

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

ESSAI PRÉSENTÉ À L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DIPLÔME D'ÉTUDES SUPÉRIEURES SPÉCIALISÉES EN ARTS
(1716)

PAR

Francine Audet

FRAGMENTATION ET RELIANCE : UNE ORGANISATION
COMPLEXE DE L'ESPACE PICTURAL

Décembre 2023

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.

REMERCIEMENTS

Je remercie toutes les personnes qui de près ou de loin ont traversé ma vie au cours de ces quatre dernières années, elles ont contribué à enrichir l'être que je suis.

Merci à tous les professeurs de l'UQTR et de l'UQAR qui m'ont enseigné, soutenue et encouragée. Ils furent pour moi source de découvertes exceptionnelles. Merci aussi aux étudiants qui m'ont accompagnée dans ce parcours quelquefois difficile. Chacun à sa manière a participé à mon avancement.

J'adresse un merci particulier à ma directrice de recherche Branka Kopecki pour son assistance chaleureuse, ses commentaires judicieux et ses suggestions inspirantes, tout au long de la réalisation de ce projet.

Je tiens aussi à remercier l'artiste Pierre Ringuette, pour son aide et ses conseils. Il est celui qui a provoqué chez moi le désir de cette démarche, qui m'y a encouragée et qui n'a jamais cessé de m'accorder sa foi et son soutien, surtout dans mes moments de doutes. Merci à mon amie Lise Quessy, pour son accueil généreux, son amabilité et ses petits soins à mon égard. Elle m'a offert gîte, confort et réconfort pendant ce parcours. Merci à mes amies Johanne Simard et Jocelyne Audy pour leur compréhension et leur encouragement avant et pendant mon trajet.

Je remercie aussi ma fratrie, particulièrement mes sœurs Marlène, pour la révision de quelques-uns de mes textes et Chantale, pour son aide précieuse concernant le traitement d'images dans ce document.

Enfin, j'adresse toute ma gratitude à mes chers fils, David, Simon et Mathieu Blais pour l'appui et l'intérêt qu'ils ont manifesté envers mon projet de maîtrise en art. Je n'y serais pas parvenue sans leur foi, leur amour et même parfois, leur tolérance à mon égard.

À la mémoire de ma sœur, Martine.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
TABLE DES MATIÈRES	iv
LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ	vii
ABSTRACT	viii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 - Références et influences	
1.1 : Corrélation à la biologie	3
1.2 : L'expressionnisme abstrait	5
1.3 : L'art du collage	7
1.4 : Artistes contemporains	10
CHAPITRE 2 - Approches méthodologiques	14
CHAPITRE 3 - La peinture et la spécificité de l'espace pictural	
3.1 : La peinture	18
3.2 : La spécificité de l'espace pictural	21
CHAPITRE 4 - Les éléments physiques	
4.1 : Le format et la dimension de support	23
4.2 : La matérialité du support	24
4.3 : La matérialité des pigments	28
CHAPITRE 5 - Les éléments constitutifs expressifs	
5.1 : La tache, la ligne et la forme	30
5.2 : La couleur	33
5.3 : Le geste	36
CHAPITRE 6 - Le processus de fragmentation et de reliance	
6.1 : Le rituel préparatoire	40
6.2 : Fragmentation et reliance	41
6.3 : Stratégies pour créer une composition visuellement efficace	48
CONCLUSION	56
ANNEXE	58
BIBLIOGRAPHIE	62

LISTE DES FIGURES

Figure 1 : « Mitose » Photo (Welcome Image), Futura Science https://www.futura-sciences.com/	4
Figure 2 : « Migration organique » (Francine Audet) (100 x 75 cm, acrylique sur toile, 2022)	4
Figure 3 : « Blueberry eyes » (Franz Kline) (101,9 x 75,6 cm, huile sur carton, 1960)	6
Figure 4 : « Le petit déjeuner » (Juan Gris) (80,9 x 59,7 cm, gouache, huile, crayon, papier imprimé sur toile, 1914)	8
Figure 5 : « Marine » (Francine Audet) (60 x 60 cm, médiums mixtes sur papier, 2020)	9
Figure 6 : « Suite aurore, Série Les Ménines » (Marcel Jean) (214 x 152 cm, acrylique sur toile, 2001)	11
Figure 7 : « Combat » (Bram Van Velde) (87 x 61,7 cm, lithographie, 1974)	13
Figure 8 : « Partir » (Francine Audet) (120 x 90 cm, acrylique sur toile, 2022)	16
Figure 9 : « Révérence » (Francine Audet) (27,5 x 35 cm, médiums mixtes sur papier, 2019)	26
Figure 10 : « Montagne rose » (Francine Audet) (31,25 x 46,25 cm, médiums mixtes sur papiers collés, 2021)	27
Figure 11 : « Corporéité I » (Francine Audet) (27,5 x 35 cm, médiums mixtes sur papier, 2020)	31
Figure 12 : « Corporéité II » (Francine Audet) (27,5 x 35 cm, médiums mixtes sur papier, 2020)	31
Figure 13 : « Résonance » (Francine Audet) (27,25 x 35 cm, médiums mixtes sur papier 2018)	32
Figure 14 : « Fragmentation verte » (Francine Audet) (120 x 90 cm, acrylique sur toile, 2022)	33

Figure 15 : « Fragmentation grise, détail » (Francine Audet) (30 x 52,5 cm, acrylique sur toile, 2021)	35
Figure 16 : « Montagnes rouges » (Francine Audet) (37,5 x 37,5 cm, acrylique sur papier et toile, 2020)	36
Figure 17 : « Percée bleue » (Francine Audet) (30,5 x 25,5 cm, acrylique sur toile, 2022)	36
Figure 18 : « Allégorie de la caverne » (Francine Audet) (120 x 90 cm, acrylique sur toile, 2022)	38
Figure 19 : « Corps-mémoire- détail » (Francine Audet) (90 x 150 cm, acrylique sur papier et fils, 1989)	42
Figure 20 : « Corps morcelés » (Francine Audet) (52,5 x 62,5 cm, médiums mixtes sur papier, 2021)	43
Figure 21 : « Imago mundi » (Francine Audet) (162 x 182 cm, acrylique sur toile, 2022)	45
Figure 22 : « Force latente » (Francine Audet) (120 x 90 cm, acrylique sur toile, 2022)	47
Figure 23 : « Temple de mémoire I » (Francine Audet) (120 x 90 cm, acrylique et papier sur toile, 2021)	49
Figure 24 : « Temple de mémoire II » (Francine Audet) (120 x 90 cm, acrylique et papier sur toile, 2021)	49
Figure 25 : « Fragmentation bleue » (Francine Audet) (75 x 100 cm, acrylique sur toile, 2022)	50
Figure 26 : « Traversée verte » (Francine Audet) (120 x 90 cm, acrylique sur toile, 2022)	52
Figure 27 : « Rouge » (Francine Audet) (75 x 60 cm, acrylique sur toile, 2022)	54
Figures 28-34 : Exposition « Fragmentation et reliance » (Francine Audet)	58

RÉSUMÉ

Mon projet en recherche création intitulé : *Fragmentation et reliance : une organisation complexe de l'espace pictural*, révèle la circularité entre mes explorations picturales en atelier, les réflexions qu'elles ont provoquées et la recherche théorique qu'elles ont engendrée. Il est le reflet de mon expérience en création et de la compréhension que j'en ai absorbée durant mon parcours artistique, mental et spirituel traversé au cours des quatre dernières années. Le sujet central de mon projet est le processus de la fragmentation et de la reliance. Je développe ce sujet grâce à un croisement de deux approches méthodologiques, notamment : une approche systémique qui fonctionne comme un modèle de compréhension d'un univers complexe (tableau) et une approche heuristique par laquelle je cherche à comprendre les découvertes aléatoires et intuitives durant le processus de création. Tout au long de cet essai, j'ai essayé de montrer à quel point ma relation directe à la matière me met en contact avec mon intériorité et comment mon processus de construction, déconstruction et reconstruction, que je nomme fragmentation et reliance, parvient à instaurer un tout dans mes tableaux.

ABSTRACT

My research-creation project entitles: Fragmentation and reliance: a complex organization of pictorial space, reveals the circularity between my pictorial explorations in the studio, the reflections they provoked and the theoretical research they engendered. It reflects my creative experience and the understanding I have gained from it during my artistic, mental and spiritual journey over the past four years. The central theme of my project is the process of fragmentation and reliance. I develop this topic through a crossover of two methodological approaches, namely: a systemic approach that functions as a model for understanding a complex universe (array) and a heuristic approach by which I seek to understand random and intuitive discoveries during the creative process. Throughout this essay, I have tried to show how my direct relationship to matter puts me inContact with my interiority and how my process of constructions, deconstruction and reconstruction, which I call fragmentation and reliance, manages to establish a whole in my paintings.

It is a pictorial problematic through which I aim to identify the meaning and the intimate relationship linked to my identity as a painter. This is thanks to a heuristic approach (through my spontaneous, intuitive gestures, without “a priori” and guided by my feelings and my experience) which is crossed with a systemic approach regarding a reflexive analysis of the work and its perception.

INTRODUCTION

Dans ce texte, j'exprime mes réflexions sur la peinture, un sujet vaste et complexe que j'aborde en me basant sur mes expériences de la pratique picturale et sur les questionnements que soulève ma production artistique actuelle. J'y explique comment ma façon de travailler m'amène à convoquer l'inédit à travers le processus de fragmentation et de reliance, un peu comme si je tissais la toile des compétences et des connaissances qui m'y ont conduite. Je montre aussi comment, durant le processus de la construction de mes tableaux, les éléments se déterminent entre eux pour donner un sens et une forme à mon projet en recherche création. Bref, c'est en observant ma pratique, en écoutant les interrogations et les réflexions qu'elle a suscitées en moi que j'ai rédigé mon essai. De plus, j'aborde l'ascendance de mouvements artistiques inscrits dans l'histoire de l'art ainsi que l'influence de certains artistes contemporains sur mon travail, de même que mes stratégies de travail. J'analyse mes œuvres et j'explique les relations engagées entre les éléments de mes tableaux et souvent entre les tableaux eux-mêmes, dont la nature est complexe et globalisante.

À l'instar de ma professeure Danielle Boutet, je tiens à souligner que : « Le récit d'artiste ne rend pas exprimable ce qui ne l'est pas. Il cherche plutôt à connaître et à rendre compte de cette *expérience de l'inexprimable* » (2016, section Raconter quoi ?). Ainsi, je ne vise pas à expliquer dans mon essai, mais plutôt à sensibiliser le lecteur à la dynamique sur laquelle repose mon travail en recherche création.

À chaque fois, ce sont des gestes issus de mon esprit, de ma sensibilité, qui construisent le tableau, car c'est bien de cela qu'il s'agit. Un tableau se construit, se déconstruit et se reconstruit par mon processus créateur durant lequel je cherche constamment à préserver l'autonomie des fragments de même que la juste globalité du nouvel ensemble, laquelle fait apparaître le sens de mon travail. Cependant, quand je regarde l'œuvre terminée ou en voie de le devenir, je ne peux m'empêcher d'y percevoir un phénomène découlant de l'organisation systémique. En effet, les taches et les formes installées en fragments dans le

tableau offrent une cohérence d'ensemble et l'œuvre demande d'être perçue dans sa globalité plutôt que considérée de manière morcelée.

Mes tableaux montrent un principe structurel dans lequel, à l'instar de ce qu'explique Edgar Morin :

« L'idée d'unité complexe va prendre densité si nous pressentons que nous ne pouvons réduire, ni le tout aux parties, ni les parties au tout, ni l'un au multiple, ni le multiple à l'un, mais qu'il nous faut tenter de concevoir ensemble, de façon à la fois complémentaire et antagoniste, les notions de tout et de parties, d'un et de divers » (Morin, 1977, p. 105).

Ce principe m'apparaît joindre à mon travail d'atelier le regard que je porte sur l'univers qui m'entoure, car je perçois le monde comme un tout complexe et organisé. J'interroge donc, dans mon projet, ce qui relève de la complexité (à la fois unité et pluralité), de l'explicite (la matérialisation) et de l'implicite (le sens) de l'œuvre. Ce processus d'interrogation est devenu une aventure artistique matérialisée, de même qu'un pèlerinage spirituel.

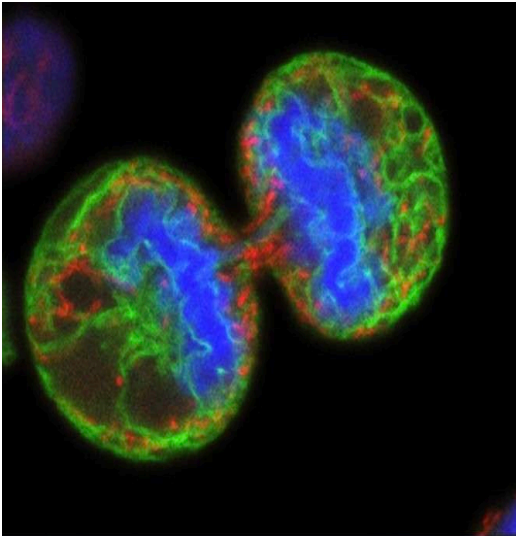
CHAPITRE 1 – Références et influences.

1.1 Corrélation à la biologie

J'ai travaillé en microbiologie une grande partie de ma vie et, de ce fait, j'ai été mise en contact avec de nombreuses vues microscopiques d'organismes infiniment petits (cellules, bactéries, agrégats de particules, etc.). J'étais fascinée par leur capacité d'organisation et de régulation dans une structure complexe.

À l'analyse de mes tableaux, j'ai constaté que les interrelations qui déterminent les bases de la biologie (notre propre constitution physique) se reflètent dans ma pratique artistique. Ainsi, dans ma recherche sur la fragmentation et la reliance, je soulève les mêmes déplacements, emplacements, constitutions et reconstitutions, qui forment l'humain et les éléments de la nature.

