

Université du Québec à Trois-Rivières

Clin d'inconscient :
L'éveil et les traces

Par

Michel David

Au département de la philosophie et des arts

Dans le cadre du cours

2021

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire, de cette thèse ou de cet essai a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire, de sa thèse ou de son essai.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire, cette thèse ou cet essai. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire, de cette thèse et de son essai requiert son autorisation.

TABLE DES MATIÈRES

Table des matières.....	i	
Liste des figures.....	ii	
Introduction.....	1	
Chapitre 1 - Le cadre théorique et conceptuel		
1.1 Méthodologie	5	
1.2 Dilemme entre corps et esprit	5	
1.3 Observation des phénomènes.....	7	
1.3.1 Les traces de nos relations humaines	7	
1.3.2 Les processus perceptuels	8	
1.4 La perception ; psychologie de l'esprit	9	
Chapitre 2 La démarche exploratoire et les similitudes		
2.1 <i>Entre nous</i> ; espace d'intimité.....	11	
2.2 <i>Fenêtres générationnelles</i> ; des relations dans le temps.....	12	
2.3 Les rapprochements artistiques.....	13	
2.3.1 Egon Schiele ; le modèle vivant.....	13	
2.3.2 Paul Delvaux ; théâtre des esprits.....	16	
Chapitre 3 - L'œuvre : <i>Clin d'inconscient</i>		
3.1 Le rêve représenté.....	19	
3.2 La qualification des relations.....	21	
3.3 Un espace de création.....	22	
3.4 Commentaires et photos.....	23	
Chapitre 4 - L'interprétation.....		24
Conclusion		26
Bibliographie.....		28

LISTE DES FIGURES

- Figure 1 - David M., 2019. *Entrenous*. Installation. Exposition Atelier Silex dans le cadre du cours projet dirigé en recherche création à l'Université du Québec à Trois-Rivières.
- Figure 2 - David M., 2020. *Fenêtres générationnelles*. Sculpture d'acier. Pavillon Vandandaigue, Mont-Saint-Hilaire.
- Figure 3 - Schiele Egon, 1910. Homme nu assis (Autoportrait), Sitzender männlicher Akt (Selbstbildnis), Huile et gouache, 152,5 x 150 cm, Kallir P 172; Collection Rudolf Leopold, Vienne.
- Figure 4 - Schiele Egon, 1911. Les voyants d'eux-mêmes II (Mort et homme). Die Selbstseher II (Tod und Mann), Huile sur toile, 80,3 x 80 cm Kallir P 193; Collection Rudolf Leopold, Vienne.
- Figure 5 - Delvaux, P., 1935. Le Rêve. Huile sur toile, 156 x 176 cm. Collection privée en dépôt au Musée d'Ixelles, Bruxelles.
- Figure 6 - Delvaux, P., 1947. Train de nuit, 153 x 210 cm. The Museum of Modern art, Toyanna, Japon.
- Figure 7 - Giotto, 1295-1299. Innocent III voit en songe saint François soutenant l'église du Latran, fresque de la vie de Saint François, Assise, Basilique San Fancesco.

INTRODUCTION

En considérant mon parcours, je réalise que je suis fasciné par ce que l'on ne peut nommer ; cherchant à découvrir ce qui est caché, ce qui ne saute pas aux yeux mais dont nous pouvons néanmoins pressentir l'existence. Au fil des ans, ma pratique a été un peu cacophonique, sans direction, cependant les relations humaines et l'esprit qui nous anime se retrouvent comme une constante dans mes œuvres. Espérant mieux saisir ces dynamiques internes reliées à mon processus créatif et donner un axe plus défini à ma carrière artistique, j'ai entrepris les études de deuxième cycle à l'UQTR. Durant ces trois années, j'ai tenté de répondre à certaines de mes questions et explorer diverses avenues tant au niveau de la réalisation que de la production.

Dans cet essai, je désire mieux comprendre mon processus de création et plus particulièrement, identifier la ou les sources des éléments qui émergent de mon récit interne. En analysant mes œuvres, je discerne des personnages aux silhouettes indéfinies qui semblent être présents comme des fragments de relations enfouies dans ma mémoire. Ces personnages jaillissent dans une atmosphère onirique, entre chair et esprit.

Dans ce travail de recherche création, j'adopte une approche tripartite : phénoménologique, philosophique et psychologique qui donne un cadre à mes tentatives de représenter par l'art, les traces laissées par nos relations humaines en nous et dans l'espace que nous partageons. Les sciences dures comme la neuropsychologie, la biologie pourraient éclaircir mes questionnements mais il ne semble pas, à ma connaissance, que des recherches aient été entreprises à propos de ce phénomène. Celui-ci serait relié à une forme d'énergie se manifestant dans les échanges relationnels entre êtres humains. Des découvertes dans ce domaine pourraient étonner nos contemporains, tout comme au début du siècle dernier (1905) devant la théorie de la relativité qui confrontait toutes les bases de la physique de l'époque. Ronald W. Clark nous en fait le récit dans son ouvrage sur la biographie d'Einstein, elle me rejoint en ce

qu'elle nous motive à nous questionner sur l'inconnu au-delà de notre perception humaine immédiate.

However, the differences in these varying values of time and space were so small as to become significant only when the speeds involved were far beyond the range of human experience. How, then, could they really affect the world? ...

