au monde intelligible de Platon, le monde spirituel qu'il nomme **La cité céleste** (ou la cité de Dieu) et au

²³ Kandinsky, Wassily, *Point et ligne sur plan*, Gallimard, réédition 1991 (publié 1926) p :XXXIV de la préface

²⁴ Relatif au Gnosticisme : Doctrine d'un ensemble de sectes chrétiennes hétérodoxes des trois premiers siècles de notre ère qui professait un dualisme radical et fondait le salut de l'homme sur un rejet de la matière, soumises aux forces du mal, ainsi que sur une connaissance supérieure des choses divines. Larousse, Bordas, 1997, p.480

monde sensible, la réalité concrète qu'il nomme **La cité terrestre**. La première devant être le modèle absolu de la seconde. Ainsi le sort de l'humanité se jouerait dans le cadre de la confrontation à une norme idéale et religieuse.

2.3.3 Le dualisme cartésien de l'étendue et de la pensée.

Descartes, philosophe français de la fin du 17^{ème} siècle, est la grande référence des penseurs dualistes des temps modernes. Il concevait le corps, objet étendu mesurable dans un espace à trois dimensions, comme une substance hétérogène (substance **étendue**), différente par nature à la **substance pensante (cogito)** qui selon lui n'est pas représentable dans un espace géométrique.

2.3.4 Le dualisme vitaliste Bergsonien

Philosophe français de la première moitié du XX^{ème} siècle, Henri Bergson est le représentant d'une nouvelle forme de dualisme. Fondé sur l'affirmation de l'hétérogénéité de certains domaines du réel (du vivant et de la conscience) par rapport à la matière physique, le dualisme bergsonien conduit à penser l'âme comme immortelle et à considérer la vie biologique comme le produit d'un **élan vital**, manifestation immanente de Dieu dans le monde. L'art est défini par Bergson comme ayant pour but de *provoquer l'intuition*²⁵ envisagé comme « sympathie » par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et d'inexprimable.

Tous ces auteurs ont en commun de concevoir le monde sur le principe d'une dualité fondamentale entre des substances d'un certain type (idéal), pour moi symbolisées par la géométrie, et des entités d'un autre type (réel, empirique), je les assimile à la réalité organique. Ainsi, il y a bien une souche commune à toutes les pensées dualistes. Selon moi, elle n'est pas autre chose que la nature humaine qui permet la même expérience des réalités fondamentales.

*« L'art est un intérieur qui cherche à s'extérioriser, un contenu qui cherche une forme, un sens qui veut se rendre sensible. »*²⁶

²⁵ Bergson Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1888). 144^e édition. Paris: Les Presses universitaires de France, 1970, p:10

²⁶ Hegel, *Esthétique*,

Chapitre III FORMES ACTUELLES DU DUALISME DANS MON TRAVAIL

3.1 Le réel et le virtuel

« Créatrice par excellence, la virtualisation invente des questions, des problèmes, des dispositifs générateurs d'actes, des lignées de processus, des machines à devenir. »²⁷

Le virtuel apporte-t-il de véritables possibilités nouvelles en art? L'ordinateur n'est-il – comme certains semblent toujours le croire – qu'un simple outil de représentation, au même titre qu'un pinceau ou un crayon? L'utilisation des propriétés spécifiques à l'ordinateur étaient-elles – comme je le crois – incontournables pour moi? En quoi le médium numérique 2-D ou 3-D peut-il contribuer à enrichir mes recherches sur la notion de dualisme dans la représentation? Voilà autant de questions sur lesquelles je me suis penchée dans le cadre de l'élaboration de mon projet de maîtrise. À l'intérieur de ma démarche artistique et de mon questionnement sur le dualisme dans la représentation, il y a aussi la recherche du moyen de représentation approprié. En effet, se questionner sur ce que l'on veut dire et faire est une chose importante en art, mais il faut aussi savoir comment le dire, choisir le moyen juste et si possible connaître, trouver, le seul moyen vraiment indiqué pour un message ou un concept donné. *« Les artistes qui créent en art se préoccupent surtout des moyens et d'en contrôler les fruits...En art, on ne se trompe jamais. On a d'un bout à l'autre, bien ou mal fait. »²⁸* Il faut choisir ses moyens personnels appropriés et nécessaires, ceci afin de garantir une plus grande cohérence, une plus grande justesse entre l'idée et l'œuvre.

À mon avis, dans toute œuvre d'art le sentiment d'adéquation entre le fond et la forme est de la plus haute importance. C'est en partie de cette adéquation que dépend la force expressive d'une œuvre.

²⁷ Lévy, Pierre, *Qu'est-ce que le virtuel?*, Paris, La Découverte, coll. "Sciences et société", 1995.

²⁸ Riverdy, Pierre, « Note », Nord-Sud, oct. 1918, no 16, p :

Il est très clair que l'utilisation, quoique répandue, du médium numérique dans la création en art actuel questionne encore beaucoup de gens du milieu de l'art. Pour moi, il ne s'agissait pas de m'interroger sur la légitimité ou non de son utilisation comme matériau « noble » de production artistique mais bien de pouvoir réaliser des combinaisons d'éléments que je n'aurais pu accomplir autrement, pour générer un sens nouveau de leur mise en rapport. Je cherche à concevoir et à aborder l'œuvre comme une réalité numérique en tant que telle et non pas juste à employer l'ordinateur comme une forme de soutien ou d'assistance à la conception d'une image photographique. En effet, bien que mes images intègrent de plus en plus clairement la photographie - numérique également- ; j'imagine l'image comme une réalité autre, qui n'est pas non plus du domaine de la peinture ni du dessin, même si j'y incorpore également des éléments de dessin et des couleurs. Je souhaite proposer par ces images un régime symbolique essentiellement singulier.

On a reproché à l'ordinateur de permettre la démocratisation de la production d'images. Les artistes ne sont plus les seuls à pouvoir produire des images. Nous sommes inondés d'images issus du monde médiatique donc, les oeuvres produites par le biais du médium numérique, sont souvent perçues comme une solution facile davantage que le fruit d'une recherche artistique qui puisse être intéressante, novatrice et qui s'intéresse précisément à ce que ce nouveau médium peut nous permettre de réaliser de poétique et de différent.