Dans le livre de Jung, *L'homme et ses symboles*, la psychanalyste Aniéla Jaffé rapporte, concernant des tableaux purement abstraits : « ces tableaux sont souvent des images plus ou moins exactes de la nature elle-même, et montrent une analogie surprenante avec la structure moléculaire des éléments organiques et inorganiques de cette nature » (1964, p. 264). Comme les cellules du corps humain, mes formes picturales montrent des agrégats autonomes qui se côtoient, s'entrecroisent, se forment, se déforment, se réunissent, s'agencent en réseaux complexes, pour fonder l'espace du tableau. Mon tableau « Migration Organique » (Figure 2) montre une similitude avec la photo « Mitose » (Figure 1) d'une division cellulaire prise au microscope.



(Figure 1), « Mitose », [Photo] Futura Science, (2022) (Figure 2), « Migration Organique », Francine Audet, (2022)

Mon tableau rassemble plusieurs caractéristiques retrouvées en biologie. Ainsi, dans les deux cas, les éléments, quoiqu'interdépendants, possèdent leur nature propre. La cellule et l'agrégat, comme le tableau, constituent des ensembles organisés.

Mon actuelle recherche artistique est inspirée de ces liens perçus entre les composants du monde biologique. Dans son ouvrage *Le Fragment comme totalité, une métaphore architecturale*, Anne Cauquelin affirme : « il s'agit d'une auto-organisation ou d'un travail interne de mise en forme qui procède d'un dépliement des traits intrinsèques de l'organisme » (2010, section Incompétence et implicite). Je crois que dans mes œuvres, comme en biologie, il s'agit de liens réseautés contenus dans une globalité.

Je reconnais aussi que ma vision de l'art découle en partie de différentes sources et que mon travail constitue (souvent à mon insu) une synthèse de ce qui me touche dans les tendances parues antérieurement. Je retiens ici les deux principaux mouvements artistiques qui m'animent. Le premier est l'expressionnisme abstrait, mouvement initié par des peintres américains des années 1945-65. Le second apport provient de l'art du collage qui se développe au début du 20^e siècle, impulsion qui s'est répandue surtout en Europe. Je remarque que ces deux mouvements sont apparus après deux grandes guerres. Les deux

font l'éloge de la liberté retrouvée. La notion de liberté est certainement aussi le moteur principal de ma création.

Dans la continuité de ce texte, en plus de ces deux mouvements marquants pour moi, j'évoquerai également l'influence de deux artistes contemporains dont le travail me touche particulièrement. Il s'agit de Marcel Jean et Bram Van Velde.

1.2 L'expressionnisme abstrait

Je voue un culte à l'expressionnisme abstrait des Américains des années 1950. Les artistes de ce mouvement ont surtout utilisé la peinture comme médium de prédilection. On a regroupé plusieurs types de peinture dans cette affiliation, certains très gestuels et d'autres plus contemplatifs. Cependant, tous les artistes rassemblés avaient en commun le désir d'exprimer l'intériorité ou l'intensité émotionnelle par le biais de la peinture. Cette même intention gît au cœur de mon travail artistique. Chez certains, des coups de pinceau spontanés et expressifs témoignent de leur identité; tandis que chez d'autres, des champs colorés évoquent leur spiritualité, deux caractéristiques que je tente aussi de rendre perceptibles. Je ressens leurs œuvres comme étant expressivement authentiques.

En parlant de Jackson Pollock, l'historienne de l'art De Grammon Lara affirme que chez cet artiste, le corps devient : « instrument primordial pour extérioriser l'acte créateur, le geste spontané qui va s'imprimer sur la toile » (2007, p. 32). C'est justement cette attitude qui me fascine, parce que j'insiste aussi sur l'expression de mon intériorité et ma sensibilité par la gestuelle corporelle.



(Figure 3), « Blueberry eyes », Franz Kline. (1960)

En 2008, lors d'une exposition des maîtres modernes américains du milieu du siècle, au Smithsonian American Art Museum, Virginia M. Mecklenburg et Tiffany D. Farrell disent du tableau « Blueberry eyes » de Kline (Figure 3) :

The centralized green, black, and red strokes set against a blue field in Blueberry Eyes (1959-1960) project the aspect of a figure against a background space. The energy here is electric, even joyous. In a rare acknowledgment of a specific source, Kline told [...] the painting's first owner that he named the composition for the color of eyes shadow worn by his companion when she returned from a trip to Paris. (2008, p 160 et 163)

C'est justement cette « énergie électrique » et sa liberté d'expression qui me touchent dans le travail de Kline. La totale maîtrise de ses gestes et de ses couleurs provoque chez moi d'intenses émotions. Je perçois force, puissance et profondeur dans ses larges champs colorés. J'y capte une grande qualité de présence. Comme chez lui, ma peinture, par une

certaine maîtrise du geste et de la couleur, se veut être l'expression de mon identité et de ma quête spirituelle.

1.3 L'art du collage

Mon exploration de la fragmentation et de la reliance comme étant un mode opératoire dans l'élaboration de mes tableaux a débuté par des collages papier, ainsi que le faisaient les artistes du mouvement de l'art du collage. Ces artistes réalisaient des œuvres en combinant des éléments de diverses natures : dessins, journaux, textes, photos, papiers peints. Ils cherchaient ainsi à ouvrir sur des nouvelles techniques de création.

Les philosophes, chercheurs en esthétique et sémiotique Mihai Nadin et Vicu Bugariu, décrivent ainsi le travail de ce groupe : « Des substances et des fragments inertes, souvent vulgaires, se retrouvent réunis dans des tableaux, où ils obtiennent une autre vie et se chargent de nouvelles significations » (1972, p. 132). C'est justement cette nouvelle signification, produite par la relation entre les éléments hétéroclites qui forment le sens de l'image par substitution analogique, qui était très inspirante pour moi. Au début de mes explorations, comme Juan Gris dans son tableau « Le petit déjeuner » (Figure 4), j'ai d'abord réuni des pièces de papiers, issues de mes œuvres découpées ou déchirées. De cette manière, je souhaitais créer une ouverture sur le plan métaphorique, amener un sens inédit dans mon travail, provoquer une apparition, une surprise.



(Figure 4), « Le petit déjeuner », Juan Gris, (1914)

Cependant, ces artistes travaillaient avec des fragments d'images issus de la représentation, alors que je travaille avec des éléments abstraits. Mais, la composition de mes œuvres se rapproche des leurs, car comme eux, je réunis des pièces en cherchant à créer des ensembles inédits, des totalités nouvelles en appliquant le principe de fragmentation et de reliance.

Dans ses écrits, l'anthropologue Jean-Marc Lachaud indique des pistes de compréhension importantes pour ma recherche. Il explique que l'art collagiste¹ : « Désacralisé, non auratique, irrévérencieux, hasardeux, l'art collagiste s'inscrit dans un mouvement dynamique qui impose sans cesse glissements et déplacements du côté du transitoire, de l'aléatoire, de l'inopiné, du disparate, de l'inachevé » (Lachaud, 2000, paragr. 4). En effet, l'image-collage introduit une idée de flottement qui me rejoint et me plaît, car elle suppose que rien n'est tout à fait prévisible ni dans la construction ni dans l'interprétation de l'image.

¹ Le terme « l'art collagiste » est utilisé par Jean-Marc Lachaud dans le cadre spécifique de son ouvrage *De L'usage du collage en art au XXe siècle*.

Nadin et Bugariu affirment aussi : « cet aspect purement spontané du collage contient des virtualités métaphoriques inconnues et impossibles à connaître à l'avance par l'artiste » (1972, p.137). C'est précisément cette facette du collage qui m'intéresse. L'opportunité de déclencher une apparition par ce processus permet d'explorer des contrées que je n'aurais pas su imaginer, mais que je reconnais, parce qu'elles ont du sens pour moi. Le collage fait apparaître l'inexistant et le surprenant. Il produit la rupture avec le connu, autant pour l'artiste que pour le spectateur.

Le théoricien en psychologie de l'art Anton Ehrenzweig, en analysant la musique de Beethoven, affirme : « Une mélodie bien bâtie, pleinement articulée, relève trop de la conscience, tandis qu'un fragment incohérent, un élément de forme disruptif est plus apte à rompre le foyer étroit de la pensée intellectuelle et produire dans la surface lisse de l'esprit une fissure qui mène à la profondeur de l'inconscient » (1974, p. 87). Je crois que dans ma pratique artistique, par la fragmentation et la reliance, je cherche à produire une rupture, une fissure compositionnelle apte à créer une ouverture sur mon inconscient dont l'apparition se manifeste dans mes œuvres. Un bon exemple est, je crois, mon tableau intitulé « Marine » (Figure 5).



(Figure 5), « Marine », Francine Audet, (2020)

Cette œuvre papier composée de fragments réunis propose un regard sur la relation de proximité provoquée par les taches de matière versus la profondeur de champ de certaines parties de l'image. Elle ouvre un espace à mi-chemin entre la réalité évoquée (eau, bateau) et l'imagination, tout en mettant en valeur les éléments fondamentaux (factuels) de la peinture (formes, lignes, couleurs, masses). Dans ce tableau, la fragmentation construit l'espace par la rupture avec le connu (dans le monde) en proposant un espace irréel, mais visible et matérialisé (tableau).

1.4 Artistes contemporains

Plusieurs artistes actuels sont pour moi des sources d'inspiration et des modèles. Si j'en retiens deux, c'est parce que je considère qu'il s'agit de mes mentors artistiques et spirituels. Le premier est un artiste qui vit et travaille à Québec. Il s'agit de Marcel Jean. Ses écrits et ses mots résonnent en moi (conférences, interviews, colloques), je bois ses paroles parce qu'elles rejoignent mes pensées. Sa vision de l'art et ses propos nourrissent ma réflexion. Marcel Jean m'influence par le contenu de son discours (sa pensée) et par celui de son œuvre. Son travail contribue à orienter le mien, car je vois dans ce travail la vérité, la liberté, la profondeur et l'assurance. Je le comprends et j'y trouve des réponses à ma propre recherche artistique. Comme chez lui, le paradoxe de la spontanéité et de la maîtrise est présent dans ma façon de travailler.

Lors d'une conférence prononcée en 2016 à l'UQTR, Marcel Jean dit : « En ce qui me concerne, je pense que la peinture a « quelque chose d'immémorial où une sorte d'origine est toujours active; ce premier moment où un espace concret est devenu abstrait, où la marque du geste est devenue symbole » (Jean, novembre 2016, Galerie R3). Pour moi aussi, la peinture est une quête d'origine, d'une part immémoriale de mon être, et probablement d'une part inconsciente. Un dialogue entre la fiction créée et le réel, de même qu'un échange entre les éléments d'un tableau et parfois entre les tableaux. Pour exemplifier cette vision, j'ai choisi de présenter ici le tableau de Jean intitulé : « Suite aurore » (Figure 6), car on y voit bien l'importance du geste et de la couleur. Deux facteurs structurants qui rapprochent mon travail du sien.



(Figure 6.), « Suite aurore », Marcel Jean, (2001)

Jean présente la couleur comme « une structure différentielle » (Jean, novembre 2016, Galerie R3). Pour ma part, je reconnais que chaque couleur a sa propre structure, ses propres qualités. Dans mes tableaux, c'est elle qui en articule la structure par son poids, sa masse, sa teinte, sa luminosité ou son opacité. C'est le rapport entre les taches de couleur qui donne le tableau. Sa composition relève des unités colorées qui le constituent et de leurs interrelations.

Marcel Jean, quant à lui, conçoit la pratique artistique comme « une activité où des concepts sont en jeu, et comme on ne représente pas des concepts, on ne peut que les faire agir, ils s'effacent devant l'actualisation et donnent la chance à la présentation, à la présence » (Jean, novembre 2016, Galerie R3). Comme chez lui, mes gestes tentent de faire apparaître des mises en situation d'objets (d'unités) inédits, improbables, lesquelles

traduisent un questionnement sur l'être, l'origine, la présence. Il distingue dans la peinture une forme de rituel et un côté ludique qui me rejoignent également. Je travaille ainsi. Au début, mes gestes sont plutôt ritualisés. Vient ensuite une période plus méditative où les actes sont davantage réfléchis, en mode construction, déconstruction, reconstruction. Je cherche alors à mener l'œuvre ailleurs, à faire apparaître le sens. Marcel Jean mentionne que : « la forme implique l'idée de construction, l'idée de relation, relations entre des objets concrets et les objets abstraits » (Jean, novembre 2016, Galerie R3). De la même manière, c'est la relation entre les formes, les taches et les lignes qui instaure l'idée de construction dans mes œuvres. Chaque geste est unique par sa teneur et par son effet. Chacun attire vers la surface, ce qui réside au plus profond de moi.

Ma pratique est une quête de sens et de sens de l'œuvre, Marcel Jean dit « Ainsi, contrairement à la représentation qui thématise le sens, dans une pratique où la forme se construit, le sens est toujours en avant, toujours à venir » (Jean, novembre 2016, Galerie R3). Dans cette perspective, la peinture est pour moi une aventure. Marcel Jean dit : « Le sens à la limite est un événement dans l'œuvre qui, pour l'artiste, est une aventure et un risque, car il n'y a pas de modèle - voir venir le geste qui fait événement » (2016). C'est par le plaisir de la liberté éprouvée, située dans la relation entre le sens et le non-sens, que je m'appriivoise, m'unifie et m'assume.

Le deuxième artiste qui m'inspire est le peintre et lithographe néerlandais Bram Van Velde (1895-1981). Il me séduit par ses compositions audacieuses, ses choix de couleur et la maîtrise de ses gestes, ce dont témoigne son tableau « Combat » (Figure 7).