In the atomic world there were already known to be particles such as the electron which moved at speeds which were a sizable percentage of the speed of light; and in outer space, beyond our own galaxy, it was soon to be discovered that there were others which were moving at similar speeds. (Clark, 2001, p.126)

Dans mon œuvre *Clin d'inconscient*, je tente de représenter certains aspects de ce phénomène intangible que sont les traces de nos relations. Bien entendu ce sujet est très large et peut englober les relations d'amitié, les relations de couples ou toutes autres relations, éphémères ou pérennes. Ces perceptions sont subjectives et expriment ce que je peux ressentir, sans considérer les échanges verbaux ou non verbaux lorsque je suis en contact avec quelqu'un. Dans le but de fixer un objectif plus spécifique, je choisis de traiter, dans l'œuvre *Clin d'inconscient*, les traces de mes relations, celles qui se manifestent dans mes rêves.

L'installation met en scène des silhouettes de personnages qui peuvent être tirées de mes rêves. Elles dansent ensemble dans une chorégraphie informelle au milieu d'un espace-temps entre l'onirisme du rêve (l'inconscient) et le réveil (conscient). Cette œuvre amène aussi l'observateur à considérer un autre niveau d'interprétation, c'est-à-dire, la représentation de l'état d'esprit dans lequel ils pourraient se trouver pendant des périodes nocturnes de création. Dans ces moments où le corps est encore à la sortie de l'état de sommeil, et l'esprit est disponible à la réception d'idées, d'illuminations, d'images qui servent à augmenter le pouvoir créateur de tous et chacun.

Cet état d'hypnagogie¹, l'état de semi-conscience entre la veille et le sommeil, où la mémoire de nos relations se manifeste dans le récit de nos rêves, est un domaine de recherche fascinant qui pourrait être la source de multiples représentations artistiques. Il a inspiré des artistes en arts visuels depuis la fin du Moyen Âge jusqu'à notre ère contemporaine.

En plongeant dans l'œuvre, le regardeur pourra, je l'espère, vivre une expérience qui va dans le sens des affirmations du philosophe Merleau-Ponty nous décrivant le processus créatif qui permet à l'artiste de capturer dans son œuvre les situations qui l'entourent.

L'instant du Monde que Cézanne voulait peindre et qui est depuis longtemps passé, ses toiles continuent de nous le jeter, et sa montagne Sainte-Victoire se fait et se refait d'un bout à l'autre du monde, autrement, mais non moins énergiquement que dans la roche dure au-dessus d'Aix. Essence et existence, imaginaire et réel, visible et invisible, la peinture brouille toutes nos catégories en déployant son univers onirique d'essences charnelles, de ressemblances efficaces de significations muettes (Merleau-Ponty, 2006, p.35).

Dans cet essai, je fais aussi référence à la démarche artistique d'artistes modernes comme Schiele et Delvaux. Je tente de trouver des similitudes en lien avec ma représentation de personnages fantomatiques tirés de l'inconscient. Ceux-ci sont au centre de l'œuvre *Clin d'inconscient* comme des traces des individus qui gravitent autour de nos vies.

¹ Hypnagogie ; un état étrange et fascinant, caractérisé par des visions similaires aux rêves et des expériences sensorielles inhabituelles, se situe à la frontière de la pleine conscience et du repos. Les psychologues l'appellent hypnagogie mais, avant même que le terme ne soit créé, les artistes s'en servaient déjà depuis des siècles pour y puiser quelques-unes de leurs meilleures idées. L'artiste surréaliste Salvador Dalí qualifiait l'hypnagogie de "sommeil avec une clé" et l'utilisait comme source d'inspiration créative pour bon nombre de ses peintures.

Cette œuvre m'a amené à relever de nouveaux défis afin de représenter un espace qui oscille entre la conscience et l'inconscience. Afin de développer certains aspects de la pratique installative, des choix techniques complexes se sont avérés difficiles mais, fructueux. L'expérimentation de nouveaux matériaux fut aussi riche de découvertes.

Plusieurs questions ont émergé au cours de mes réflexions nocturnes ; elles ne pourront pas toute être traitées dans cet essai mais irrigueront mes prochaines œuvres. En voici quelques-unes : Comment pourrais-je représenter par l'installation artistique la capacité de notre cerveau de traiter simultanément des mémoires de différentes périodes de nos vies ? Comment utiliser les possibilités immersives de l'installation avec la présence d'objets du quotidien pour évoquer des états de conscience ? Ces échanges et ces relations construits au fil du temps laissent-ils des traces dans l'espace-temps qui nous entoure sous forme de lumière ou de fines particules dont nous ne connaissons pas encore l'existence ?

Chapitre 1 Le cadre théorique et conceptuel

1.1 Méthodologie

Dans une société orientée vers le souci de connaître la vérité grâce aux découvertes des sciences dures, je réalise que mon questionnement semble davantage relié à l'époque où l'on parlait de lumière ; de ces liens entre le corps et l'esprit. Mon œuvre amène le regardeur à réfléchir à des questions traitant de l'invisible et de sa relation avec le visible.

Pour articuler mon propos entre théorisation et mise en pratique artistique, je jumèle les approches suivantes : philosophique, phénoménologique et psychologique.

1.2 Dilemme entre corps et esprit

Je pense qu'une posture philosophique correspond davantage à ma question de recherche parce que je traite du sens spirituel de la vie, ce qui pour moi correspond aux traces laissées par nos relations humaines en nous et dans l'univers. Pour soutenir ma réflexion, j'aborde entre autres, certains textes de Merleau-Ponty qui font état de la présence de l'esprit et du corps de l'artiste en relation vibratoire l'un avec l'autre. Il met en lumière l'incapacité des théories cartésiennes pour décrire toute la profondeur du processus créatif.