« À une époque où la technoscience manipule l'extrêmement petit et gère l'énormément complexe, la matière n'apparaît plus à l'échelle de nos perceptions comme une série de matériaux donnés, mais plutôt comme un continuum de possibilités.²⁹ »

Ezio Manzini

De mon côté, j'ai choisi de tirer parti du fait que les données de l'image, maintenant encodées, ouvrent la porte à des modifications importantes qui altèrent, la temporalité de l'image, s'éloigne du référent, se rapproche de l'imaginaire, d'une réalité nouvelle, presque hallucinatoire, composée d'éléments hétéroclites empruntés à différents langages plastiques. Visuellement, il va de soi que nous recevons le « monde de l'œuvre » par ce que nous en captons, et que cette réception est essentielle à l'expérience phénoménale que nous en faisons, j'en ai parlé dans les chapitres précédents. Notre expérience sera aussi forcément modulée par nos connaissances et expériences personnelles antérieures. Bien entendu, l'œil averti qui reconnaîtra la photographie, grossie des milliers de fois au microscope électronique, de la muqueuse intestinale, superposée à l'image d'un visage ou du corps, n'aura pas la même lecture que celui pour qui l'image demeure totalement énigmatique; tant mieux. Chacun se

²⁹ Ezio Manzini, *La matière de l'invention*, Editions du Centre Pompidou/CCI, Paris, 1989, p :16

fera ses propres chemins de lecture. Voilà ce que je cherche : donner sans tout donner pour que le spectateur se fasse ça propre histoire, son propre décodage. Et s'il n'y avait rien à décoder absolument, si le seul plaisir partagé était en fait le but ultime; pour moi le plaisir de créer et pour le récepteur, le plaisir de recevoir, d'expérimenter l'œuvre?

3.2 Les estampes numériques.

En 2002, après un moment d'arrêt et de réflexion sur l'ensemble de mon travail, j'ai cherché à trouver le fil conducteur. Je connaissais bien les motivations derrière chaque période de ma production: pourquoi les figures, pourquoi la géométrie, pourquoi la transparence ou les tissus mais qu'est ce qui reliait ces œuvres polymorphes? Vers quoi se dirigeaient toutes ces expérimentations artistiques? Comment poursuivre sans être redondant et en s'approchant davantage de mes préoccupations esthétiques et idéologiques?

La réalisation d'estampes numériques dans la représentation picturale de mon travail s'est pratiquement imposée à moi. J'empilais des idées et des codes de représentations qui semblaient s'opposer formellement et historiquement. Je cherchais à faire vivre ensemble ces formes pour créer de nouvelles images, de nouvelles réalités picturales. J'ai pris conscience qu'au-delà de la dissemblance dans les codes de représentation déjà existants que j'utilisais il y avait pour moi un continuum, que ces codes n'étaient en fait différents qu'a priori. J'ai choisi le moyen de l'estampe numérique afin d'intégrer ces dissemblances. Pour moi, la géométrie ne représente pas moins le réel que la représentation du corps, de l'arbre ou de l'oiseau. Ne serait-ce pas une illusion anthropocentrique qui fait paraître un De Vinci différent du rossignol ou du cristal? Je reviens à cette idée de continuité entre la matière inerte et l'esthétique (qui passe par la pensée, l'esprit humain). C'est donc à cause du soucis d'intégrer les différents éléments d'importance dans mon travail que j'ai commencé à utiliser le médium numérique, non pas à la manière d'un placage de ces éléments les uns par rapport aux autres mais avec une véritable intention de mise en présence, mise en différence pour créer une entité nouvelle et unitaire. C'est la stratégie que j'ai choisie pour le moment, il y en aura d'autres bien entendu.

Le travail par couches successives que permet l'estampe numérique n'est pas nouveau en soi. En effet, la production d'icônes au moyen-âge procédait par l'application de fines

couches de couleurs brillantes à la surface du bois. On peut aussi comparer les estampes numériques à la photographie composite qui fut utilisée, même commercialement, par certains photographes, notamment William Notman, déjà au XIX^{ème} siècle. Le domaine des arts et de l'estampe en particulier s'est toujours approprié, à travers le temps, les innovations techniques développées par le commerce et l'industrie.

« Ni la matière, ni l'espace, ni le temps ne sont depuis vingt ans ce qu'ils étaient depuis toujours. Il faut s'attendre que de si grandes nouveautés transforment toute la technique des arts, agissent par là sur l'invention elle-même, aillent peut-être jusqu'à modifier merveilleusement la notion même de l'art.³⁰ »

Paul Valéry

Pour ma part, le médium numérique exigeait une bonne quantité de défrichage et d'apprentissage et je ne suis certainement pas devenue une experte de l'ordinateur. Je ne le souhaite pas car, comme je l'ai déjà mentionné, je crois à une plus grande force expressive lorsque le médium nous résiste, lorsque l'événement se produit, que l'écart se crée.

La malléabilité du pixel offre de nouvelles possibilités plastiques. Il ne s'agit surtout pas de faire de la peinture par ordinateur, ni du dessin, ni même du photomontage. L'utilisation de l'ordinateur ne doit pas se résumer à faire ce que les moyens traditionnels savent si bien faire. L'ordinateur peut servir pour ses propriétés spécifiques et c'est là tout son intérêt à mon avis. Avec les estampes numériques, l'on passe du régime de l'empreinte à celui de l'inscription, de l'encodage. On assiste également à l'émancipation des surfaces réceptrices de l'image. J'imprime mes œuvres principalement sur du tissu (rappel du travail antérieur) ou du canevas. Il est maintenant possible d'imprimer sur du polypropylène, du vinyle, de la soie, des supports autocollants, translucides ou non, etc. Le papier photo, pas plus que le négatif, ne sont demeurés les seuls récepteurs attendus de l'image. À cela, l'image électronique de la vidéo nous avait quelque peu préparé.

Dans mon travail actuel, j'ai voulu me placer d'emblée au sein du fonctionnement numérique en utilisant directement la photographie numérique où seule la captation relève encore de la photographie. Mon intérêt dépasse largement les possibilités de modifications ou de « manipulations » de l'image sauvegardée en données mathématiques binaires. Je ne cherche pas à nier ou à camoufler la technique, bien au contraire, je cherche la manifestation du pixel, cette invasion de particules disruptives de la continuité usuelle du grain photographique, cette maculation. Le grain fait écho pour moi aux unités de base présentes

³⁰De Mèredieu, Florence, *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*, Bordas, Paris, 1994, p :3

en toute chose et en nous. C'est comme une « resaisie » du réel, un double mathématique c.f. *Épiderme* (détail taille réelle) Fig.18. Si le spectateur s'approche, alors l'image se dissout, le modelé s'atomise et la texture s'autonomise dans le mouchetage infini du travail. La lumière-ombre immatérielle est devenue texture et le dépôt de l'encre sur le support la concrétise.



Fig. 18 *Épiderme* (détail).

Il est étonnant de constater que déjà, au tout début du XXème siècle, Kandinsky avait anticipé la décomposition spatiale à venir en ses composantes unitaires de plus en plus petites telles que nous les connaissons aujourd'hui dans les arts contemporains numériques (pixels).