(Figure 7), « Combat » Bram Van Velde, (1974)

Les œuvres de Van Velde me touchent par la justesse, l'inventivité, le rapport judicieux de leurs formes et couleurs. Ce peintre organise les éléments de ses tableaux en équilibre, à la limite de l'instabilité. Cela crée une sensation de fragilité qui provoque l'émotion. Devant ses tableaux, je sens un mystère envoûtant, une présence authentique et une dose d'infini. Une grande simplicité, une grande liberté s'en dégagent de son œuvre.

En plus des mouvements et des artistes qui m'ont précédée, je suis inspirée et influencée par de petites choses vues au hasard telles : les fissures de l'asphalte, les lézardes des murs ou encore l'usure des quais. Ces détails de couleurs, de traits qui me touchent, ressortent tôt ou tard dans mes œuvres. Celles-ci sont porteuses de l'ensemble de ma vie, de ce que j'ai découvert durant mes lectures, pendant mes promenades en nature, ainsi que de tous les événements, les sentiments et toutes les émotions qui ont façonné l'être que je suis.

CHAPITRE 2 – Approches méthodologiques

Deux approches se croisent dans la réalisation de mon projet en recherche création : systémique, comme modèle de fonctionnement des relations complexes dans une structure et heuristique qui m'aide à analyser la découverte intuitive durant le processus de la création. Lorsque je peins, je vis une expérience de rencontre avec la matière colorante et sa mise en fonction sur un support. Je travaille de façon intuitive. Quand je commence un tableau, je ne sais pas ce qui sera produit. C'est ma phase exploratrice, celle où je tente d'implanter les éléments sur la surface. Comme le disait le peintre Pierre Soulages : « J'ai toujours dit que c'est ce que je fais qui m'apprend ce que je cherche » (2003, paragr. 3). Je fais et j'avance dans le chemin qui s'ouvre.

Ainsi, aiguillée par le désir d'installer mon essence sur l'espace du support, ancrée dans mon expression physique et psychique, je pose un premier geste : celui-ci en appelle un autre et ceux-ci encore d'autres. De ces gestes s'établit alors un dialogue entre le tableau et moi, nécessitant toute mon attention au processus en cours. Chaque geste contribue à une mise en tension de taches colorées et de lignes. Le tableau passera par différentes phases avant de présenter sa composition finale. Ce processus intuitif me conduit toujours vers un moment où, en observant et décortiquant ce qui est apparu sur la surface, ma posture bascule vers une analyse plus systémique du tableau.

En effet, mes tableaux sont des images qui parviennent au sens par construction, déconstruction et reconstruction. Ce processus fragmente un espace pictural initial et en réunit des parties. Le nouvel ensemble se compose alors d'éléments interreliés visant une totalité. Voilà pourquoi, je perçois mes œuvres comme des compositions complexes. Une analyse qui récupère la globalité offerte par les facteurs organisés de fragmentation et de reliance. Globalité dans l'œuvre, globalité parfois de réunion d'œuvres. Les savoirs sont à la Systémique ce que leurs différentes pièces (parties) sont à mes tableaux. C'est donc dire qu'à l'observation, ma vision prend en charge toutes les démentions du tableau, considérant chacune de ses parties comme composante intégrale d'une structure globale. Ma perception

étant que les parties du tout ou encore de l'ensemble interagissent en système, même si chaque pièce conserve son autonomie propre.

Grâce à l'observation et à la réflexion, de même que par mon approche systémique, je peux saisir ce qui est survenu lors du travail. Je vois comment mes interventions gestuelles et mes choix de matière sont parvenus, par fragmentation et reliance des éléments picturaux, à créer un nouvel espace. Et je constate que c'est bien d'une découverte qu'il s'agit. Ce que je vois apparaître, je n'aurais jamais pu l'imaginer avant son apparition.

Pour René Passeron : « L'artiste, par exemple, n'est pas forcément plus sensible que n'importe qui, mais il est de ceux qui passent à l'acte » Passeron (1999, p. 269). Je pense que ce passage à l'acte, en créant l'œuvre, transforme l'artiste. En intervenant sur la matière, j'agis aussi sur moi. J'entre en relation et souvent en lutte avec les matériaux. Quelquefois, je saute dans le vide et me confronte avec moi-même. Pendant la création, je me demande qui je suis et comment le regardeur peut interpréter mon travail. J'endosse les conséquences de mon travail, donc je m'assume en tant qu'artiste et personne. Passeron explique aussi : « Ce qu'Aristote appelât « la cause matérielle » de l'œuvre n'est en rien passive, et l'œuvre sera le produit ambigu d'un combat entre la subjectivité de l'artiste et les nécessités techniques du matériau ». (1999, p. 271)

Chaque fois, à travers la matière, j'apprivoise une part d'inconnu, une part de moi est mise à jour. La complexité dans la relation entre le tout et les éléments constitutifs demande de relier les pièces échues de la fragmentation, mais elle réclame aussi de tenir compte de l'autonomie individuelle de ces pièces. Edgar Morin écrit :

La complexité, c'est cela. C'est réaffronter les incertitudes et contradictions chassées par la connaissance simplifiant, non pas en deçà, mais au-delà de cette connaissance. Il nous faut considérer dans leur association antagoniste ordre/désordre/organisation (c'est en se désintégrant que l'univers s'ordonne et s'organise), entre continu et discontinu [...]. (1982, p. 299)

Réunir des parties distinctes significatives et chercher à établir une interrelation de tous les éléments, c'est bien ainsi que je comprends mon travail. Il s'agit du maintien de la distinction des fragments dans un tout donné par l'interrelation des éléments. De plus, la réunion des parties révèle des qualités qui n'apparaissent pas dans les parties isolées. L'un et l'autre, le tout et les parties, en interagissant, forment une totalité complexe.

Instinctivement, je cherche à donner des caractéristiques picturales différentes à chacune des parties et à conserver des liens entre elles. Pendant le processus de création, mon regard circule dans l'espace pictural afin d'y trouver des points d'appui et d'en percevoir les liens réseautés. Alors, l'idée d'une possible cohabitation du multiple sans réduction des particularités fragmentaires est ressentie. Par exemple, l'œuvre « Partir » (Figure 8) est composée des fragments de pièces d'un ancien tableau. Les touches de rouge et de bleu, les lignes conduites par les formes engagent la circulation de la vision dans le tableau.



(Figure 8), « Partir », Francine Audet, (2022)

Les formes sont séparées, mais interreliées. Ainsi, chaque modification transforme le tableau. Celui-ci devient autre, évolue dans l'espace en tenant compte de l'information véhiculée par la modification.

Cependant, pour tenir, le système (le tableau) doit ménager un équilibre entre les forces de ses éléments, de même qu'entre leurs liaisons. Ainsi, tout au long de l'élaboration de mes tableaux, mon attention est captivée par l'organisation des éléments entre eux, par la manière dont ils seront imbriqués en continuité, de façon à maintenir un équilibre, même précaire. Pour moi, la complexité est donc un principe qui maintient la distinction, mais qui établit la relation. À l'intérieur d'un tableau, ce principe signifie que les parties, que je nomme *fragments*, possèdent des propriétés distinctes, mais qu'ils sont reliés entre eux. Dans mes tableaux, les fragments interagissent et maintiennent l'équilibre en assurant sa régulation. Ceci grâce à la structure de leur organisation spatiale.

À ce propos Edgar Morin précise que :

La complexité systémique se manifeste notamment dans le fait que le tout possède des qualités et propriétés qu'on ne saurait trouver au niveau des parties prises isolément, et inversement dans le fait que les parties possèdent des qualités et propriétés qui disparaissent sous l'effet des contraintes organisationnelles du système. (1982, p. 203)

Dans mes tableaux, l'équilibre est maintenu suivant deux principes : celui de la variété des éléments et celui de l'interaction entre eux. Lorsque je peins, ces deux notions demeurent dans mon esprit. Je conçois la variété, même dans la similitude ; une légère différence de geste ou de la couleur suffit à la produire. L'œil est mis en mouvement par la variété, mais la similitude instaure des repères visuels. La différence interroge et la similitude maintient la cohésion. La similitude et la variété incitent le regard à passer d'un élément à l'autre et ainsi, à maintenir l'interaction entre les éléments dans l'œil du regardeur. Donc, ces notions deviennent la base de la complexité inscrite dans mes œuvres.

C'est justement à cause de cette complexité que je préfère travailler avec une approche méthodologique mixte (heuristique et systémique). Le croisement de ces deux approches méthodologiques me permet une multiplication des stratégies et des modes opératoires ainsi que l'association des éléments de la recherche pratique et théorique.

CHAPITRE 3 – La peinture et la spécificité de l'espace pictural

3.1 La peinture

Aussi loin que je me rappelle, la matière colorante a fait partie de ma vie. Dès l'enfance, je l'ai manipulée de plusieurs façons : crayons à colorier, peinture à l'eau, peinture à l'huile et même latex. Je peux dire que la peinture m'habite, car j'ai toujours « fait » de la peinture. Dans ma famille, les gens peignaient. Très jeune, j'étais fascinée par les couleurs, leurs interactions, leurs possibilités de combinaison et leurs effets optiques. Cette fascination subsiste toujours.

Par-dessus tout, c'est la relation directe à la matière, la relation sans intermédiaire, la possibilité d'un corps à corps avec elle, qui a déterminé mon choix de ce médium. Puisqu'à la base, il s'agit d'enduire un support de matière, la matière devient un objet concret à manipuler, à ordonner, à transformer. L'interrelation commence ici, entre la matière et moi; nous interagissons l'une sur l'autre, nous entrons en relation intime. J'agis, elle me répond. D'une certaine façon, je m'incarne dans la matière.

La peinture m'offre la possibilité de rendre visible ce qui couve en moi d'émotion, de sentiment et de passion. Plus encore, construire un tableau me donne la possibilité de rendre visible quelque chose de l'invisible. Avec le temps, j'ai réalisé que la peinture m'amenait à redéfinir un espace symbolique intime et personnel lié à mon intériorité, à ce qu'elle contient de connu, d'oublié et de senti.

Le philosophe Merleau-Ponty dit que : « 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 » (1964, p.26). En ce qui me concerne, l'acte de peindre me permet la réappropriation de mon individualité et une possibilité de créer des liens avec le monde. À travers elle, je m'autorise à manifester ma perception de ce qui m'apparaît être l'essence de

la vie ou encore le passage du réel à la réalité. La peinture me permet de montrer mon humanité, mon incarnation dans ce monde, ma relation à la nature et aux autres humains. Elle relève donc d'une pulsion vitale, mais évolue en moyen de connaissance. Dans son essence, la peinture m'apprend que le fini et l'infini peuvent être simultanément présents dans le même espace. Lorsque j'ose m'affirmer dans le geste, elle m'enseigne l'humilité devant l'immensité des possibles. Elle m'inculque l'audace en m'incitant à affronter mes peurs et mes conflits intérieurs. Elle me demande surtout de poser calmement et d'assumer qui je suis. La peinture ouvre sur la poursuite de l'être en moi et en dehors de moi.

Mon acte de peindre se situe entre désir et effort, générateur de plaisir et de déception. Il aménage un espace de découverte qui se construit par des allers-retours entre le tableau et moi. L'œuvre se constitue par alternances entre mes pulsions, mes réflexions, mes hésitations, mes gestes et le retour projeté par l'image. Sa construction requiert mon attention, ma constance, ma rigueur, mon intégrité. En ce sens, la peinture me permet de spatialiser mon esprit en cherchant à le rendre tangible. Elle devient alors un acte de présence à moi-même.

Les spécificités de ce médium me sont indispensables dans ma recherche parce qu'elles m'imposent leurs propres teneurs (texture, transparence, opacité, variété de couleur et de temps de séchage). J'ai besoin d'une matière malléable qui réponde à mes gestes, mais ayant ses exigences et ses propres possibilités de transformation. Comme le souligne le peintre Pierre Soulages, « La peinture ne m'intéresse que dans la mesure où elle me ménage des possibilités d'aventure. Sans quoi, je resterais un artisan qui fait ce qu'il sait faire » (Soulages, 2003, paragr. 46). C'est bien de cela qu'il s'agit, l'ouverture éventuelle sur la découverte. En fait, la peinture est pour moi une quête de soi et du monde, à travers tous les facteurs structurants qui la mettent en œuvre. Elle se manifeste à la fois, comme expression de mon désir, satisfaction dans le travail, observation et patience méditative devant la forme d'un surgissement. Mes tableaux sont un mélange de ce que je veux faire, de ce que je peux faire et de ce qui advient, souvent à mon insu, que je nomme " la révélation ". Par-dessus tout, je pense, à l'instar de la philosophe Éliane Escoubas que :

La peinture (toute la peinture ?) peint un monde sans objets, puisque le monde qu'elle fait naître sous le regard n'a pas lieu dans l'objectivité des objets, mais dans la visibilité comme telle [...] La peinture fait voir ce qu'on ne voit pas ordinairement – ce qu'on ne voit pas *du tout* : elle peint, à chaque fois, la naissance du monde sous le regard – ce qui a toujours déjà commencé lorsqu'on commence à voir ce qu'il y a à voir. (2011, p.26)

La peinture rend visible une part d'invisible qui ne pourrait l'être autrement. Cette part que même l'artiste ne peut commander. Je ne peux que me placer en situation de provoquer *l'apparition*, c'est-à-dire me mettre au travail ou y réfléchir.