C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture. Pour comprendre ces transsubstantiations, il faut retrouver le corps opérant et actuel, celui qui n'est pas un morceau d'espace, un faisceau de fonctions, qui est un entrelacs de vision et de mouvement.
(Merleau-Ponty, 2006, p.16)

Ces lectures m'ont amené à analyser ma vision du monde qui se rattache inévitablement à mon travail d'artiste. Je ne veux plus dissocier mon travail de mes positions philosophiques qui donnent un sens à mes relations humaines et qui définissent mon besoin d'établir et d'entretenir celles-ci. À travers cette poursuite de sens, je me suis aussi reconnu dans les propos de Bergson et j'ose espérer que mes œuvres sont imprégnées de cette vie de l'esprit : la joie.

Les philosophes qui ont spéculé sur la signification de la vie et sur la destinée de l'homme n'ont pas assez remarqué que la nature a pris la peine de nous renseigner là-dessus elle-même. Elle nous avertit par un signe précis que notre destination est atteinte. Ce signe est la joie. Je dis la joie, je ne dis pas le plaisir. Le plaisir n'est qu'un artifice imaginé par la nature pour obtenir de l'être vivant la conservation de la vie; il n'indique pas la direction où la vie est lancée. Mais la joie annonce toujours que la vie a réussi, qu'elle a gagné du terrain, qu'elle a remporté une victoire: toute grande joie a un accent triomphal. Or, si nous tenons compte de cette indication et si nous suivons cette nouvelle ligne de faits, nous trouvons que partout où il y a joie, il y a création: plus riche est la création, plus profonde est la joie." (Bergson, (2017))

Les réflexions de Didier Houzel vont dans le même sens que mon questionnement en regard des liens entre le corps et l'esprit et le développement de la science.

Chacune des étapes de la connaissance du système nerveux a donné lieu à des tentatives d'explications des fonctions psychiques à partir de l'exploration du cerveau. « De la psychophysique de Fechner au milieu du XIXe siècle aux modèles du Darwinisme neuronal (Changeux, 1983 ; Edelman, 1992) ou à la théorie des neurones formelles (Hopfield, 1982) », il y a une progression remarquable dans la complexification et dans la correspondance entre modèles neurobiologiques et modèles

psychologiques. Pour autant, le problème de l'esprit et du corps (mind-body problem) est-il résolu ? (Houzel , 2012, p. 24)

Dans mon cheminement, j'ai aussi découvert que les auteurs et les artistes auxquels je fais référence vivaient au début du siècle dernier, et, certains d'entre eux dans la ville de Vienne. Cette activité intellectuelle me parle aussi de ces traces laissées par ces personnages dans le temps, de la force de leurs échanges. « *In turn-of-the-century Vienna, artists, writers, physicians, scientists, and journalists moved in amazingly small, tight-knit, interconnected circles* (Kandel, 2012, p. 28). »

1.3 Observation des phénomènes

1.3.1 Les traces de nos relations humaines

L'approche phénoménologique est liée à mon processus de création autant que la sérendipité. Alternier la réflexion et la pratique me permet de centrer mon questionnement sur les représentations possibles des phénomènes invisibles en lien avec l'expérience humaine. Pour ce faire, je devrai expérimenter en observant ce phénomène au travers mon propre ressenti, en prendre note au travers des étapes de ma démarche de création par le biais des influences extérieurs et de mes états d'esprit.

Pour observer cette démarche, je suis resté attentif, grâce au journal de bord, à différents aspects de la création des personnages se trouvant au centre de l'œuvre *Clin d'inconscient*, non dans le but de tout expliquer mais afin de mieux saisir les dynamiques qui me stimulent et qui m'incitent à poursuivre ce sujet.

Je tiens aussi à observer mon processus de création lorsque je me trouve en hypnagogie. Il m'arrive régulièrement que, dans cet état, des idées maitresses ou des formes se précisent, prennent de l'importance et procurent une inspiration en vue de réaliser une œuvre.

Ce processus d'introspection me permet d'identifier et de structurer mes pensées en rapport avec ma conception des relations humaines, des traces de ces relations en moi et des motivations qui régissent ces rencontres avec l'autre.

1.3.2 Les processus perceptuels

Dans cette continuité, l'analyse de mon processus créatif lors des sessions de dessins de modèle vivant semble essentielle afin de mieux le comprendre. La ressemblance entre les dessins réalisés lors de ces séances et ceux vectorisés pour l'œuvre *Clin d'inconscient* me permet de tirer des constantes. Les étapes de l'exécution procèdent de la mimésis et d'une simplification tant linéaire que formelle du modèle observé. Les expériences relevées par Arnheim au sujet de la perception font écho à mon processus de réalisation de dessins de modèle vivant.

... les objets perçus représenteraient une sorte de modèle simplifié des structures montrées, et apparaîtraient dès lors comme des formes plus régulières, plus symétriques que la structure réelle du modèle ...

Percevoir, c'est peut-être justement appliquer au matériel perceptuel du stimulus des « catégories perceptuelles », telles que sphéricité, rougeur, petitesse, symétrie, verticalité... évoquées par la structure de la configuration donnée ...

Il y a application des caractéristiques perceptuelles à la structure évoquée par le stimulus, plutôt que réception pure et simple du matériel lui-même. Est-ce que ces modèles généraux catégoriels de forme, de taille, de proportion ou de couleur, ainsi que l'expression qu'ils véhiculent ne constituent pas tout ce que nous pouvons obtenir et utiliser lorsque nous voyons, reconnaissons, ou nous remémorons ? Ces

catégories ne sont-elles pas les préalables indispensables qui nous permettent de comprendre perceptuellement ? (Arnheim, 1973, p.40-41)

1.4 La perception, psychologie de l'esprit

L'essai théorique résulte d'un mouvement oscillatoire entre un apprentissage implicite et la consultation d'ouvrage théorique. Cette dynamique me permet de mieux structurer mes idées afin de poursuivre mon désir d'évoquer artistiquement la rencontre entre deux mondes celui du rêve (inconscient) et celui de l'éveil (conscient). Pour se faire, j'ai été amené à considérer la psychologie de l'art qui vise l'étude des états de conscience et des phénomènes inconscients à l'œuvre lors des périodes de création artistique.