« En somme, toute force peut se traduire en chiffres, ce que nous appelleront formule numérique. Pour l'art ce n'est actuellement qu'une assertion théorique, qui, toutefois, n'est pas à négliger: nous manquons aujourd'hui de possibilités de mensuration, mais elles ne seront pas utopiques et seront trouvées tôt ou tard. A partir de ce moment, toute composition trouvera sa formule numérique, même si au départ elle ne correspond qu'au « tracé » et aux grandes lignes. La suite est une question de patience qui aboutira à une division des grandes composantes en ensembles de plus en plus petits. »³¹

Dans les œuvres qui jalonnent le parcours de l'exposition, c'est à des portions d'images que nous avons affaire. Des images dans lesquelles le spectateur est appelé « à entrer ». L'ambiguïté, le mystère sont en quelque sorte recherchés. La grande dimension des images

³¹ Kandinsky Wassily, *Point et ligne sur plan*, 1926, réédition Gallimard, 1991, P : 111

contribue à cette sensation d'inachevé. Portion d'image, portion de réalité. Mais de quelle réalité? De quoi s'agit-il? Grâce aux fantastiques possibilités de fusion et d'intégration des images et des interventions de dessins, par le biais d'une manipulation extrêmement précise de la transparence, on reconnaîtra des parties du corps humain, des fractions de visage, d'autres images d'un certain type, des textures, des tissus, des formes géométriques discrètes, dans des teintes douces et chaudes. Ces éléments apparaissent tous simultanément mais ils sont devenus autre chose. C'est le nouvel ensemble qui compte et non plus chaque composante prise isolément.

Dans *Épiderme*, Fig.19, la partie inférieure droite du visage d'un homme est mise en présence (plus imbriquée que superposée) avec l'image de villosités digitiformes intestinales grossie 1070 fois. Ces villosités deviennent ici comme partie intégrante de la peau de l'homme, portion de visage, portion d'homme. Cet homme qui ne peut être identifié, qui pourrait être n'importe quel homme. L'humain générique qui nous ressemble. L'humain avec cette tare indéterminée incrustée dans la peau. Nous portons tous nos stigmates, nos déficiences physiques et psychiques qui transpirent à travers nos pores, qui transparaissent au grand jour alors que l'on s'y attend le moins. Encore une fois les formes géométriques cohabitent ici pour signifier la structure, l'ordre pourtant sous-jacent et inclus au cœur même du dysfonctionnement, de l'anomalie, de l'écart, de l'irrégularité. L'ADN est une merveilleuse structure en double hélice. C'est pourtant lui qui, porteur de l'information génétique, assure le contrôle de l'activité des cellules et Dieu sait si cette activité n'est pas plus souvent perturbée qu'autrement.

Dans *Combat*, Fig.20, on aperçoit des membres, des mains qui retiennent, qui se cramponnent, qui rentrent dans la chair ou dans une autre substance? Serait-ce des algues? Sommes-nous dans une atmosphère marine? Il s'agit en fait d'une étreinte entre deux personnes qui luttent. Étreinte amicale? L'image ne le dit pas... Mais le titre en dit long... La scène n'est saisie encore une fois qu'en partie pour en conserver le caractère étrange et indéterminé. La microphotographie électronique par balayage que j'ai utilisée en superposition est exactement la même image de villosités intestinales que celle employée dans *Épiderme*, cependant, il s'agit ici d'un beaucoup plus faible grossissement (X536). Ainsi le même monde peut être vu tellement différemment selon les « lunettes » que l'on utilise pour le regarder. Ne pourrait-on pas mettre tout le temps des lunettes roses? Malheureusement non, car *Combat* c'est également le combat contre la maladie. Ces villosités qui font mal et qui tuent.

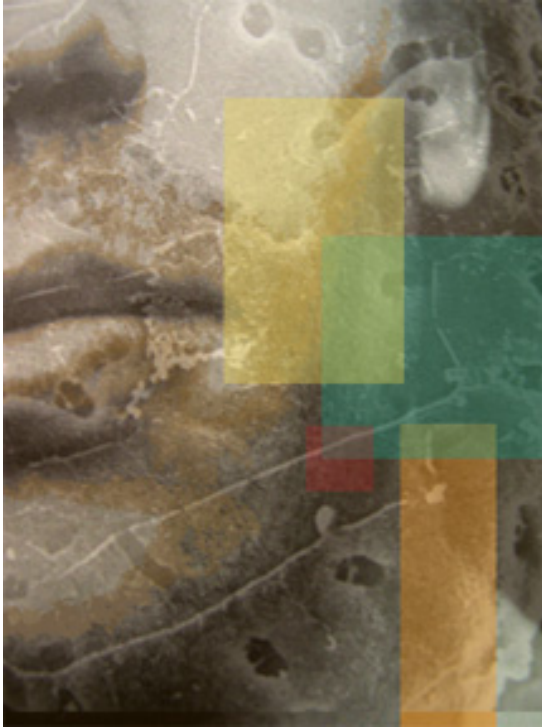


Fig.19 *Épiderme*, monotype num. sur canevas, 163X122, 2005.



Fig.20 *Combat*, monotype numérique sur canevas, 163X 122cm, 2005.

Je ne croyais jamais que j'emploierais un jour des images ou des techniques (encore moins les deux) issues du monde médical dans ma pratique artistique. J'ai volontairement, et durant longtemps, éloigné ces données de mon iconographie. Une foule d'artistes se sont appropriés les images de la souffrance physique ou psychique, que l'on pense entre autre à Kiki Smith, à tout le courant du *body art*, et plus près de nous à des artistes comme Nathalie Grimard qui s'intéresse au thème du sommeil (c'est elle qui avait dormi dans une galerie), de l'identité et des maladies. Jana Sterbak, avec sa fameuse *Robe de viande*, a simulé le corps et son dépérissement en même temps qu'elle nous parlait du monde cruel de la mode, du code vestimentaire. D'autres ont tout simplement utilisé directement des organes, ou des sécrétions parfois avec grand succès d'ailleurs, créant la stupéfaction et le dégoût. Je ne voulais pas créer de moment tapageur à l'intérieur de ma démarche, s'eût été trop facile. Mais en rejetant les préoccupations qui m'habitent depuis toujours (c'est pour cela que je suis devenue médecin) je me rejetais moi-même et une bonne partie d'œuvres en devenir. Je ne cherche donc pas à bouleverser, choquer, mais plutôt à rendre poétique les images du corps parce qu'elles sont importantes pour moi et qu'elles participent à autre chose. Il y a donc des messages pour qui veut en décoder, voire même des choses graves parfois qui se réfèrent à

notre réalité de mortel et de souffrant, réalité que je côtoie à tous les jours. Mais il y a avant toute chose, des images à voir, des œuvres à recevoir, car j'ai choisi de créer d'abord pour le plaisir. L'interprétation possible, la révélation des intentions de l'artiste voilà ce qui devrait s'ajouter à l'appréciation de l'œuvre et non s'y substituer.