L'attention que je porte à la peinture me transporte dans un état second, entre le rêve et la réalité, lequel adapte l'être que je suis à une grande réceptivité intuitive. J'investis des surfaces par des gestes de matière colorée, créant alors des tableaux, et des ensembles de tableaux, lesquels s'appliquent, comme le dit Merleau-Ponty, à concevoir un « champ de présence »² (1945, p. 307). Devant chaque superficie vierge, c'est l'inconnu qui se présente et je le confronte par ce qui est présent dans mon esprit, mes peurs, mes doutes et mes forces. L'anthropologue Claude Lévi-Strauss confirme l'état second dont je fais mention, il précise que :

[...] L'art s'insère à mi-chemin entre la connaissance scientifique et la pensée mythique ou magique ; car tout le monde sait que l'artiste tient à la fois du savant et du bricoleur : avec des moyens artisanaux, il confectionne un objet matériel qui est en même temps un objet de connaissance. (1962, p. 37)

En tant qu'objet de connaissance, de soi-même et du monde, la peinture est une expérience unique. Le sociologue Joël Cadière écrit : « L'expérience résulte d'une incorporation particulière et singulière acquise, apprise, transmise, éprouvée » (2017, paragr. 1). En ce sens, je pense que l'amour de la peinture est celui voué à la vie, au fait de me sentir vivante. Pour moi, peindre signifie me placer au centre de moi, en état de réception, d'attention, d'observation et de présence. Demeurer attentive aux désirs, aux pulsions, aux visions, aux

² Le concept « champ de présence » est emprunté d'Husserl qui le définit dans *Zeitbewusstsein* et retravaillé par Merleau-Ponty dans le contexte de sa pensée.

intentions, au savoir, à la quête, aux choix et aux gestes, c'est m'ouvrir à une venue et pendant un moment devenir l'œuvre, y être plongée et de ce fait, transportée ailleurs, en dehors du temps, saisie par l'expérience sensorielle.

L'expérience de la peinture agrandit ma vision de la réalité en hauteur et en profondeur. De cette expérience, Merleau-Ponty assure que : « [...] nous ne saurions la saisir dans l'ordinaire de la vie, car elle est alors dissimulée sous ses propres acquisitions » (1945, p. 291).

Le bonheur d'entrer dans cette spatialité « autre », de pouvoir me transporter dans ce monde du senti, de la perception sous-jacente des choses et du monde, voilà ce que l'art me permet. Je matérialise ma vie dans ma peinture, j'y laisse la trace de mon passage en ce monde.

3.2 La spécificité de l'espace pictural

L'espace pictural, c'est l'espace inhérent au tableau. L'espace de création proprement dit, le lieu de la genèse de l'œuvre, là où je déploie ma pratique artistique, là où celle-ci interroge le silence. La philosophe Éliane Escoubas précise que : « [...] espace du tableau est avant tout un espace de la manifestation et non un espace de représentation » (2011, p17). C'est ma fenêtre ouverte sur l'imaginaire et sur la possibilité de matérialisation de l'invisible.

En peignant, je crois appeler une partie de moi plus profonde, celle qui appartient à ma psyché et qui serait en lien avec l'univers. Je pense que mes tableaux sont des lieux d'échanges entre mon être conscient et mon inconscient. En ce sens, le grand médecin psychiatre Carl Gustav Jung écrit que: « Théoriquement, nous pourrions reconstruire l'histoire de l'humanité en partant de notre complexion psychique, car tout ce qui exista une fois est encore présent et vivace en nous » (Jung, 1957, section Inconscient collectif) puisque la couche profonde de la psyché humaine, l'inconscient collectif, serait le contenant de cette histoire et celle-ci serait encore bien vivante en nous. Ainsi, chacun de

mes tableaux touche à des réminiscences de ma vie, de ma relation au monde ou du moins relève d'analogies avec celles-ci. C'est par la mobilisation de mon corps que se révèlent ces réminiscences. J'entre en action dès mes choix de matériaux et d'outils. Ensuite, ce sont mes gestes qui convoquent l'ensemble de mon processus pictural. Ils appellent « l'apparaître » dans ce processus. Lorsque je peins, ce qui paraît sur la surface découle de ma perception actuelle du monde. Un monde qui se fragmente et se recrée, où les pièces tendent à former des alliances, à se relier à d'autres pièces pour inventer des ensembles, pour renouveler sans cesse la vie.

Mon intérêt pour la fragmentation et la reliance s'insère dans une vision plus globale, une vision systémique où les éléments interagissent (j'y reviens au chapitre 6). Ainsi, l'espace pictural est l'espace où la matière et le geste s'unissent pour convier la libre expression de la chose dans son apparaître, cette chose qui deviendra l'œuvre.

CHAPITRE 4 – Les éléments physiques

4.1 Le format et la dimension du support

Les formats et dimensions du support présentent les soubassements de l'œuvre à produire. Ils guident les marques qui s'y inscriront et qui deviendront les facteurs structurants du tableau.

L'autrice et sémiologue Nicole Paquin constate : « L'infirmité ou la confirmation systémique globale dépend également de la forme géométrique du support et cette forme investit à son tour le complexe de catégories sémantiques générales, c'est-à-dire de notions effectives sur le corps, mais surtout sur le regard » (1990, p.55). La forme amorce des références à l'environnement naturel ou encore à des événements personnels propices à la comparaison ou même à la compréhension qui s'y glissent souvent. Par exemple, le rectangle horizontal rappelle le paysage et le rectangle vertical, le portrait. Le format et la dimension du tableau participent donc de sa composition interne, mais aussi de sa mise en espace, à savoir du lieu de sa présentation. J'utilise habituellement le rectangle vertical ou horizontal ainsi que le format carré. Mais, j'utilise aussi des formats irréguliers, notamment quand je travaille avec le papier.

Chacun de ces formats produit son effet, parce que chacun d'eux est déjà connoté dans nos esprits. Quand je peins, je tiens compte de ces facteurs dans la composition de mes tableaux. Je cherche à maintenir un équilibre entre les parties et leurs ensembles : soit les éléments internes de l'œuvre en regard des limites et de l'orientation du support.

Ainsi, le rectangle vertical ou horizontal ouvre sur l'extériorité par deux côtés, dans une orientation ou dans l'autre. Ce format, virtuellement divisé par une ligne centrale, suggère « la prolongation potentielle du regard sur un axe vertical ou horizontal » (Paquin, 1991, p.57). Ces prémisses (ligne centrale et ouverture sur l'extérieur) en tant que données inhérentes au support, créent déjà une tension et aménagent en partie, dès le début, la dynamique des éléments à peindre. Le rectangle est mon format préféré, car sa

configuration dynamise mes compositions, à condition que le rectangle ne soit pas trop accentué. Si c'est le cas, je dois répartir les éléments en hauteur ou en largeur. J'ai alors plus de difficultés à maintenir leur cohésion et leurs rapports interactifs.

Le format carré contient un cercle intérieur. Selon mes expériences, il a tendance à centraliser le regard. Les lignes de force diagonales s'entrecroisent au centre. Ce format me rend plus ardue la tâche de maintenir un équilibre intérieur à cause de la présence de l'effet de cercle. Soit, je compose avec lui ou bien, je tente de l'annuler. Mais dans les deux cas, la préoccupation de base persiste. Les formats irréguliers exigent davantage un balayage de l'espace. Les collages de fragments papier s'y prêtent bien. À cause des multiples lignes de force qui s'y entremêlent, ces formats m'offrent de nombreuses possibilités de composition et une grande liberté.

Un autre facteur important du support est sa dimension. En travaillant la mise en espace de mes tableaux, j'ai constaté que la dimension de l'œuvre picturale détermine la distance visuelle idéale entre les tableaux et entre chaque tableau et le regardeur. C'est le cas particulièrement dans l'espace de Silex, le lieu de diffusion de mon projet en recherche création. Il est manifeste que le format et la dimension des œuvres imposent une proximité ou un éloignement plus ou moins grand du regardeur. Ainsi, les tableaux de grands formats demandent un espace de recul correspondant à la possibilité de donner l'impression de pouvoir entrer dans le tableau et d'y déambuler. Ce format domine le corps du regardeur. À la différence de ce dernier, je considère aussi que le petit format aménage une distance de proximité, d'intimité avec le regardeur. Ce format encourage une attention directe du spectateur.

4.2 La matérialité de support

En parlant de la différence « présentation-représentation », Nycole Paquin, affirme que : « Si le tableau fait « œuvre », c'est qu'il s'impose aussi comme objet » (1991, p.47). En effet, fondamentalement, le tableau demeure un objet composé d'un support sur lequel est déposée de la matière.

Les supports sont les éléments de base; ils se doivent d'être conséquents, car ils fondent l'œuvre et demeurent les premiers déterminants de sa matérialité. Déjà, le choix du support oriente la construction de mes tableaux.

Mon projet pictural a évolué grâce à deux types de support, le papier et la toile. Je conçois mon travail sur papier principalement en mode dessin, car le papier me relie davantage à la ligne, laquelle fait appel à l'écriture. Mes images deviennent alors une sorte de langage où surtout la ligne est mise en évidence en délimitant des zones sur le fond. En dessin, à moins qu'elle ne soit complètement recouverte, la surface du support papier est partie prenante de l'image. Les étendues sont délimitées par des pleins et des vides. Les vides ou parties vierges du papier participent activement à mes œuvres et entrent en relation avec les parties pleines, colorées.

Les qualités physiques du papier (couleur et texture) sont des éléments agissant comme facteurs structurants dont je tiens compte dans mes compositions. Je choisis mes couleurs en relation avec la couleur propre du papier, de façon à faire ressortir le motif et les contrastes. Lorsque le papier est coloré, je privilégie soit des couleurs complémentaires ou de mêmes tonalités que celui-ci. De même, la texture du papier m'oblige à adapter mes interventions, mes tracés ainsi que mes outils. Je dois aussi trouver la pression adéquate à utiliser sur les différentes surfaces, afin d'obtenir l'effet recherché.

À cause de sa fragilité, mon rapport au papier est plus intime. Sa délicatesse me met en contact avec ma propre vulnérabilité, la précarité et l'éphémérité de ma condition humaine. La tendreté de sa substance matérielle donne à mes interventions picturales la possibilité d'instaurer une tension particulière entre cette fragilité et l'assurance de mon geste coloré. Sur papier, mes gestes sont plus précis parce que j'emploie de plus petits outils. En travaillant sur papier, j'ai aussi l'impression de partager davantage mon intimité avec l'autre. L'évidence de la précarité du support est indissociable de la manière dont les images peuvent être reçues. Souvent, mes formats sont plus petits et provoquent le rapprochement physique entre le regardeur et l'œuvre.

Le papier m'a révélé deux modes de travail. Le premier est le mode traditionnel du dessin, taches et lignes sur le support, tel que le montre mon œuvre « Révérence » (Figure 9).



(Figure 9), « Révérence », Francine Audet, (2019)

Le deuxième mode est celui de la « fragmentation et de la reliance » (dont je parle en détail au chapitre 6). En effet, c'est le papier qui m'a initiée à la rupture dans le travail avec le collage. Ce support m'a permis d'éliminer facilement des parties moins efficaces et de relier des parties appréciées. Grâce au travail sur papier, j'ai acquis une compréhension plus aiguisée de la fragmentation, de la reliance et de leur mode d'installation dans l'espace pictural. J'y ai aussi développé plus d'assurance dans la manipulation des éléments constitutifs d'un tableau.

Voici une œuvre « Montagne rose » (Figure 10) conçue avec des fragments de papier reliés. En créant une tache, la petite forme rouge permet aux trois surfaces de se relier d'une manière visuellement cohérente.



(Figure 10), « Montagne rose », Francine Audet, (2021)

Plus solide et résistant, le support « toile montée sur châssis » répond à d'autres besoins et d'autres critères. À cause de son épaisseur et de son rebord, je le perçois comme un morceau d'espace ayant une limite plus affirmée. Une découpe de l'espace suggérant que les éléments inscrits sur sa surface peuvent se prolonger au-delà de cette limite. En tant que morceau d'espace, le tableau est dès lors associé à son milieu. La toile accueille favorablement la matière colorante qui s'y accroche. Elle peut en soutenir plusieurs épaisseurs et cela me sert bien, car je travaille la matière par superposition. La souplesse de ce support offre aussi un certain rebond aux interventions. Ici, mon travail se traduit en mode peinture, c'est-à-dire que la tache y sera la dominante. Comme les dimensions de mes supports de toile sont plus grandes que mes supports papier, mon action s'y élargit, devient plus osée, plus entreprenante. Face à une toile, je m'investis entièrement sur le plan de l'expression corporelle.

Avec l'acquisition de l'aisance, mon activité est passée graduellement du papier à la toile. D'abord en intégrant des pièces de papier sur la toile de mes tableaux, ensuite, en remplaçant les composantes de papier par des morceaux de toile collés sur des surfaces de

toile. Finalement, la fragmentation, la reliance et la complexité systémique sont apparues comme des procédés constitutifs de mes œuvres.

4.3 La matérialité des pigments

Mon plaisir de peindre est relié à celui d'agir sur la matière en la manipulant, en créant des relations entre les éléments qu'elle fait naître. La matière est l'élément physique de la peinture. C'est elle qui investit le support par sa plasticité et sa capacité de réfracter la lumière. Elle possède des propriétés intrinsèques : la texture (lisse, rugueuse, épaisse, fluide), l'opacité ou la transparence, la matité ou la brillance. Les principales matières que j'utilise sont : l'acrylique, le latex, le graphite, le fusain, l'encre et le pastel à l'huile.