Les propos d'Arnheim m'ont permis de mieux comprendre les différents principes de la perception. Ils ont été significatifs dans la compréhension du processus de création des dessins de modèles vivants. Tout ce qui se rapporte aux choix des traits et éléments structuraux des corps, ce qui en reste après une première observation du modèle. Comment certains traits permettent à l'observateur de compléter ce qui n'est pas visible ou d'apprécier l'esprit se dégageant du dessin où les courbes et les traits nous amènent dans une réalité plus vaporeuse et donc fantomatique. Mon dessin ne se limite pas à une reproduction fidèle du modèle, l'image perçue passe à travers moi et j'en garde les traits qui me semblent essentiels ou ce qui frappe mon esprit. Un peu d'ailleurs à l'instar d'Arnheim qui écrit ce processus :

« La théorie intellectualiste doit probablement son origine et sa longévité au fait que la perception est considérée comme un enregistrement « photographique » purement passif de l'image rétinienne, en conséquence de quoi toutes les déviations frappantes par rapport à cette image doivent nécessairement être expliquées par

l'intervention de processus mentaux supérieurs, tels que la conceptualisation intellectuelle. »

On a également essayé d'expliquer le style des dessins enfantins en prétendant qu'ils étaient faits de mémoire, et non à partir de l'observation directe. La transformation progressive des images de la mémoire doit certainement jouer un rôle dans le processus. Des expériences sur la mémorisation de la forme laissent à penser que les images évoluent souvent dans le sens de la simplification ou de la symétrie (Arnheim, 1973, p.37-38).

Chapitre 2 La démarche exploratoire et les similitudes

2.1 « *Entrenous* » ; espace d'intimité

Ma démarche exploratoire s'est développée pendant ces trois années dans le programme de recherche création. D'abord, je tiens à souligner l'expérience acquise lors de la réalisation de l'œuvre « *Entrenous* », une installation réalisée dans le cadre du cours projet dirigé en recherche création de 2019. Elle s'inscrit dans mon questionnement sur les traces laissées par nos relations et particulièrement, dans ce cas, à propos des échanges vécues dans une relation amoureuse.

Dans cette œuvre, j'ai créé un espace physique permettant au regardeur de plonger dans l'intimité d'une relation de couple. En effet, pour se faire, trois couples furent sélectionnés pour participer à cette réalisation. Tout d'abord, j'avais l'intention de trouver un concept ou une image principale représentant chaque relation avec ses particularités. Cette image devait devenir évidente au travers le processus de création et de la cueillette de données réalisés lors des entrevues avec les individus de chaque couple. Les réponses aux questions, les impressions, les mots et les activités spécifiques de chaque couple ont permis de faire ressortir des images signifiantes tels que le sentier, le jardin et la table (voir fig. 1). Cette base conceptuelle a servi de socle pour construire des espaces entre les silhouettes représentant les conjoints dans un face à face. Dans ce processus, l'image du corps qui semblait primordiale au départ s'est dissoute peu à peu pour laisser place à l'image de l'entre deux, devenant une fenêtre sur cette intimité.



Figure 1. *Entrenous*, Michel David.

2.2 Fenêtres générationnelles ; des relations dans le temps

Cette sculpture réalisée pour la ville de St-Hilaire a été conçue pendant la première et deuxième année de mes études en recherche création. Dans le même sens que mes préoccupations philosophiques, cette œuvre fait l'éloge des relations que les maires ont établies dans le temps depuis la fondation de la ville.

Pour servir mon intention et mon propos, la sculpture a été composée de deux panneaux métalliques à l'horizontale en toile de fond et de sept à la verticale, perpendiculaires aux premiers. Les panneaux placés au fond rappellent l'environnement dans lequel ces relations ont pris place ; le mont Saint-Hilaire et la rivière Richelieu. Chacun des sept panneaux perpendiculaires intègre une fenêtre d'un type architectural particulier qui trace la ligne de temps. D'un côté ou l'autre de l'œuvre, à travers ce couloir du temps, on peut suivre la trace de tous les échanges qui nous ont menés jusqu'à aujourd'hui.



Figure 2. *Fenêtres générationnelles*, Michel David

2.3 Les rapprochements artistiques

2.3.1 Egon Schiele ; le modèle vivant

Il m'est apparu certaines similitudes entre mon travail et celui de Schiele. Une de ces similitudes se trouve dans la composition de mes dessins de modèles vivants qui sont découpés du fond comme pour les suspendre dans un lieu fantomatique et onirique. Pour Fisher, Schiele détache son sujet de son environnement et il l'exprime clairement comme suit :

On pourrait presque dire que Schiele découpe ses modèles au scalpel pour les extraire de leur environnement. Dénués de toute interférence importune de références à une situation réelle, d'indications concrètes de lumière, d'atmosphère, d'ombre et de temps, ils servent de support à

l'émotion érotique dans les positions les plus variées, souvent obscènes. Le peintre devient le marionnettiste de son kamasoutra expressionniste, avec ses corps féminins dénués de toute individualité (Fisher, 2004, p.47).



Figure 3. *Homme nu assis (Autoportrait)*, Schiele E., 1910.

