

Claire Dufresne

Virevoltes bleues

Essai sur la gestuelle de la création

« **LE DIRE** »

Les heures
bleues

DE LA MÊME AUTEURE

parmi brume et nuages/into mist and clouds, livre kamishibai,
éditions ming, Montréal, 2009

Entre existence et inexistence, deux tomes,
éditions ming, Montréal, 2001

L'Errance, journal d'atelier,
éditions ming, Montréal, 1996.


Le livre rouge du silence,
éditions ming, Montréal, 1992


Hommage à Zao Wou-ki, livre objet,
éditions ming, Montréal, 1991

Virevoltes bleues

LES HEURES BLEUES

Case postale 219
Succursale De Lorimier
Montréal (Québec)
H2H 2N6

 450 671 . 7718

 450 671 . 7718

info@heuresbleues.com
<http://www.heuresbleues.com/>

Diffusion Dimedia (Canada)
www.dimedia.com/

Distribution du Nouveau-Monde (France)
www.librairieduquebec.fr/

Export Livre (ailleurs dans le monde)
www.exportlivre.com

ISBN 978-2-922265-67-5 (PAPIER)

ISBN 978-2-924063-55-2 (PDF)

ISBN 978-2-924063-54-5 (EPUB)

DÉPÔT LÉGAL : BAnQ, 2010

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés
© 2010, Les Heures bleues et Claire Dufresne

Éditions électroniques :
Jean Yves Collette, Anne-Marie Arel
info@vertigesediteur.com

Les Heures bleues reçoivent pour leur programme de publication l'aide du Conseil des arts du Canada et de la Société de développement des entreprises culturelles du Québec (SODEC). Les Heures bleues bénéficient du Programme de crédit d'impôt pour l'édition de livres du Gouvernement du Québec, géré par la SODEC.

Claire Dufresne

Virevoltes bleues

Essai sur la gestuelle de la création

« **LE DIRE** »

Les heures
bleues

*Le souffle dans la création est immatérialité,
intemporalité et apesanteur.*

*C'est ce souffle-énergie qui donne au
pinceau son envol et sa légèreté.*

CLAIRE DUFRESNE

*Le chemin au bout du regard franchit les
lointains*

*J'irai en amont, irai en aval, cherchant
sans trêve...*

QU YUAN

Avant-propos

J'AI GARDÉ toute ma vie une grande relation de complicité avec mes pinceaux ; ils sont non seulement une extension de ma main mais aussi un prolongement de ma pensée en tant qu'artiste signant Ming. Ce nom que j'ai choisi est formé de deux caractères chinois représentant le soleil et la lune ; ainsi Ming est métaphore de clarté comme mon nom Claire. Cette intimité, dis-je, avec mon pinceau s'est intensifiée avec une plus grande connaissance de la philosophie de l'art chinois. Dans la tradition chinoise, le pinceau est l'agir du non-agir d'où l'importance de son discours et d'où son partage des moments intimes de ma vie d'artiste. Mon pinceau c'est une raison de vivre c'est par lui que je m'exprime.

La révélation de moments d'intimité en atelier, accompagnés de la difficulté de créer, composent des aires de fragilité. Cela m'implique moi mais aussi mon pinceau. Son action est importante, il est l'exécuteur de mon inconscient. J'ai depuis l'enfance une vénération pour mon pinceau. J'ai développé au cours des ans un lien de confiance toujours plus important. Quand je parle de mon pinceau je fais allusion à tous mes pinceaux évidemment. Ils me sont précieux et je les trouve beaux même si certains sont tout usés. Ils font partie de mon quotidien.

L'insertion de poèmes dans cet essai vise non seulement à modifier le rythme du discours mais affirme la présence poétique de ma gestuelle de création.

Droit de passage d'un pinceau

Je suis une artiste empreinte de philosophie taoïste. Mon pinceau est celui qui permet le passage de mes œuvres de la non-existence à l'existence. Cette non-existence est un droit de passage vers l'existence. On peut s'y attarder, mais on ne peut y habiter car ce ne sera toujours qu'un passage. La non-existence, c'est surtout l'espace de toutes les possibilités d'existence et de toutes les combinaisons génétiques possibles ; c'est la vacuité qui contient le potentiel. Elle précède l'existence comme l'idée ou l'intention précède le mouvement du pinceau. Tous les tableaux existent avant même que le pinceau ne se mette en marche.

Il est une prolongation de ma main d'artiste sur l'espace papier et il accomplit, selon mon intention, une danse sans règles. Instrument de mon intériorité, il transmet mes émotions, il est donc intrinsèquement lié à ma vie. Étant l'outil qui donne une forme à mon monde intérieur, il glisse en ne laissant sur le papier que des traces légères comme l'oiseau qui s'envole oblitère ses propres traces.

Mon pinceau est le véhicule de mes silences. J'étale des couleurs, je laisse des espaces vierges. Il est non seulement l'outil de mes émotions, mais aussi l'agent créateur du rythme poétique de mon œuvre. Avec le temps, j'ai développé avec lui une relation presque mystique.

Sa trace subtile et fragile demeure au-delà des couleurs, des teintes et demi-teintes des papiers matières métallisés. J'utilise

mon pinceau pour étaler sur la surface brute mes mélanges de pigments et créer une certaine transparence, autant de techniques pour évoquer l'ouverture. Mon travail est ardu et répétitif. Couche après couche, je le fais avec humilité recherchant l'esthétisme, un exercice qui incite à la réflexion.

C'est mon pinceau qui transcrit l'ADN de ma pensée, il est le véhicule de mes silences.

La peinture plus qu'un art, une philosophie

« Le premier trait de pinceau contient les dix mille traits à venir », écrivait le peintre chinois, Shitao. Ce premier trait est le point de départ, il doit être incisif et garder l'influx de l'esprit tout au long du développement des autres traits. L'intention le précède et la motivation doit se maintenir tout au cours de l'exécution de l'œuvre. « La peinture émane de l'intellect », ajoutait le grand peintre et calligraphe, « l'artiste traduit le contenu de son cœur ».

Mon premier coup de pinceau est à l'origine de toutes mes expositions antérieures nées de ce premier trait. Il le sera de toutes mes expositions à venir. Il est mon pinceau-mémoire. Régisseur de ma pensée et de mes silences, il étale sur mon œuvre les vides et les pleins. Les vides sont les non-dits de mes tableaux. En minimisant sa trace, je crée une légèreté d'ensemble qui permet à mon œuvre de flotter, de respirer. L'oblitération des traces permet aussi à celui qui regarde l'œuvre de profiter de ce lieu ouvert pour s'y attarder. C'est un espace libre qui donne le droit de circuler dans l'œuvre. La distribution des vides et des pleins donne un rythme au travail en jouxtant densité et légèreté.

Les peintres chinois ont été mes maîtres à penser. J'ai lu et relu plusieurs fois les principes de peinture du moine Shitao, appelé aussi Citrouille-amère, ainsi que le traité de peinture de Guo Ruoxu, les essais de François Cheng et de plusieurs autres. C'est ainsi qu'à leur instar, j'ai appris à donner à ma peinture la couleur de mes paysages intérieurs.

Ma peinture est poésie. Plus qu'un art, je la veux aussi une philosophie, une méditation sur l'existence et la fragilité d'être.

Les peintures chinoises de paysage : un enseignement

C'est grâce à la lecture des principes de peinture chinoise que j'ai appris à regarder un tableau chinois en allant au-delà du formel. J'ai su ainsi apprécier la calligraphie au même titre que la peinture et la poésie. Ces principes, je les ai assimilés et appliqués à mon œuvre. J'ai appris à voyager dans les scènes de paysage afin de pouvoir, à mon tour, créer dans mes œuvres un lieu dans lequel se déplacera le regard de l'observateur. Le tableau de paysage se dit en chinois « peinture de montagne et d'eau ». Je suggère à qui le regarde de porter son regard vers le bas de l'œuvre. C'est souvent là que se trouvent le plein et la densité de l'exécution. À la base du tableau, les coups de pinceau vigoureux s'imposent, l'encre est plus noire et les traits plus lourds créant une imposante assise au paysage qui la surmonte.

Pour atteindre le milieu de la peinture, il suffit d'emprunter les sentiers et d'escalader la montagne. C'est alors que l'on pénètre dans la légèreté des nuages et dans l'espace vide créé par un certain flou brumeux. Le centre de l'image est un lieu de passage vers l'immensité du ciel. On peut en profiter pour s'y attarder et méditer. Ces espaces de brouillards, de nuages blancs, ne sont là que pour donner au spectateur un lieu de réflexion lui

permettant de s'approprier l'œuvre. Il peut y circuler librement et même créer son propre lieu de silence. On y trouve souvent des coins de repos, des kiosques où de très petits personnages admirent la nature dans un état de méditation. Le regard de celui qui visionne le rouleau peut aussi profiter de cet espace sacré en prenant un temps d'arrêt pour y faire lui-même sa propre réflexion. Convaincue de l'importance des espaces vides dans les tableaux, comme artiste, je me fais plus discrète pour laisser sur mes toiles des lieux propices à l'évasion, obéissant ainsi aux règles des traités chinois.

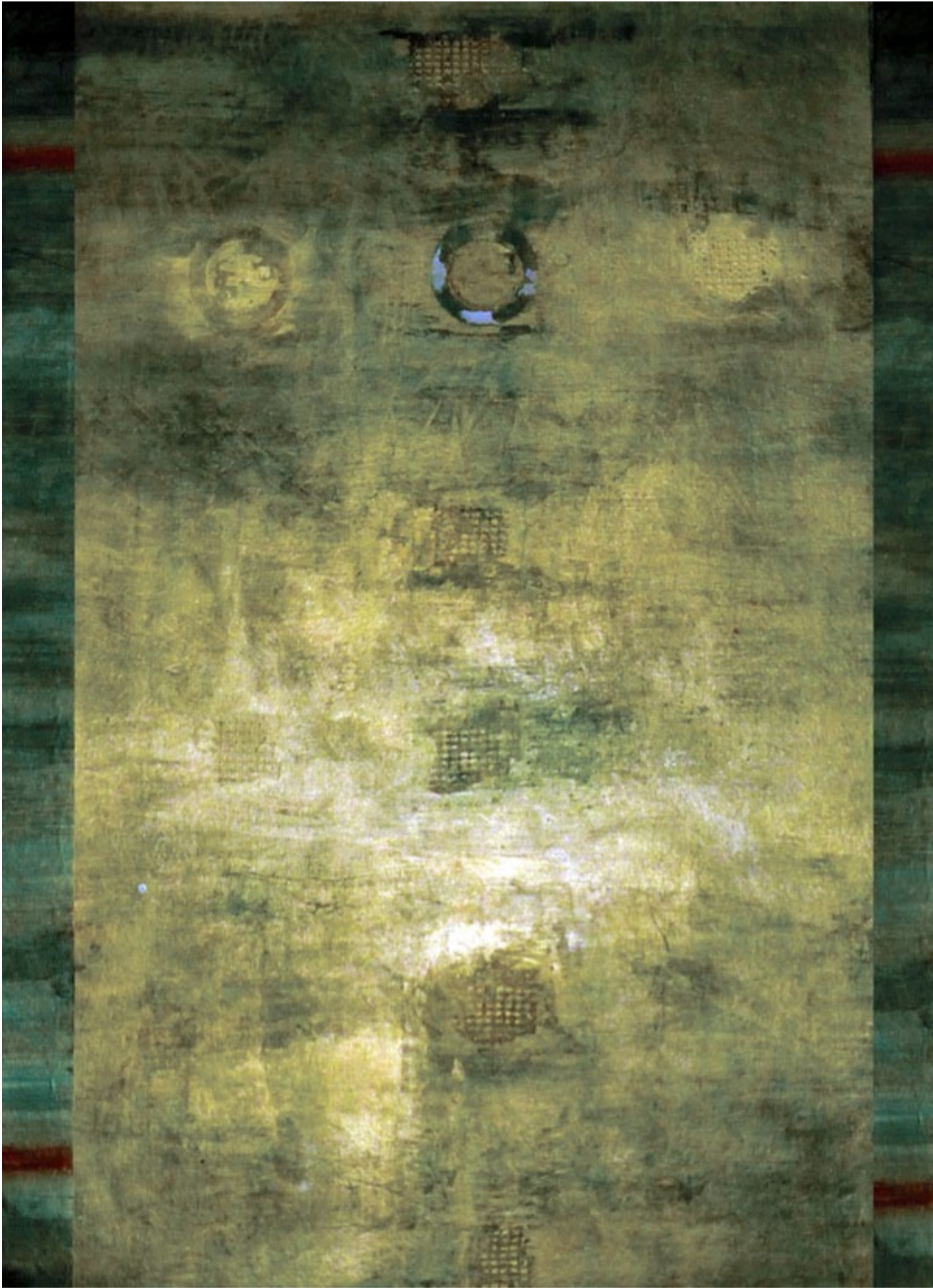
Comme le vide est ouverture à toute réceptivité, je minimalise mon action pour laisser place à toutes les possibilités de représentation. La grande image n'a pas de forme selon les textes chinois, c'est-à-dire qu'elle peut toujours continuer à se développer. Au-delà de la représentation se situe la non-représentation, l'essence même du tableau.

Les personnages dans les tableaux de paysage chinois sont anormalement petits. Ils sont disproportionnés par rapport au reste des éléments de la nature témoignant de la non-importance de l'homme en regard de la grandeur de l'univers. Ce respect et cette humilité du peintre chinois envers la grandeur de la nature lui sont inculqués par la philosophie taoïste. À cette époque avant d'être bouddhiste ou confucéen, le chinois est taoïste. Être en harmonie avec la nature est un principe fondamental du taoïsme.

Il faut voir les tableaux de paysage comme le peintre chinois le souhaite, c'est-à-dire comme une représentation microcosmique du macrocosme. Le macrocosme étant l'univers dans sa relation analogique avec l'être humain, il a les mêmes propriétés physiques que l'être vivant. Il a un souffle, une musculature, un

VIREVOLTES BLEUES

squelette. L'artiste chinois de la période classique croyait que la montagne était vivante au même titre que les humains. On parle même de la respiration de la montagne, de l'ossature et de la chair du trait, du souffle du coup de pinceau qui rejoint le Souffle primordial, celui de la création. Je transmets au pinceau mon influx d'énergie, métaphore de création. Il faut voir cet influx comme une respiration de l'âme qui favorise l'harmonie et le silence dans le tableau.



La montagne de l'âme, 2009
Pigments sur papier ginwashi marouflé sur toile

Le peintre chinois, un calligraphe et un poète

LE LETTRÉ CHINOIS utilise les mêmes traits pour dessiner un paysage que pour exécuter une calligraphie. C'est la même danse du pinceau, le même rythme, les mêmes codes d'écriture. Il est à la fois calligraphe, peintre et poète. La calligraphie juxtapose la poésie. C'est un art en soi, un art dans l'art. L'artiste chinois est un poète. Le syncrétisme de la peinture, de la calligraphie et de la poésie a transformé ma technique comme artiste. Il s'ensuivit une nouvelle approche et j'ai dû renouveler mon rythme sur le papier et le canevas. En réduisant mon geste à une danse calligraphique, mon pinceau et moi procédons d'une même respiration, d'un même élan poétique.

La présence du poème sur le tableau a son importance. Il marque l'espace et le temps. Déjà chez les Tang, un artiste calligraphe autre que le peintre y inscrivait un poème en indiquant le lieu et la saison par exemple. Cette intervention poétique perdura jusqu'au Song.

Le peintre, lui-même calligraphe, transcrivait alors son poème sur le tableau en harmonie avec le sujet peint. Généralement, les calligraphies se situent en haut de l'œuvre. Elles s'ajoutent à l'œuvre et participent à sa création. Inscriptions régulières et sages, cursives ou folles, une pluie de mots s'installe en cascade sur le tableau. Cette symbiose de la peinture, de la calligraphie

VIREVOLTES BLEUES

et de la poésie, est un art en soi. Pour les lettrés chinois, il s'agit des « Trois Perfections ». Toutes ces notions ont été pour moi une grande source d'inspiration. L'écriture fait partie de mon travail au même titre que la peinture et la calligraphie, elle découle d'une même vibration, d'une même résonance. Pensée et philosophie inspirées de celles des artistes chinois m'incitent à faire de mon pinceau un instrument de musique et d'harmonie.

L'apprentissage de la philosophie de l'art chinois ainsi que l'étude de la poésie classique ont enrichi ma réflexion et ont contribué à influencer intimement ma démarche; ils sont responsables de mes dernières créations que je désigne sous la notion de « concept du spin ».

