

TABLE DES MATIÈRES

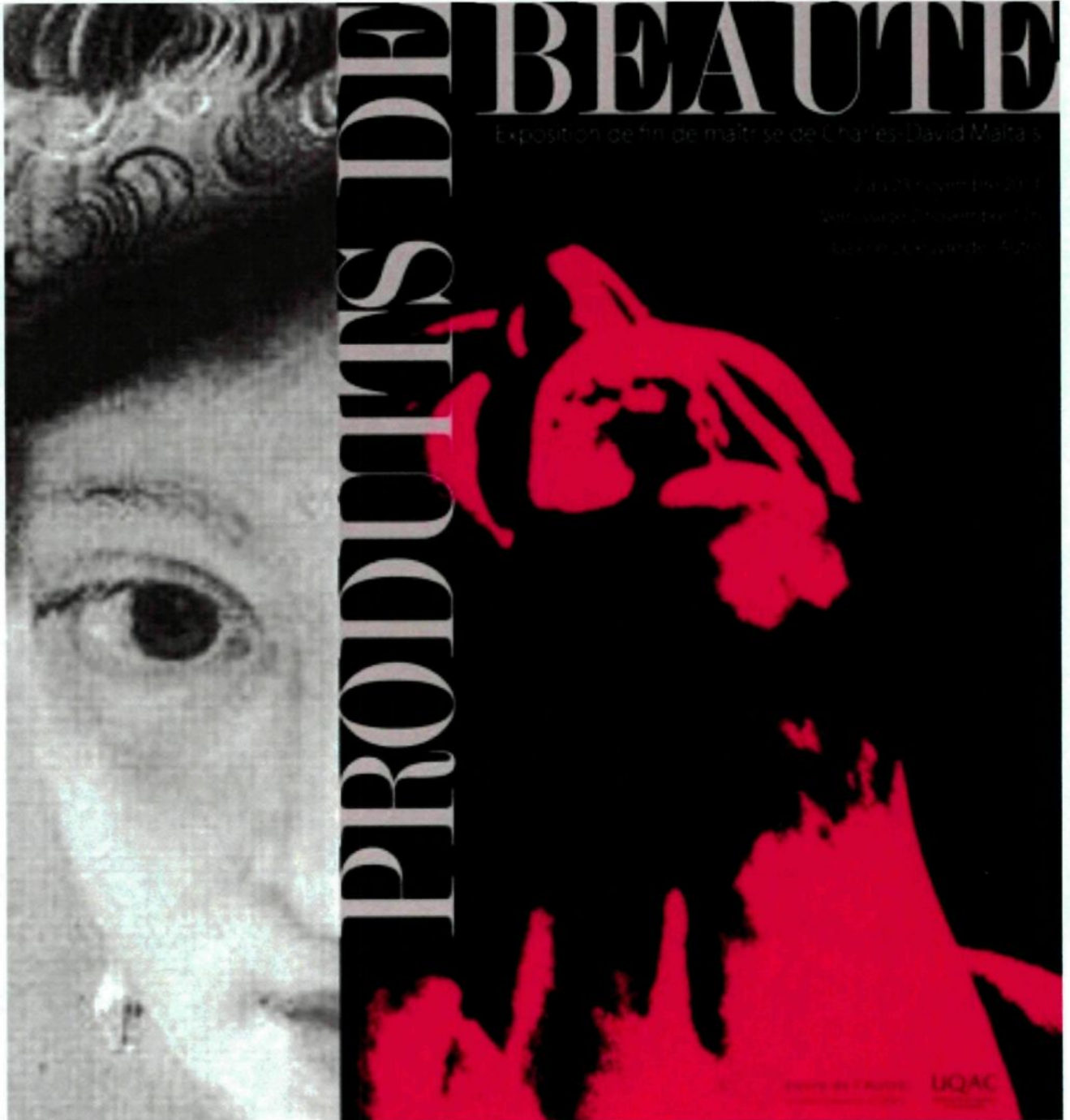
RÉSUMÉ	III
REMERCIEMENTS	IV
TABLE DES MATIÈRES.....	V
LISTES DES FIGURES.....	VI
INTRODUCTION	8
 CHAPITRE I : LA GÉNÈSE - LES GRAINS DE SABLE.....	 10
1.1 Beauté, Vérité & Sens	11
1.2 Image, Mythe & Culture	14
1.3 Collection, Désir & Vie.....	17
 CHAPITRE II : LA PROCÉDURE – L’HUÎTRE	 20
2.1 L’Allégorie	21
2.2 La Séduction	23
2.3 Le Collage	25
2.4 L’Autoreprésentation	28
2.5 Une Stratégie : l’Éloge de la contrainte	30
 CHAPITRE III : L’ŒUVRE – LES PERLES	 34
3.1 Allégories & Blasons	35
3.1.1 La Forme	35
3.1.2 Le Contenu	39
3.1.2.1 <i>Prométhée & L’Allégorie de la Connaissance</i>	39
3.1.2.2 <i>Emma Bovary & L’Allégorie de l’Empathie</i>	42
3.1.2.3 <i>Don Juan & L’Allégorie de la Révolte</i>	47
3.1.2.4 <i>La Marquise de Merteuil & L’Allégorie de la Volonté</i>	50
3.1.2.5 <i>Narcisse & L’Allégorie de l’Abandon</i>	54
3.1.2.6 <i>Sisyphe & L’Allégorie de la Vanité</i>	57
3.2 Deux projets finals	61
3.2.1 <i>Kaléidoscopes</i>	61
3.2.2 <i>Ornements</i>	63
3.3 Deux textes réflexifs	65
3.3.1 <i>Chaos et Cosmos</i>	65
3.3.2 <i>Dieu, les Autres & Moi</i>	68
 CONCLUSION	 71
BIBLIOGRAPHIE.....	85