D'autres parts, sans faire de rapprochement avec les caractères sexuel et sensuel des œuvres de Schiele, je dirais que la nudité dans mes dessins fait référence aux images dans mes rêves où les personnes se retrouvent dénudées de leurs appareils. Il ne reste que leur essence et leur authenticité qui captent notre attention et qui frappent notre imaginaire (voir figure 3). Dans plusieurs de mes dessins de modèles vivants, j'ai mis en évidence les parties génitales en employant des couleurs contrastantes comme on peut le retrouver dans les dessins d'Egon Schiele. De plus, je trouve que les formes du corps dans mes esquisses ont un aspect géométrique que l'on retrouve dans ses dessins.

Dans d'autres illustrations, Schiele utilise des symboles s'apparentant au sommeil et au rêve. La présence de ce phénomène dans ses toiles m'éclaire au sujet de possibles représentations de personnages fantomatiques (voir figure 4).

Les symboles du sommeil, du rêve, de la mort, la dissociation spirituelle entre la personne et son aura (cf. l'huile Les voyants d'eux-mêmes I, 1910, repr. p. 154) ne jouent pas seulement un rôle essentiel dans l'œuvre de Schiele. Dans les travaux de ses contemporains, de l'analyse et du classement scientifique des rêves chez Sigmund Freud aux métamorphoses poétiques chez les poètes et dramaturges Hugo von Hofmannsthal (1874—1929) ... ces concepts jouent également un rôle capital (Fisher, 2004, p.51).



Figure 4. *Les voyants d'eux-mêmes II (Mort et homme)*, Schiele E., 1911

2.3.2 Paul Delvaux ; théâtre des esprits

Ma découverte du peintre Delvaux, m'a permis de considérer une autre approche dans le traitement de personnages dans un état de sommeil, comme si la réalité se mêlait avec la fiction. Les sujets dans ses toiles ont nettement deux vies qui se superposent, celle de l'état de sommeil et celle de l'éveil (voir figure 5). Comme si notre état d'inconscience chevauchait toujours celui de la conscience.

La peinture de Paul Delvaux réunit et recrée, de toile en toile, le monde de la mémoire, de l'enfance, qu'on « n'oublie jamais parce que « les sentiments quand on était jeune (...) sont les plus vifs, les plus forts, ceux qui influencent notre vie le plus profondément »²(Devilliers V., 1992, p.11).

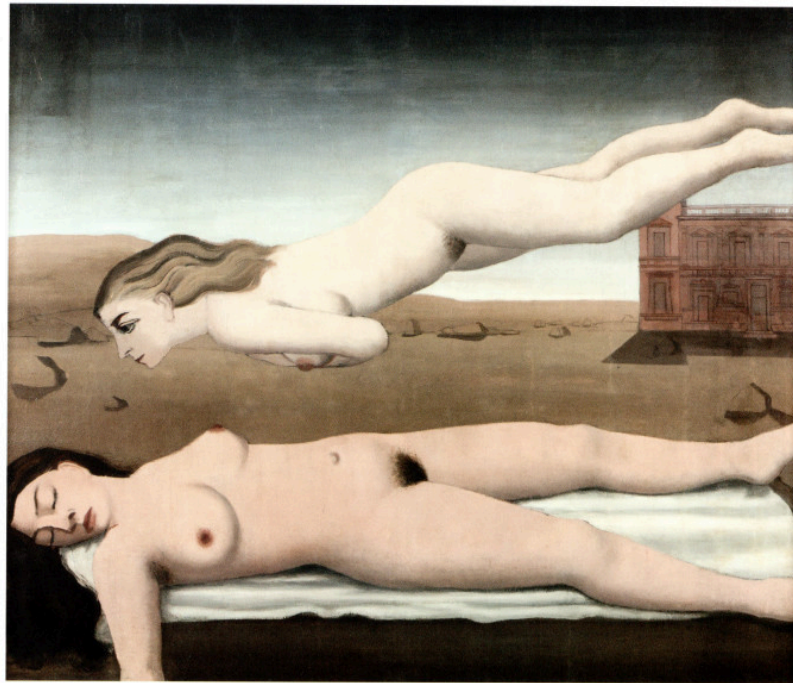


Figure 5. *Le Rêve*, Delvaux Paul, 1935.

² Interview de Paul Delvaux par Renilde HAMMACHER, in Catalogue Paul Delvaux, Musée Boymans-van Beunigen, 13 avril-17 juin 1973, p. 16.

L'aspect théâtral dans les toiles de Delvaux place les personnages dans des environnements qui nous révèlent les relations marquantes de la vie du peintre. Il dispose sur cette scène des symboles qui réfèrent à son enfance comme le dit si bien le critique George Banu :

Paul Delvaux imagine un théâtre dont il est le metteur en scène, peu intéressé par la matérialisation scénique telle quelle, soucieux par contre d'organiser bon nombre de ses tableaux comme des décors investis par des personnages érigés en protagonistes récurrents. Sa peinture, en partie, se place sous le signe de la représentation soigneusement élaborée afin de se constituer en modèle virtuel d'un théâtre dont on rêve, que l'on réalise sur une toile sans chercher pour autant à l'incarner (Banu, G., 2014, p. 127).



Figure 6. *Train de nuit*, Paul Delvaux, 1947.

Je constate qu'une installation artistique ressemble à certains égards à une scène et à ses composantes théâtrales (voir figure 6). Elles recréent toutes deux une situation relationnelle, et dans le cas de *Clin d'inconscient*, la structure de l'œuvre permet d'y pénétrer, de devenir l'un des acteurs de l'œuvre, de rêver éveillé.

Chapitre 3 L'œuvre : *Clin d'inconscient*

Cette installation présente une œuvre en suspension dans l'espace qui évoque la rencontre entre deux mondes, celui du rêve (inconscient) et celui de l'éveil. Cet espace, créé à l'aide de mes états hypnagogiques successifs, dévoile, le temps d'un clin d'œil, le lieu ou bien l'espace-temps, où l'artiste est traversé par une illumination et où le rêveur construit le récit.