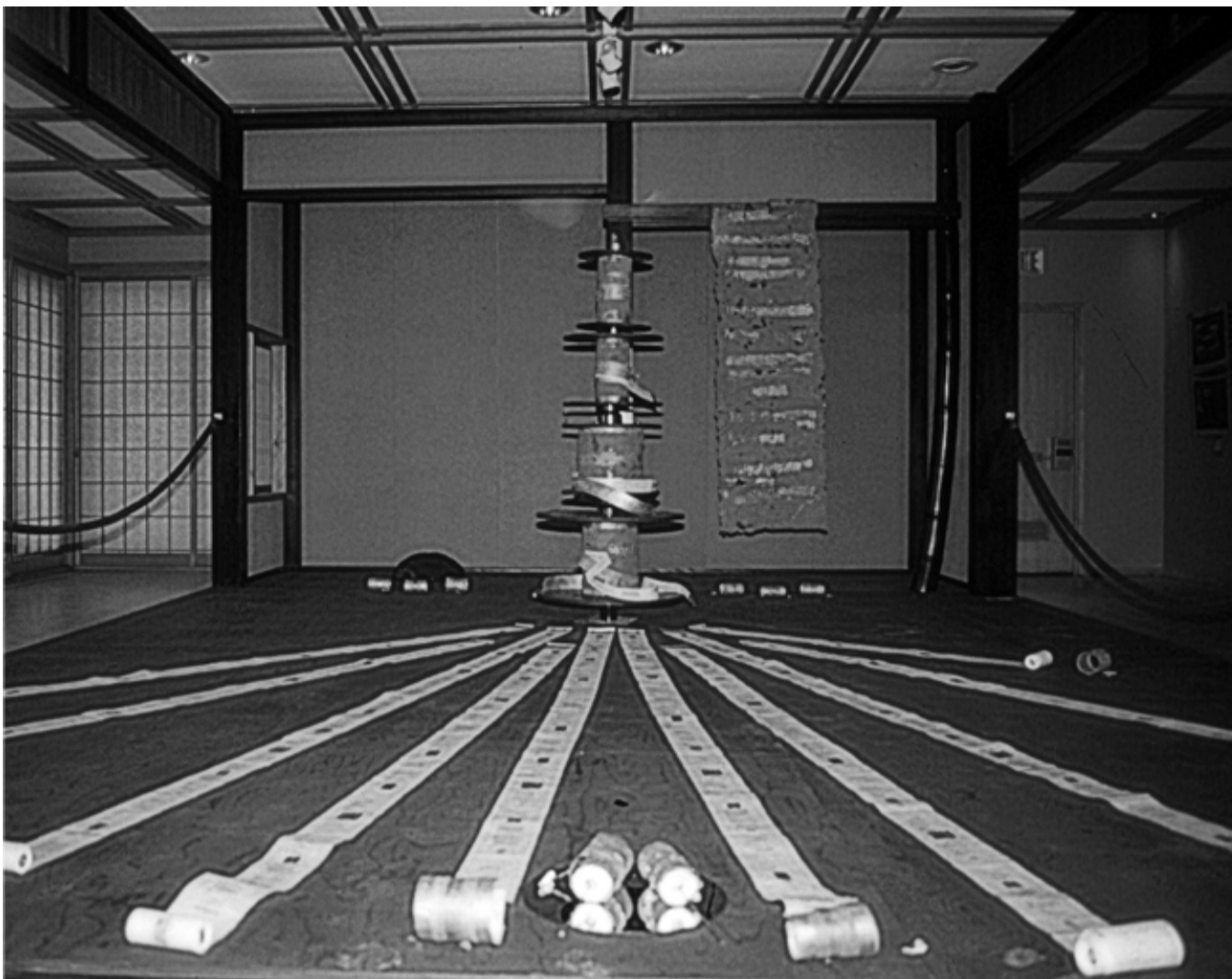
Concept du spin

CES AJOUTS de poèmes sur les œuvres de l'époque de la Chine traditionnelle, je les ai perçus comme des messages adressés aux lecteurs futurs dont je fais partie aujourd'hui. L'idée de messages venus du passé a servi de base à plusieurs projets d'échange poétique avec des femmes poètes d'aujourd'hui. J'ai essayé de réactualiser les écrits d'une époque lointaine en les acheminant via courriel à des poétesses d'ici. Ces dernières devaient décoder ces envois d'une autre culture, et y répondre, établissant ainsi un dialogue, un pont entre l'Orient d'hier et l'Occident d'aujourd'hui. Cet échange a permis la création de deux sculptures et aussi de deux livres-objets.

La réalisation d'une première sculpture, *Spinning Wheel*, WHIRL WEB WOMEN, fut suivie d'une anthologie poétique portant le même titre. Ce sont les douze exemplaires qui rayonnent à partir de la sculpture.

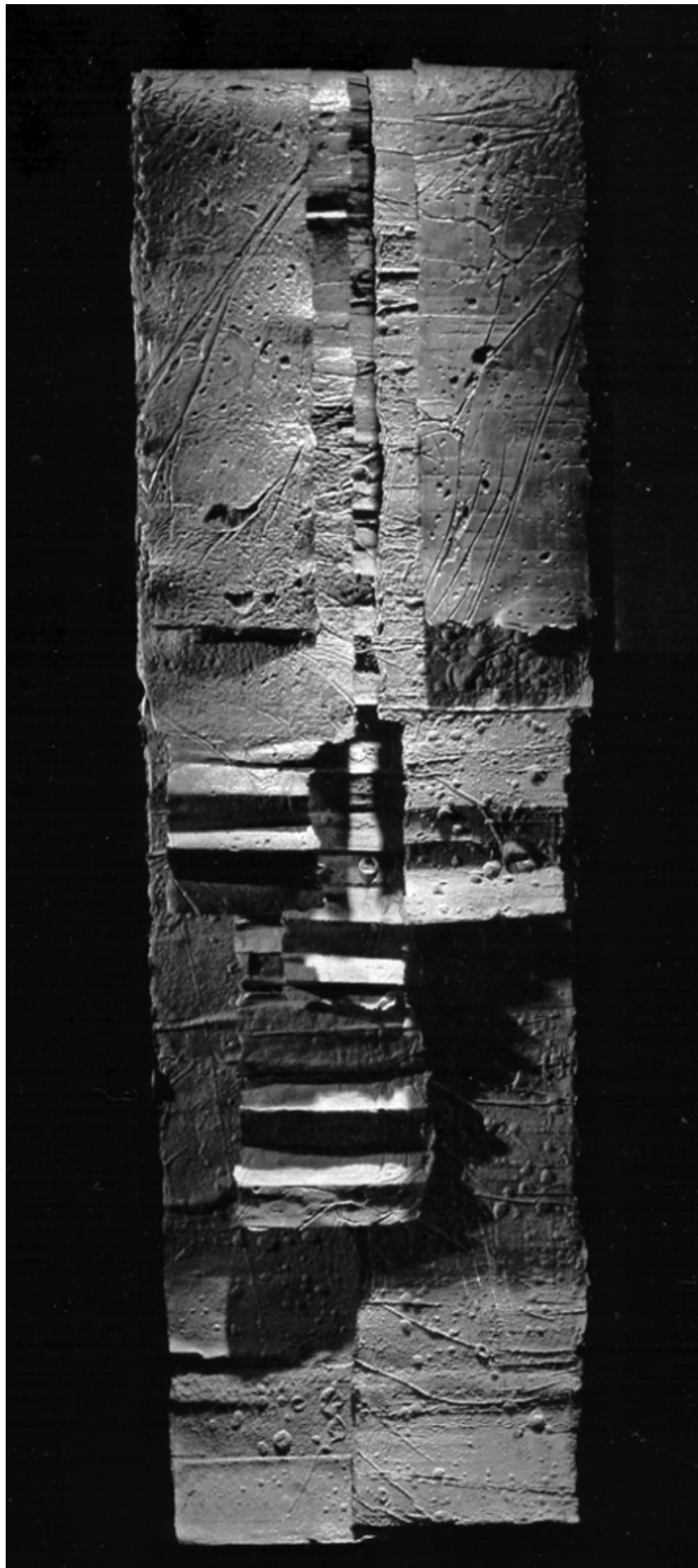
Inspirée des moulins de prières du Tibet, cette sculpture est surtout une machine de création poétique. Par définition, la machine a pour fonction de transformer ce qu'on y introduit.

Forte de ce concept de transformation par la machine et de cette idée de lier les voix des femmes poètes orientales du passé avec celles des femmes poètes d'ici et d'aujourd'hui, j'ai développé ce concept de tisser une « toile » ou un « web » d'où



Installation au Pavillon japonais du Jardin botanique de Montréal, en septembre 2002. Au sol, 12 exemplaires du SpinningWheel.

le titre *SpinningWheel*, *whirl web women*, faisant référence au triple *www* de l'Internet. Cette roue virtuelle favorisait l'échange en faisant tourbillonner dans le temps et l'espace une multitude de poèmes qui, grâce au mouvement giratoire, étaient lâchés et flottaient dans l'infini cybernétique, donc un outil imaginé pour la création d'une œuvre poétique. De cette expérience sont nées non seulement une courte anthologie de poésie féminine et une installation mais également une performance portant le titre éponyme « *www.whirlweb-women* » et exécutée dans le jardin du Pavillon japonais. Ce projet, réalisé en anglais, faisait partie d'une invitation de la société Haïku Canada. Ce fut un premier pas vers la réalisation de *Spin 2-0-0-3*.



Éloge aux poétesses inconnues

VIREVOLTES BLEUES

Une autre exposition, *...de spin en spin...* a servi de passage du *SpinningWheel* au *Spin* 2003. Chaque exposition apporte sa part dans le processus de création. Cette fois, il s'agit d'une expérience de transition, un deuxième pas vers *Spin 2-0-0-3*.

Elle fut créée afin de rendre hommage à la mémoire des poétesses inconnues hors du spin c'est-à-dire hors du champ de vision.

En science, le *spin* est le mouvement de l'électron qui tourne sur lui-même et autour du noyau. Il fait partie de l'atome, ce qui est pour moi significatif de la non-finitude puisqu'il est une partie essentielle de la matière qui ne disparaît pas.

Comme on le sait maintenant, je cherchais un moyen d'intégration de la poésie hors du *spin* dans le *spin*, une volonté de réactualiser des poètes mal représentées mais existantes.

...de spin en spin... voulait donc mettre en lumière l'absence de reconnaissance de certaines femmes poètes orientales du passé. C'était le *spin* d'une poésie qui aurait pu nous parvenir mais ne s'est jamais rendue à nous pour diverses raisons inconnues. Beaucoup de poèmes de femmes de la Chine traditionnelle ont été détruits. C'était mal vu par la famille et, plus tard par le mari, d'être femme poète.

C'est pourquoi j'ai voulu leur donner une place dans mon travail. En effet, en mixant dans mes œuvres la poésie féminine anonyme des dynasties chinoises avec les réponses des femmes d'ici, il s'agissait pour moi d'actualiser le discours du passé, prolongeant ainsi la mémoire.

Aire de fragilité : phylactère 1

*laque dorée
soieries d'Orient
dans un lointain passé
triste chant de la poète*

J'INSÈRE dans le cours de ce récit une série de « phylactères », sorte de bulles qui me permettent d'intervenir spontanément afin d'intégrer quelques précieux moments d'instantanéité et d'intimité vécus en atelier.

La bulle devient « lieu déterritorialisé » qui veut rompre avec le présent essai. C'est un espace de liberté qui me permet de déstructurer le discours. Vous trouverez au cours de ce récit neuf interventions sous forme de phylactères.

Il me faut, dans un premier temps, expliquer ma passion pour la culture orientale à partir de ce Japon que m'a fait connaître et aimer un oncle missionnaire à Sendai. Quand il venait au Canada ce qui était rare, il habitait au couvent des Pères dominicains sur la même rue que ma famille. Il passait une grande partie de son temps avec nous et nous l'adorions. Prisonnier des Japonais, il a connu la guerre et l'occupation. Il parlait peu de sa vie de là-bas, mais il mentionnait souvent sa gouvernante. Elle lui avait sauvé la vie, disait-il, pendant

la guerre en lançant des morceaux de pain toujours au même endroit, près du même arbre de la cour des prisonniers ; en faisant sa promenade, il récupérait le quignon de pain.

Il devait aussi sa vie, insistait-il, à l'empereur Hirohito qui avait interdit l'exécution des religieux catholiques. Il parlait de cette gouvernante japonaise avec beaucoup de reconnaissance et mentionnait sa bonté à son égard, lui, un prêtre étranger. L'appréciation qu'il portait à cette femme japonaise et à l'empereur a contribué à me faire aimer ce peuple alors inconnu pour moi.

Il n'y avait pas de chauffage chez lui et, le matin, il devait sortir briser la glace pour aller chercher de l'eau. La ville de Sendai est située au nord du Japon et il y fait très froid l'hiver. Tous ces récits venant du Japon me fascinaient.

Il rapportait aussi de ce pays lointain des petits cadeaux qui faisaient vibrer mon imagination. Je me souviens encore de la beauté des papiers qui les emballaient et surtout de leur odeur. J'étais fascinée par les livres en tissu, par leur reliure fait main, par leurs images et par les magnifiques personnages si différents des nôtres. J'adorais aussi ouvrir les boîtes qui contenaient d'autres boîtes toujours plus petites pour arriver enfin à la dernière qui ne contenait rien, tout simplement. Je fis ainsi ma première expérience de la présence du vide !

Je découvrais, outre la beauté de la laque, la finesse des soieries ; le paroxysme de l'exotisme. Ce fut ma première rencontre avec « l'autre ».

Ce pays, si différent du mien, venait à moi, enfant, comme une révélation. Je me suis mise à penser que plus tard, j'aimerais devenir une Japonaise, oui, oui, une Japonaise. Même si ma mère me disait que ce n'était pas possible, je ne la croyais absolument

pas. Je me disais qu'elle ne voulait pas que je devienne Japonaise mais moi, à cinq ans, je croyais que tout peut arriver si on a une volonté très forte de réussir.

Toute ma vie je me suis sentie une âme orientale, je dois le dire. J'ai lu les toutes premières traductions des romans japonais, Mishima, Kawabata, Tanizaki, Soseki et bien d'autres. Je voulais tout savoir du Japon et de sa culture. J'ai voulu apprendre le japonais pour pouvoir lire les romans dans le texte. Le sort en a décidé autrement et c'est le chinois que j'ai étudié. La découverte de la poésie classique chinoise a complètement transformé ma pensée et je le dis humblement toute la philosophie de ma vie, donnant ainsi un parcours différent à mon travail. Je suis retournée sur les bancs de l'université malgré la présence de mes six enfants à la maison et en oubliant la différence d'âge que j'avais avec les étudiants de ma classe. Je voulais tout apprendre sur la poésie, la littérature, le cinéma, l'histoire, la peinture et la calligraphie du Japon et de la Chine.

En lisant les romans des femmes japonaises et chinoises, j'avais constamment une impression non seulement de « déjà vu » mais aussi de « déjà lu ». Je voulais savoir ce que ces femmes avaient en commun avec les femmes d'ici et d'aujourd'hui.

J'ai voulu en faire un sujet d'étude. C'est avec beaucoup d'anxiété que je me suis inscrite à une maîtrise en littérature comparée. J'ai décidé de réaliser cette expérience parce que ma directrice de thèse était une professeure que j'avais tellement appréciée en études de l'Asie de l'Est. C'est elle qui m'avait enseigné la littérature et la poésie chinoises, l'art pictural et le cinéma chinois. Elle était pour moi une idole pour ses connaissances, bien sûr, mais aussi et surtout pour sa désinvolture et son indépendance d'esprit ! Elle faisait fi de bien des conventions et

j'admirais sa force de caractère ; je lui dois beaucoup. C'est elle qui m'a convaincue d'apprendre la langue chinoise plutôt que le japonais.

« La langue chinoise a été à la base de la culture japonaise » me disait-elle ; j'ai donc appris le chinois.

Toutes ces études ont transformé complètement mon art et si j'ai pu réaliser *Spin 2-0-0-3*, c'est grâce à ce long cheminement sur la route de l'Orient.

Création de SPIN 2-0-0-3

Pour continuer dans le sens du « concept du spin », j'ai réalisé une œuvre interdisciplinaire, intitulée *Spin 2-0-0-3*. J'ai poursuivi l'idée des moulins de prières, utilisant leur forme et leur caractère sacré. J'ai également soutenu l'idée du *spin* de l'électron pour son mouvement giratoire qui s'impose sans début ni fin. Alors j'ai voulu créer une machine cinétique multifonctionnelle liant différents domaines de l'art et de la science : la sculpture, la poésie, la calligraphie, la musique, le chant, l'électro-acoustique et l'électromyogramme.