« Il est inutile de peindre là où il est possible de décrire. »

Pablo Picasso.

Les descriptions que je fais ici des œuvres permettent donc d'ajouter quelque chose pour qui veut prendre le temps de saisir toutes les motivations derrière les œuvres mais cela ne doit rien enlever au plaisir de découvrir ce qui est à voir et de se faire sa propre lecture. Je souhaite créer l'œuvre d'art qui ait aussi sa vie indépendante, sa réalité et qui soit son propre but.

Caryo-phénotype, Fig. 21, montre l'image d'un biceps bien dodu, conforme aux schèmes de beauté d'aujourd'hui! Ce bras puissant porte un tatouage, phénomène non moins populaire, marque indélébile très à la mode. La mode, par essence, est une manière passagère d'agir, de vivre, de penser liée à un milieu, à une époque donnée. Alors pourquoi ce marquage permanent? Les gens cherchent une identification. Ils veulent se rendre différents dans un monde d'uniformisation des coutumes, des pensées. Ils veulent désespérément se distinguer les uns des autres quitte à se mutiler, à se déformer en permanence. Ainsi pour signifier ce besoin d'identification, le tatouage ici n'est plus un dragon ou un serpent mais bien le code génétique de l'homme, son caryotype (photographie de son génotype). C'est ce code, préprogrammé, qui gèrera toute chose (clin d'œil aussi au code à barre). Il se manifestera dans la réalité quotidienne et donnera les spécificités d'apparence de la personne, son phénotype. Le phénotype (gr. *phainein*, montrer, et *tupos* marque), l'ensemble des caractères apparents d'une personne, résulte de l'expression du génotype et de l'influence du milieu. Dans la partie supérieure de l'image apparaît, en transparence, l'image d'un pré-capillaire artériel grossie 7000 fois. Le code transcrit donc également ce qui se passe dans nos organes. Nous n'avons en fait qu'un contrôle relatif sur nos vies.



Fig. 21, *Caryo-phénotype*, monotype sur canevas, 163X122cm, 2005.



Fig. 22, *J'ai faim!*, monotype sur canevas, 163 X 122cm, 2005.

L'œuvre intitulée *J'ai faim!*, Fig.22, est un cri d'alarme. Elle représente d'une part une oreille magnifiée, et d'autre part la paroi intérieure de l'estomac par la surface de son épithélium (X 800). Je parle ici d'écouter son estomac, de la faim d'un individu qui ouvre donc sur la faim en général. Ainsi pourrions nous penser à tous ces estomacs qui crient et qui ne sont pas entendus à travers le monde. *J'ai faim!* peut sembler ludique à première vue mais pourrait tout aussi bien être interprétée pathétiquement. Cependant, encore une fois c'est d'abord à l'image et à ses écarts que je me suis intéressée. L'oreille, le message, la communication, le son, la musique.

L'autre joue, Fig.23, quant à elle, se rapproche de l'idée de l'œuvre intitulée *Épiderme*. La surface cellulaire utilisée en superposition du visage montre elle aussi des villosités avec même du mucus. Le grossissement est encore plus important soit, 2300 fois. La trame se rapproche davantage du textile d'autrefois. Le personnage possède quelques caractéristiques personnelles, entre autres, cheveux long et bouclés.

Vision, fig. 24, nous plonge dans le regard de l'autre. L'œil est l'appareil de la perception par lequel il nous est donné d'expérimenter l'œuvre qui elle-même interroge le voir. Voir à travers.

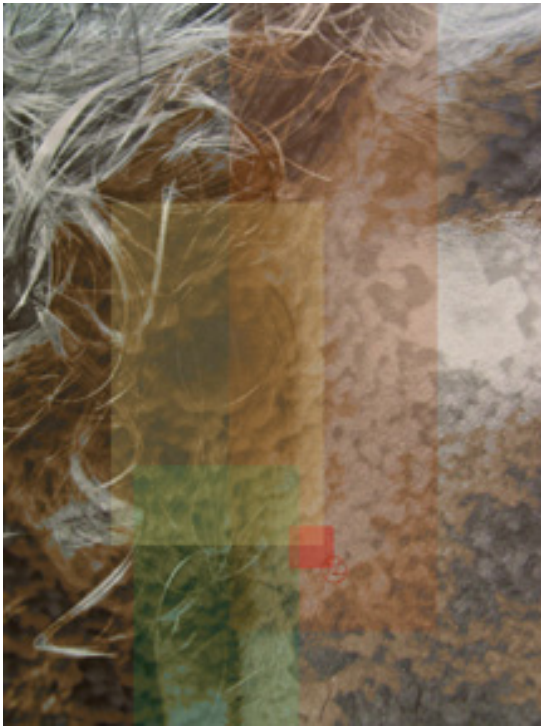


Fig. 23, *L'autre joue*, monotype num. sur canevas, 163 X 122cm, 2005.



Fig. 24, *Vision*, monotype num. sur canevas, 163 X 122 cm, 2005.

J'y fais référence aux techniques d'exploration du réel, à l'imagerie médicale, par le biais des rayons X. L'œil qui voit au travers du corps, à travers le microscope. À la partie inférieure, on peut reconnaître subtilement un autre dédale de cellules pentagonales, cette fois-ci le mésothélium péritonéal.

Questionnement, fig.25, ce sont deux mains placées sur la tête dans un moment d'interrogation. En profondeur, la microphotographie électronique à balayage de cils de l'épithélium trachéal (X 6000). À bout de souffle, ce sera souvent le non verbal qui nous trahira. *Questionnement*, ce sont les gestes qui parlent, les façons de s'exprimer corporellement. L'inquiétude, le doute, le désespoir ressenti à travers un simple geste. Lorsque les mots ne peuvent plus rien dire de plus.

Ces œuvres polysémiques me paraissent congruentes au travail antérieur mais elles ouvrent également sur un monde insoupçonné malgré qu'il soit plus photographique. Mais il s'agit d'une photographie qui ne s'emploie pas tant à saisir le réel qu'à créer le réel de l'œuvre. De l'image photographique Barthes écrit qu'elle est de l'ordre de "ce qui a été une seule fois" et qui ne pourra plus se répéter "existentiellement". Pour lui, la photographie produit un paradoxe, car elle pose d'un même mouvement l'absence et la présence passée

d'un objet.³² Ce "passé" introduit le rapport au temps qui est central dans la photographie. Mes estampes ne témoignent pas d'un temps en particulier, elles créent un espace davantage qu'une empreinte. En ce sens, elles flirtent avec la peinture. D'autant plus maintenant que j'interviens dessus avec des vernis ou des glacis pour créer d'autres éléments de contrastes, de surface, de matière, de brillance.