Au début du processus de création, j'ai eu l'idée de me servir du lit ou plutôt de sa structure métallique (ready-made) pour symboliser le monde onirique. Il incarne cette période du sommeil où le dormeur s'éveille. En dessous de celui-ci, des panneaux représentant des personnages sont accrochés sur trois paliers à la périphérie du lit. Ces silhouettes semblent être tirés de l'inconscient, des mémoires de nos relations. Pour évoquer la présence de cet état hypnagogique, une structure vaporeuse faite de tissus, de fil, de latex ou de filets est suspendue et semble flotter au centre des panneaux sous le lit jusqu'à la base de l'installation.

3.1 Le rêve représenté

Plusieurs artistes de la renaissance ont tenté de représenter ces deux mondes ; celui du rêve et celui du rêveur. Une coupure virtuelle dans les tableaux servait symboliquement à mettre en relation deux états d'être qui ne se recourent pas dans la réalité. Dans l'exemple qui suit, le tableau de Giotto est scindé en deux afin de représenter Innocent III en train de rêver et saint François soutenant l'église du Latran (voir figure 7).

En d'autres termes, pour organiser sur une surface à deux dimensions les éléments figuratifs d'un rêve peint, il faut une syntaxe particulière. De cette syntaxe, dont il va de soi que l'usage a varié selon l'histoire, les régions et les talents, on peut repérer quelques fonctionnements privilégiés. Comment mettre en rapport les deux mondes du réel et du

rêve, avec leurs temporalités différentes et leurs statuts bien distincts ? Une première solution, ancienne, consiste à les peindre côte à côte: syntaxe minimale, simple juxtaposition, que Giotto avait pratiquée à Assise. (Cecchi et al., 2013, p.16)



Figure 7. *Innocent III voit en songe saint François soutenant l'église du Latran, Giotto*

En comparaison avec le tableau, les composantes tridimensionnelles et la position dans l'espace de mon installation autorisera l'immersion dans le phénomène du rêve et de l'éveil simultanément, entre les limites de ces deux mondes, l'inconscient et le conscient. Les éléments de l'installation tel que le lit, les panneaux des personnages et

l'image de la rétine nous y conduisent. Les mémoires relationnelles révélées dans mes rêves sont évoquées dans l'œuvre grâce à ces douze personnages à l'allure fantomatique. Ils mettent en perspective les traces laissées par mes relations sans vouloir représenter intégralement des images ou des situations issues de mes propres rêves.

Ainsi le sommeil et le rêve m'introduisent et m'absorbent dans de tout autres mondes que celui où s'organise ma vie officielle, avec laquelle ils ne semblent que faiblement entrer en contact.

Le problème qui taraude le peintre, et tout d'abord Delvaux, s'énonce alors ainsi : comment peindre les deux espaces (le monde commun de la locomotion et le monde privé de l'onirisme) auxquels appartient paradoxalement ce dormeur à la énième puissance qu'est le rêveur ? Il faut trouver des subterfuges : peindre côte à côte l'espace du dormeur et la scène du rêve, comme c'est déjà le cas chez Giotto à Assise, introduire des intercesseurs, troubler la perspective, transformer les personnages en ombres, rendre à l'histoire son caractère énigmatique.
(Saint Girons, 2014, p.114,115)

3.2 La qualification des relations

Pour représenter la force de la trace laissée par ces relations, j'ai utilisé différents matériaux. Les panneaux sont suspendus quatre par quatre sur trois niveaux de manière à exprimer l'évocation des diverses strates qui composent les mémoires dans la conscience. Le dernier palier étant juste au niveau de l'œil, tout près de la réalité consciente, les panneaux sont plus transparents, plus éclairés comme des images fraîchement reçues. Les panneaux métalliques placés au premier palier dans le haut de l'installation juste au-dessous du lit représentent le fort ancrage de ces mémoires dans notre expérience relationnelle.

Installée au sol sous la structure des panneaux, l'image agrandie de ma rétine fait référence au mécanisme complexe de la perception des images tant au niveau neurologique que psychologique. Avant de s'enregistrer dans notre mémoire, les images perçues dans le monde réel cheminent et se fraient des passages à travers plusieurs circuits cérébraux. Ce sont les synapses qui, ainsi sollicitées, permettent le passage de divers signaux d'un neurone à un autre jusqu'à l'enregistrement mnésique désiré. Cette image de l'œil rappelle aussi que la vision est une des portes d'entrée du monde intérieur qui nous permet d'établir un premier contact avec les autres. L'œil nous parle aussi de l'éveil, cette fraction de seconde où le monde des rêves et du sommeil nous quitte sur un clin d'œil.

3.3 Un espace de création

L'idée du lit est venue dans cette période de la nuit entre le rêve et l'éveil. De cet instant très fugace qui ne se mesure qu'en millisecondes et qu'on qualifie de temps hypnagogique, qui permet d'atteindre un état de grâce dans lequel ma créativité atteint son paroxysme. Un clin d'œil salutaire pour moi, artiste qui se meut dans l'espace de la recherche-crédation.

Pour parachever l'installation, plusieurs décisions ont été prises quant à la suspension des éléments dans l'espace. La position du lit, un peu incliné vers l'avant, qui donne l'impression d'un déversement des multiples récits de nos rêves. Cette dynamique a entraîné des défis logistiques pour l'accrochage des panneaux des personnages. Je désirais mettre l'emphasis sur la légèreté de l'œuvre, la notion de flottement comme référence à la symbolique des nuages ou des draperies dans les tableaux de la renaissance.