Cette sculpture se transforme en un moulin de création poétique superposant dans son spin diverses cultures pour générer une nouvelle approche de la poésie, une poésie dite « du *spin* ». En lien avec la notion de temporalité, elle fait aussi l'objet d'une déstructuration propice à la réflexion sur l'action du temps. (La mémoire de l'écriture dans l'espace cybernétique est une idée qui me préoccupe.)



Spin 2-0-0-3
Installation inter-arts

Mon œuvre cinétique fait « spinner » la poésie en cinq langues : le tibétain, le chinois, le japonais, le français et l'anglais. Les voix sont intégrées à une trame musicale créée par une violoncelliste, un clarinettiste et une hautboïste en tenant compte de la verticalité de l'œuvre, de son contenu et du concept du *spin out /spin in*. L'enregistrement du son s'est fait en stéréophonie verticale, de bas en haut et non de gauche à droite, grâce à l'intervention d'une ambiophoniste.

Mais il s'agissait d'ajouter l'émotion du poète à cette trame et aux voix poétiques. Comme artiste, peindre l'intériorité du poète est une tâche difficile mais plus difficile encore est de faire

l'enregistrement de cette émotion ! C'est dans le rythme et grâce à la résonance du pinceau sur le papier au moment où s'exécute la calligraphie que devait résider la mesure des émotions. Pour ce faire, trois calligraphes-poètes ont écrit leur poème préféré. À leur poignet étaient installées des électrodes, l'émotion passait dans la tension qu'ils transféraient au pinceau. Le travail des muscles de leur poignet était capté par l'électromyogramme.

Les ondes étaient alors dirigées dans un ordinateur qui en faisait la transcription en musique électroacoustique. Je souligne ici l'importance du pinceau dans ce travail de création des calligraphes. Musique, poésie, idiophones ont servi de banque de sons pour l'enregistrement ambiophonique et ont été intégrés à l'œuvre. Tous ces différents sons étant superposés en une création sonore que j'ai désigné sous le nom de *Brocart musical*.

Ce document copié sur cd-rom accompagne le livre-objet *Spin out/Spin in*. Pour garder en mémoire cet échange, un livre-sculpture a été créé :

VIREVOLTES BLEUES



*Spin out, Spin in
livre-sculpture*

VIREVOLTES BLEUES

C'est un livre-sculpture témoin de l'œuvre cinétique éponyme. Il est l'empreinte tangible et intime de l'acte poétique. On y retrouve la calligraphie, les poèmes en différentes langues et leur romanisation. Des estampes numériques ont été créées exclusivement pour ce livre et accompagnent la poésie. Il a la forme d'un tube et peut s'ouvrir à chacune de ses extrémités. On y trouve à l'intérieur un vide contenant tout le devenir d'une nouvelle poésie. Il est suggéré au lecteur de remplir ce vide par ses propres idéophones, c'est-à-dire des mots-sons-clés.

Il dévoile l'idée d'un son immatériel qui résonne seul à l'esprit. Il véhicule l'essence du poème, par exemple, le bruit des roches. En ajoutant ses propres idéophones, le lecteur prolonge le livre et ainsi la poésie peut reprendre son envol.

Aire de fragilité : phylactère II

*sans laisser de traces
fragile
l'aigrette prit son envol...*

POUR LA DEUXIÈME fois, j'interromps ce discours pour me faire plus intimiste. Depuis mon enfance, j'ai eu un attrait très important pour tout ce qui concerne le domaine des arts visuels. À huit ans j'avais mon chevalet dans ma chambre. Déjà, je suivais des cours de dessin et de peinture à l'huile plusieurs heures par semaine. On me laissait suivre les cours d'histoire de l'art destinés aux élèves plus âgées que moi.

L'été et les fins de semaine, je les passais à Sainte-Adèle. Il y avait dans les années 1950, un centre d'art, créé par Pauline Rochon avec la collaboration d'Agnès Lefort qui y enseignait la peinture. Elle a été ma professeure et je suis devenue sa très jeune amie. J'allais voir des expositions à sa galerie, la Galerie Agnès Lefort, sur la rue Sherbrooke.

J'ai eu aussi la chance de suivre les cours de Marcel Barbeau. Il enseignait alors la sculpture sur bois. Après la session d'été, il habitait dans l'écurie et, le samedi, il me laissait voir les toiles sur lesquelles il avait travaillé pendant la semaine. Il écoutait mes commentaires d'enfant. J'aimais l'art et je ne m'intéressais

VIREVOLTES BLEUES

qu'à cela. C'est lui qui me disait de « styliser » mon dessin ; un terme que j'entendais pour la première fois.

À dix-sept ans, je me retrouvai en sciences à l'Université de Montréal. Les sciences m'ont appris le doute et m'ont apporté la rigueur et, aujourd'hui, je pense que l'on ne peut plus dissocier art et science.

La synesthésie

LA SYNESTHÉSIE se définit comme la perception involontaire et simultanée par un sens d'un stimulus destiné à un autre sens.

Aux expériences de spin s'ajoute celle de la synesthésie confirmée par une exposition ayant pour titre *Explosion bleue*. Cette exposition comprenait une quarantaine d'œuvres de formats variés dont le corpus s'inspirait d'un échange de poésie axé sur la couleur bleue comme évocation du temps.

Complément à l'exposition, le livre *Le Son bleu de la poésie, Pætry's Blue Sound* cherchait à provoquer une expérience de perception simultanée d'un seul stimulus en établissant une résonance entre la poésie et la peinture. Pour ce faire, j'envoyai aux poètes via Internet ce haïku :

*mes bleus
tes bleus
l'heure bleue*

l'heure bleue, c'est-à-dire le crépuscule, l'heure où les animaux de la nuit remplacent ceux du jour.

À chacune de leur réponse, basée sur une synesthésie provoquée et dirigée en bleu, mon pinceau reprenait sa danse folle sur le papier et j'exécutais une nouvelle création inspirée par le son de la poésie. Je m'activais autant sur la toile et le papier que sur

l'écran produisant des images inspirées par les paroles bleues des poètes. Des œuvres numériques construites virtuellement sont devenues une nouvelle forme d'écriture et d'échange avec la poésie du passé.

Parfois, je me permets de croire que je suis une écrivaine qui écrit avec des couleurs plutôt qu'avec des mots. J'aime me glisser dans la modernité de la virtualité, être une artiste du virtuel. Mon art est proche de l'écriture. La littérature a toujours fait un chemin avec mon travail artistique.

Au même titre que la poésie, la question de la temporalité est constante dans mon parcours. Peu importe le médium que je choisis, tout dans mon travail vise à donner un petit goût d'éternité à l'éphémère, selon les mots de Fabienne Verdier. La question récurrente est de concilier temps et espace en terme d'infini et de vacuité.

Ainsi en est-il de la couleur bleue qui fusionne le temps et l'espace à travers la peinture et l'estampe numérique s'harmonisant en une même composition en bleu.

Je fais en sorte que le son des mots et le rythme poétique engendrent une audition colorée en bleu, évoquant ainsi le passage du temps. Plus le bleu est dense et profond plus on est proche de l'Infini et plus il est pâle plus on est proche de la Vacuité. Du vide à l'infini avec toutes les tonalités du bleu, je boucle le cercle.

Le lien son-couleur occupe un espace important dans l'œuvre de Messiaen. Dans *Vocalise pour l'ange* qui annonce la fin du temps, il parle dans cette partition pour piano, de « paisibles cascades teintées de bleu et d'orangé qui scintillent ».

VIREVOLTES BLEUES



*Le Son bleu de la poésie/Pætry's Blue Sound
Livre-tableau*

VIREVOLTES BLEUES

Le vernissage d'*Explosion bleue* a été l'occasion de relier tous ces éléments par l'entremise du violoncelle et de la clarinette. Les musiciens avaient pour défi de faire entendre le bleu des tableaux en transmettant une expérience synesthésique avec leur instrument. Des poètes à l'artiste, de l'artiste aux musiciens et des musiciens à l'auditoire ainsi s'est constitué le cercle de cette expérience synesthésique.

Ce travail sur la synesthésie continue de m'habiter. Il me semble que mes couleurs sont de plus en plus proches des sons ou plutôt, l'absence de mes couleurs porte le silence des sons.

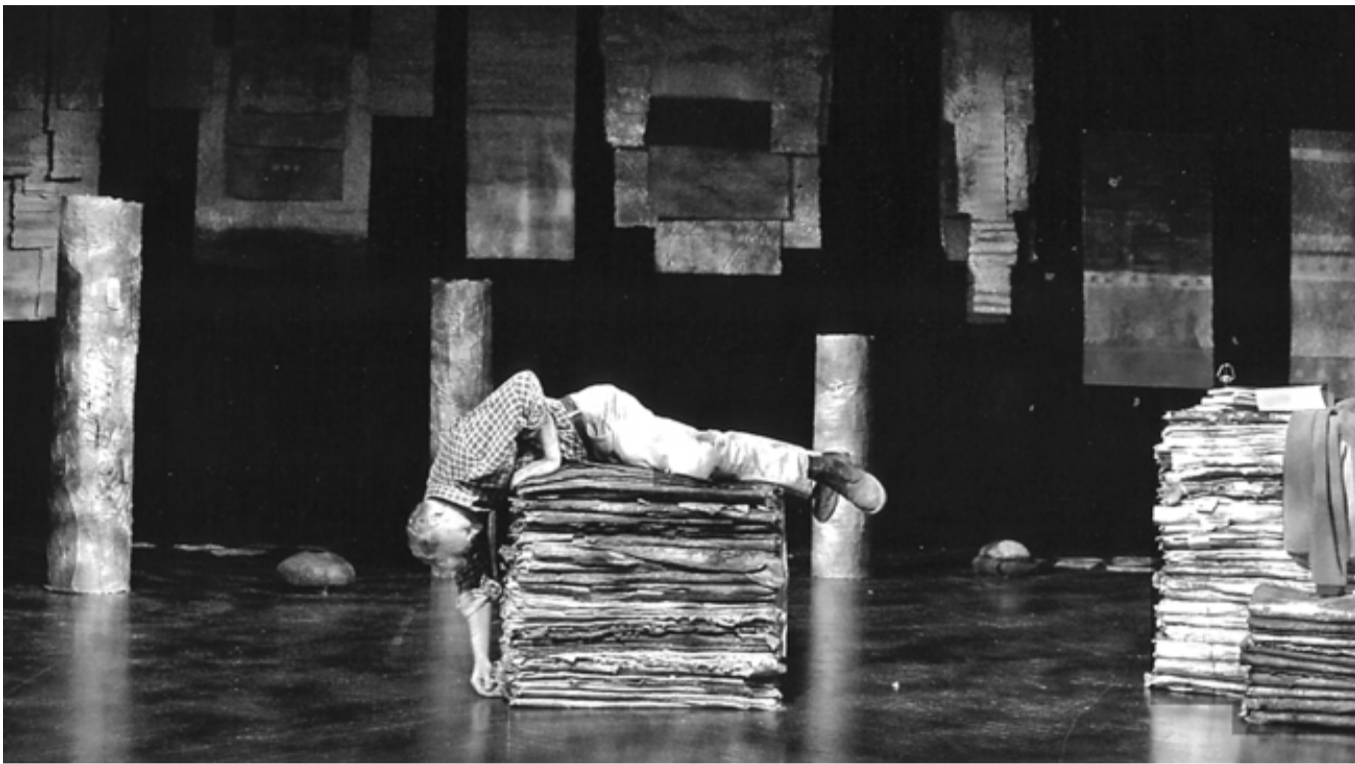
Le bleu demeure mon refuge. J'y séjourne comme dans un temple. Enveloppée de sa profondeur et de sa puissance, je cherche un sentier d'éternité.

Aire de fragilité : phylactère III

*de bleu en bleu
à la dérive
mon bleu de vivre*

J'AI VÉCU un jour une merveilleuse expérience de synesthésie qui m'a amenée à réaliser *Explosion bleue* et le livre qui l'accompagne. Le déclic s'est fait alors que j'assistais à l'université du Québec à une répétition de *L'Échappée belle* de Robert Lalonde.

Invitée par Martine Beaulne à réaliser la scénographie, j'allais aux répétitions pour me mettre dans l'esprit de la pièce et du décor que je devais créer. Seule dans la salle avec Martine, j'écoutais le soliloque de Jean-Francois Blanchard qui parlait de la difficulté d'être poète. Le violoncelliste Claude Lamothe lui faisait écho. L'instrument jouait le rôle de l'âme du poète. Ils échangeaient leurs états d'âme. Moi, je me concentrais sur le texte. La voix de Jean-Francois, habillée de poésie, était d'une musicalité saisissante. Soudainement je me suis mise à voir des couleurs extraordinaires comme je n'en avais jamais vues de ma vie. Je voyais des couleurs issues de la musicalité, j'étais survoltée. À la fin de la répétition, en retournant chez moi, je marchai dans la nuit sans peur portant toujours en moi cette expérience unique. Le lendemain, je rencontrai une amie



Scénographie de l'Échappée belle.

au café et je lui fis part de ma merveilleuse expérience de la soirée précédente. C'est alors qu'elle m'apprit la signification de cette expérience synesthésique de deux sens qui répondent à un même stimulus. J'ignorais totalement ce phénomène.

Je me suis mise à faire des recherches et j'ai découvert les expériences de Kandinski sur la synesthésie. Peintre et violoncelliste, il disait voir un bleu profond quand il jouait du violoncelle et un bleu pâle en entendant le son de la flûte. Il ajoute même que plus les notes sont graves, plus on se rapproche de l'infini et, plus les notes sont aiguës, plus on se rapproche de la vacuité. Cette constatation a été pour moi une grande inspiration dans le travail que j'ai fait par la suite.

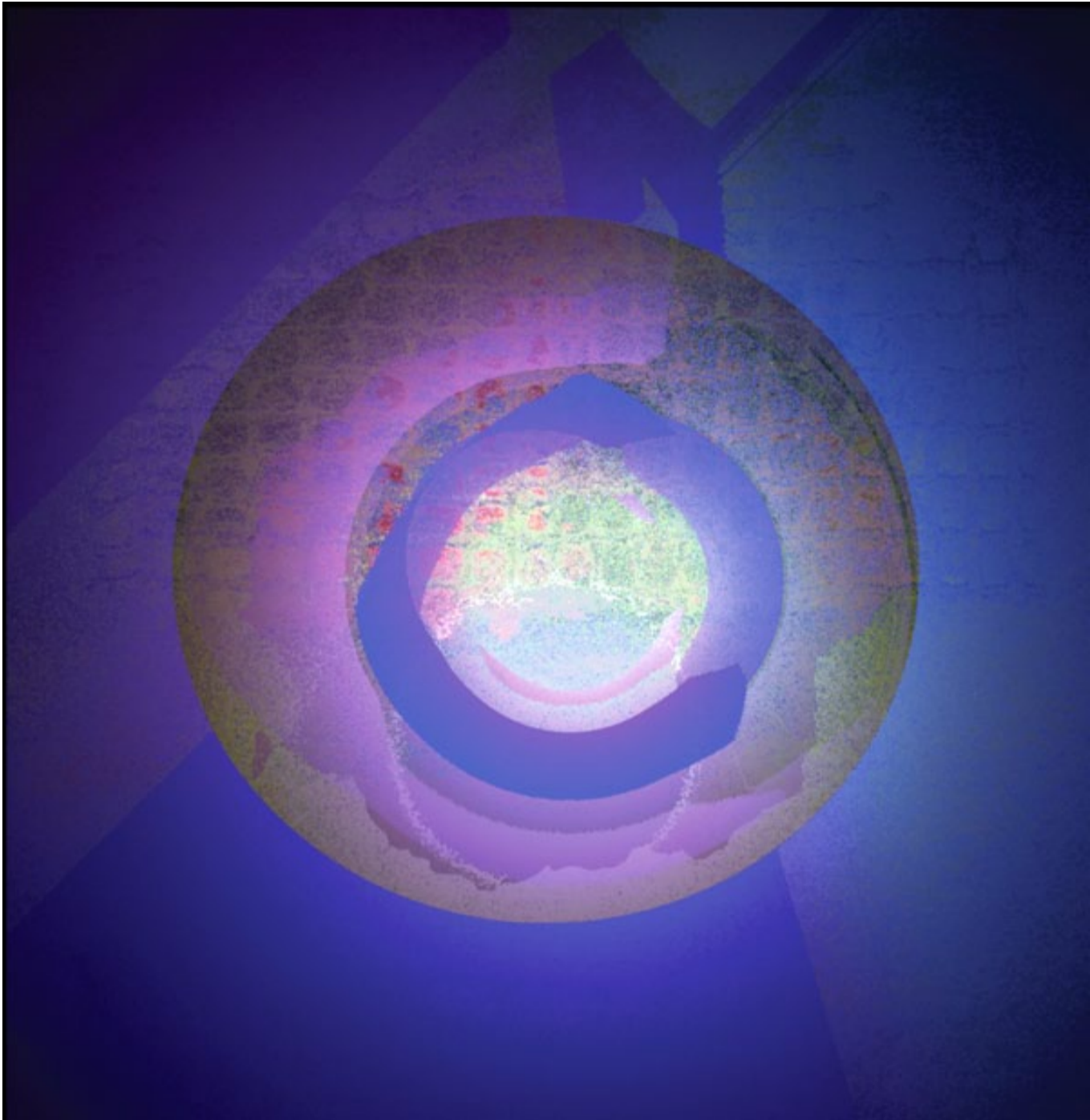
Le rôle de la couleur et de la non-couleur est un enjeu primordial pour l'artiste. Au-delà du perceptuel, elle véhicule une symbolique. Je vois le bleu comme une représentation du temps, une couleur de longévité.