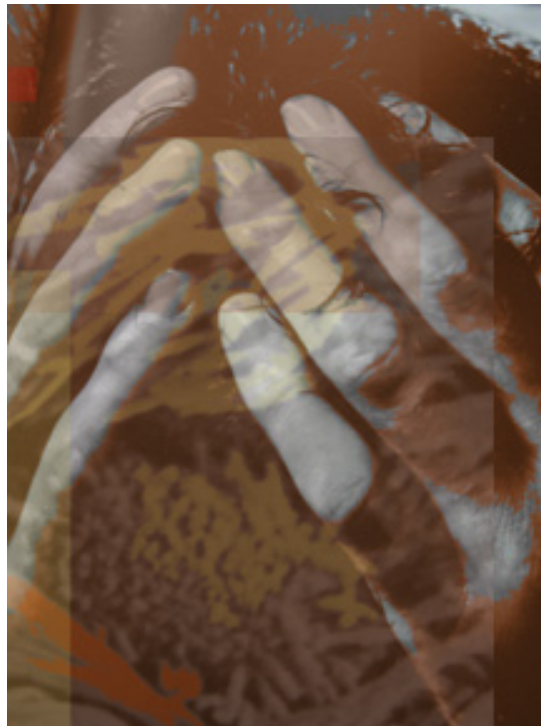


Fig. 25, *Questionnement*, estampe numérique sur canevas, 163 X 122 cm, 2005.

3.3 Sculpture virtuelle

« La virtualisation débouche sur l'invention de nouvelles idées ou formes, la composition et la recomposition de ces idées, le surgissement de « manières » originales, la croissance de machines à mémoires, le développement de système d'action.³³ »

³² Barthes, Roland, site Web : <http://www.cnac-gp.fr/education/ressources/ENS-barthes/ENS-barthes.html>

³³ Lévy, Pierre, *Sur les chemins du virtuel*, site Web: <http://www.archipress.org/levy/>

À priori le seul fait de parler de « sculpture virtuelle » peut sembler une antinomie. En effet, la sculpture est avant tout art de l'espace. Une sculpture virtuelle peut-elle être appelée sculpture? Dans un des projets actuels pour l'exposition, j'ai imaginé une sculpture qui me permettrait de pousser à la limite les concepts qui m'intéressent (et je pense qu'elle ne pouvait être que virtuelle) : dualisme formel entre une forme géométrique et une forme organique, symbole du dualisme existentiel entre les structures organisées (géométriques et statiques) et aléatoires (organiques et mobiles), limite entre la couleur et l'absence de couleur (utilisation prédominante de la transparence), limite entre la matière et l'absence de matière (plastique translucide et verre -virtuels), ainsi entre le réel et le virtuel, entre la sculpture et son concept (*Fig. 26 et 27*). L'image de synthèse m'est donc apparue comme le moyen juste et congruent dans l'élaboration de ce projet. J'ai imaginé une sculpture qui ne peut exister que virtuellement. La matérialiser serait la dénaturer, la rendre autre chose, à cause des contraintes du réel.

Traditionnellement, au sens étroit et étymologique, la sculpture (latin *sculptura*, *de* *sculpo*, tailler, graver) est l'art de réaliser des œuvres tridimensionnelles en taillant dans un bloc de matière solide. Au sens large, la sculpture est l'art de réaliser des œuvres tridimensionnelles en matière solide, peu importe le procédé technique utilisé. Art spatial et visuel, la sculpture doit nécessairement rendre manifeste pour la vue la configuration extérieure de ses volumes, la forme de sa surface et cela est parfaitement possible avec la modélisation de matériaux. La réalité de la sculpture virtuelle ne fait plus aucun doute, n'en déplaise à ses détracteurs. Il existe 58200 sites à ce sujet sur le Web et des milliers d'artistes de partout à travers le monde se sont mis à créer des représentations infographiques entièrement obtenues par simulation mathématique des facteurs composant la perception visuelle d'un objet et d'un environnement 3-D.

Techniquement, l'apprentissage de logiciels de modélisation 3-D tels que *Softimage* est à la fois fascinant et laborieux. Par contre, les possibilités innombrables de cet outil justifient les efforts d'apprentissage surtout lorsque l'idée ne peut être concrétisée que très difficilement par un autre moyen...! Mon projet était, à prime abord, assez bien ébauché mentalement. Je savais dès lors qu'il me serait pratiquement impossible de matérialiser cet objet tel que je l'avais imaginé. Au minimum, en le modélisant, je pourrais au moins en avoir une idée « concrète » et situer cet objet dans un environnement simulé. Il m'était possible de voir ce qu'il pourrait avoir l'air et de savoir si je m'aventurerais, après coup, dans une « matérialisation concrète ».

Sonder les possibilités insoupçonnées d'un médium et se heurter aux embûches, c'est créer l'événement. Pour ma part, il est vrai que j'évite le confort des gestes et des techniques connues. Sans perdre de vue mes objectifs, je crois que l'écart entre mes idées de départ et ce qui arrive, ce qui se produit, dans le processus de création, est souvent une des dimensions importantes de l'œuvre. L'événement se produit justement le plus souvent quand on s'y attend le moins, dans cet écart entre nos intentions et l'œuvre finale. Un trop grand contrôle des moyens n'amène-t-il pas parfois un faux sentiment de sécurité et l'impression d'un travail sclérosé...? L'art est tout sauf sécuritaire. Il dérange. Il provoque. Mais par-dessus tout il nous dérange et nous provoque comme créateur sinon l'évolution ne se fait pas.

Au départ, à cause des limites techniques, je ne pouvais même pas conceptualiser « le comment » j'allais procéder pour arriver à mes fins. Très vite, j'ai cependant été surprise par ce que l'on pouvait réaliser avec l'image de synthèse. Il est survenu des surprises dans l'élaboration des scènes. Tantôt une texture avait disparu d'une surface, tantôt une camera ne donnait pas l'angle de vue escomptée au rendu, tantôt des éléments indésirables ne pouvaient plus être éliminés. Mais comme je devais à la fois apprendre la « cuisine » et concevoir le « repas complet », je ne me suis pas étonnée de ces « bogues » technologiques et encore moins de mes erreurs d'exécution. J'ai aussi dû appliquer des photographies numériques comme texture pour donner l'illusion d'une enceinte autour de l'œuvre sculpturale simulée. Je vois ici une application possible de cette technique pour simuler des œuvres d'intégration à l'architecture.