LISTE DES FIGURES

Figure 1	Affiche de l'exposition Produits de Beauté (2011).....	VII
Figure 2	<i>L'Allégorie de la Connaissance</i> (2011).....	74
Figure 3	<i>L'Allégorie de l'Empathie</i> (2010).....	75
Figure 4	<i>L'Allégorie de la Révolte</i> (2011).....	76
Figure 5	<i>L'Allégorie de la Volonté</i> (2009).....	77
Figure 6	<i>L'Allégorie de l'Abandon</i> (2011).....	78
Figure 7	<i>L'Allégorie de la Vanité</i> (2011).....	79
Figure 8	Les Blasons : <i>Prométhée, Emma Bovary, Don Juan, Merteuil, Narcisse, Sisyphé</i> , (2009-2011).....	80
Figure 9	<i>Kaléidoscopes</i> (2010-2011).....	81
Figure 10	<i>Ornements</i> (2011).....	82
Figure 11	Vues d'ensemble de l'exposition <i>Produits de Beauté</i>	83

Figure 1

Affiche de l'exposition *Produits de Beauté*



INTRODUCTION

*The only difference between a caprice and a life-long passion
is that the caprice last a little longer*

Oscar Wilde

Je fus le premier surpris de ma venue à Chicoutimi dans le cadre de la maîtrise en art. En effet, si auparavant la création m'intéressait d'une manière plutôt détachée, tel un critique légèrement dilettante, un concours de circonstances m'a imposé une transformation, c'était irrésistible : devenir celui qu'autrefois je jugeais, un créateur. Il y a là une ironie, comme si le critique s'était fait prendre à son propre jeu, devenant une hypothétique cible aux jugements. Ce parcours que je considère parfois inattendu explique peut-être ma naïveté, celle-là même qui m'a fait choisir comme pierre angulaire de ma démarche la beauté : il existe en effet des champs d'intérêts plus modestes comme porte d'entrée dans la création ; mais tant qu'à choisir aussi bien aller à l'essentiel. Essentiel, du moins à mes yeux. C'est ce que le présent mémoire tente notamment de révéler, c'est à dire mon intérêt pour la beauté étroitement lié à une quête de sens. Ce thème, la beauté, c'est mon caprice, et ce texte en pose les fondements.

À travers ce désir de beauté et de sens, il y a chez moi une ambition de créer un tout cohérent, une unité, un cosmos, ce même *Kosmos* qui chez les grecs signifiait ensemble harmonieux, clos sur lui-même, une entité en soi. À cet idéal, j'anticipe déjà ce qui pourrait s'y confronter, à savoir le chaos que j'accrole ici à un concept essentiel, celui de fragment.