VIREVOLTES BLEUES

Pour moi, le bleu interroge la spiritualité. Il transmet une idée de sacré et ouvre une porte vers l'au-delà nous laissant entrevoir l'infinie vacuité. Le bleu est énergie et l'énergie est éternelle.

Les bleus sont pour moi mes états d'âme :

*Je vois en bleu
J'entends en bleu
Je pense bleu
Je suis sous l'emprise
du bleu*



Nuit d'été,
Estampe numérique, 2008

Tableaux performatiques

SI J'AI PU RÉALISER les dernières expositions et performances, c'est dû, entre autres, à un long travail antérieur que j'appelle ma « période Sylvie ». Cette période de quinze ans avec un modèle (Sylvie Tourangeau) n'a pas été une période de peinture de personnage du genre « le peintre et son modèle ». Je qualifie les œuvres de cette époque de « tableaux performatiques ».

Je n'ai jamais vu mon travail comme réaliste ou naturaliste. En effet, je ne cherchais pas à reproduire avec fidélité une image mais plutôt à transcrire les paysages intérieurs de mon modèle. Je devais chercher à saisir des moments d'instantanéité.

Comme le faisait le pinceau du peintre chinois de l'époque classique, je devais, à mon tour, peindre l'informel, laisser les vides pour le non-dit, faire de mon pinceau le parfait instrument pouvant, à l'occasion, glisser sur le papier sans laisser de trace. En faisant ainsi, j'aménageais des espaces de silence.

Inspirée, déjà à cette époque, par la théorie du moine Citrouille-amère, connu sous le nom de Shitao, à son instar, je crois que l'intention de l'artiste précède le pinceau. Dans l'échange entre le peintre et son modèle, je devais faire coïncider sur le papier l'intention du modèle et la mienne. On considérait le tableau réussi si nos deux intentions se rencontraient en l'expression nouvelle d'une troisième étape, celle de l'image.



*Séance de pose
Sylvie Tourangeau*



Femme samourai

La grande image, disent les Chinois, n'a pas de forme. Elle n'est jamais finie et laisse donc la place à une continuité. La continuité peut se réaliser quand celui qui regarde le tableau y voyage et trouve sa propre vision, son silence à lui. C'est ce à quoi, comme peintre, j'aspire.

Sylvie T. est une grande artiste de la performance, une pionnière au Québec et naturellement un modèle exceptionnel. Contrairement à ce qu'on s'attend d'un modèle, elle ne restait jamais immobile. Elle posait toujours en action. Mon pinceau courait, dansait, virevoltait pour transmettre le souffle de la création. Je ne laissais sur le papier que des traces d'énergie.

VIREVOLTES BLEUES

Mon rôle était de reproduire, sur une matière réelle, le dialogue entre l'intériorité du peintre et de son modèle, en l'occurrence celui de Sylvie et du mien.

La réussite de la séance de pose dépendait d'une entière symbiose entre elle et moi, ce qui n'était pas toujours le cas. Par exemple, un jour Sylvie posait avec une longue tige de bois attachée dans son dos.

Ce jour-là, je ne sentais aucun influx. Le courant ne passait pas entre elle et moi. Je ne recevais pas les vibrations nécessaires pour me mettre en action. Je demeurais insensible à l'action de mon modèle. Je me souviens qu'alors, je mis de côté mon pinceau l'abandonnant au sol pour discuter un certain temps avec Sylvie.

La séance a repris après qu'elle eut parlé de sa tige de bois comme d'une métaphore de la verticalité. J'ai traduit cette verticalité en une expression de la droiture. Plus précisément, j'y voyais alors la droiture du samouraï. J'ai vu alors en Sylvie une représentation de la femme samouraï.

Je pouvais redonner à la femme un lieu de force qui lui convenait. Deux intentions se sont réunies en une.

C'est ainsi que se déroulèrent nos échanges dans l'atelier. Je repris mon pinceau resté en attente et je me remis à courir sur le papier avec une folle frénésie. Je mis toute mon énergie à la création des femmes-cellules.

Aire de fragilité : phylactère IV

*à la fin du jour
le ciel se peint des couleurs
chaudes de l'éphémère*

J'AI TOUJOURS été folle des pinceaux chinois, je les aime. Certains sont tellement beaux que j'hésite à m'en servir. Ma relation intime avec mon pinceau est une histoire d'amour, il est mon alter ego.

La peinture a été, dans mon enfance, un refuge, une possibilité de fuite. Peindre pour moi a toujours été un état d'être et ça l'est encore aujourd'hui : respirer, être en vie. Très jeune, je fus initiée à la technique de la peinture à l'huile et du dessin au fusain. J'ai suivi des cours d'art, je voulais connaître toutes les techniques, le cuir, l'étain, le cuivre repoussé et même la pyrogravure. J'ai eu comme professeurs des artistes : Agnès Lefort, Adrien Villandré, Gilles Derome, Guy Viau et surtout Marcel Barbeau pour qui j'ai gardé une grande admiration. Ces artistes ont marqué ma vie, c'est certain.



De l'importance de la performance

J'AI FAIT plusieurs expositions et plusieurs performances durant la période de travail avec Sylvie Tourangeau. La première exposition, en 1990, avait pour titre *Les gardiennes d'idéogrammes*. L'exposition de la Galerie l'Imprévu portait sur le thème de l'écriture. Il s'agissait de rendre visible en quelque sorte l'esprit de l'écriture dans les couleurs et les formes.

Je cherchais à aller au-delà de la représentation formelle, je calligraphiais des états d'âme. Comme le faisaient les peintres chinois d'autrefois, à mon tour je peignais la poésie avec des couleurs et des espaces vides.

Je représentais des personnages qui habitaient un lieu où le temps perd sa dimension : les formes extérieures laissaient libre cours à l'éclatement de tensions intérieures. Ces personnages « stèles » étaient récepteurs d'émotion et de poésie. Le personnage perdait de son importance, il était signe, il était calligraphie. L'exposition nous faisait côtoyer différentes formes d'écriture. On y rencontrait la gardienne de la poésie, celle du théâtre, de la peinture, sous forme d'éloges à la poésie et à la calligraphie chinoises, à la peinture de Picasso, au théâtre d'Artaud, etc.

<-- Gardienne du jour

Gardiennes d'idéogrammes

Tous les dessins provenaient d'interactions entre moi, l'artiste et la performeuse.

Contrairement au modèle qui est statique et qui garde son énergie pour soutenir son immobilité, Sylvie, la « grande performeuse », posait dans la mobilité et transmettait sa force intérieure en énergie qui circulait dans l'atelier. Ce n'était plus « le peintre et son modèle » mais plutôt une recherche d'évocation. « Reproduire tel quel » n'était pas le but recherché. Il ne s'agissait absolument pas de peinture de personnage et encore moins de portrait.

Je prenais le temps d'entrer en symbiose avec mon modèle. Chacune de nous oubliait son propre médium au nom de la réceptivité du moment et de la circulation d'une énergie commune. Nous donnions ainsi une chance au dessin de s'organiser et de se concrétiser.

Nous n'avions pas d'intention de départ, sinon de laisser circuler les lignes de courant entre nous, celles qui structureraient la colonne vertébrale des dessins en devenir. Je le répète, la réussite était de faire une symbiose des deux intentions. « Le performatif, disait Sylvie, est la théâtralité de l'essentiel » : le dessin devait refléter cette épuration. Nous étions deux complices, il n'y avait plus de frontière entre les cultures, chinoise, japonaise, égyptienne et la nôtre. Nous nous rejoignons dans des signes témoins.

Les œuvres se développaient à partir de séries de moments forts. C'était mon rôle de faire virevolter mon pinceau sur le papier afin de laisser des traces d'émotion. Le caractère inachevé de l'œuvre permettait de prolonger la résonance laissant libre cours à sa vibration. Les dessins avaient une âme et continuaient de



Gardiennes d'idéogrammes, 1990

vivre en celui qui les regardait et, donc, les prolongeait. Calligraphie et personnage ne faisaient plus qu'un et flottaient dans l'espace du tableau. Mon but était de sublimer la pose et de donner au modèle l'allure d'un personnage lunaire.

Au travail performatif lors des séances de pose, s'ajoutait, le soir des vernissages, une performance ayant pour but, entre autres, de faire comprendre aux spectateurs d'où étaient issus les œuvres. L'exposition *Les gardiennes d'idéogrammes* présentait aussi une œuvre sculpturale importante en papier mâché, une adaptation du *torii*¹, portique des temples shintoïstes. Sa forme suggère l'idéogramme chinois *kai*, une ouverture d'un espace nouveau, une porte vers le mystère, je dirais même vers le sacré. Cette sculpture devenait un lieu où pouvaient habiter les personnages nés de la théâtralité. La porte en son centre s'abaissait jusqu'au sol comme un pont-levis au moyen de poulies.

1 *Torii* : porte d'entrée des temples shintoïstes, au Japon.



Le torii



Un gisant fragmenté comme une écriture féminine dans le sable

Elle ouvrait un passage... une ligne de fuite. Sylvie terminait sa performance en abaissant la porte, y marchait comme si elle était devenue à son tour un esprit d'une époque antérieure et s'échappait de tout ce qui pouvait être formel.

Le torii

Le *torii* est une constante dans mon travail. Pour moi, c'est un symbole d'ouverture et on doit le comprendre comme un passage vers l'ailleurs, l'ailleurs en soi-même. S'ajoute aussi dans mon travail le cercle sans début ni fin comme un signe nous laissant croire que tout a déjà été, est, et continue d'être.

VIREVOLTES BLEUES

Outre les tableaux et la sculpture torii, cette exposition présentait également une sculpture en bronze déposée au sol sur une boîte de sable. Un gisant fragmenté sur le sable comme dans un jardin japonais ; l'écriture féminine d'un corps de femme morcelé. L'importance de cette œuvre vient du fait que pour la couler, l'artiste a remplacé la cire perdue par du papier.

Il a fallu faire un moule en céramique de l'œuvre et faire brûler le papier lors de la coulée du bronze. Le papier remplaçait la cire. C'était mon idée, une première !

Aire de fragilité : phylactère v

*à l'horizon
comme un fil de tension
une lumière cuivrée
à raison de l'orage*

LA COULÉE du bronze ou de l'aluminium est une expérience unique et inoubliable. C'est à la fois un procédé merveilleux et très laborieux. La journée commence très tôt. Pour se rendre aux fonderies généralement situées à l'extérieur de la ville, il faut compter le plus souvent une heure de route. Le travail consiste à bâtir des moules de sable dans lesquels sont intégrés les moules de céramique. On ne voit en surface que l'entonnoir du système de coulée par où descendra le métal en fusion. Quand tout est fin prêt, on introduit un catalyseur à l'aide de sondes afin de durcir le sable comme du ciment. Le travail de préparation est une longue mise en scène ; pendant ce temps le fondeur, responsable des fours de fusion, prépare le métal pour la coulée.

Le métal est chauffé jusqu'à ce qu'il devienne liquide, ce qui nécessite plusieurs heures.

Ce n'est donc qu'en fin de journée que la grande aventure de la coulée se fera. Le récipient de métal en fusion voyage au

plafond sur des rails et descend au-dessus des moules par des poulies ; une manœuvre éblouissante et inquiétante. Le maître d'œuvre de tout ce processus ressemble à un démiurge ; vêtu d'un casque, de bottes de protection, de gants d'amiante, il ressemble à un diable impressionnant dans cette atmosphère infernale.

Le bruit du métal dans le noir de la fonderie crée un effet théâtral. Le moment de l'apothéose est atteint quand le métal coule du récipient dans le chemin de coulée avec un effet lumineux indescriptible. La descente du liquide dans l'entonnoir en une cascade de couleurs, le vert, le rose, le mauve, le jaune et le rouge sombre, ne laisse personne indifférent : du grand spectacle. Je me sentais fragile dans ce lieu d'hommes, de force, d'énergie, en même temps que s'accumulait en moi une dose incommensurable d'adrénaline. À chaque fois, la fonderie a été pour moi une expérience de magie et d'exaltation, un moment de folie.

Les fonderies où j'ai œuvré étaient des fonderies d'art expérimental. Une des plus belles expériences de fonderie a été assurément celle de Val-David avec Pierre Leblanc et André Fournelle.

La vie est un BIP, 1991

En 1991, à la galerie de madame Alonzo, *La vie est un bip*, à la grandeur de l'infini celle-ci n'est qu'une vibration, traitait de l'être confronté aux pressions du monde électronique. L'être dont la vie est réglementée par des « bips » quotidiens subit les assauts du téléphone cellulaire, du radiomessageur ainsi que des multiples bruits émis par l'ordinateur. Tous ces sons sont des avertisseurs de barrière signifiant une interdiction sur la

route de l'inconscience. *La vie est un bip* mettait en lumière les contraintes de tous les interdits quotidiens en commençant par le *bip bip* du réveille-matin, qui met fin au sommeil et au rêve.

Les dix-huit personnages « blancs » de cette exposition étaient le résumé de toutes les vibrations ; le blanc de la désincarnation, l'espace du vide, le lieu du silence... ; mon action se voulait sans trace. L'espace blanc était hors d'atteinte des *bips* et s'inspirait des espaces vides des paysages de grands maîtres chinois. Le blanc du personnage, c'était la liberté de parcours, la liberté d'interprétation, un espace libre dans le tableau. Le personnage, absent de couleur, suggérait la verticale : une descente dans l'intériorité.

Au contraire, l'espace très coloré où se passait l'action, suggérait l'horizontale ; l'évocation du mouvement, l'évasion sur le chemin de la poésie.

Dans sa performance, Sylvie à l'aide de deux baladeuses une dans chaque main, faisait la lumière sur les non-dits. Les baladeuses, « torches de feu » modernes, figuraient comme des génératrices de lumière et de magie avant de devenir soleil.

Pour une première fois, je participai à la performance avec mon modèle Sylvie.

Pour la performeuse, les personnages des tableaux étaient fantasmagoriques, ils agissaient avec l'âme des objets. Les objets sont des éléments essentiels de la performance. Parfois, les objets utilisés par Sylvie dans ses performances étaient ceux-là même que j'avais choisi de dessiner plutôt que ceux que le modèle avait réellement pour la pose. Sylvie a souvent utilisé dans ses performances un gros gant noir en caoutchouc qui me servait dans l'atelier pour manipuler mes plaques dans un bassin d'acide.



Les génératrices de lumière (à gauche) ; Performance de S.T. et de l'artiste

Les œuvres d'*Une autre vie* ont été créées à partir d'un texte d'Henri Laborit, tiré de *L'Éloge de la fuite*, texte qui était projeté sur le corps du modèle, Sylvie. Pendant que Michel Dubreuil prenait des photos de la projection du texte sur le modèle, moi dans la pénombre, j'avais pour tâche d'inscrire rapidement les mouvements de la performeuse.

Des copies au laser tirées des photos qui correspondaient aux dessins que je faisais sur le papier, ont été morcelées et intégrées à l'œuvre, sous forme de collage, créant un nouveau texte à partir des mots de Laborit. Le tout parlait de post-postmodernité !