Grâce au logiciel 3-D, j'ai dépassé les idées de départ. Entre autres, j'ai procédé à l'animation d'une partie de la « sculpture virtuelle ». Cet élément ajoute beaucoup à mon propos, à mon avis, car en plus de questionner la dualité par le contraste entre les formes – géométrie d'un cube de verre et une forme irrégulière, amorphe, d'allure organique- le mouvement de déploiement de la forme « organique » nous ramène encore davantage à l'idée de dualité dans la nature, dualité entre les corps animés et inertes : naissance et croissance, vie et mort. La forme qui croît et qui s'étire nous confronte à ce qui se transforme, ce qui croît en nous et à l'extérieur de nous. Elle est juxtaposée à un élément inerte, un parallélépipède rectangle, synonyme de stabilité, de durée, de constante dans l'univers. La teinte vaguement rosée de la surface de cette forme « organique », à l'intérieur du cube, rappelle celle de la peau, enveloppe du corps humain, la référence à l'embryon est dès lors possible.

Toute idée de création est un concept virtuel au départ, un concept abstrait. Même l'idée de faire une sculpture qui n'aurait pas de forme prédéterminée mais qui s'auto-modulerait par le seul procédé de création, que ce soit concrètement ou virtuellement, est une idée en soi. L'idée de cette sculpture ne s'est pas générée toute seule, quelqu'un a élaboré le concept, ainsi la virtualisation est en quelque sorte incluse dans tout processus de création.

Plusieurs auteurs se sont penchés sur les questions du réel et du virtuel. Comme Pierre Lévy l'écrivait dans son livre *Qu'est-ce que le virtuel ?* :

« *Le virtuel possède une pleine réalité, en tant que virtuel* »³⁴

Gilles Deleuze

« *La réalité virtuelle corrompt, la réalité absolue corrompt absolument.* »³⁵

Roy Ascott

En terminant, je citerai à nouveau Pierre Reverdy, ce grand critique du siècle dernier, qui avait énoncé ces phrases en regard notamment du travail des mouvements cubistes et surréalistes au début du XXème siècle. Je pense que ses propos sont encore justes et très d'actualité de nos jours :

« *Créer grâce à une sensibilité nouvelle, servie par des moyens nouveaux appropriés, des œuvres qui, par leur différence, sont un apport de plus au domaine de l'art c'est rester dans la tradition. C'est le seul effort qui soit utile. Une sensibilité nouvelle n'est rien en soi si le résultat n'est pas une production neuve.* »³⁶

N'y a-t-il pas une constante dans le changement ?

³⁴ Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, 409p.

³⁵ Traduction libre de Ascott, Roy, *Visionary Theories of art, Technology, and Consciousness*, University of California Press, 2003, p :52

³⁶ Reverdy, Pierre, « Tradition », Nord-Sud, mars 1918, no. 13.



Fig.26, Sculpture virtuelle, séquence du vidéo, création et montage, studios U. Laval, 2005.

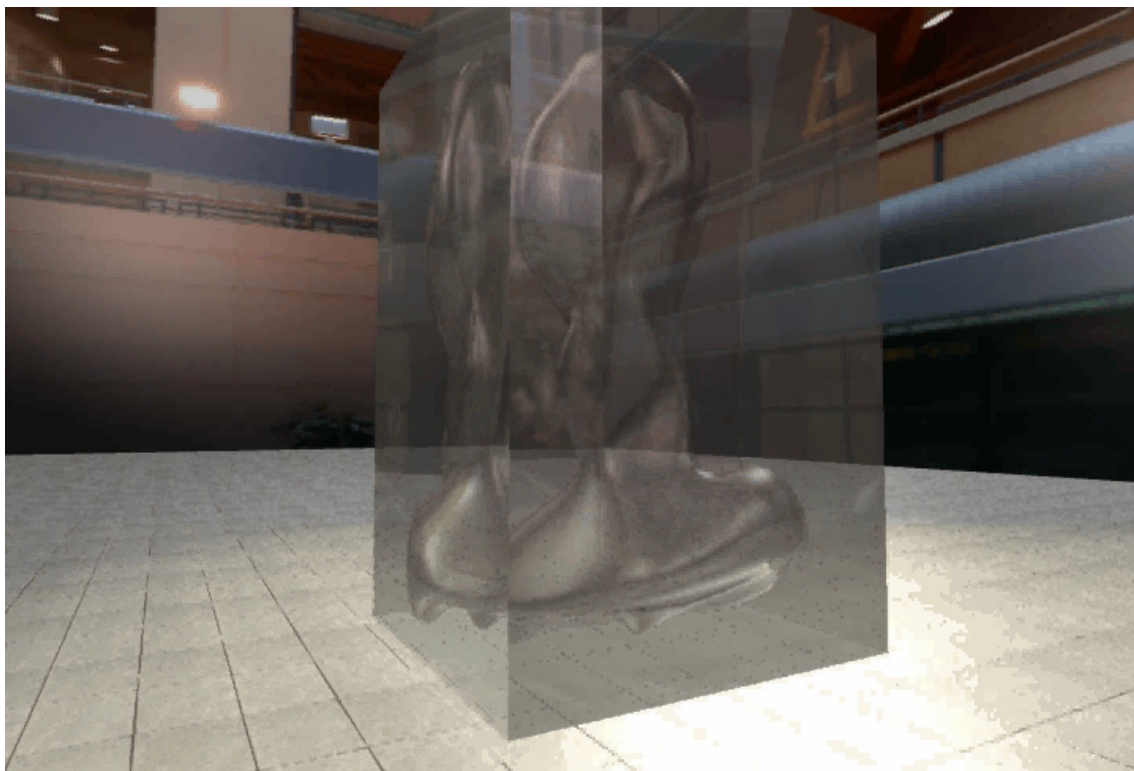


Fig. 27, Sculpture virtuelle, séquence du vidéo, création et montage, studios U. Laval, 2005.

3.3 La sculpture et son lieu.

Dans l'exposition, *Les Intrus*, présentée à l'École nationale supérieure des Beaux-arts de Paris, au printemps 2004, j'ai voulu créer un objet avec, à la fois, des différences internes et des différences externes par rapport à son lieu. En fait, je devrais dire par rapport à ses lieux puisque je me suis intéressée à faire vivre cet objet dans des lieux différents de l'enceinte de l'école. L'idée de photographier cet objet dans différentes situations et de présenter une installation photographique me permet aussi de parler de la dualité entre la scène photographiée et la réalité. La photographie est le témoin d'un événement qui s'est produit à un temps donné, d'une rencontre entre un objet et des lieux qui le contiennent, qui l'entourent, qui interagissent avec lui.