Dans son ouvrage *Court traité du fragment* Anne Cauquelin propose différentes conceptions du fragment, ainsi la mienne rejoint-elle sa pensée lorsqu'elle lie le fragment à différents termes tels que éclatement, discontinuité, perte, refus de l'harmonie et de l'homogénéité.¹ Si je partage mes doutes en début de parcours, c'est qu'ils me semblent en partie fondés. En effet, mon medium étant celui du collage, esthétique fragmentaire s'il en est une puisque constitué de morceaux réunis dans une nouvelle organisation, il pourrait manifester la dichotomie entre le chaos/fragments redouté et le cosmos/unité souhaité.

L'essence de mon discours oscillera tour à tour entre deux attitudes qui je pense me définissent aussi dans la vie réelle : la vulnérabilité et la confiance. Ainsi ce mémoire je le vois comme une chance de partager une part de mon intimité en l'ancrant dans une sensibilité particulière mais dont les référents culturels et les propos sur l'art permettront de prendre du recul afin d'éviter de tomber dans le pathos ou dans un trop grand épanchement.

¹ Anne Cauquelin, *Court traité du fragment*, Éd. Aubier, Paris, 1986, 190p.

CHAPITRE I

GÉNÈSE – LES GRAINS DE SABLE

La cause de cet élan reste encore aujourd'hui inconnue

Nelly Arcan

Ce sont les affections qui nous excitent à réfléchir.

Madame de Staël

Désirer, c'est construire un agencement, construire un ensemble.

Gilles Deleuze

CHAPITRE I

GÉNÈSE – LES GRAINS DE SABLE

Dans ce premier chapitre, je me présente sous l'aspect des différents concepts qui jalonnent mon œuvre, ils sont la source même de ce que je suis : la beauté, la vérité, le sens, l'image, le mythe, la culture, la collection, le désir et la vie expliquent mes choix et ma démarche. Il s'agit de remonter à mes origines, d'en appeler notamment à ma mémoire pour réactualiser, ici et maintenant, ces notions. J'ai regroupé mes concepts en trois temps : chaque temps contenant en lui-même trois concepts permettant un dialogue entre eux et une progression où l'articulation des arguments favorise un exercice de logique personnelle qu'impose leur juxtaposition.

1.1 Beauté, Vérité & Sens

L'amour de la beauté est un sentiment difficile à exprimer tout comme tenter de faire ressortir les tenants et aboutissants de cette beauté est une croisade a priori vaine et illusoire tant elle semble recouper tout les domaines de la pensée intellectuelle et d'autant plus que «la notion de beauté a ceci d'inquiétant que le goût et les canons du beau varient à l'infini.»² C'est pourquoi je me propose de me limiter à définir le genre de beauté qui m'a d'abord interpellé et les liens qui tissent cette beauté avec ma démarche. Je fais donc intervenir ici un style qui m'est familier soit le rococo, pour illustrer ma notion de beauté. En soi le rococo est une forme d'art, une forme de beau. Il correspond au goût d'une société pour les formes légères, frivoles, minutieuses, mais surtout, il fait écho à mes goûts d'enfants pour le raffinement, la délicatesse, la minutie, la légèreté. Cependant, vint le jour où ces formes ne me suffirent plus, les motifs rocailleux, les rubans et les détails ciselés,

² Ernst Gombrich, *Histoire de l'art*, Phaidon, Paris, 1997 (c1950), p. 20

c'est bien joli tout ça, mais ma raison en demandait davantage. J'ai constaté en effet assez tôt que le rococo, un art essentiellement décoratif, pouvait vite tourner à vide. C'est alors que j'ai pris conscience d'un paradoxe qui renforça mon ravissement : l'époque dans laquelle il s'inscrit n'est en rien confinée dans les sphères de l'apparence, du plaisir et de la minutie esthétique, elle ne se limite pas aux conversations de boudoirs et aux raffinements mondains : c'est le XVIII^e siècle, le Siècle des Lumières. Dès lors, il ne s'agit plus d'être éclairé par une lumière divine mais plutôt par la connaissance. Ainsi, un désir de compréhension du monde et de l'homme jumelé à une quête d'apprentissage marquent-ils l'époque. C'est ce paradoxe qui m'interpelle, en l'occurrence l'émergence d'une forme d'art, d'une conception du beau, libérée de motivations intellectuelles prenant racines dans ce siècle où la raison et le savoir sont au cœur des aspirations. À sa manière, l'enfant que j'étais a constaté que la Pompadour n'avait pas que de belles robes, elle avait de l'intelligence aussi. Or, j'aspire à un amalgame fait d'un esthétisme raffiné et d'un cheminement intellectuel et personnel. Je désire mettre les lumières dans le rococo même, je désire que mon décor intérieur constitué des images, des référents et des expériences qui m'habitent acquière une vérité, génère du sens, en d'autres termes je me dois d'investir mes connaissances acquises dans la recherche des causes, des circonstances et des facteurs qui ont développé cet intérêt - euphémisme pour obsession - pour la beauté.