VIREVOLTES BLEUES



Une autre vie, 1994

VIREVOLTES BLEUES



La gargouille

L'errance, un thème de recherche

JE DOIS également témoigner de mon travail étroit avec un autre modèle, la performeuse Michelle Desaulniers. Cette dernière présentait des personnages marginaux, des femmes difformes, proches d'une réalité clownesque, allant parfois jusqu'à prendre la forme de gargouilles.

Ce camouflage derrière la laideur voilait une grande souffrance, un cri de désespérance que je devais décoder. Les vagabondes, nées du performatique, je leur ai prêté vie sur le papier. Je les ai actualisées et j'ai donné un discours à leurs blessures.

La performeuse Michelle comme Sylvie posait dans la mobilité et sa mouvance transmettait une intention que je devais fixer en moments d'instantanéité. Le corps s'inscrivait sur la feuille en un théâtre d'émotions et je minimalisais ses vibrations en expression graphique. Mon tracé, épuré à l'essentiel, permettait à mon rythme sur le papier de devenir *butô*, le théâtre de la naissance et de la mort.

L'art était écriture du temps qui fuit et calligraphie d'expériences de vie et d'états d'âme. Je me suis fait rayon laser de la perception au centre de la figuration. C'était mon rôle de faire l'éloge de la laideur, d'effacer toute trace d'esthétisme au féminin et aussi de créer un espace pour mettre fin à la peur de ces personnages grotesques. Mon rôle était de leur inventer un espace sécuritaire.



La vagabonde

Les vagabondes ont été immortalisées dans la vidéo de Michelle Desaulniers, *L'étrangeté*, présentée à Créteil en France ainsi qu'à Berlin en Allemagne.

À la fin du film, la cinéaste a fait un montage bien rythmé de mes personnages qui semblaient s'interpeller dans une forme de dialogue sans mots. Le silence et l'instantanéité du geste étaient éloquentes par eux-mêmes.

Le livre-tableau : L'errance

Les sessions de pose avec Michelle ont abouti à un livre-tableau, *L'errance*. Ce livre-objet comprend aussi un livret ayant pour titre *Journal d'atelier*, un livre dans le livre. Il raconte l'errance d'une artiste peintre et de son modèle. Un mois de recherche a été consacré au thème du clown. Ce personnage de Michelle, je le connaissais depuis très longtemps, au fait, depuis plusieurs années et je me demandais ce que j'allais faire avec cet habit rouge aux rayures blanches qui rappelle une porte de prison sur un fond rouge couleur sang.

J'angoissais avant la séance de pose ce qui limitait le passage d'influx de ma main au pinceau.

Un matin Michelle m'a dit cette chose grave : « le clown est porteur d'humanité ». Elle a dit qu'il portait en lui une double personnalité, qu'il se situait aux deux pôles de la fragilité de l'existence : le rire et les larmes. Ces paroles ont eu sur moi un effet choc.

La binarité, dont parlait Michelle, se traduisit pour moi en yin et en yang. J'avais trouvé un point commun de vibration pour qu'il y ait résonance entre moi et mon modèle.



Clown de l'infini

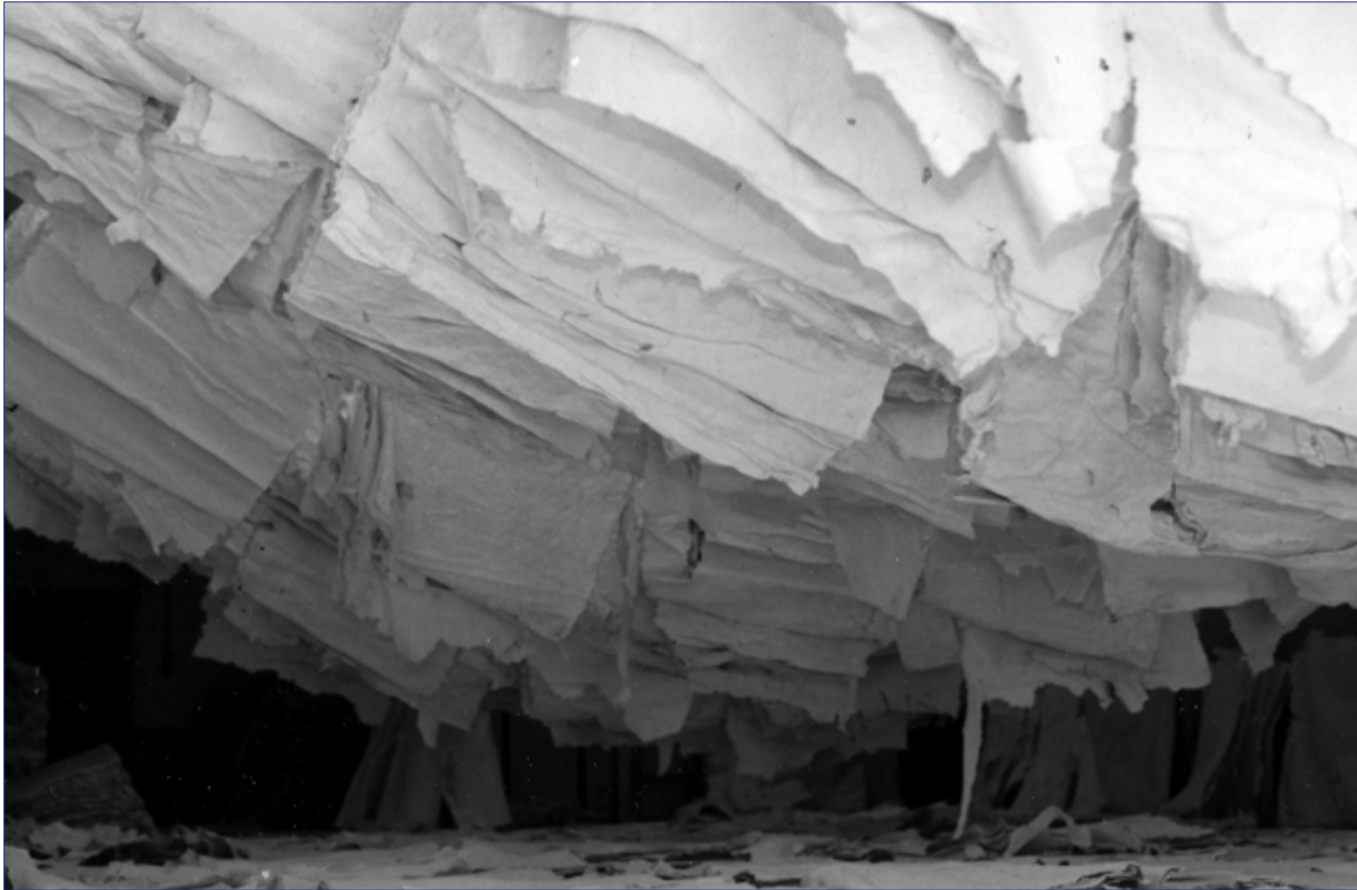
VIREVOLTES BLEUES

Me revoilà, presque en état de transe et une fois de plus je faisais virevolter mon pinceau sur la feuille blanche. Quelle belle énergie me transmettait le modèle, j'en étais à bout de souffle. Les vibrations du clown avaient finalement trouvé réponse dans ma sensibilité d'artiste.

Les traces sur le papier étaient fragmentées comme une écriture féminine. Je poursuivis mon travail. Dans une frénésie de l'inconscient j'inscrivis sur la feuille la forme huit, la forme de l'infini que je donnai au corps du clown.

Je suggérais ainsi l'angoisse de l'être humain devant l'infiniment petit et l'infiniment grand. Je suis devenue artiste-philosophe.

VIREVOLTES BLEUES



Processus de séchage des fibres de cellulose

Les papiers matières

J'AI TRAVERSÉ d'autres périodes : l'écriture et le papier matière. Les œuvres en papier matière représentent des êtres aériens irréels. Ils font partie de la grande série des corps flottants. Métaphores d'écrits perdus ou d'écrits qui n'ont pas pris forme, ils sont condamnés à voyager dans l'espace de « l'entre-deux ». Éternels errants, ils sont fantômes et compagnons du doute.

Les couches superposées de papier matière sont des blocs d'écriture, des tranches de mémoire. Comme les femmes japonaises de la période Heian qui portaient à la fois jusqu'à douze kimonos aux couleurs agencées avec la nature, ainsi les papiers matières se superposent en nombreuses strates pour leur rendre hommage. Il faut voir ces œuvres comme des palimpsestes du passé. Les œuvres se recréent à chaque modification, on pourrait dire qu'elles sont reformatées. Je favorise le papier pour sa fragilité mais aussi pour sa durée. Le papyrus a traversé les siècles. Ce matériau échappe à l'impermanence des choses.

Pour moi, l'écriture abstraite passe de plus en plus par le travail du papier matière ce qui me permet de me distancer des personnages féminins, véhicules d'émotions.

Avec le temps, je minimalise davantage mon discours pictural. Le tracé de mes œuvres se fait plus discret au profit de l'expression métaphorique des couleurs et des textures. Mon travail se

situé à la rencontre de l'écriture et de l'image. J'écris avec des fibres de mûrier ou de coton ; les moments forts passent dans les déchirures et les trous du papier. C'est à cette époque que j'invente le kimono-livre qui a la forme du vêtement japonais muni de poches qui sont, en réalité, de petits livres déjà rédigés.

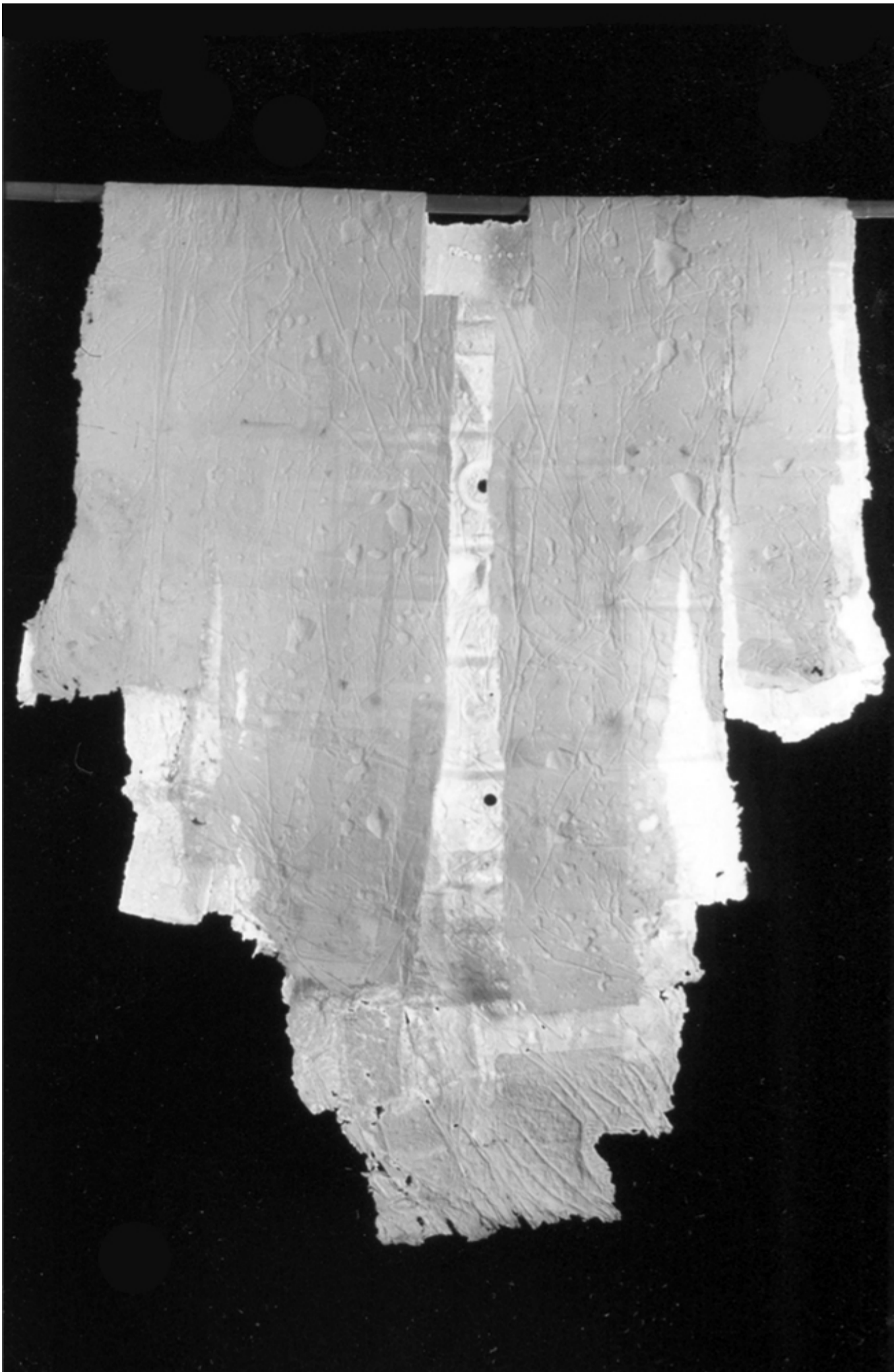
Corps flottants et cellules-mémoires, 1997-98

Cette exposition se présentait comme une expo-théâtre en deux actes... Il était question, dans un premier acte, de corps flottants jouant des rôles d'acteurs et, dans un deuxième acte, de cellules-mémoire, œuvres sur papier de personnages féminins.

Le premier acte se déroulait dans une situation théâtrale fictive dont les acteurs étaient des corps flottants que l'on découvrait à travers leur texture et leurs déchirures. Ils jouaient le rôle de représentants des écrits perdus dans l'espace cybernétique, écrits qui n'auraient pas été sauvegardés correctement. Des textes qui, parce qu'égarés, devaient errer dans l'au-delà, personnages silencieux en quête d'espace. C'étaient des espèces de fantômes modernes cherchant leur auteur dans un espace virtuel.

Un corps flottant blanc, créé en papier matière, servait d'« écran » sur lequel étaient projetés des textes qui justifiaient la simulation d'une action théâtrale. Ces textes devenaient le discours silencieux des personnages fictifs.

Ces acteurs du premier acte étaient bien sûr des personnages déterritorialisés, des errants prenant dans la réalité de l'exposition la forme de livres-kimonos. Proches du corps, ces vêtements sont écriture de vie, ils subissent l'empreinte du temps qui passe et leur lecture se fait en silence. Constitués de fibre de coton, cette écriture en était une de déchirures dont les



Ceci n'est pas un ange

moments les plus forts se situaient précisément dans les trous noirs du non-dit.

Corps flottant, le livre-kimono était langage virtuel, autobiographique, une histoire se déroulant au fil du quotidien.

Par ces livres imaginés, je m'introduisais petit à petit dans le monde de l'abstraction tout en conservant mes personnages féminins pour le deuxième acte de cette expo-théâtre.

En deuxième partie, les cellules-mémoire étaient révélées par seize portraits de femmes déroulant des images de vie comme des chapitres d'un livre autobiographique.

Chaque œuvre était une cellule autonome et faisait référence à une histoire génétique cachée.

Les femmes que je faisais naître sur le papier, laissaient défiler de leurs mains des images en un long rouleau qui les entourait.

Cet encerclement les constituait en cellules, sortes de lieux de conservation d'écriture et de mémoire. J'ai lu qu'au début de l'histoire du monde, les mitochondries, réservoirs de l'ADN, étaient de petits êtres à part entière. Ils avaient élu domicile dans nos cellules et les peuplaient par milliers. On dit que ce réservoir d'ADN est transmis à la mère par l'intermédiaire des ovules, les spermatozoïdes étant trop petits pour les contenir. Les mitochondries peuvent donc être vues comme des documents généalogiques transmis par les femmes.

J'ai voulu créer un nouvel arbre généalogique différent de celui qui suit les générations de père en fils oubliant ainsi la participation des femmes. Par cette exposition, j'ai cherché à redonner aux femmes un espace bien à elle.



Cellule-mémoire numéro 1

Je traduisis la relativité du temps et sa déconstruction par de petites horloges peintes dans mes tableaux. Ces marqueurs s'écroulaient dans l'espace et se brisaient en morceaux. Autrefois, les peintres chinois marquaient le temps par un poème inscrit sur le tableau. Ma représentation du temps se fit par les horloges mais également en laissant une trace de l'astre lunaire. La lune, qui fait le compte des mois, est également symbole de l'attente au féminin.