L'acrylique et le latex sont de même nature pigmentaire. J'apprécie la capacité de pouvoir les mélanger aisément dans mes tableaux. Leur différence réside dans la quantité de leurs pigments (dans certains cas, les pigments sont plus concentrés dans l'acrylique) et de leurs textures (le latex est plus fluide que l'acrylique). Ils sont tous deux des composés d'eau, de pigments et d'un liant polymère. Les deux offrent de nombreuses possibilités. D'abord, ils possèdent une vaste gamme de pigments, se mélangent et se diluent facilement. Ensuite, ce sont des matériaux assez résistants à la lumière lorsqu'ils sont protégés par un vernis, assurant ainsi une certaine permanence de la couleur. Grâce à leurs textures malléables, à leurs possibilités de dilution, le latex et l'acrylique induisent aisément des effets de transparence ou l'opacité, lorsque cela est désiré. Je les apprécie surtout pour leur rapidité de séchage, car je peins par couches superposées et la plupart du temps, je ne souhaite pas que les couleurs se mélangent. À cause de sa fluidité, j'utilise le latex pour couvrir les grandes surfaces. Les couleurs des pigments plus concentrées et plus intenses de l'acrylique me servent pour peindre les petites surfaces et pour accentuer les grandes.

Alors que l'acrylique et le latex agissent en taches et s'imposent comme les matières prépondérantes, les autres matières se fixent sur elles, ou près d'elles. J'interviens dans mes œuvres avec des bâtons de graphite et de fusain. Le graphite est une variété de carbone

cristallisé (plomb) dont la précision et la rigidité me permettent de poser des gestes sûrs, directement sur le support ou dans la peinture encore fraîche. Grâce à ce matériau, je commande la ligne avec fougue par mes traits prononcés inscrits dans l'acrylique. Ces traits en strient la surface, accentuant ainsi les textures et les mouvements existants. Le fusain, charbon plus noir et plus friable, me sert à accentuer des éléments granuleux et intenses. J'utilise l'encre surtout pour ses qualités de fluidité et sa grande concentration de pigments colorés. Avec elle, je trace ou appuie des lignes et quelquefois je produis une tache (davantage sur le papier). Les bâtons de pastel à l'huile me servent surtout sur les supports papier, souvent pour relier des surfaces du support demeurées vierges à des taches pigmentées ou pour créer des contrastes de matières et de formes.

Les matériaux employés dans mes œuvres se parlent et se complètent. Ils s'entrecroisent, se provoquent, se questionnent, se valorisent mutuellement, en épaisseur ou en surface. Chacune de ces matières interfère avec les autres et contribue par sa fonction de réflexivité à la configuration totale de l'œuvre. Quand je traite la matière, je deviens celle-ci et le temps n'existe plus. Mes gestes se marient avec elle, nous formons un corps. J'opère, elle me répond. Je l'écoute, l'entends, la laisse pénétrer mon esprit. Je cherche à sentir ce qu'elle me réclame pour mieux lui répliquer. La matière, en définissant ma peinture, opère comme langage visuel. Sa conversion en ligne et en tache énonce la signification de mon expression. Consignée sur le support, elle canalise mon propos en organisant mes éléments en composition picturale.

CHAPITRE 5 - Les éléments constitutifs expressifs

5.1 La tache, la ligne et la forme

Les principaux éléments constitutifs expressifs de la peinture sont la tache, la ligne, la couleur et le geste. Je parle aussi de forme tout au long de ce texte, car dans le contexte de ma recherche création, je considère que la forme est le rapport donné entre la tache et la ligne, intégré dans la composition globale du tableau. L'élément le plus important de mon travail est la tache, parce que c'est principalement elle qui charpente mes tableaux. Le philosophe Walter Benjamin affirme : « Le médium de la peinture peut être désigné comme la tache au sens étroit; car la peinture est un médium, elle est une telle tache pour autant qu'elle ne connaît ni fond ni ligne graphique » (2000, p.176). En fait, certains de mes tableaux sont uniquement constitués de taches.

Je ne prévois pas les taches à peindre, elles s'imposent. Même, si elles me paraissent naître de ma gestuelle et des impératifs liés au tableau, je sais qu'elles m'habitent. Elles sont à l'image de mes sentiments : petites, grandes, volumétriques, réelles, évanescentes, immatérielles. Elles sont des projections de mon univers intérieur. Je les considère comme étant en devenir, essence et acte, plutôt que finalité puisqu'elles ont le pouvoir de se relier et de se délier, proposant diverses formes à l'infini, à l'image de notre monde et de l'imaginaire.

Nous vivons dans un monde de forme et ce monde, je l'intègre à mes œuvres par la tache et la ligne. En parlant des formes par lesquelles nous vivons et nous représentons le monde, le sociologue Alain Médam affirme :

Nous vivons, agissons, pensons dans des formes dont la présence nous fuit. [...] Elles nous tiennent en leur sein et nous-mêmes, nous efforçons de les tenir à notre main, de les maîtriser, de les aménager, d'y aménager nos existences et coexistences. [...] C'est depuis l'intérieur de ces formes in-formantes qu'il nous faut nous informer de ce que leur existence est à ce point décisive pour nous. (1988, p.13)

Nous vivons dans un monde de forme et ce monde je l'intègre à mes œuvres par la tache et la ligne. En parlant des formes par lesquelles nous vivons et nous représentons le monde, le sociologue Alain Médam affirme :

Nous vivons, agissons, pensons dans des formes dont la présence nous fuit. [...] Elles nous tiennent en leur sein et nous-mêmes, nous efforçons de les tenir à notre main, de les maîtriser, de les aménager, d'y aménager nos existences et coexistences. [...] C'est depuis l'intérieur de ces formes in-formantes qu'il nous faut nous informer de ce que leur existence est à ce point décisive pour nous. (1988, p.13)



(Figure 11), « Corporéité I », Francine Audet, (2020)



(Figure 12), « Corporéité II », Francine Audet, (2020)

Les tableaux « Corporéité I » et « Corporéité II » (Figures 11 et 12) proposent des formes fermées et ouvertes. Qu'elle soit ouverte ou fermée, la forme possède en elle-même le pouvoir de limiter ou de lier, selon sa position et la vocation que je lui attribue dans mon espace pictural.

En réalité, la tache toute seule et les formes dans leur complexité du rapport de tache et de ligne mettent en jeu d'innombrables paramètres interactifs. Je privilégie leur capacité de créer des tensions par des rapports improbables entre elles, mobilisant chaos et ordre.

Quand je peins, je m'appuie d'abord sur mon expérience et à mes acquis techniques. Mais, pour qu'une œuvre arrive à maturité, je me laisse absorber par une part de chaos, de ce qui

arrive et qui peut apparaître. Ainsi, je combine mes formes, je les juxtapose, les superpose, jusqu'à ce qu'elles libèrent leurs propres résonances intérieures. Mon implication comme peintre, instigatrice de la mise au monde de taches et formes, requiert de me laisser guider par mon intuition en attendant ce qui advient.

La ligne est un autre élément constitutif de mes tableaux. Parfois, elle découpe mes taches et produit des formes ou encore, elle les réunit. Benjamin en parle ainsi : « La ligne caractérise la surface et la détermine en se l'attachant comme son fond, de sorte par exemple, qu'un dessin qui recouvrirait entièrement son fond cesserait d'être un dessin » (2000, p.173). La ligne est en effet plus importante dans mon travail sur papier, parce qu'alors mes œuvres deviennent des dessins. Le tableau « Résonance » (Figure 13) est un bon exemple de comment les lignes jaunes et noires s'attachent au fond papier dans l'œuvre.



(Figure 13), « Résonance », Francine Audet, (2018)

En revanche, en peinture sur toile, la fonction de la ligne est différente. Benjamin écrit « L'image peinte n'a pas de fond » (2000, p.176). Alors, la ligne ne se rattache plus au fond. Elle me sert plutôt à valoriser la continuité entre les éléments ou à initier les diverses profondeurs d'espace. Elle me fait passer d'un niveau de profondeur à un autre, d'une dimension à une autre, d'une sphère à une autre. Elle peut lier à la fois, le fort et le fragile, la couleur, la forme et le geste. Elle devient parfois mon fil de rupture, c'est-à-dire qu'elle peut rompre une surface unie en plusieurs parts. Le tableau « Fragmentation verte » (Figure 14) montre une ligne noire qui circonscrit une masse de taches et la détache de l'ensemble, la faisant paraître plus près du regardeur.



(Figure 14), « Fragmentation verte », Francine Audet, (2021)

Parfois dans mon travail, la ligne se manifeste sans hésitation, vive, ferme, aiguisée et tranchante comme une lame, mais elle peut aussi être (dans un même tableau) gauche, rude, balbutiante et sensible. Elle se faufile entre mes taches ou se cache sous elles, mais toujours, elle les proclame ou les raccorde. La ligne, en tant que geste, est l'affirmation de ma présence au monde. Mes mouvements s'articulent à travers elle, afin de marquer mon territoire.

5.2 La couleur

Aux plans phénoménologique, optique et artistique, la couleur est une perception. En peinture, je la conçois comme base de l'expression expérientielle, comme un moyen de rejoindre et d'exprimer les émanations des propriétés du monde sensible que je cherche à traduire en un monde visible. Comme l'observe le philosophe Claude Romano concernant la couleur :

« La couleur possède pour nous une profondeur parce qu'elle est le lieu même d'une expérience de l'être *comme tel*, celle que le peintre cherche à traduire » (2020, p.308). La couleur ne devient pas seulement longueur d'onde ou perception visuelle et mentale, mais bien une combinaison des trois. Dans ce sens, la couleur véhicule l'essence de ma vie, la manifestation de ma conscience et sans doute, d'une part de mon univers inconscient.

La couleur avec sa matérialité pigmentaire exprime aussi ma sensibilité. Quand je peins, c'est toujours un ensemble en construction que je perçois et non des pièces séparées, et ce, même lorsque la surface du tableau est fragmentée en diverses taches multicolores, je la vois encore comme une totalité. Je pense que ce phénomène contribue à relier naturellement les différentes composantes chromatiques de mes œuvres picturales. Selon Claude Romano : « L'art pictural commence avec la prise en considération du système des couleurs dans leurs relations complexes et le jeu infini de leurs influences mutuelles » (2020, p.288). Je suis consciente de la portée induite par la résonance des couleurs sur moi, de même que par l'impact visuel de leur juxtaposition. À cet effet, j'apprécie particulièrement le gris, car c'est souvent cette couleur qui établit et équilibre le poids des masses en créant des liaisons sur mes surfaces picturales. J'utilise le gris en contrepoids aux couleurs vives, il stabilise les ensembles parce qu'il s'accorde avec toutes les couleurs, du fait qu'il les contient toutes.

Quant au blanc, doux et caressant, il illumine mes lignes ou les mouvements de mes formes. Ainsi que le mentionne le peintre Paul Klee (1985, p.63) je pense que « la donnée blanche est la lumière en soi ». Elle éclaire la surface picturale. Je donne en exemple le détail de mon tableau intitulé « Fragmentation grise » (Figure 15) où l'effet du blanc valorise le bleu et le noir qu'il encercle. Il est aussi possible de constater la ponctuation des couleurs introduites dans le gris. Ces couleurs sans teintes (le blanc) ou de toutes les teintes (le gris) consentent facilement à se juxtaposer à toutes les autres couleurs. Elles en accentuent les limites fragmentaires.



(Figure 15), « Fragmentation grise » (détail), Francine Audet, (2021)

J'estime que l'intensité de la couleur noire soutient la radicalité de mes gestes. Mes noirs, rarement purs, sont, la plupart du temps, habités par d'autres couleurs ou marqués par des lignes. Les jeux visuels entre les blancs et les noirs sont efficaces puisque ces deux couleurs logent aux deux extrémités du spectre chromatique. Elles en possèdent toute l'intensité et la puissance et c'est pour leur efficacité visuelle que je les utilise en contraste.

De toutes les couleurs, le bleu est ma préférée. Omniprésente dans mes tableaux, cette couleur me rassure. Souvent, j'en enrobe des surfaces, encercle des formes ou le marie au noir. Je trouve que le bleu harmonise et adoucit facilement des taches dissonantes.

Les couleurs matières peuvent être pures (dont la saturation est maximale) ou rompues (mélangées à d'autres couleurs). Le ton est la valeur de la teinte selon que cette teinte est pâlie ou foncée. Longtemps, les couleurs vives furent mon choix de prédilection. Graduellement, les couleurs se sont mélangées et les tons rompus sont apparus. De tranchants et parfois criards, les tons se sont adoucis. Ma peinture est passée de couleurs vives à couleurs mélangées et rompues. Les tableaux « Montagne rouge » (Figure 16) et « Percée bleue » (Figure 17) illustrent ce changement.



(Figure 16), « Montagne rouge », Francine Audet, (2020)



(Figure 17), « Percée bleue », Francine Audet, (2022)

J'utilise encore des couleurs vives ou pures, mais je les amarre à des couleurs rompues, de façon à leur permettre de valoriser mutuellement leurs différences. Mes ensembles de couleurs rompues créent un certain mystère, un effet d'intériorité accrue. Par contre, mes couleurs pures assurent un rendu plus affirmé. Les deux types de couleur servent mes différents besoins, selon mon désir momentané d'expression feutrée ou plus vive.

Tous mes choix de mélange de couleurs pures ou rompues contribuent à la formation des taches et de leurs liaisons, générant ainsi les prémices de ce qui deviendra les pièces de fragmentation et de reliance dans mes tableaux.

5.3 Le geste

Mouvement du corps, mouvement de vie, le geste déplace de l'air. Le geste me permet d'affirmer ma présence. Nos vies sont remplies de gestes. Nuria Carton De Grammont Lara, historienne de l'art, écrit qu'en art le geste « prend une valeur significative libératrice de sens puisqu'il cherche à transmettre quelque chose, d'être en relation avec quelqu'un d'autre (2007, p.27). Chez moi, le geste est d'abord un élan de recherche et de découverte, mais il est aussi un moyen de partage. Je souhaite que mes tableaux soient vus et reçus parce qu'ils s'adressent aussi aux autres. Mes gestes sont des moyens de communication, d'échange. Ils traduisent le langage de mon corps, porteur de mes élans de vie et de mon

désir relationnel, transposé dans l'espace pictural. Ils me rattachent à mon milieu et aux autres.