Les différences internes, à l'intérieur de l'objet, se rapportent d'une part, à la dualité qui existe entre la forme géométrique (parallélépipède rectangle) et une forme organique, et d'autre part, entre le rigide et le souple, l'opacité et la translucidité, entre le blanc et le rouge.

Les différences par rapport aux lieux se rapportent aux contrastes entre la modernité de l'objet et le classicisme des objets ou des sites avec lesquels il était mis en relation. L'objet n'avait pas du tout la même résonance s'il était placé dans une alcôve comme une petite chapelle, que lorsqu'il était dans un espace immense et presque désert, s'il était mis en relation étroite avec une sculpture aux allures hellénistiques ou s'il flottait dans une fontaine du XVIII^{ème} siècle (*Fig. 28*).

Comme il s'agit d'un objet, blanc, solide, perforé en son centre, dans lequel s'insère l'autre objet, souple, renflé et rouge, la référence à la symbolique de l'ombilic est presque incontournable selon les observateurs. Pour ma part, je n'avais pas intentionnellement créé un objet qui soit le reflet de l'ambition, trop souvent présente dans l'histoire de l'humanité, d'être le nombril du monde. Il est vrai qu'avec la mise en rapport à des sculptures et des éléments de décors très classiques de l'ENSBA l'objet pouvait laisser croire à une parodie des faux sentiments de supériorité.

Je cherchais surtout le choc de rencontres impossibles, la rupture de style, l'intrusion volontaire et forcée de ce qui ne devrait pas être là, de l'indésirable, l'anti-intégration à l'architecture. Cet objet est le reflet de tout ce que nous ne sommes pas préparés à accueillir dans un lieu : dualisme situationnel. Objet dysfonctionnel, qui dérange, qui provoque



Fig.28, Les Intrus, École national supérieure des Beaux-arts, Paris, 2004.

répulsion, interrogation ou dérision. Peut-être agissons nous un peu de la même manière avec les personnes marginales, les personnes différentes qui ne cadrent pas au goût, à l'environnement: handicapés, malades, personnes d'autres races, etc.? Ne sommes nous pas tous, tôt ou tard, semblables à cet objet qui ne tourne pas rond, qui détonne?

La présentation de l'objet dans un autre contexte que celui de l'exposition originale et avec les photographies prises dans des lieux variés me permet d'ouvrir sur une autre réalité duelle, soit celle de la place qu'occupe un objet dans l'espace.

Le rapport avec l'environnement pose le problème de l'emplacement de la sculpture dans un lieu. Cette installation s'intéresse à l'objet dans ses rapports au lieu architectural et à l'intérieur de l'installation photographique; de chaque image l'une par rapport à l'autre, par rapport à l'architecture réelle (au mur) et à l'objet lui-même. Je me suis intéressée à questionner l'indépendance de la sculpture. Ou bien la sculpture est faite pour un emplacement donné et ne peut être bien en place que là. Ou bien elle convient à un certain type d'emplacement ou d'environnement, par exemple, elle est faite pour l'extérieure, pour être vue de loin et de bas en haut (les sculpteurs grecs proportionnaient leurs sculptures en conséquence), pour être située sur un socle en particulier, dans tel ou tel atmosphère, sous tel ou tel type d'éclairage. À mon sens, la sculpture peut difficilement être faite uniquement pour elle-même, sans considération d'environnement.

Les Intrus étaient plutôt destinés justement à imposer, plus qu'à intégrer, une sculpture à un lieu tout en y interagissant. La transposition dans la salle d'exposition transforme complètement la relation de l'objet avec son lieu. Il s'inscrit ainsi une nouvelle relation, toute en différence, entre la sculpture et les murs, les angles, les volumes, de la salle d'exposition. Les contrastes symboliques entre des objets et des lieux d'un certain type (classique) et l'objet d'un autre type (contemporain) ne sont plus aussi frappants ici car l'écart n'est plus aussi grand. Les rapports doivent s'établir autrement, quelque chose d'autre doit se produire, un autre dualisme doit s'inscrire à l'intérieur de l'objet et dans sa relation avec le lieu. Un nouveau dialogue se crée entre l'objet et son lieu, entre l'objet et les photographies de l'objet et entre les photographies et le lieu. Mais surtout, un dialogue doit se créer entre l'œuvre et le spectateur car il est impossible de concevoir une œuvre en dehors des rapports qui la lient à l'autre, ce qui est vrai également de l'être humain en général.

« *La vie est dialogue de par sa nature. Vivre signifie participer à un dialogue, interroger, écouter, répondre, être en accord...* »³⁷

Conclusion

La création est un acte de liberté. Que vaut dès lors la biographie d'un artiste et ses influences? La vie n'explique pas l'œuvre, mais l'œuvre, création de la liberté, ne lui est pas extérieure. L'œuvre révèle un projet qui dépasse les accidents de la vie et ce projet était peut-être déjà arrêté dans les premiers gestes de l'enfance. L'œuvre future s'annonce par des signes qui ne sont pas des causes mais qui reçoivent d'elle leur sens. S'il y a une liberté vraie, ce ne peut être au cours de la vie, que par le dépassement de notre situation de départ et cependant sans que nous cessions d'être les mêmes.

Le dualisme dans la représentation est le témoignage, à travers les œuvres d'art, d'un dualisme présent dans la vie. Notre réalité est tout autant composée d'invisible que de visible, d'informe apparent que de formes apparentes. L'art, en se montrant tel qu'il est, montre par le fait même la nature telle qu'elle est, vivante, toujours en mouvement. Le dualisme dans la représentation, c'est le mariage, la synthèse de deux grandes tendances. Pour moi, la part organisée du monde se caractérise par la rigueur, la prédominance de la ligne droite, du délimité, du structuré, du solide et du géométrique. La part aléatoire quant à elle, se caractérise par la profusion des lignes organiques et ondulantes, des matériaux mous, périssables, voire impalpables, des interventions porteuses d'émotion. La synthèse entre les couleurs et les lignes, la sensualité et la rigueur, la structure et l'aléatoire, entre l'opacité et la transparence, provoque une harmonie mystérieuse, un accord dissonant qui bouscule l'esprit et l'œil. Comment, à la manière de la nature, créer une œuvre qui soit à la fois structure et chaos et qui de surcroît provoque des sensations agréables? Le chaos seul est irrespirable mais un ordre trop parfait l'est tout autant. Nous avons besoin des deux, de folie et de raison, d'excès et de mesure, d'abandon et de maîtrise, de flamboiement et de sobriété. Si nous

³⁷ Bakhtine Mikhaïl, *Le principe dialogue*. Paris, Éditions du seuil, 1981, p: 318.

savons suffisamment nous y ouvrir, l'art nous aide à réaliser notre propre synthèse de différences. Les différences dans l'œuvre provoquent l'évolution même de l'œuvre et son renouvellement. Sans ces différences de qualités matérielles, de signifiants ou de signifiés, sans ces différences d'unités dans l'œuvre, ses écarts par rapport à la réalité objective, extérieure et identifiable, l'œuvre s'éteint d'elle-même puisque aucune émergence nouvelle n'est possible dans la parité absolue, l'égalité ou l'analogie parfaite.