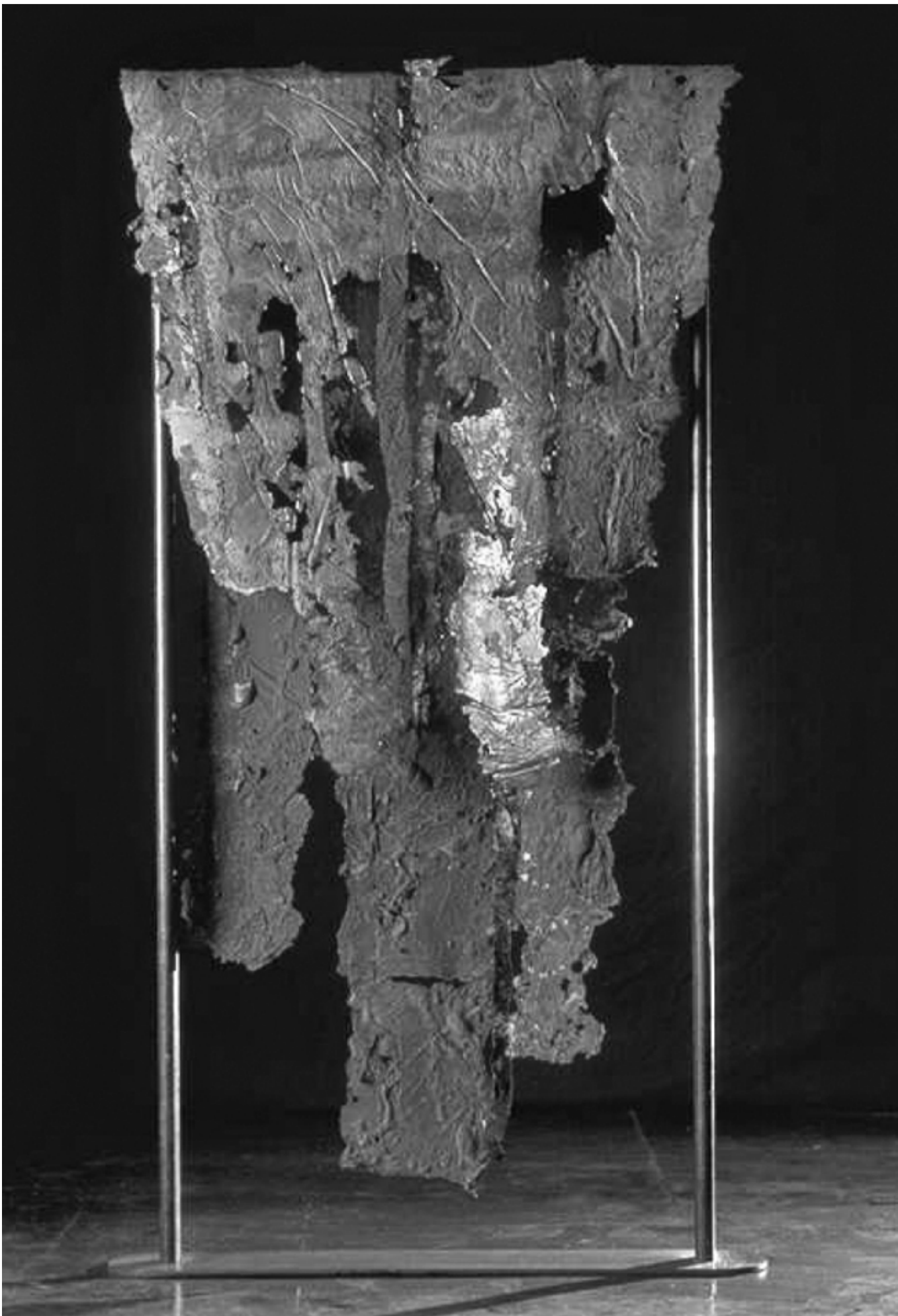
Trou de mémoire/Stèle mémoire, 1999-2000

Une nouvelle exposition marqua le passage entre les deux millénaires. Empruntant à mes connaissances de l'Orient et surtout à celles de la Chine ancienne, j'introduisis pour ce nouveau projet le thème de la bannière funéraire.

Parallèlement, je questionnai, à l'aube du troisième millénaire, l'utilisation des bannières du réseau Internet : drapeaux ou étendards virtuels suspendus en haut de l'écran de l'ordinateur et qui ont valeur de promotion d'un site pour la vente de produits.

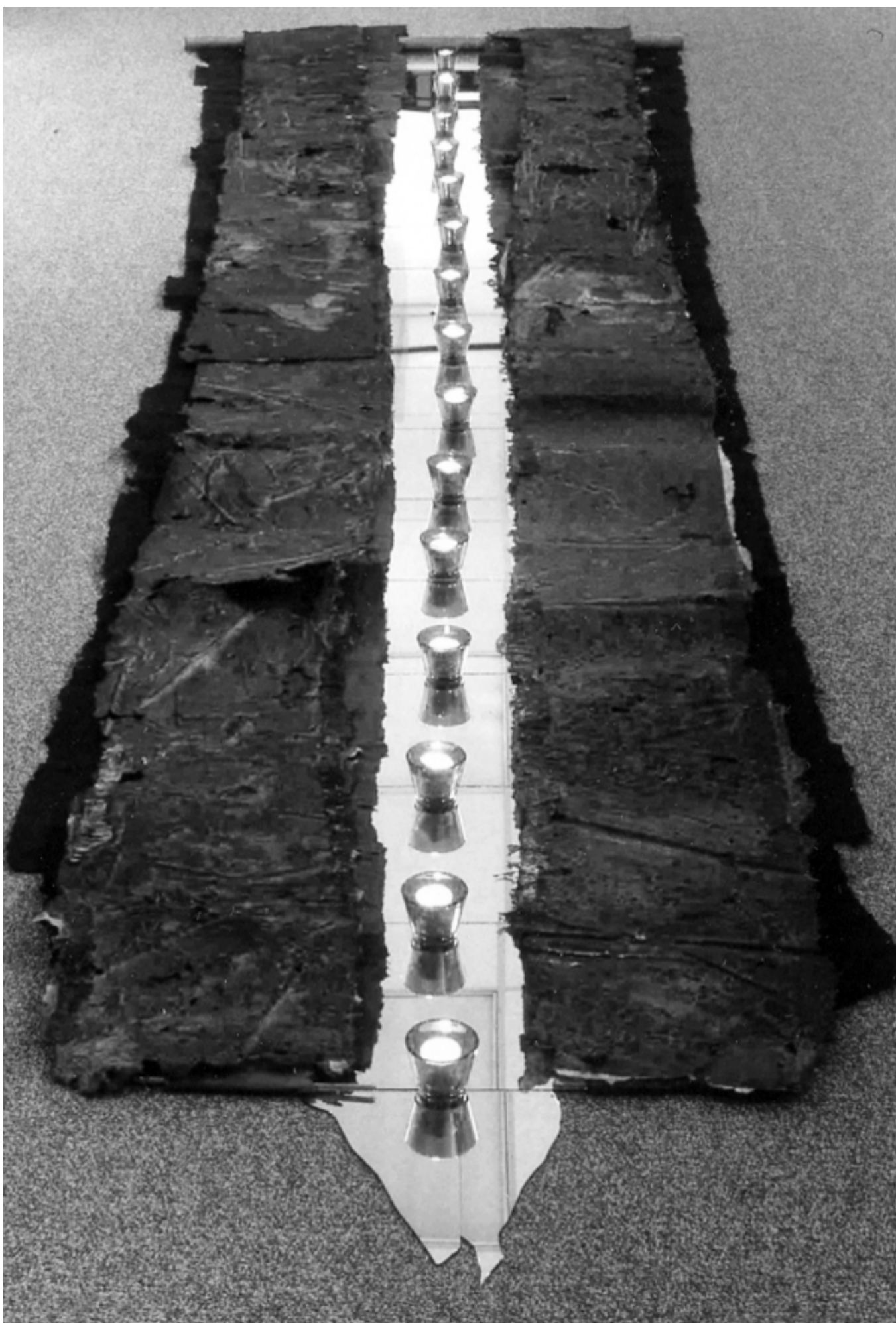
En cliquant sur une bannière, vous êtes amenés sur un autre site, dans un autre lieu et votre passage est gardé en mémoire souvent à votre insu.

La bannière funéraire de la Chine ancienne *fei yi* ou « vêtement volant », est en forme de T. Elle était déposée sur le cercueil.

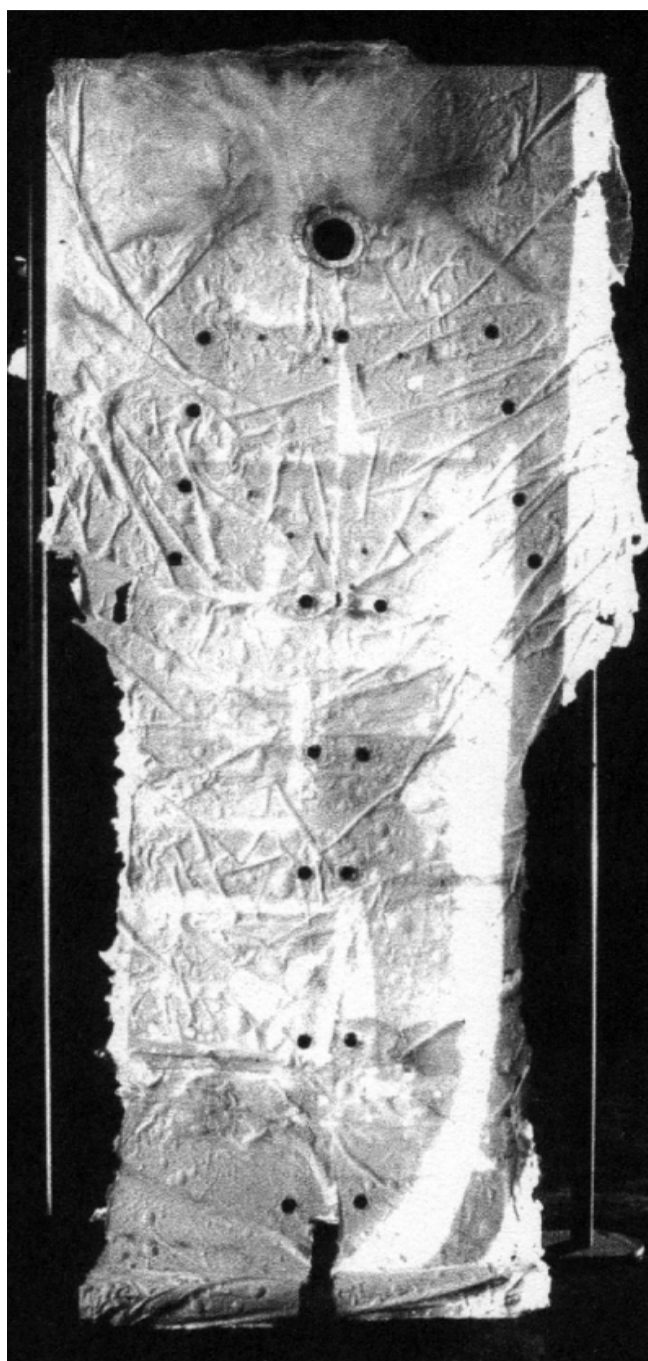


Âme en voyage dans l'au-delà

VIREVOLTES BLEUES



Piste d'atterrissage pour les mots perdus



La mariée en blanc

Fabriquée d'un tissu très coloré, elle servait de passeport pour l'âme qui entreprend un voyage dans l'au-delà. Les plus célèbres et les mieux conservées sont celles retrouvées sur les tombes de Mawangdi et plus précisément la tombe de la princesse Madame Dai.

Je proposai alors une piste d'atterrissage pour les mots perdus, balisée par différentes bannières.

Pour créer ces œuvres en papier matière, je devais étaler plusieurs couches de couleurs. Les pigments mélangés à un médium à l'eau pénètrent rapidement dans le papier et il me faut réappliquer plusieurs couches de couleur après chaque séchage. L'étalement des pigments sur l'œuvre est important afin de créer densité ou légèreté, deux éléments responsables de la résonance. L'art est une question de rythme et comme artiste j'en suis la génératrice.

Ars longa, vita brevis, 2000

Ars longa, vita brevis, voilà une autre exposition qui permettait de relier la pensée orientale à l'occidentale.

Je me suis inspirée du théâtre japonais et empruntai au théâtre Nô sa forme d'expression afin de présenter l'art de monter une exposition. Théâtre de l'esthétique se faisant avec une économie de gestes et de paroles, cette nouvelle approche a permis à mes œuvres de se mettre en scène, d'aller au-devant du spectateur et de s'exposer elles-mêmes. Mes créations sont devenues ainsi des personnages qui s'offraient à la vue dans une certaine théâtralité, défilant sous les feux de la rampe dans le but de dévoiler leur intériorité. J'ai tenté de renouveler la mise en place d'une exposition, l'idée étant de faire éclater les frontières entre les disciplines et d'introduire le mouvement, le son, la vidéo et des images virtuelles.

Pour ce faire, j'ai donc choisi, un lieu sacré, l'église Saint-Viateur-d'Outremont. Les œuvres sont devenues des acteurs de théâtre Nô. Il s'agissait d'une histoire de trois mariées : une en blanc, une en rouge et une en noir.



Pont hashigakari

Pour se présenter aux spectateurs, les œuvres empruntaient l'allée centrale de l'église en « survolant » une œuvre « tapis rouge », composé de papier matière déposé sur des miroirs au sol et éclairée par une multitude de lampions.

Deux longs livres, un rouge et un noir, ouvraient la voie vers le lieu d'écriture où étaient exposés, devant le chœur, deux autres livres Entre existence et inexistance, les motifs de l'installation.

Dans ces livres-objets, tirés à douze exemplaires, il est question du potentiel de l'existence d'une écriture qui pourrait naître, une écriture hésitante à entrer dans le réel, qui se situe dans les limbes que Pessoa décrit comme « l'espace entre l'envie d'être et l'indifférence d'être ». Le sujet des livres est un éloge à toute littérature en devenir.

Ars longa, vita brevis proposait donc d'intégrer trois éléments importants de la culture : la poésie, la musique et les arts visuels. Les trois mariées étaient métaphores de la condition éphémère des femmes à la recherche, dans les fragments de la mémoire, d'une certaine continuité dans le temps, d'une certaine permanence.

Elles étaient les symboles des étapes de l'existence.

La mariée en blanc parlait de la création, de la naissance : elle personnifiait l'innocence. Dans le processus de création, on ne peut faire marche arrière.

La mariée en rouge rappelait la passion, l'amour essentiel à la vie ; l'étape de la première lettre d'amour. Elle portait comme bijou un miroir convexe et sa robe était couleur du sang. Par anamorphose, elle transmettait l'image déformée de l'amour.

La mariée en noir n'était pas sans faire allusion à la mort, à la fin de la vie ou à la fin de la relation amoureuse. Elle était « inexistence », arrêt ; l'étape de la dernière lettre d'amour avant le départ.

Les trois mariées se définissaient en relation avec trois grandes dames de la littérature japonaise, Sei Shonagon, Ono no Komachi et dame Murasaki. Elles représentaient l'innocence, la passion et la mort. Comme des personnages de théâtre Nô, les esprits des mariées allaient prendre place dans le chœur de



Spectre blanc

l'église. Personnages de l'au-delà, revenus après leur mort, elles venaient troubler la conscience des mariées.

L'idée de cette nouvelle approche était de permettre aux spectateurs d'aborder cette exposition en étant projetés derrière

VIREVOLTES BLEUES

le « miroir d'Alice ». Les gens participaient à la magie de la création, au montage d'une exposition *in situ*. Ce théâtre sans paroles, comme celui du théâtre Nô, proposait à l'auditoire de lire des images, de décoder le langage silencieux des textures et des déchirures du papier-matière.

Le processus de mise en place se faisait dans un premier temps à partir de l'arrière-scène dans le noir. Les personnages passaient à l'avant-scène par un « pont » constitué d'une œuvre au sol longue de plusieurs mètres, que j'ai décrite un peu plus haut. Ce pont faisait référence à l'*hashigakari* du théâtre japonais.

Les œuvres-personnages étaient soutenus dans leur déplacement par deux accessoiristes, dits des *koken*, habillés de noir et le visage voilé de noir comme les marionnettistes japonais.

Les accessoiristes, mon assistante et amie, Diane Grudev et moi-même, transportions chaque personnage pour lui faire prendre place dans le chœur de l'église, le temps de l'exposition. Une immense feuille en papier matière blanc servait de cimaise pour la projection d'une vidéo de courts textes poétiques, points de repères pour la compréhension du spectacle, ainsi que d'images numériques.