L'acte de peindre est avant tout une gestuelle. Le processus d'élaboration de mes œuvres regroupe des gestes qui s'interpellent, se parlent, s'influencent. Mes gestes font et veulent faire. Ils naissent du besoin d'inscrire ma présence dans la matière et mon action dans le monde. Je conçois également ma gestuelle « comme un outil vivant qui met en évidence la circulation de la mémoire expressive, comme phénomène animé, un langage en plein exercice de sa forme » (De Grammont Lara, 2007, p.37). Ma peinture se construit par mes gestes qui projettent mon vécu, mon intériorité, mes doutes, mes rêves et mes réminiscences mémorielles sur la surface des supports.

Particulièrement dans les grandes surfaces, mes gestes se transforment en engagement corporel total. Mon corps tout entier s'y voue, s'y implique en action et réaction. C'est prioritairement par mes gestes intuitifs ou réfléchis que le tableau se révèle et produit le sens. Un sens que je ne connais pas avant de peindre, mais que je flaire. Il se révèle engendré par l'accumulation de mes gestes et de mes choix de matière. Alors, je le reconnais, je sais qu'il est juste et qu'il m'appartient.

Plusieurs années de travail en peinture m'ont permis d'acquérir une certaine maîtrise de mes gestes. Ma gestuelle s'appuie maintenant sur une connaissance de l'effet qu'elle peut produire. J'ai fait mes gammes et mes gestes répondent aisément à mes désirs et à mes besoins. Avec le temps, mon geste devient de plus en plus libre. Il peut extérioriser mes émotions sans hésitations, sans reprises. Il me rend confiante, car il est en même temps expression de mes sentiments et marque d'un savoir-faire technique.

Concernant la technicité, André Leroi-Gourhan, ethnologue et archéologue, écrit :

Sur plan philosophique, le problème de la technicité humaine pourrait ainsi se trouver considérablement modifié; celle-ci apparaîtrait non comme une conséquence de l'intelligence au sens courant et vague, mais comme le résultat de l'accession à une motricité hautement organisée, comme le produit d'un nouveau conditionnement corporel. (1983, p. 327)

En effet, cette « motricité hautement organisée », je la ressens comme une vague énergétique durant le travail sur mes tableaux. Grâce à elle, certains de mes gestes procèdent comme des cris silencieux, comme des signes d'autodéfense. Ils dégagent une partie de l'espace, affirment mon temps de vie avec force et conviction. En ce sens, ces gestes sont souvent des mouvements d'épéiste qui prennent possession de l'espace et qui l'habitent. Ils éloignent les intrus, instaurent le silence et la lumière, créent autour de moi la possibilité de sentir la présence. D'autres gestes plus doux qui délimitent des zones presque organiques témoignent de ma nature féminine, de mon altérité, de mon humanité. En agissant ainsi, mes gestes indiquent une voie, augmentent la tension ou l'intention inscrite dans l'œuvre. Tous sont des signes identitaires, voire des signes contestataires, des motifs de non-compromis. Je suis là, j'existe, je laisse une trace. Grâce à la force expressive de mes gestes, je m'assume sans retenue et sans retour. Le tableau « Allégorie de la caverne » (Figure 18) se compose d'une accumulation de gestes superposés dont la force expressive est je crois très énergétique.



(Figure 18), « Allégorie de la caverne », Francine Audet, (2022)

Souvent, comme dans ce tableau, mes gestes se déploient en invitant mon corps à décharger son énergie comme un « souffle » sur la surface picturale. Dans son texte *Gestes d'air et de pierre*, le philosophe Georges Didi-Huberman affirme : « Lorsque nous inspirons, c'est l'air ambiant, matière par excellence de l'extériorité, qui vient de pénétrer notre corps jusqu'aux entrailles. Lorsque nous expirons, c'est la matière même de notre intériorité qui semble, inversement, se répandre dans l'espace alentour » (2005, p.25). Quand je peins, les mouvements de mon corps qui se déplace, se plie ou s'étire, les mouvements de mes bras, des mains, de ma tête et de mes yeux, me permettent l'expiration d'une énergie intérieure. Elle s'imprime sur la toile comme un signe de vie.

Qu'ils soient spontanés ou réfléchis, lents ou rapides, courts ou amples, mes gestes trahissent mon essence et inscrivent mon empreinte sur le support. Ils traduisent qui je suis quelquefois à mon insu. Chacun d'eux pose la marque de ma présence, me définit comme existant.

CHAPITRE 6 - Le processus de fragmentation et de reliance

6.1 Le rituel préparatoire

J'ai activé une sorte de rituel dans ma vie, que je nomme ma « mise en présence ». J'entends par là que j'ai pris l'habitude, en me rendant régulièrement à mon atelier, de transposer mon esprit en mode méditatif, introspectif. Je me dépose à l'intérieur de moi-même afin de bien sentir ce que je vis, ce qui m'habite à ce moment. Ce rituel me dispose à un état d'ouverture.

À l'atelier, je choisis les supports sur lesquels j'ai envie de travailler. Puis, je les observe et j'attends que me vienne la pulsion du premier geste. Ce geste initial est souvent incité par le format et la forme du support (en consonance ou non avec ceux-ci) ou encore par un reflet lumineux présent sur sa surface ou bien un accident perçu sur celui-ci. Rien de bien mystérieux, tout peut me servir d'activateur. Les gestes suivants s'accordent au premier, et les autres gestes s'agencent à ceux déjà peints sur la surface. Je procède de façon intuitive. Je n'ai pas d'image précise ni de projet en tête. Mes premières interventions picturales sont pulsionnelles. Elles répondent à mon besoin intérieur d'expression, de recherche, de mise en disposition, d'accueil à ce qui est, à ce qui se présente. Je regarde, j'observe ce qui est peint et j'attends que me vienne le désir d'une couleur précise, d'un geste précis. Je me concentre sur la dimension expérientielle de mes actes, sur ma relation à la matière et à l'échange qui se construit entre le tableau et moi. Je pose des gestes colorés qui s'interpellent et édifient une première construction.

Sans idées préconçues concernant l'élaboration de l'œuvre, je laisse advenir l'image tout en cherchant à équilibrer les éléments entre eux, à mesure qu'ils apparaissent. Un processus rituel qui installe les prémices du tableau naissant sur la surface du support. Ce déploiement de gestes et de couleurs m'ouvre des pistes, des possibilités. J'avance, je laisse venir ce qui veut se manifester. Cependant, un moment vient où ce qui est peint ne me satisfait pas, le travail accompli me semble banal et ne m'apporte rien. Le tableau paraît ne plus avoir de sens. Cette période est éprouvante. Alors, une possibilité s'offre à moi. Elle consiste à inverser le tableau ou à le tourner dans tous les sens. Souvent, cette inversion me révèle

d'autres facettes de l'image et de nouvelles pistes à poursuivre. Couramment, il me semble que s'effectue chez moi un passage entre la tête et le ventre, de la volonté à l'abandon à mon for intérieur, à qui je suis, à ce qui m'habite. C'est le moment où lâcher prise devient synonyme de devenir plus souple, plus disponible à accueillir ce qui arrive. La plupart du temps, cette étape préparatoire me conduit vers le processus de fragmentation de l'image. Un geste pulsionnel de rupture.

6.2 Fragmentation et reliance

Au cours de ma pratique artistique, il m'est apparu que la rupture était presque toujours la source de l'événement dans mes tableaux. Ce processus s'est d'abord implanté chez moi en déchirant ou découpant mes œuvres papier non résolues que je considère banales et qui n'apportent rien à ma conscience.

Je déconstruis alors mes espaces existants, j'interviens en créant des ruptures sur les surfaces peintes. J'insère des failles dans l'œuvre, je la démantèle, la découpe. C'est la période de déconstruction quand, j'accepte de sacrifier, de perdre en partie ce qui est là dans l'espoir de connaître l'advenue. En gardant les éléments que je trouve intéressants, c'est-à-dire, susceptibles d'amener l'œuvre ailleurs, la fragmentation m'apparaît comme une opportunité de construire l'espace pictural autrement. J'ai compris qu'en démembrant des structures devenues obsolètes, je cherche à provoquer la venue de l'étrange, de l'insolite, de la nouveauté.

En 1989, je construisais l'œuvre intitulée « Corps-mémoire » (Figure 19). Celle-ci mettait en lien des fragments de photographies aériennes cousus avec des découpes de mon corps dessinées sur papier. Le corps humain (moi) présenté comme partie intégrée au réseau de l'univers qui m'entoure et dont je suis issue. Il y était question de fractionnement et de réunion de pièces ainsi que d'affiliation à la nature.



(Figure 19). « Corps-mémoire » (détail), Francine Audet, (1989)

Depuis, je ne cesse de sonder l'imprévu en donnant une large place à la fragmentation dans ma pratique artistique. La fragmentation est devenue pour moi une stratégie, un mode opératoire, un processus créateur.

Ce processus de fragmentation a d'abord commencé avec le support papier, puis s'est répercuté sur mes supports de toile. Au début, collage de papier sur toile, ensuite, collage de toile sur toile. Finalement, j'en suis venue à fragmenter la surface peinte par la ligne, la tache et la forme. De nombreux tableaux m'ont appris à fragmenter l'espace. En fragmentant mes tableaux, je fais éclater la coquille du convenu afin d'atteindre l'essence de mes tableaux, mais aussi dans le but d'affirmer l'essence de l'art. Comme le philosophe Jean-Luc Nancy, je me demande : « peut-on penser l'art, non pas comme un art du fragment – qui reste dans l'obéissance de l'œuvre en tant que finition d'une totalité, mais comme lui-même fragmental ou fractal, l'art comme fragmentation, et la fragmentation comme présentation de l'être (de l'existence) ? » (1993, p. 157-158). En ce sens, pour moi, l'art est une possibilité d'ouverture à l'aventure, à l'autrement constitué. Voici une œuvre en papier « Corps morcelés » (Figure 20) composée de pièces de fragmentation collées sur

deux surfaces. Il est possible de constater l'origine des fragments de mêmes couleurs provenant de l'œuvre initiale rompue. Dans la nouvelle construction, j'ai organisé la mise en relation des deux surfaces blanches de façon à intégrer, grâce aux lignes verticales, l'espace linéaire noir du fond.



(Figure 20), « Corps morcelés », Francine Audet, (2021)

Je conçois la fragmentation comme moyen de transition, un procédé d'ouverture, à la fois, de la pensée, du temps et de l'espace. De la pensée, parce qu'elle me surprend, me questionne ; du temps, parce qu'elle impose la séparation des gestes produits à divers moments, et de l'espace, parce qu'elle le déconstruit et appelle la reconstruction d'un espace nouveau. En développant sa réflexion sur la fragmentation dans son ouvrage *L'art fragment*, Nancy explique :

Plutôt que de la fin ambiguë du fragment, il s'agit alors de son frayage. Il s'agit de l'accès frayé à une présentation, à une venue en présence – par cette venue, - dès lors que ce qui est en jeu ne se laisse plus mesurer (ou dé-mesurer) à une cosmogonie, à une théogonie, ni à une anthropogonie, c'est-à-dire, dès lors que ce qui fait « monde », et « sens », et « sujet » ne se laisse plus assigner dans une

présence donnée, accomplie et « finie », mais se confond avec une venue, avec l'in-fini d'une venue en présence, ou d'une *e-venire*. (1993, p.156)

Dans mon travail, cet « infini d'une venue en présence » ouvre un passage qui correspond à un moment de risque. J'affronte alors l'inconnu et par conséquent mes limites. Mais, son acceptation, sans être gage de succès immédiat, est toujours un consentement à la transformation.

Après la fragmentation, les pièces *échues* m'offrent des possibilités de reliance. Mais, qu'est-ce que la reliance ? Le philosophe Bolle de Bal, la définit ainsi :

1. *l'acte de relier ou de se relier* : la reliance agie, réalisée, c'est-à-dire *l'acte de reliance*;

2. *le résultat de cet acte* : la reliance vécue, c'est-à-dire *l'état de reliance* (Bolle de Bal, 2003, paragr.15).

Ainsi, pour moi, en une première approche très générale, la *reliance* possède une double signification personnelle. Dans mes tableaux, l'acte de reliance matérialise la formation du tout. Lors de collages, il réaménage des pièces échues, ou en peinture, il modifie la configuration des surfaces peintes. Il se présente de deux façons. Soit, j'agence et relie sur papier ou sur toile des pièces existantes en les intégrant par des liens adéquats, soit je crée des liens sur l'espace peint par des superpositions et des retraits de lignes et de taches.

De prime abord, les fragments existants ne semblent pas avoir de lien entre eux. Je les conçois comme étant en quête d'un au-delà de leur singularité respective. Cependant, en les mettant en contact, certains liens de couleur ou de forme apparaissent. Il suffit parfois de prolonger une ligne ou d'ajouter une tache de couleur pour qu'une relation se crée. Ainsi, je cherche à générer un sens différent en produisant de nouvelles associations ou dissociations entre les pièces choisies. Il m'importe surtout de fédérer à la fois l'autonomie et l'interdépendance des formes. Je les réunis en tentant de maintenir une cohésion entre elles tout en composant un ensemble. Sur les surfaces peintes, la genèse de la reliance me demande de trouver de nouvelles dispositions entre les composantes du tableau. Je chois

de garder certains éléments au détriment de certains autres qui disparaissent. Mes choix de pièces tiennent compte des concordances chromatiques, de l'ordonnance des lignes et des formes. Je procède souvent par essais, par ajout et retrait, jusqu'à ce que je trouve les relations qui me conviennent.