« Imiter le mieux possible c'est bien créer le moins possible. »³⁸

L'art doit rester la magie du réel.

Janick Laberge

³⁸ Reverdy, Pierre, « Essai d'Esthétique littéraire », Nord-Sud, juin-juillet 1917, no4-5.

Appendice I

Pièce annexée :

DVD en boucle intitulé : *Sculpture virtuelle : L'Homme à géométrie variable*

Synopsis :

Un parallélépipède rectangle inerte en verre virtuel contient un objet animé de matière plastique virtuel. Le tout est placé dans un environnement lui aussi virtuel qui rappelle l'espace de l'atrium de l'École des arts visuels, Édifice de La Fabrique, Québec.

Création avec le logiciel Softimage, 2002.

Montage vidéo dans les studios de l'École des arts visuels, Université Laval, Québec, 2005.

Durée : 3min 30 sec.

Réalisation et montage : Janick Laberge.

Trame sonore : Martin Gauthier

Remerciements à Blaise, Francis et Maxime, techniciens du secteur vidéo.

Bibliographie

Apollinaire, Guillaume, La peinture nouvelle/ Notes d'art, Les Soirées de Paris, avril 1912.

Archer, Michel, L'art depuis 1960, Londres, Thames&Hudson, 1997.

Ardenne, Paul, Art, l'âge contemporain : une histoire des arts plastiques à la fin du XXIème siècle, Paris, Seuil, 1997.

Ascott, Roy, Visionary Theories of art, Technology, and Consciousness, University of California Press, 2003.

Bakhtine Mikhaïl, Le principe dialogue, Paris, Éditions du seuil, 1981.

Barthes, Roland, L'obvie et l'obtus, Paris, Seuil, 1982.

Beaudelaire, Charles, « Curiosités esthétiques », Garnier, 1962.

Beaudrillard, Jean, Simulacres et simulations, Paris, Galilée, 1981.

Bergson Henri, Essai sur les données immédiates de la conscience (1888). 144e édition. Paris: Les Presses universitaires de France, 1970.

Bertrand Pierre, L'art et la vie, Montréal, Liber, 2001.

Bois, Yve-Alain et Krauss, Rosalind, L'informe : mode d'emploi, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.

Degand, Léon, Abstraction, figuration, ed. Cercles d'art, 1988.

Deleuze, Gilles, Différence et Répétition, PUF, Épipiméthée, 1993.

De Mèredieu, Florence, Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne, Bordas, Paris, 1994

Didi-Huberman, Georges, Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, Paris, Minuit, 1992.

Didi-Huberman, Georges, Devant le temps, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000.

Didi-Huberman, Georges, Être crâne, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000.

Didi-Huberman, Georges, Fra Angelico: Dissemblance et figuration, Flammarion, 1995.

Fleck Robert, Y aura-t-il un deuxième siècle de l'art moderne? Les arts visuels au tournant du siècle, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2001.

- Foucault, Michel, Les mots et les choses, Gallimard, Paris, 1966.
- Freud Sigmud, Ma vie et la Psychanalyse, éd. Gallimard, "Idées", 1971, (écrit en 1925).
- Kandinsky, Wassily, Du Spirituel dans l'art, *Éditions Denoël*, réédition 1989 (publié 1954).
- Kandinsky, Wassily, Point et ligne sur plan, *Gallimard*, réédition 1991 (publié en 1926).
- Lacoste Jean, La philosophie de l'art, Paris, Presses Universitaires de France, 1981.
- Lévy, Pierre, Qu'est-ce que le virtuel ?, Paris, La Découverte, coll. "Sciences et société", 1995.
- Lyotard, Jean-François, La condition post-moderne, Paris, Minuit, 1979.
- Manzini, Ezio, La matière de l'invention, Editions du Centre Pompidou/CCI, Paris, 1989.
- Merleau-Ponty, Maurice, Phénoménologie de la perception, Paris, Gallimard, 1945.
- Popper, Frank, Art, action et participation. L'artiste et la créativité d'aujourd'hui, Paris, Klincksieck, 1985.
- Proust, Marcel, Écrits sur l'art, Paris Flammarion, 1999.
- Reverdy, Pierre, L'image, Nord-Sud, mars 1918, no 13, texte tire d'un recueil de sources primaires dans le cadre du cours Le Cubisme, Université Laval, hiver 2002. p.79
- Reverdy, Pierre, « Essai d'Esthétique littéraire », Nord-Sud, juin-juillet 1917, no 4-5.
- Russ, Jacqueline, Les chemins de la pensée, Bordas, nouvelle édition, 1999.
- Rush, Michael, Les nouveaux médias dans l'art, Londres, Thames & Hudson, 1999.
- Souriau, Étienne, Vocabulaire d'esthétique, Quadrige, Presses Universitaires de France, 1999.
- Tasken, Benedikt, Mondrian 1872-1944 Construction sur le vide, NYC, MBI, 1994.
- Werth, Léon, Picasso, texte tire d'un recueil de sources primaires dans le cadre du cours Le Cubisme, Université Laval, hiver 2002. p.10

Sites Web

Dictionnaire terminologique :

http://www.granddictionnaire.com/btml/fra/r_motclef/index1024_1.asp

Art et philosophie

<http://www.philocours.com/disse/diss-artetphilo.html>

Bergson : <http://mper.chez.tiscali.fr/auteurs/Bergson.html>

Derrida Jacques : <http://www.cnac-gp.fr/education/ressources/ENS-barthes/ENS-barthes.html>

Descartes : <http://pages.globetrotter.net/pcbcr/descartes.html>

Hegel : <http://perso.wanadoo.fr/sos.philosophie/hegel.htm>

Heidegger : <http://perso.wanadoo.fr/sos.philosophie/heidegge.htm>

Husserl : <http://mper.chez.tiscali.fr/auteurs/Husserl.html>

Merleau-Ponty, Maurice : <http://histoireetgeographie.free.fr/index.php?2004/11/19/211-biographie-maurice-merleau-ponty>

Platon : <http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Platon>

Nouveaux médias

<http://www.eai.org/eai/>

<http://newmedia-arts.org/>

Lévy, Pierre, *Sur les chemins du virtuel* :

<http://hypermedia.univ-paris8.fr/pierre/virtuel/virt0.htm>

Littérature

Caillois Roger : <http://people.freenet.de/autres-espaces/caillois.html>