En chinois, le mot « poésie » est composé de l'association de deux caractères signifiant l'un la parole et l'autre le temple. C'est ainsi que j'ai fait entrer la poésie dans le temple.

L'idée était de faire un accrochage *live* car le montage d'une exposition est un art en soi. Il s'agit d'organiser les œuvres pour que l'une ne nuise pas à l'autre, harmonie de couleurs et rythme sont importants à l'équilibre de l'ensemble.

Aire de fragilité : phylactère VI

*Dans la grisaille du jour
en écho avec le temps
le bruit des socques d'un moine
sur le pavé mouillé*

JE REPRENDS la parole pour dire comment mon intérêt pour la littérature m'a amenée tout au long de ma carrière à réfléchir sur la façon de l'intégrer à ma démarche artistique.

Je veux à ce point du récit créer les liens nécessaires pour vous expliquer comment, d'exposition en exposition, j'ai cherché à y introduire la performance, le théâtre, la poésie comme éléments littéraires. Comme j'en ai témoigné maintes fois, les performances de Sylvie Tourangeau ou de Michelle Desaulniers ont été intégrées à mon travail dans un but avant-gardiste.

J'ai constamment cherché à renouveler la présentation de mes expositions : j'ai donc imaginé, dans un premier temps, une « exposition théâtre » où la galerie devenait une scène imaginaire et mes œuvres les personnages d'une pièce de théâtre potentiel en deux actes.

J'ai toujours établi un lien intime entre mon travail de peintre et la littérature. *Ars longa, vita brevis* (2001) empruntait au théâtre

VIREVOLTES BLEUES

Nô et à la poésie japonaise une mise en action des œuvres dans un lieu sacré, l'église Saint-Viateur-d'Outremont.

Les Ombres poétiques (2001), au Pavillon japonais du Jardin botanique de Montréal, accentuait le trait d'union entre papier et poésie, et proposait un livre d'artiste comme une œuvre d'art en soi.

Avec *Spinning Wheel* (2002), encore une fois au Pavillon japonais du Jardin botanique de Montréal, je proposais ma première version d'une machine de création poétique. Pour la première fois, j'ai fait appel, par Internet, aux femmes poètes d'ici. Je les ai invitées à répondre à des thèmes de poésie orientale. L'échange se réalisant dans le cyberspace, j'ai désigné cette création-poésie, engendrée dans une autre dimension, du nom de « poésie holographique ».

Spin 2-0-0-3, à l'église du Gesu, en janvier 2007, empruntait à la science et à l'art afin de réaliser un métissage du passé et du présent, de l'Orient et de l'Occident, en unissant des voix et des sons physiologiques. Voilà un résumé de l'évolution de mes expositions dans le sens d'une intégration de plus en plus interdisciplinaire.

Je me suis toujours vue comme une écrivaine qui utilise la couleur plutôt que les mots. Mon travail a été et est encore un long récit sur l'importance de la mémoire et, en même temps, un discours sur l'éphémère.



Passerelle pour ailleurs, 2009
Pigments sur papier seichosen marouflé sur toile

L'importance de l'invisible dans la représentation

J'AI DÉVELOPPÉ avec les années une grande intimité avec mon pinceau. J'insiste pour dire que dans l'atelier, il est le personnage le plus important, toujours présent et témoin de beaucoup de rencontres, d'événements et de discussions. Il est mon miroir.

Je n'oublierai jamais mon atelier dans le Vieux Montréal. Il était grand et doté d'une vue imprenable. En arrivant le matin, je ne me mettais jamais au travail immédiatement. Je faisais toutes sortes de travaux ménagers comme balayer et laver le plancher plusieurs fois. Je sentais que je devais passer par l'accomplissement de tâches humbles pour me mettre en état de réceptivité. Je commençais à comprendre ce que signifiait « être zen ». C'était ma façon de faire le vide, de me libérer de toute préoccupation matérielle pour laisser l'espace à la création. « Il faut faire le vide si on veut le plein », comme disent les sages chinois.

Très tôt certains jours, je recevais la visite d'un jeune peintre et poète qui venait faire ses exercices de *Tai ji* dans mon studio.

J'aimais tellement cette évocation d'écriture que suggéraient les mouvements lents et contrôlés de son corps. Cette gestuelle du *Tai ji*, émanant du plus profond de l'être, puise dans ce que les Chinois appellent « l'énergie vitale » ce qui exige une forte discipline de concentration. Je voyais dans sa gestuelle

une calligraphie dans l'espace et je cherchais comment intégrer cette nouvelle forme d'écriture à mon travail.

Avec le temps et l'étude de la philosophie asiatique, je compris que ce qui me touchait dans cette discipline de mon ami ce n'était pas la représentation en soi mais l'invisible. Ce qui devenait important c'était la non-représentation de la représentation. Il s'agissait de lire, au-delà du mouvement du corps, la transparence de l'âme. Cette non-représentation sous-entend l'exclusion de toute forme de rigidité, un espace sans règles.

Appliquée à mon travail de peintre, cette approche philosophique m'a permis de rechercher au-delà de la réalité la non-présence de mes modèles. Avant de quitter l'atelier, Christian me laissait alors des copies de ses très beaux poèmes. Je me mettais alors au travail avec une énergie incomparable nourrie que j'étais par la profondeur de réflexion apportée par cet exercice de concentration.

Le livre de François Jullien, *L'Éloge de la fadeur* a apporté plusieurs réponses à cette question en lien avec la non-représentation de la représentation que je voyais comme une disponibilité à tout ce qui pourrait advenir et qui n'était pas encore advenu.

Au cours de cette même période, une jeune femme poète est également venue poser à l'atelier. Elle apportait aussi ses poèmes. L'un d'eux rendait hommage à la grande poétesse chinoise Li Quingzhao. Je ne connaissais pas encore la poésie classique chinoise et cette auteure des siècles passés prendra par la suite une grande importance dans ma démarche. C'est elle qui sera incarnée dans le rôle de *La mariée en blanc* dont j'ai parlé précédemment.

C'est alors que m'est venue l'idée de faire un premier livre d'artiste qui réunirait ces deux jeunes poètes qui ne se connaissent pas,

qui ne parlent pas la même langue, mais dont l'écriture est complémentaire comme le *yin* et le *yang*. C'était un rêve que je chérissais depuis longtemps : fabriquer un livre, à partir de presque rien sinon des fibres de coton !

J'ai confié l'impression des poèmes à mon voisin d'atelier, un imprimeur d'expérience. Il a imprimé le livre d'une manière traditionnelle, manuellement, lettre par lettre, ligne par ligne. Cette technique s'imposait puisque l'impression serait faite sur un papier chiffon fait main, trop texturé pour une imprimante moderne. Ce livre, intitulé *Les Arcanes*, a fait partie des dix qui ont eu droit à une planche couleur dans le catalogue de la Bibliothèque et Archives du Québec, le *Répertoire des livres d'artistes 1980-1990*.

Pour publier *Les Arcanes*, il fallait une maison d'édition ; ainsi sont nées les éditions ming qui ont publié par la suite de nombreux livres d'artiste. Plusieurs ont été acquis par la Bibliothèque et Archives du Canada et la Bibliothèque et Archives nationales du Québec. Ils ont fait partie de plusieurs expositions collectives en France, en Belgique et au Luxembourg, et de collections privées.

La création des éditions ming m'a permis non seulement d'allier art visuel et poésie mais aussi de travailler avec des femmes poètes remarquables. C'est ainsi que j'ai rencontré Claudine Bertrand avec qui j'ai collaboré dans de nombreux projets dont le premier fut la création de *Chercheuse d'images*, un livre se présentant à la fois comme sculpture et comme tableau.



Chercheuse d'image
Livre tableau

Ce livre-tableau assez ludique propose au lecteur de devenir un chercheur d'images. Composé de dix rouleaux renfermant chacun un poème, le lecteur doit trouver l'image correspondante dans un petit boîtier au bas du coffret sous les rouleaux. Ce livre s'installe au mur à l'horizontale ou à la verticale suivant que l'on veuille un *makimono* ou un *kakémono*¹.

Avec générosité, Claudine me laissait le choix des poèmes. Il s'agissait pour moi d'une écriture réinventée. J'ai créé un nouveau discours sous une forme poétique autre, le haïku et je l'ai enveloppé à ma manière. Utilisant que les mots de la poétesse, j'y trouvais mon espace en exprimant l'essentiel du non-dit de mes propres images. Il en a été tiré douze exemplaires ; cette répétition de l'œuvre fut une tâche exigeante.

Suite à Claudine, j'ai vécu des moments privilégiés avec Michèle Lalonde avec qui j'ai créé le livre-objet *De rouge en noir*. Je lui avais apporté deux petits coffrets, l'un rouge et l'autre noir, fabriqués à la main à partir de fibres de coton. J'y avais intégré des matériaux précieux, perles d'argent, feuilles d'or.

¹ Kakémono ou makimono : Mot japonais (composé de maki « rouler » et de mono « chose » désignant une peinture sur soie ou sur papier.

VIREVOLTES BLEUES

Il s'agissait d'y cacher deux textes interreliés de telle sorte que le lecteur devait passer de l'un à l'autre pour compléter la lecture. Michèle y cacha deux lettres d'amour, la première et la dernière. La beauté et la poésie de son écriture vous plongent dans une émotion incomparable.

Je ne sais plus comment j'ai rencontré la poète anglophone Angela Leuck mais ce fut une association d'une grande richesse. Nous partageons ensemble la passion de la poésie japonaise du haïku.

Nous avons réalisé de nombreux projets dont la publication de *Garden Meditations*, livre-objet s'ouvrant en déplaçant une petite tige de métal retenue par deux aimants. Deux perles de cuivre suggèrent la cloche d'entrée de la grille d'un jardin.

Par Angela, je connus l'excellente poète d'Ottawa, Terry Ann Carter avec qui je publiai *Stillness*. Avec elle, Terry Ann participa également à *Spin 2-0-0-3* et *Blue Sound of Pætry*.

VIREVOLTES BLEUES



Sans titre

Aire de fragilité : phylactère VII

*noir et blanc
s'écrit l'hiver
en un long silence givré*

J'AIMERAIS expliquer l'importance de la concentration de l'artiste et de son modèle pendant les séances de pose.

Je ne peux oublier cette journée où je travaillai avec une intensité peu ordinaire à étaler l'encre noire sur la feuille blanche. L'organisation du tableau prenait une allure de plus en plus dramatique. Aucune couleur ne gérait cette création. L'atmosphère de l'atelier était lourde, très lourde. C'est alors que je sentis monter en moi une angoisse peu ordinaire. J'avais l'impression de descendre dans un gouffre sans fin, un trou noir qui me faisait peur. Je mis fin prématurément à la séance de pose.

Je m'excusai auprès de mon modèle d'écourter la séance quand celle-ci m'avoua qu'elle venait de vivre une expérience très difficile. Elle avait charge de son jeune frère et la veille en rentrant à son appartement elle l'avait trouvé pendu ! J'avais capté les vibrations de drame et mon pinceau les avait transcrites à l'encre noire.

Cette expérience confirme l'intensité et l'intériorité des échanges : moi et mon modèle ne faisons plus qu'une !

Pour corroborer mes dires, il faut que je raconte comment s'est faite mon association avec Sylvie T., mon premier modèle. Au tout début, elle posait nue et demeurait immobile. À cette époque, je n'utilisais pas beaucoup la couleur prétendant que ne je savais pas peindre en couleur. Le noir était, pour moi, couleur de toutes les couleurs. Je ne me voyais pas comme un peintre mais comme un graveur.

À la fin d'une séance de pose, Sylvie m'avait demandé si j'avais perçu son intention de modèle. J'ai spontanément répondu que je l'avais perçue comme une icône dans une niche de cathédrale ! J'ai osé aller plus loin en suggérant qu'elle avait la pose d'un évangéliste.

À ma grande surprise, elle m'avoua que c'était précisément son intention. C'est ainsi qu'une longue période de création « performatique » a commencé et qui a duré quinze ans. J'avais alors compris que je me devais de devenir véritablement capteur des vibrations de l'autre, devenir l'autre selon la pensée taoïste.

Plus tard, j'ai vécu une autre expérience merveilleuse, cette fois dans mon atelier de la rue Beaudry.

J'étais alors représentée par une petite galerie sur la rue Prince-Arthur. J'y avais fait des expositions et même une performance au deuxième étage du restaurant qui appartenait aussi à Jean-Pierre Alonzo, son directeur.

Ce dernier m'a offert, alors, de me prêter trois magnifiques kimonos de la dynastie Ming qu'il avait en consignation pour une soirée. Selon l'entente, il allait poser pour moi une heure et ensuite Sylvie pourrait poser à son tour vêtue des somptueux kimonos aux riches couleurs de l'Orient.



Icône numéro 1

VIREVOLTES BLEUES

À l'intérieur, les sceaux des nombreux acquéreurs témoignaient du poids de plusieurs siècles d'intimité. Ces trésors du passé dans l'atelier étaient lourds d'émotion et mon travail devait en témoigner, c'était ma responsabilité.

C'est avec exaltation que je pris mon pinceau et, sous l'impulsion de ma main, il entreprit une joyeuse sarabande créant un chant de couleurs en hommage à la grande dynastie des Ming.

Ce sont ces kimonos venus du passé qui m'ont inspiré la forme et les textures des œuvres en papier matière que j'allais créer par la suite dans une tentative de les réactualiser. Mes kimonos secrètement habités par l'âme des dynasties passées se renouvelaient dans une apparente modernité.

Une artiste de la périphérie

JE SUIS UNE ARTISTE de la périphérie pour qui la création visuelle est un besoin existentiel. Obstinement éloignée du centre et de son autorité sur l'art, j'échappe aux contraintes de la rentabilité ; j'ai choisi la liberté de peindre ce que je veux et de décider moi-même de mes lieux d'expositions.

Artiste « excentris », je me dis une vagabonde sur les sentiers de l'indépendance et, par conséquent, de la solitude. Je m'identifie aux peintres chinois de la fin du XVIII^e siècle qu'on appelait « les excentriques » ; c'étaient des lettrés dissidents de Yangzhou. Ce groupe d'artistes qui faisaient fi des règles et de la tradition, je les admire. En vendant leurs tableaux, ils transgressaient la règle de leur époque car négocier l'art était indigne d'un lettré qui peignait pour « être » et non pour « avoir », comme le dit Simon Leys.

Les « excentriques » ont été longtemps critiqués pour cette question de rentabilité de leur art alors qu'aujourd'hui la commercialisation de l'art est courante et la rentabilité fait foi de la qualité de l'artiste. Ainsi en s'éloignant du centre ils sont devenus des artistes de la périphérie.

Évidemment, leur talent a survécu au passage des siècles. Ce sont de grands artistes qui, bien qu'ils se soient volontairement

VIREVOLTES BLEUES

éloignés du centre pour la périphérie, ont aujourd'hui réintégré le centre.

Aire de fragilité : phylactère VIII

*empruntant
un navire spatial
mes images en fuite*

JE ME DIS, en effet, « excentris » en ce qui concerne ma liberté d'expression. Ma contestation de la rentabilité comme mesure de la valeur artistique m'éloigne du centre. Pour une raison inverse de celles des lettrés, à mon tour, je me considère maintenant comme une artiste de la périphérie.

Cependant, je présente régulièrement des dossiers à différentes biennales et des projets à certains jurys. J'ai même reçu une importante subvention du Conseil des arts du Canada en interdisciplinarité. C'est en agissant ainsi que je me soumetts à une certaine évaluation. Je suis membre d'Arprim (Association d'artistes de l'art imprimé) et du R.A.A.V. (Regroupement d'artistes en arts visuels) ainsi que de la guilde CBBAG (Canadian Bookbinders and Book Artists).

Indépendante, je poursuis ma route de réflexion sur « l'impermanence », sur l'espace et le temps, me demandant si, à la rencontre du temps et de l'espace, j'existe toujours. Être artiste c'est chercher et chercher sans cesse. Pour moi,

VIREVOLTES BLEUES

peindre c'est exister, c'est aller au-delà des lointains, cherchant sans cesse, (comme dans le poème de Qu Yuan) et c'est aussi contester.

La superposition comme œuvre de mémoire

MON TRAVAIL aborde de plus en plus les thèmes de la superposition et de la fragmentation pour faire œuvre de mémoire. Ce qui se traduit concrètement, par exemple, par une superposition des papiers ou de leur retrait dans la recréation d'une œuvre. La superposition met l'accent sur les couches supérieures plus apparentes que les couches inférieures et permet une continue évolution de l'œuvre. On accède ainsi à une esthétique de la fragilité de la durée.