Dans mon installation, le monde onirique se trouve en dessous du lit contrairement aux représentations anciennes qui présentaient le rêve au-dessus du rêveur. À cette époque, le rêve faisait souvent référence à notre relation avec la divinité et l'au-delà, un monde

céleste se situant au-dessus de nous. Dans mon œuvre, les images émergent de l'inconscient, elles font référence à certaines relations troublantes, à nos relations viscérales, issus davantage d'un monde tellurique. Cette dimension humaine est soulignée mais sans oublier celle de l'esprit, plus volatile et mystérieuse. Les panneaux des personnages se dirigent vers le sol jusqu'à l'image de la rétine qui est le lien entre le stimuli visuel et la réalité physique de nos corps terrestre.

3.4 Commentaires et photos

Cette section de l'essai sera complétée suite à l'exposition en décembre 2021.

Chapitre 4 - L'interprétation

Cette tentative hasardeuse de vouloir représenter cet espace relationnel en répondant en partie à ma question de départ s'est avéré captivante. En commençant cette aventure, il apparaissait clairement que j'aborderais la question comme si ces traces en moi venaient d'une substance se manifestant entre moi et les multiples échanges de mes relations :

Ces échanges et ces relations construits au fil du temps laissent-ils des traces dans l'espace-temps qui nous entoure sous forme de lumière ou de fines particules dont nous ne connaissons pas encore l'existence ?

L'esprit de l'homme, comme Merleau-Ponty et d'autres auteurs en parlent, se manifestent indéniablement dans le geste de l'artiste et dans la capture qu'il fait des éléments parfois inconscients d'une situation, d'un lieu et/ou de la relation de deux ou plusieurs individus.

Je ne pense pas avoir trouvé une réponse expliquant les liens entre le corps et l'esprit mais, assurément, d'autres questions et/ou d'autres images ont émergé, rendant fascinant la poursuite de mon travail comme l'exprime si bien Houzel :

Par contre, il paraît clair que les modèles s'affinent peu à peu de part et d'autre, ce qui est sans doute la fonction même de la science : nous aider à rendre intelligible les phénomènes que nous observons. (Houzel, 2015, p. 45)

En ce qui concerne la représentation du phénomène de l'entre nous, invisible à l'œil, je vois la progression faite depuis le début de mes études. D'œuvre en œuvre, l'utilisation de cet espace théâtral prend de l'importance comme des personnages dans le cadre d'une porte, une silhouette ou plusieurs voire un lit suspendu. Cet espace

s'affine et se ramifie me permettant de greffer à cette structure conceptuelle des éléments significatifs, des symboles de nos relations et de leurs marques temporelles comme : la table, la chaise, la porte, la fenêtre, la silhouette vide d'un personnage et l'utilisation de dessins de modèles vivants. Certains de ces objets peuvent mettre en contexte le regardeur, elles évoquent la présence de personnages qui pourraient faire partie de leur vie. Le corps, sans être toujours présent dans sa totalité, devient cette substance immatérielle par une simplification de son image, une ligne qui nous laisse le deviner et même si possible, entrevoir l'esprit qui l'habite.

Pour moi, l'art est une tentative de communiquer notre perception du monde à l'autre, elle n'a nul besoin d'être cartésienne. Mon œuvre propose un lieu d'échange à propos de nos amours et de nos conflits, de nos questionnements ou de nos relations. L'objet d'art matérialise cet espace entre nous dans un instant donné, le rend visible pour l'autre, comme dans mon œuvre les personnages représentés sous le lit nous livrent un récit inconscient de ces rencontres momentanées. Ils laissent une trace plus ou moins intense de ces relations. Tout comme lorsque je trace une ligne de ces corps, elle devient une marque de mon vécu, elle permet à l'autre de voir ce qui a captivé mon regard. Les corps dans l'œuvre témoignent de deux présences. Peut-être la mienne et celle de mon alter-égo ? C'est une image dont le langage permet de statuer le fait que nous existons ensemble dans cet univers.

L'art devient pour moi ce moyen de transmettre à travers les âges une impression plus holistique de nos relations. L'œuvre transmet plus que des informations factuelles mais des phénomènes conscients et inconscients imperceptibles à l'œil qui durent l'espace d'un instant ou toute une vie.

Conclusion

Dans cette recherche-création, je suis resté fidèle à mon désir de découvrir ce qui est caché, en allant un peu plus loin dans la représentation de ce phénomène.

Je suis plus apte à mon sens, à suivre un but et à concrétiser une idée de départ dans une œuvre ayant des proportions qui me dépassent et m'étonnent.

En ce qui concerne le processus de création, la dynamique du phénomène hypnagogique est plus présente. Je commence à la pressentir et profite de ses effets bénéfiques pour les besoins de l'œuvre. Je désire m'informer davantage en lisant certains auteurs comme Nielsen (1991) et Carr (2015) pour en saisir davantage les effets dans ma vie.

Ma pratique tend de plus en plus à être de type installatif, je me rends compte que je suis all  puiser inconsciemment dans mon expérience de mise en scène th atrale.

La direction de ma vie professionnelle artistique est plus spécifique, je m'oriente vers de nouvelles positions et respecte davantage mes intuitions. Mes productions comportent de plus en plus cet aspect de risque pouvant me faire vivre un certain vertige. Au service de ma création, j'ai expérimenté de nouveaux matériaux et développer de nouvelles expertises : travail métallurgique, emploi de tissus, impression sur plexiglass, vectorisation d'images à l'ordinateur, dynamique physique d'une structure en suspension. Cette expérience me prépare à créer une image plus complète en 3D où le regardeur aura le loisir d'y entrer.