C'est mon travail sur papier qui m'a appris la fragmentation et la reliance. J'ai déchiré et découpé des fragments de papier et j'en ai joint certaines pièces pour former de nouvelles organisations. Maintenant, en peinture sur toile, je superpose et ajuste mes taches pigmentaires afin d'augmenter leur réflexivité et d'accuser leur efficacité réciproque. Mon but est de créer, à la fois des situations de confrontation et des relations d'échange, lesquelles maintiendront l'intérêt du regardeur tout en le questionnant. Le tableau « Imago mundi » (Figure 21) illustre bien la confrontation de couleurs et de formes, mais aussi la fracturation de l'espace pictural.



(Figure 21), « Imago mundi », Francine Audet, (2022)

En reliant des pièces, mon travail raccorde la matière à la matière, mais aussi la matière et mon esprit. Il contribue possiblement aussi à relier les esprits, car je crois que, parce que je me révèle dans mon œuvre, celle-ci révèle en même temps une part de l'autre, la part commune de notre humanité. L'art nous relie en investissant le visible d'une portion d'invisible. Ainsi, des éléments disparates, d'origines et de natures diverses, parviennent en se réunissant, à instaurer de nouvelles totalités. Edgar Morin, écrit sur la reliance :

La notion de reliance inventée par le sociologue Marcel Bolle de Bal, comble un vide conceptuel en donnant une nature substantive à ce qui n'était conçu qu'adjectivement, et en donnant un caractère actif à ce substantif. « Relié » est passif, « reliant » est participant, « reliance » est activant. (Morin, 2004, p. 269)

Dans mon travail, la reliance dévoile du sens par le surgissement d'images nouvelles. En amenant une part d'inconscient à ma conscience, la reliance dévoile une facette de moi jusqu'alors inconnue. Par leurs caractéristiques inédites, ces images me rendent perceptibles des visions d'ordre expérientiel touchant à la présence. Présence à soi et à ce qui est.

Mettre en scène des ruptures et des fragments du réel, par agencements d'éléments de collage en tableau ou par rupture de composants du tableau, est une stratégie efficace pour ouvrir sur des possibilités picturales inédites et pour développer une autre sensibilité à l'image. Je reconstruis autrement, différemment, ce qui a été déconstruit. Alors, le tableau se transporte ailleurs, converge vers un autre sens. En même temps, ces assemblages d'éléments tentent d'établir des conditions pour une fluidité apte à surprendre le regardeur par la sensation de totalité, malgré ou grâce à la présence factuelle de pièces fragmentées ; voir le tableau « Force latente » (Figure 22). La reliance de pièces, à l'intérieur des surfaces peintes et hors de ces surfaces, dans le cadre d'une exposition, contribue à instaurer une fluidité surprenante. D'ailleurs, je crois qu'une œuvre doit surprendre autant l'artiste lui-même que le regardeur.



(Figure 22), « Force latente », Francine Audet, (2022)

L'ordre que je souhaite créer est à la limite du désordre, car je structure mes ensembles d'éléments en essayant de maintenir une tension entre ceux-ci. J'y arrive en opposant des formes contraires ou en coupant des lignes ou des couleurs. Chez moi, la tension entre les éléments est génératrice de sens, elle produit une émulation cognitive qui m'engage dans une démarche réflexive. Mais, pour garder une certaine stabilité dans l'espace construit, j'équilibre et atténue mes tensions par des facteurs collaboratifs de lignes ou des taches qui relient les espaces rompus.

Alors, quelque chose qui m'habite, que j'assume comme mien, me semble émerger sur la surface peinte. Ce qui « apparaît » ainsi m'étonne toujours et souvent me ravit. Une fois de plus, Alain Médam, parlant de la découverte, explique bien la sensation que je vis :

Ainsi naît l'étonnement. Et avec celui-ci, l'émotion : ce qui met en mouvement, l'esprit surpris par le monde. Ce sentiment - qui deviendra plus tard celui de « beauté » - mais qui n'existe pas encore - naît de cette émotion provoquée par la découverte de l'étrange, de l'extraordinaire, de l'insolite, du jamais vu. Non pas ce qui est harmonieux, mais ce qui apparaît hors du commun et semble exprimer autre chose, renvoyer à autre chose que ce que l'on connaît. (2016, p. 40)

Grâce à l'observation et à la réflexion, je peux saisir ce qui est survenu. Je vois comment mes interventions gestuelles et mes choix de matière sont parvenus à créer ce nouvel espace. C'est bien d'une découverte qu'il s'agit, d'une apparition inattendue. Le passage à l'acte me transforme. J'entre en relation et souvent en lutte avec les matériaux. En intervenant sur la matière, j'agis aussi sur moi. Je me confronte avec moi-moi-même. J'ai l'impression de sauter dans le vide, car je ne sais pas comment le regardeur peut interpréter mon travail, mais j'assume mes décisions.

À chaque fois, à travers la matière, j'apprivoise une part d'inconnu, une part de moi est mise à jour. En créant de nouveaux rapports, de nouvelles relations et interactions dans mes œuvres, la fragmentation et la reliance me permettent de faire advenir ce qui fait du sens pour moi.

6.3 Stratégies pour créer une composition visuellement efficace

Plusieurs stratégies m'aident à résoudre mes tableaux. Je les nomme : mûrissement, inversion, confrontation, superposition, opposition, complémentarité et simulation. Lorsque mon travail m'amène à rencontrer des problèmes de construction dont je ne possède pas encore de solution, je mets souvent l'œuvre de côté pour un temps. Laisser mûrir l'œuvre me permet de mûrir aussi. Ainsi, pour m'enlever la peur de l'échec, je travaille plusieurs tableaux en même temps. Cela me permet de confronter mes tableaux, de les évaluer les uns par rapport aux autres. En plus, ce rapprochement me suggère des similitudes ou des différences à confirmer dans leur composition. La rencontre des tableaux m'aide aussi à établir parfois un lien réseauté entre eux.

Je vois que les lignes et les taches colorées peuvent s'apparier, s'interpeller, se contredire, se répondre ou se compléter d'un tableau à l'autre. Dans certains cas, l'espace entre les tableaux devient partie prenante des œuvres, car il les relie, comme dans mes tableaux « Temple de mémoire I » et « Temple de mémoire II » (Figures 23 et 24). Ces deux tableaux peints simultanément sont composés de couleurs et de formes semblables. Ils s'interpellent et offrent une continuité, une possibilité de passage de l'un à l'autre.



(Figure 23), « Temple de mémoire I », Francine Audet, (2021)



(Figure 24), « Temple de mémoire II », Francine Audet, (2021)

Peindre sur d'anciens tableaux ou sur des tableaux en partie terminés, en utilisant ce qui est déjà sur la surface, est aussi une de mes stratégies. Les nouvelles épaisseurs laissent entrevoir des parties colorées et des textures provenant des couches du dessous, lesquelles s'insèrent maintenant dans l'ensemble.

Dans le tableau « Fragmentation bleue » (Figure. 25), la plupart des taches fragmentaires sont issues de tableaux précédents (sous l'actuelle surface), en grande partie recouverts par les ligaments bleu-noir. L'ancienne surface laisse voir aussi une teneur texturée, éléments

intéressants, témoin de la construction par épaisseur de l'œuvre. Ce tableau fut auparavant deux autres tableaux avant d'avoir atteint son aspect final.



(Figure 25), « Fragmentation bleue », Francine Audet, (2022)

Mes compositions tentent de maintenir un équilibre à la limite du déséquilibre. Je le fais par la mise en place d'éléments complémentaires ou linéaires; c'est le cas avec la suite des éléments jaunes (Figure 25) où on constate une linéarité que l'œil peut suivre. En revanche, l'élément bleu orangé quasi central crée une tension par son opposition formelle et colorée avec l'ensemble des parties du tableau. La complémentarité des couleurs maintient l'attraction entre les éléments (ici les petites taches orangées incitent le regard à se déplacer parmi le bleu) et l'harmonie dans l'espace pictural. Cependant, le jeu des oppositions jaune/bleu crée des tensions énergiques, propices à éveiller l'attention et le questionnement.

En présence de doutes ou d'incertitudes concernant la forme ou la couleur, je procède à des essais de formes de papiers colorés que j'installe temporairement sur le tableau. Je vérifie ainsi la pertinence d'utiliser telle couleur ou telle forme. Ces simulations me permettent

d'observer les différentes possibilités d'interaction entre les éléments, d'obtenir l'effet recherché et de compléter mon tableau.

Toutes mes stratégies ont pour but de trouver la dynamique propre du tableau, d'en équilibrer les forces et d'amener la composition à une efficacité, voire à maturité. Le tableau est un système unique et original et la composition est la base de sa régulation. C'est l'approche systémique qui m'a permis cette constatation. En parlant de la composition, Walter Benjamin affirme :

Celle-ci signale l'entrée d'une puissance supérieure dans le médium de la tache, d'une puissance qui, tout en conservant sa neutralité, c'est-à-dire sans dissoudre la tache au moyen du graphisme, trouve sa place dans la tache sans la dissoudre, précisément parce qu'elle est certes incommensurablement plus haute que celle-ci, mais qu'elle ne lui est pas hostile : elle lui est au contraire apparentée. Cette puissance est le mot, qui – invisible en tant que tel, se manifeste seulement dans la composition – s'établit dans le médium de la langue picturale. L'image peinte est nommée d'après sa composition. (2000, p. 177)

C'est dire que chacun des éléments contribue à l'élaboration et au fonctionnement de mes compositions. La cohérence de leur agencement en détermine l'efficacité picturale et la signification subséquente. Les diverses variantes de formes et de couleurs offrent d'innombrables possibilités de construction. Ce qui fait dire à Kandinsky que « Le nombre de couleurs et de formes étant infini, ces combinaisons, et par là même ces effets, sont illimités. Ce matériau est inépuisable » (Kandinsky, 1989, p.115). Il est vrai que les possibilités de rapport entre les éléments sont infinies, mais personnellement deux notions importantes me préoccupent lorsque je compose mes tableaux : ce sont les rapports de « voisinage » et ceux de « continuité » formels, dont parle abondamment Fernande Saint-Martin, sémiologue du langage visuel tout au long de son ouvrage publié en 1989, intitulé : *Les fondements topologiques de la peinture*.

Dans la construction de mes tableaux, le voisinage entre les éléments est décisif, car je sais que le rapprochement ou l'éloignement de ceux-ci créent des interactions. Saint-Martin écrit : « Le rapport de voisinage impose une interaction entre deux éléments qui modifie les caractéristiques « autonomes » de chacun d'entre eux » (1989, p.65). Le rapport de

voisinage entre les formes est celui qui établit leurs interactions mutuelles. Il génère la juxtaposition, la proximité, la séparation ou l'éloignement des pièces en présence, tant en horizontalité qu'en profondeur de champ. Le tableau « Traversée verte » (Figure 26) montre un tableau peint par superpositions de taches et de lignes. Les petites taches rouges confrontent l'ensemble bleu-vert. La forme bleue en rapport à la forme vert pâle instaure une notion de distance et de profondeur de champ. Toutes les taches du tableau orientent le regard vers les taches vert pâle donnant une illusion de pénétration dans l'espace pictural.



(Figure 26), « Traversée verte », Francine Audet, (2022)

Même si les éléments sont autonomes, c'est-à-dire qu'ils ont leurs propres particularités, leur voisinage les transforme. Ils interagissent, car la présence d'autres couleurs et d'autres formes dans le même espace pictural modifie la perception du regardeur. Comme je travaille en déconstruction (fragmentation) et reconstruction (reliance) d'espaces, le

voisinage entre les pièces devient une notion de base dont je tiens compte. Mon travail consiste à agencer des parties afin de créer des rapports entre les éléments picturaux. Selon Saint-Martin : « Ces rapports sont des structures dynamiques de mises en relation des éléments visuels » (1989, p.74). Je combine d'abord formes et couleurs de façon intuitive et expérientielle. Dès le début, la notion de voisinage s'installe. Elle s'accroît, se précise tout au long de la formation du tableau.

L'expérience m'a appris que les formes et les couleurs des éléments rapprochés interagissent vivement. Mais, dans un même tableau, les éléments éloignés entrent aussi en relation avec les autres. C'est à partir de ce principe que mes choix de taches et de lignes s'imposent, selon le besoin ou non de proximité entre les éléments ou encore selon la nécessité d'instaurer la trame de la continuité dans la composition de l'œuvre. La continuité maintient les éléments ensemble, les imbrique dans la surface et soutient le tableau, car l'œil tend à relier des couleurs semblables, à poursuivre un trajet initié par une tache ou une ligne. La citation suivante illustre bien le paradoxe que cela évoque : « Comme le voisinage rapproche ce qu'il maintient comme séparé, la séparation écarte, oppose des éléments qu'elle maintient unis par ailleurs » (Saint-Martin, 1989, p. 69).

Je compose mes tableaux en établissant la continuité dans le voisinage des éléments, car le défi consiste pour moi à conserver la globalité de leur ensemble malgré leur diversité. Pour y arriver, je travaille souvent en superposition de matière. Ainsi, mes formes s'accumulent et en viennent à se recouvrir partiellement ou même à disparaître sous d'autres couches de couleur. Tôt ou tard, l'espace se fragmente par l'ajout de nouvelles lignes et de nouvelles formes dans la composition. Mes tableaux deviennent des constructions qui s'élaborent du fond (du support) vers la surface, en épaisseur et superposition. Des plans, qui s'entrecroisent et produisent par endroit un effet de profondeur. Mais, à mesure que j'ajoute des couleurs ou des formes ou encore, à mesure que j'en recouvre d'anciennes, une certaine précarité, à la limite de la stabilité prend place. Elle maintient une tension entre les éléments du tableau. Je pense que la tension tonifie et augmente la signification du tableau, elle instaure un questionnement et maintient l'intérêt du regardeur. Le tableau « Rouge »

(Figure 27) montre des formes en tension entre elles donnant l'illusion qu'un mouvement va soudainement se produire.