L'incertitude du lendemain, vue comme une instabilité existentielle, s'est d'abord manifestée dans mon travail par une plus grande transparence, une luminosité accrue ainsi qu'une apparente délicatesse du matériau. C'est ainsi que la matière se présente davantage comme une dentelle, les déchirures et les vides occupent plus d'espace et s'imposent davantage.

Avec le temps, la transparence et la fragilité ont atteint un autre registre pour s'adapter à une approche plus mécanique de la représentation. Le papier matière a perdu l'apparence de fragilité. Ayant acquis une plus forte résistance, il s'est imposé avec plus de force. Il prend de plus en plus l'apparence du métal.

Une réelle passion pour la poésie et la philosophie orientale m'ont amenée à découvrir un autre aspect de la temporalité que je traduis dans mon travail par « l'impermanence ».

VIREVOLTES BLEUES

Je mets à jour ces considérations sur le temps en utilisant le cercle comme symbole de l'infini, la spirale comme métaphore de notre très courte existence et la forme hélicoïdale de l'ADN comme allusion à la mémoire.

Du cercle à la spirale, ma démarche m'a conduite à enchaîner avec le *spin* dans un contexte mécanisé où le mouvement de rotation devient une évocation du déroulement du temps. Un spin positif implique une ascension vers l'infini tandis qu'un spin négatif doit être lu comme une induction chaotique.

Tous ces éléments, le cercle, la spirale et le spin demeurent dans mon travail des condensateurs d'énergie et sont des expressions de non-finitude. On doit les situer entre l'existence et l'inexistence, entre le réel et le non-réel, espace privilégié de mon œuvre.

Pinceau de « l'impermanence »

LE PREMIER TRAIT contient les dix mille traits, selon la philosophie chinoise. Mon pinceau est l'âme-témoin de toutes mes œuvres. Pinceau d'expérience, il a vécu différentes phases d'écriture s'adaptant à différents matériaux, que ce soit l'encre de Chine ou celle d'imprimerie diluée avec un solvant. Il s'est également adapté à mon utilisation de pigments précieux venus d'ailleurs, comme la poudre d'or, les pierres précieuses, comme les lapis-lazulis, le rouge vermillon, poussière tirée du cinabre, ou enfin le rouge carmin tiré de la femelle de cochenille.

À l'aide de pinceaux variés, j'ai étalé les couleurs sur différents médiums, papier japonais et papier matière aussi bien que sur la toile de coton ou de lin et même sur l'écran cathodique. M'adaptant aux nouvelles technologies, j'ai substitué mes pinceaux d'atelier à des pinceaux qui emploient des couleurs virtuelles et je tente de devenir maître de calligraphie numérique.

Je suis davantage consciente de l'importance du silence en art. Mon infiltration, comme artiste des arts visuels dans le domaine de l'art de la sonorité, m'a permis de percevoir combien le son et la couleur sont reliés. Une démarche antérieure sur la synesthésie m'avait déjà appris que des musiciens avaient « l'oreille en couleurs » c'est-à-dire avait la faculté de voir une couleur en entendant le son.

VIREVOLTES BLEUES

Un projet récent *À propos de Gilles Tremblay* m'a permis de découvrir un musicien animé dans sa pensée musicale par une philosophie orientale. Il « donne à entendre une non-présence en tant que non-présence ».

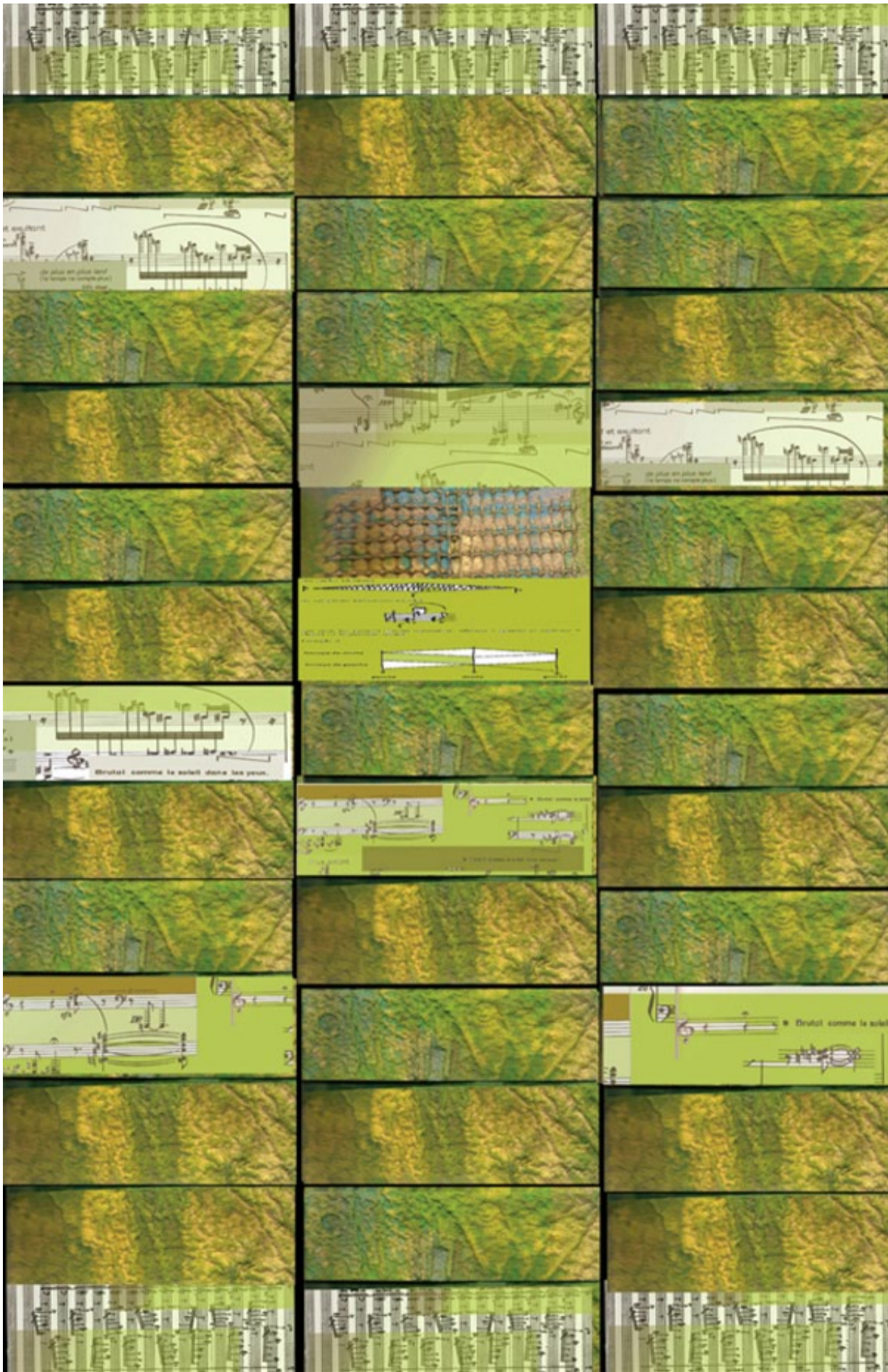
Inversement du « son-couleur », je veux exprimer dans mes tableaux une « couleur-son ». Je tiens à valoriser les espaces cachés où se situe l'essentiel de mon discours. Mes lieux de silence sont des lieux de liberté où tout peut arriver, tout peut être créé ou tout pourrait s'entendre.

Les silences de l'écriture musicale sont les espaces vides de mon expression picturale. Au-delà de la représentation réelle vibre la non-représentation lieu où s'exprime la dimension spirituelle invisible. Il s'agit de faire résonner les harmonies des couleurs invisibles, en d'autres mots, faire vibrer la non-représentation lieu où s'exprime le sacré.

Ce que mes couleurs veulent vous faire entendre c'est ce que Gilles Tremblay, compositeur de musique contemporaine, appelle les « durée-résonances », « l'écoulement du temps en fonction de la résonance naturelle de l'instrument jusqu'à la cessation de toute vibration ».

Dans ma présente démarche, je cherche à combiner nature et sacré, introduisant une synthèse d'expression du son et de la couleur.

Toujours inspirée par le discours des lettrés chinois concernant les espaces vides dans les tableaux de paysage, le silence dans les œuvres de Gilles Tremblay ainsi que par la poésie de l'essentiel du haïku, j'ai tenté de combiner dans une même œuvre toutes ces influences.



Rythmique de tension
Estampe numérique, 2008

Le *Kamishibai*

AINSI FUT CRÉÉ un livre-théâtre ayant pour titre *Parmi brume et nuages* et, en version anglaise, *Into mist and clouds*. C'est une adaptation d'un livre *kamishibai*.

La brume et les nuages sont les espaces vides des paysages chinois dont je parle au début de cet essai. Sans bruit, sans couleur, ils contiennent le vacuum nécessaire pour générer l'immensité.

Dans ce vide se situe le courant principal dans lequel se rencontrent trois contrecourants : musical, poétique et pictural. C'est dans cette vacuité que logent les mots muets de la poésie, les espaces blancs des tableaux et le silence des partitions musicales de Gilles Tremblay.

Qu'est-ce qu'un *kamishibai* ?

Le *kamishibai* est un théâtre d'images, littéralement en japonais, un théâtre de papier. C'est une boîte en laque noire qui ressemble à une scène de théâtre. Elle s'ouvre sur le devant par trois portes et possède une ouverture à l'arrière ainsi qu'une poignée sur le dessus comme un porte-documents.

La boîte est transportée par le conteur d'histoire qui passe en vélo de village en village. Il vend aux enfants des friandises, « prix d'entrée » pour écouter les contes.

Ce théâtre d'images était populaire dans les années 1920-1950 et fut remplacé par l'écran de télévision que les Japonais appelaient alors « *kamishibai* électrique ».

Le *kamishibai* tire son origine du Japon au XII^e siècle. Dans les temples bouddhistes, les moines utilisaient les *e-makimono*, long rouleau horizontal combinant à la fois images et textes, pour enseigner aux illettrés. C'était l'ancêtre du *kamishibai*.

À la même période, le *Genji monogatari* écrit par la célèbre Murasaki est le premier long rouleau avec calligraphie et illustrations d'une même œuvre. C'est aussi l'ancêtre du *kamishibai*.

La plupart aujourd'hui sont composés de douze cartes numérotées et illustrées. Derrière les cartes, on peut lire le texte en anglais et en japonais et voir une petite illustration de l'image à l'écran. Les numéros et les petites illustrations servent à mettre les cartons dans le bon ordre.

Le concept de mon livre inclut également une série de douze images à l'écran. À l'endos, on y lit le texte poétique, le haïku et on y voit la petite illustration de l'image à l'écran ainsi que l'image d'une horloge suggérant le passage du temps.

Basé sur le journal de Basho et sous la forme de haï bun, ce livre est un journal de voyage qui raconte le vagabondage de mon âme dans les espaces vides d'une poésie à naître. Les haïkus sont les balises de ces lieux, ce sont des détecteurs de silence. La poésie est mise en scène et le sujet important est l'absence dans les mots cachés.

Mon adaptation du livre *kamishibai* s'ouvre sur un théâtre d'intériorité. C'est l'écriture d'une lente pérégrination de douze

heures, chaque heure étant un personnage de l'éternité comme suggéré par Basho.

Proche de l'écriture théâtrale, l'importance est donnée aux images avec un contenu très sobre de textes poétiques et de haïku. On sait que ce sont des poèmes très courts, composés de dix-sept syllabes en japonais sur trois lignes.

Comme déjà mentionné, le livre-théâtre est une adaptation du *kamishibai* mais se présente différemment, il est plus haut que large, et s'ouvre par deux portes. Il se veut une représentation du *torii*, le portail des temples shintoïstes, un thème que je favorise depuis longtemps dans mon travail ; mon intention étant de joindre nature et sacré, tradition et modernité.

J'ai essayé de mettre en valeur l'espace vide, une place pour accueillir le souffle poétique. Ce souffle similaire au vent et comme lui est invisible. Il possède un rythme que l'on sent mais que l'on ne voit pas.

Dans la Chine traditionnelle, le premier mot pour dire poésie était *feng guo*, le vent du pays, c'est le souffle. Aujourd'hui, on dit *shi* pour poésie. L'idéogramme s'écrit avec la clé de la parole et le caractère du temple. Encore une fois la poésie et le sacré sont liés.

Dans ce théâtre de liberté qu'est « parmi brume et nuages », méditative, mon âme vagabonde hors du temps et de l'espace, dans des lieux sans frontière, à l'abri du son, entre présence et absence, entre couleur et non couleur.

Fragile, elle s'attarde dans différents états d'esprit, sans compter le temps. Mon âme emprunte la voie de l'invisible et du silence où converge le souffle poétique, musical et pictural. Le vide est son plein.

VIREVOLTES BLEUES

Ce vagabondage de mon âme a été initié par la lecture et la relecture du périple de Basho sur le chemin étroit vers les contrées du Nord, à la toute fin de sa vie. Cette dernière et longue pérégrination le conduira à Sendai, ma ville japonaise mythique où vivait mon vieil oncle. C'est par cette région que le Japon est entré dans mon existence et y demeure jusqu'à maintenant. Ce lointain pays de mon enfance habite mon monde intérieur et pour cette raison ma vie n'a été qu'une quête d'esthétisme pictural, poétique et sonore.

Du Japon à la Chine en passant par les différentes voies que sont la peinture, la littérature et la poésie, je n'ai fait que chercher, chercher toujours, chercher sans cesse. Empruntant le chemin de Gao Xingjian, peintre, poète, philosophe et prix Nobel de littérature chinoise, je traversai toutes les régions de la Chine, croisant les différents courants littéraires, poétiques, philosophiques. Avec lui, je cherchai la montagne de l'âme et je compris que cette montagne est en moi et que mon errance accompagne la sienne. Faisant miens les mots du narrateur le vrai voyageur ne doit avoir aucun objectif, j'ajoute « autre que de chercher ».

Aire de fragilité : phylactère IX

*jardin japonais
bleu bleu les iris
rêveries lapis*

J'AI PARTICIPÉ à la création de plusieurs installations dans différents lieux. J'ai vécu une expérience unique à la librairie Hermès lors d'une installation pour le lancement du livre *Le Dit de Tianyi*, de François Cheng, mon maître à penser.

C'est à cette occasion que je fis la rencontre de l'auteur, membre de l'Académie française, dont les essais sur la poésie et la philosophie chinoises ont servi de cimaise à toute ma démarche artistique.

Heureux de l'installation réalisée, François Cheng m'avait promis un poème calligraphié. Un jour, je trouvai à ma porte une enveloppe venant de Paris : la surprise promise. La poésie venait une fois de plus à ma rencontre par l'intermédiaire de mon art. Un important lettré chinois, poète et calligraphe vivant en France, me reliait une fois de plus à sa culture qui a nourri toute ma pensée.

Pour terminer ce récit, je laisse le pinceau de François Cheng occuper l'espace poétique.

VIREVOLTES BLEUES

Claire, l'oiseau point d'empreinte
Ne laisse. Son empreinte est
Son vol même. Nulle trace
Autre que l'instant-lieu,
Joie du pur avènement :
Lieu deux ailes qui s'ouvrent

Instant un cœur qui bat



Table des matières

AVANT-PROPOS.....	9
Le peintre chinois, un calligraphe et un poète	17
Concept du spin	19
Aire de fragilité : phylactère I.....	23
Aire de fragilité : phylactère II	31
La synesthésie.....	33
Aire de fragilité : phylactère III.....	37
Tableaux performatiques	43
Aire de fragilité : phylactère IV	47
De l'importance de la performance.....	49
Aire de fragilité : phylactère v.....	55
L'errance, un thème de recherche	61
Les papiers matières.....	67
Aire de fragilité : phylactère VI	81
Pigments sur papier seichosen marouflé sur toile	83
L'importance de l'invisible dans la représentation	85
Aire de fragilité : phylactère VII.....	91
Une artiste de la périphérie	95
Aire de fragilité : phylactère VIII.....	97
La superposition comme œuvre de mémoire	99
Pinceau de « l'impermanence ».....	101
Le <i>Kamishibai</i>	105
Aire de fragilité : phylactère IX	109

Virevoltes bleues,

de Claire Dufresne,

neuvième titre de la collection « LE DIRE »

dirigée par Célyne Fortin,

composé en Jenson corps 21,

a été mis en ligne

en janvier deux mil treize.