Il apparaît difficile lorsqu'on s'intéresse à la beauté et à la vérité de ne pas penser à Kant ou à Hegel tant ils se sont intéressés à la question. Ce dernier définit le beau comme le reflet sensible de l'idée en autant que le concept reste en unité immédiate avec son

apparence externe³. Or, l'immédiateté me pose ici problème puisqu'elle suppose une rhétorique rigide qui fait fi de la poésie, des joutes séductrices et des détours intellectuels que peut apporter l'art. De plus, pour Hegel, il s'agit plutôt de trouver la vérité que des vérités. Mais justement ce sont ces dernières qui m'intéressent. C'est pourquoi je m'éloignerai de sa pensée au profit d'une conception plus souple de la vérité me permettant de faire dialoguer forme et concept, certes pour comprendre, mais sans avoir à démontrer un absolu. L'important est de créer des liens avec ce qui peut faire sens ensemble dans le but de mieux m'étudier et me comprendre. Et c'est au moyen de l'art que je suis plus à même de m'approcher de cette ambition puisqu'il permet une liberté d'entrelacement entre des référents à première vue souvent antithétiques. Ainsi, pour que mes vérités, où devrais-je plutôt dire mes propositions, soient valables, doivent-elles générer du sens. Certes, toute œuvre génère du sens, qu'on le veuille ou non. Mais celui-ci peut être, en partie, contrôlé. Il ne faut pas faire confiance au hasard seul : puisque je suis l'unique maître du jeu il m'est donc possible de placer mes figurines à ma guise dans ma maison de poupée ; il m'apparaîtrait triste de ne pas profiter du contrôle que je peux avoir sur elles - le désordre viendra bien assez tôt.

Ce que je retiens du rococo, c'est la primauté de la séduction : celle qui a permis l'épanouissement de la pupille. Sans elle, je n'aurais jamais su ce qui se cachait derrière les tableaux frivoles et les robes savamment brodées. Tout ces sens et ses vérités ne seraient

³ G.W.F. Hegel, *Esthétique*, 1^{er} vol. trad. Serge Jankélévitch, Flammarion, Paris, 1984, p. 187

pas accessibles sans séduction - certainement moins tentants à déceler. Les lumières que je veux mettre dans le rococo ne pourront être allumées que si au préalable je porte une attention particulière à la toilette choisie. Serai-je assez séduisant ? Je l'espère. Mais encore faut-il qu'il y ait bel et bien des lumières et du contenu derrière mes appareils. Le rococo ne m'a pas déçu, je tâcherai de faire de même.

1.2 Image, Mythe & Culture

J'ai toujours été entouré d'image, c'est une caractéristique propre à ma génération - et d'un temps beaucoup plus lointain, soit celui d'avant Gutenberg où les cathédrales étaient des «bibles visuelles». Je suis par conséquent le produit d'une époque où les images foisonnent et le souvenir que j'en garde est parfois si vif, qu'il m'apparaît parfois peu étonnant que mon parcours ait abouti vers l'étude de l'art et de la création. Les murs de mon enfance étaient tapissés de livres, et je prenais plaisir à feuilleter ces derniers. Encyclopédies, ouvrages de références etc. - tout y passait. Je me souviens même avec exactitude des couvertures de roman que je n'avais pas lues et dont je ne connaissais pas les auteurs. L'image seule et la promesse d'un monde clos et secret me suffisaient. C'est donc avec précision que je me remémore la silhouette à peine esquissée d'une jeune femme vue de dos ornant la page couverture de *La vie de Marianne* de Marivaux ou bien l'étreinte gravée de deux amants sur *Le Rouge et le Noir* de Stendhal. En feuilletant les encyclopédies ou encore les dictionnaires illustrés, j'arrêtais à coup sûr mon regard sur les portraits historiques, mais ce qui le plus souvent me charmait, étaient les tableaux de