(Figure 27), « Rouge », Francine Audet, (2022)

En ce sens, non seulement mes tableaux sont des ensembles structurés où se produisent des collaborations entre les éléments, mais aussi des tensions. Chez eux, l'organisation s'ordonne par l'agencement des pièces en présence. La rétroaction entre les éléments établit une continuité et construit un tout. Celui-ci dévoile des propriétés nouvelles que les parties considérées séparément n'ont pas.

Puisque mes tableaux sont des images qui parviennent au sens par construction, déconstruction, reconstruction, où s'instaurent une totalité par l'interrelation de leurs d'éléments, je les considère comme des entités organisées, dotées d'une constitution déterminée par le processus qui les produit.

Après coup, mon processus de fragmentation et de reliance m'est apparu comme fondateur de réseaux, inventant des systèmes complexes à l'intérieur des œuvres et entre elles. La

microbiologiste Guespin-Michel écrit sur l'approche systémique : « La systémique met aussi en évidence la *porosité* des systèmes en interaction et la primauté des principes organisateurs du système *englobant*, sur ses sous-systèmes (2016, p.37). Je fragmente des espaces, je choisis certains fragments et les relie à d'autres. De nouveaux agencements créent des microcosmes dans lesquels les pièces hétérogènes, interactives et interdépendantes s'organisent en système, lui-même soutenu par la continuité initiée entre les éléments ou entre les tableaux. Voilà pourquoi, quand j'analyse mes tableaux terminés, je vois la composition comme une complexité organisée dans un système. En ce sens, l'approche systémique est très pertinente pour moi. Selon le scientifique Joël de Rosnay, il s'agit d'une approche qui « englobe la totalité des éléments du système étudié, ainsi que leurs interactions et leurs interdépendances » (1975, p.92). Ainsi, je pense que la construction d'une œuvre est un processus complexe qui mobilise tous mes sens.

CONCLUSION

Grâce à une complémentarité agissante, le travail sur la production de mon corpus et ma recherche théorique me permettent de mieux comprendre mes décisions prises en regard de l'organisation des éléments structurants de mes tableaux. Tous mes choix orientés par mes désirs d'instaurer des tensions créatrices engagent les possibilités de stabilité ou d'instabilité, les facteurs d'équilibre ou de déséquilibre de la surface à peindre. C'est en reliant des fragments autonomes issus de déconstruction d'œuvres préalablement constituées que je vise à créer une globalité nouvelle, révélatrice et fonctionnelle. Ainsi, un monde inédit surgit et son sens transparait sous la matérialité et par elle. En effet, une certaine complexité émerge de mes fragments organisés en réseau, puisqu'ils agencent et coordonnent des corps dans un espace donné où mes stratégies ont opéré de façon spontanée et ont donné des résultats imprévisibles. Ma perception récupère la globalité offerte par les facteurs organisés de fragmentation et de reliance, car la globalité demande à chaque élément (fragment) du tableau de maintenir son « hétérogénéité » afin de ne pas perdre sa « capacité informatrice ». Mais, comme la fragmentation amorce la séparation, le voisinage adéquat des formes redonne reliance et signifiante aux pièces appréhendées en ensemble.

En général, mon projet en recherche création et le parcours durant sa réalisation m'ont permis aussi d'agrandir mon univers intérieur. En ce sens, je constate que même après toutes mes réflexions, lectures, observation et écrits, une part du mystère demeure et son exploration me pousse toujours en avant. La quête de cette portion d'inconnu qui m'habite demeure le moteur de mon action artistique. Il est fondé sur mon mode de fonctionnement et le sens qui en émerge agit toujours comme une révélation.

La peinture me met en présence de mon être profond. Par les moyens qu'elle m'offre, je rejoins mon intériorité. Ce qui ressort de mes mises en scène statiques ou dynamiques est à la fois intentionnel, puisque relevant de mon désir de cohésion et inhérent, car une part d'inattendu, de non préméditée émerge des œuvres. De plus, les expériences durant la réalisation de mon projet m'ont permis de constater à quel point je cherche essentiellement

à rendre visible ce que je perçois de la réalité, ce qui me semble présent sous les apparences du monde qui m'entoure et que je ressens comme vrai. La peinture me rend disponible à une expérience dans laquelle une part d'invisible me devient visible et réelle. La cohérence ou l'incohérence de mes tableaux traduit ma vision de l'art et celle de ma vérité en étant fidèles à qui je suis comme être incorporé à ce monde. Mes gestes et mes choix de matière attestent de mon désir de contacter ce qui se dérobe sous les apparences, une présence « autre » que je qualifie d'universelle. Ainsi, mon projet m'a donné la possibilité de laisser passer une part de l'intériorité de mon être dans mes tableaux : observer, sentir et peindre, se placer en état d'attention et d'ouverture.

Je souhaite que l'intériorisation provoquée par ma réflexion et mon art se répercute chez l'autre, qu'elle agrandisse aussi sa vision du monde de la même manière qu'elle le fait pour moi et que chaque question soulevée, chaque réponse proposée par ma peinture le transporte un peu plus loin.

Chacune de mes œuvres augmente la compréhension de qui je suis et celle du monde dans lequel je vis. Chacune d'elles met à jour une facette de moi demeurée enfouie et révèle un côté autrement insaisissable de mon être, car composé de sensations, de rêves ou de souvenirs indéfinis. Cette part que je nomme « La Présence » ouvre sur les questionnements que je vise à explorer dans mes prochains projets en recherche création, lesquels sont axés sur l'épuration de l'espace pictural, cherchant à atteindre une plus grande liberté tout en ne gardant dans ma peinture que les gestes essentiels aux sens que je veux y insuffler.

ANNEXE



(Figure 28), Exposition « Fragmentation et reliance », Francine Audet, Galerie Silex Trois-Rivières, (2023)



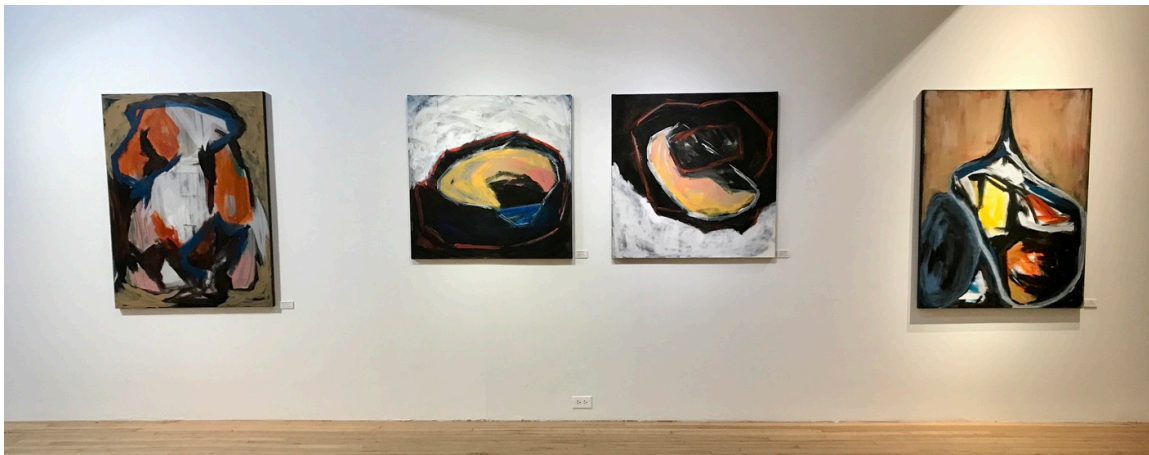
(Figure 29), Exposition « Fragmentation et reliance », Francine Audet, Galerie Silex Trois-Rivières, (2023)



(Figure 30), Exposition « Fragmentation et reliance », Francine Audet, Galerie Silex Trois-Rivières, (2023)



(Figure 31), Exposition « Fragmentation et reliance », Francine Audet, Galerie Silex Trois-Rivières, (2023)



(Figure 32), Exposition « Fragmentation et reliance », Francine Audet, Galerie Silex Trois-Rivières, (2023)



(Figure 33), Exposition « Fragmentation et reliance », Francine Audet, Galerie Silex Trois-Rivières, (2023)



(Figure 33), Exposition « Fragmentation et reliance », Francine Audet, Galerie Silex Trois-Rivières, (2023)

BIBLIOGRAPHIE

- Benjamin, W. (2000). *Œuvres I*. Gallimard.
- Bolle de Bal, M. (2003/2). Reliance, déliance, liance : émergence de trois notions sociologiques. *Cairn.info* (n°80, pp. 99-131). <https://www.cairn.info/revue-societes-2003-2-page-99.htm>. Consulté le 08/11/2020.
- Boutet, D. (2016). *Réfléchir, communiquer*. <https://recitsdartistes.org/danielle-boutet-ii-reflechir-communiquer>. Consulté le 02/11/2023.
- Cadière, Joël. (2017). Qu'est-ce que l'expérience ? *Forum 2017* (no 151). <https://www.cairn.info/revue-forum-2017-2-page-8.htm>. Consulté le 04/10/2020.
- Cauquelin, A. (2010). Le fragment comme totalité, une métaphore architecturale. *DPEA Architecture & Philosophie*. <http://dpea-archi-philosophie.over-blog.com/article-le-fragment-comme-totalite-une-metaphore-architecturale-par-anne-cauquelin-61733026.html>. Consulté le 10/10/2020.
- De Grammont Lara, N.C. (2007). *Le geste esthétique dans le domaine de l'art : étude sur l'expression corporelle dans la peinture gestuelle, le mime et la danse contemporaine*. [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal]. <https://archipel.uqam.ca/3259/1/M9704.pdf>. Consulté 03/03/2023.
- De Rosnay, J. (1975). *Le microscope*. Seuil.
- Didi-Huberman, G. (2005). *Gestes d'air et de pierre*. Éditions de minuit.
- Ehrenzweig, A. (1974). *L'Ordre caché de l'art*. Gallimard.
- Escoubas, E. (2011). *L'espace pictural*. Les Belles Lettres.
- Guespin-Michel, J. (2016). *La révolution du complexe*. Science, dialectique et rationalité. <http://www.revolutionducomplexe.fr/images/downloads/revolutionducomplexe-guespin.pdf>. Consulté le 18/03/2022.
- Gris, J. (1914). *Le petit déjeuner* [Peinture]. The Museum of Modern Art, N.Y. États-Unis. <https://www.moma.org/collection/works/35572>. Consulté le 06/05/2022.
- Jaffé, A. (1964) Le symbolisme dans les arts plastiques. Dans C.G. Jung, (dir.), *L'homme et ses symboles*. Robert Laffont.
- Jean, M. (2016). *Conférence donnée à l'UQTR lors de son exposition à la Galerie R3*.

- Jean, M. (2021). *Suite aurore-série Les Ménines*. [Peinture]
<http://www.marceljean.com/fr/oeuvres/peinture/2000/2>
 Consulté le 15/02/2023.
- Jung, C.G. (1957). Le soi et l'inconscient. *Psychanalyse. Texte fondateurs*.
https://www.philo5.com/Les%20philosophes%20Textes/Jung_ConceptsJungiens.htm. Consulté le 10/11/2022.
- Jung, C.G. (1964). *L'homme et ses symboles*. Robert Laffont.
- Kandinsky, N. (1989). *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Denoël.
- Klee, P. (1985). *Théorie de l'art moderne*. Denoël.
- Kline, F. (1960). *Blueberry eyes* [peinture]. Dans (2008) *American abstraction at midcentury Modern Masters*. Smithsonian Art Museum. Washington, D.C., in association with D. Giles Limited, London.
- Lachaud, J.M. (2000). De l'usage du collage en art au XXe siècle. *Socio-anthropologie*.
<https://doi.org/10.4000/socio-anthropologie.120>. Consulté le 01/03/2020.
- Leroi-Gourhan, A. (1983). *Le fil du temp*. Fayard.
- Lévi-Strauss, C. (1962). *La pensée sauvage*. Plon.
- Médam, A. (1988). *Le tourment des formes*. Hurtubise.
- Médam, A. (2016). *L'aube des signes*. Liber.
- Meklenburg, V. M., Farrell, T.D. (2008) *American abstraction at midcentury Modern Masters*. Smithsonian American Art Museum, Washington, DC in association with D. Giles limited, London.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *L'œil et l'esprit*. Gallimard.
- Morin, E. (1977). *La méthode. Tome 1. La nature de la nature*. Seuil.
- Morin, E. (1982). *Science avec conscience*. Seuil.
- Morin, E. (2004). *La méthode. Tome 6. L'éthique*. Seuil.

- Nadin, M. et Bugariu, V. (1972). *Collage et métaphore*.
https://www.researchgate.net/publication/338435176_Collage_et_metaphore.
Consulté le 24/01/2020.
- Nancy, J.L. (1993/1). L'Art fragment. *Lignes*, (n° 18|, 151-173). Éditions Hazan.
<https://www.cairn.info/revue-lignes0-1993-1-page-151.htm>. Consulté le 08/03/2020.
- Paquin, N. (1990). *L'objet-peinture*. Hurtubise HMH Ltée.
- Passeron, R. (1999/2). *Esthétique et poïétique*. docplayer.fr, mars 2021. Consulté le 05/10/2021.
- Romano, C. ((2020). *De la couleur*. Gallimard.
- Saint-Martin, F. (1989). *Les Fondements topologiques de la Peinture*. Bibliothèque québécoise.
- Soulages, P. Demartini, D. (2003). *Aisthesis, entretien avec Pierre Soulages*.
<https://dfxdemartini.wordpress.com/entretiens-avec-des-artistes/entretien-avec-pierre-soulages>. Consulté le 10/12/2021.
- Van Velde, B. (1974). *Combat*. [lithographie]. Musée National des Beaux-Arts du Québec. Montréal. Canada. <https://collections.mnbaq.org/fr/oeuvre/600021440>. Consulté le 02/02/2023.