Les personnages et leurs silhouettes deviennent aussi plus présents dans mes dernières œuvres, ils sont au service de ce récit créatif en lien avec ma réflexion au sujet de mes relations. Les techniques de dessins se sont affinées et je reconnais les traces d'une perception plus que consciente. Le geste est plus assuré, il respecte la perception de

départ qui est imprégné de l'essence de l'individu observé. Il devient le moteur de cette faculté inconsciente de percevoir ce qui est invisible.

Les différentes approches philosophiques m'ont amené à découvrir d'autres manières de considérer le sens que je donne au monde. Elles donnent de la substance au propos sous-jacent à mes créations. Je pense avoir réussi à représenter un état de conscience entre le sommeil et l'éveil. L'essence et la force de nos relations ne peuvent que laisser des traces dans cet univers, sous l'oreiller j'y réfléchirai encore, plongeant un peu plus loin dans ce monde peu connu qui se situe dans l'espace imperceptible qui chevauche nos relations. Dans l'entre nous.

Bibliographie

Arnheim, R., (1973), Vers une psychologie de l'art, traduction de l'anglais par Nina Godneff, Éditions Seghers, Paris.

Banu Georges (2014), Le Théâtre des rêves, dans Delvaux Dévoilé, Éditions Snoeck, Bruxelles.

Henri Bergson (2017). Description du livre L'énergie spirituelle, république des lettres 2017, Repéré à <https://univ.scholarvox.com/book/88904527>

Bies, Alexandre (2016). Figure de l'immortel(le) Université de Nice, Sophia Antipolis, CRH1

Bouliès V. (1995). Peindre entre les lignes. Paris. École nationale supérieure des Beaux-Arts. Coll. Écrits d'artiste, p.29.

Carr M. (2015), How to Dream Like Salvador Dali. Reviewed by Ekua Hagan. Repéré à <https://www.psychologytoday.com/us/blog/dream-factory/201502/how-dream-salvador-dali>

Chartrand O. (2010). Au cœur du sentiment de performance : une analyse d'un processus heuristique. Université de Moncton. ProQuest Dissertations Publishing. MR60797.

Clark, R.W, (2001). Einstein the life and time, Avon Publisher.

Cecchi A, Hersant Y, Rabbi-Bernard C. (2013). La Renaissance et le rêve : Bosch, Véronèse, Greco, sous la direction scientifique d'Alessandro Cecchi, Yves Hersant et Chiara Rabbi Bernard, Réunion des musées nationaux, Grand Palais, Paris.

- Cocteau, Jean (1952). *The Process of Inspiration*, in *The Creative Process: A Symposium*.
- David, M. (2018, 14 novembre). Matérialité impalpable, la zone de création. [Vidéo en ligne]. Repéré à <https://youtu.be/TGnxbmOSGMg>
- De Matteis V. et Corcos M. (2017). Corps, rythme et création. *Adolescence*, 35(1), pp. 187-206. <Http://www.cairn.info/revue-adolescence-2017-1-page-187.htm>
- Devilliers V. (1992). Paul Delvaux, Le théâtre des figures, *Revue de l'université de Bruxelles*, Bruxelles.
- Dorfman, J., Shames, V. A., & Kihlstrom, J. F. (1996). Intuition, incubation, and insight: Implicit cognition in problem solving. *Implicit cognition*, 257-296.
- Fisher W.G., (2004). Egon Schiele 1890-1918, *Pantomimes de la volupté Visions de la mortalité*, Taschen.
- Ghiselin B., (1952). University of California Press, p. 81. Cité dans Oyarbide Jessica E., (2019), *Entre souvenir et identité, subconscience et rêve. Maîtrise en études cinématographiques, Profil Recherche et création*. Université de Montréal.
- Gregoire, C. (2016). L'hypnagogie, l'état de semi-conscience entre la veille et le sommeil, est la clé de la créativité. Repéré à https://www.huffingtonpost.fr/2016/02/25/hypnagogie-conscience-veille-sommeil-creativite_n_9317364.html
- Housel D. (2012). Le corps et l'esprit : quelles relations. *Journal de la psychanalyse de l'enfant*. Presses Universitaires de France. Vol. 2, 23-48. Repéré à <https://www.cairn.info/revue-journal-de-la-psychanalyse-de-l-enfant-2012-1-page-23.htm>

Naessens O. (2011). Le don de la parole : exemple d'usage du langage verbal dans les arts plastiques. *Marges*, 13, 65-78. Repéré à

<https://journals.openedition.org/marges/431#text>

Nielsen, T. A. (1991). A self-observational study of spontaneous hypnagogic imagery using the upright napping procedure. *Imagination, Cognition and Personality*, 11(4), 353-366.

Psychologie de l'art. (s.d.). Dans Wikipédia, l'encyclopédie libre. Repéré le 13 Janvier 2019 à https://fr.wikipedia.org/wiki/Psychologie_de_l%27art

Rodionoff, Anolga (2019), *Les temps multiples des arts contemporains*. Éditions Herman.

Roesz G. (2014). Un coma ça tape où ? Incorporer le corps dans le voir. *OpenEdition journals*, appareil, 13. Repéré à

<https://www.google.com/search?client=safari&rls=en&q=http%2F%2Fjournals.openedition.org%2Fappareil%2F2033&ie=UTF-8&oe=UTF-8>

Rosshandler L., (1999). Pierre Gauvreau : peintre du subconscient. *Vie des arts*, 44 (176), 54–56.

Saint Girons, B. (2014). Musée d'Ixelles, J.P. Morgan, Un imaginaire onirique : Dormeuses, voyantes et somnambules, dans Paul Delvaux Dévoilé, Éditions Snoeck, Bruxelles.

Zevros C., (1985). Conversation with Picasso, in *The Creative Process: Reflections on invention in the Arts and Sciences*, Brewster, Ghiselin, Berkeley. University of California Press, p. 51.