représentations mythologiques. Ce fut mon premier contact tangible avec les mythes. Cependant, avant de savoir ce qu'ils signifiaient vraiment, ce qui m'attirait alors, étaient les motifs eux-mêmes, lesquels éblouissaient mes yeux d'enfant. C'est une réaction somme toute évidente. En effet, les mythes véhiculent des idées, des concepts, mais avant tout, ils sont propices à de jolies représentations. Avec le temps j'ai cherché à savoir quels étaient les récits suggérés par la mise en scène. En sachant plus tard que les mythes étaient des archétypes de comportements humains fondamentaux, je compris que je pouvais m'identifier à eux pour mieux comprendre l'homme et espérer trouver une explication à mes propres comportements. L'interprétation des mythes m'apparut alors comme un langage de plus pour me définir.

Ma relation avec les images est en fait intimement liée à la culture. J'ai besoin de celle-ci pour m'expliquer celles-là. D'ailleurs, c'est un peu comme si j'avais eu des réflexes inconscients d'historien de l'art, et justement, la structure ternaire choisie ici – image/mythe/culture – fait écho à Erwin Panofsky. Avec son ouvrage *Essais d'iconologie*, Panofsky propose une méthode d'analyse des œuvres d'art en trois étapes. D'abord l'iconographie, celle-ci est liée à la signification primaire de l'œuvre : il faut relever des formes à des objets ou des relations entre ces objets constituant un événement - c'est les jolies représentations de mon enfance. Ensuite, il s'agit d'identifier les histoires ou les allégories qui incarnent des thèmes ou des concepts - c'est l'adolescent qui désire comprendre les relations entre les éléments. L'étape finale, l'iconologie esquissée dans la seconde étape, est rattachée à la recherche du contenu de l'image qui révélera

l'appartenance d'un artiste à un groupe ou à son individualité, et l'expliquera, on pourra ici parler d'intention - c'est l'étape de la maturité, là où tout être humain cherche à trouver un sens à sa vie. Puisque l'œuvre d'art est une manifestation culturelle parmi d'autres, il faut passer outre son caractère plastique et la confronter avec les variations qui s'expriment autant en philosophie, en psychanalyse ou en littérature. Les œuvres qui me plaisent sont celles où l'on décèle finalement des entrelacements de référents culturels variés mais cohérents dans une forme séduisante : celles qui, grâce à l'analyse iconologique, révèlent des trésors de sens cachés, celles où l'analyse saura au final être généreuse.

La culture qui m'habite ne saurait en rien se limiter au rococo, aux grandes figures mythologiques ou bien à la littérature classique. Au contraire : la mode, le cinéma, la photographie et la musique sont d'autres sources d'inspiration. Et si cette culture me permet une latitude pour décoder certaines œuvres, tous ces autres référents s'avèrent au même titre des supports pour la création. Ma passion d'adolescent n'était-elle pas d'enjoliver mes agendas scolaires avec moult reproductions d'images tirées autant du cinéma, de l'histoire de l'art ou encore de la culture populaire ? Toutefois, si je veux que mes œuvres se prêtent au jeu d'une analyse iconologique intéressante, je dois trouver un moyen d'insuffler du sens, de mettre mes goûts et mes intérêts aux profits d'une réflexion, d'une logique du sensible, d'un mouvement articulé et non seulement d'une jolie représentation.

1.3 Collection, Désir et Vie

Derrière mes ambitions, se profile un intérêt pour la collection que je m'explique par un souvenir d'enfance. Jadis, mes parents m'offrirent une maison de poupée. À l'époque, rien n'eût pu m'apparaître plus triste qu'une maison de poupée vide, ce que mes parents savaient fort bien. C'est pourquoi dès sa réception, ma maison pouvait s'enorgueillir de posséder bibliothèques, lits, vaisselier, argenteries etc. Pourtant, malgré tous mes efforts pour meubler chaque pièce, il y en avait une toujours vide, celle-ci me laisse encore songeur aujourd'hui - avec un grain d'anxiété. Étonnamment, j'aurais pu, à deux ou trois occasions, régler ce problème d'aménagement puisque souvent je croisais dans des boutiques spécialisées des accessoires qui eussent eu assez de panache pour embellir davantage ma maison et ainsi meubler ma pièce vide. Bien que le laisser-faire ne fût pas la chose à faire, c'est pourtant ce que je fis. N'est-ce pas là une attitude typique de notre époque ? Détourner le regard, éviter de s'engager et de prendre parti, fuir la réflexion et surtout repousser le moment de faire des choix. Ce souvenir qui émerge à ma conscience repose sur l'idée de collection, une collection inachevée. Mais aujourd'hui en constatant un parallélisme entre la création et le geste du collectionneur (effort de création pour meubler une pièce), il m'apparaîtrait absurde de ne pas terminer mon entreprise. Je saisis cette chance qui m'est offerte et tâcherai d'offrir un ensemble sans fausses notes, complet : créer un univers cohérent sans trou noir - j'ose enfin choisir.

L'artiste et le collectionneur ont plusieurs choses en commun. Notamment la référence à leur identité. Créer et collectionner, c'est une manière de se montrer à soi-même et aux

autres. C'est une projection de soi. Bref, regarder sa collection, c'est se regarder comme devant un miroir, pareil à l'artiste devant son œuvre. La notion de désir caractérise aussi l'un et l'autre. Chez le collectionneur il y a un désir de posséder, de s'approprier, mais plus encore un désir de rassembler ce qui fait sens « ensemble » pour mieux saisir le monde et le réinventer. Le désir est, selon Gilles Deleuze, un « agencement »⁴, c'est à dire qu'on ne désire pas une chose distincte, mais un ensemble sensoriel et matériel, et la création est justement une manière d'assembler et d'agencer le monde, de l'organiser avec ses sens et la matière. À cela s'ajoute, au delà de la matérialité et du désir de s'approprier des objets et des images, la peur de l'impermanence, de voir les choses changer. En effet, selon André Malraux, l'art n'est-il pas la seule chose qui résiste à la mort ? : « Tout musée imaginaire apporte à la fois la mort des civilisations et la résurrection de leurs œuvres. »⁵ Collectionner certes, mais plus encore créer de toute pièce sa collection pour ne pas mourir.

Quoi de mieux pour résister que de vivre ! Plus que de faire l'étalage de la beauté ou encore d'exhiber des références culturelles, la matière première de ma création sera moi-même. Je me dois de fouiller et de puiser dans ma vie, car comme le disait fort bien Albert Camus dans *Le Mythe de Sisyphe* « collectionner, c'est être capable de vivre de son passé. »⁶ Je veux cueillir les grains de sable tombant de mon sablier et les exploiter, les comprendre. « Je suis comme une huître » a apparemment dit Franz Kafka - moi aussi. Il est temps à

⁴ Entrevue avec Gilles Deleuze : <http://www.youtube.com/watch?v=03YWWrKoI5A>

⁵ André Malraux, *Le miroirs des limbes tome 1 : Antimémoires*, Gallimard, Paris, p.15

⁶ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Gallimard, Paris, 1942, p.101

présent de faire des perles, de me mettre à l'œuvre et «en œuvre», d'atteindre un *Erfüllung*⁷.
Je pourrai peut-être enfin parachever la dernière pièce de ma maison de poupée - elle sera une salle d'exposition.

⁷ Accomplissement (remplir, être accompli.)

CHAPITRE II

LA PROCÉDURE – L'HUÎTRE

L'Allégorie habite un palais diaphane.

Antoine-Marin Lemierre

*Il n'y a que les gens bornés qui ne jugent pas sur l'apparence.
Le vrai mystère du monde est le visible, non l'invisible...*

Oscar Wilde

Quand on peut faire tout ce qu'on veut, on a bientôt fait de ne savoir quoi désirer.

Robert Musil

CHAPITRE II

LA PROCÉDURE – L'HUÎTRE

Comme le laisse entendre le chapitre précédent, mes intérêts sont variés et ambitieux. Dans ce deuxième chapitre j'expose et explicite les moyens, les outils que j'ai choisis pour mettre en œuvre mes prétentions. Ceux-ci sont : l'allégorie, la séduction, le collage et l'autoreprésentation. Suit enfin une stratégie plus pragmatique grâce à laquelle j'élaborerai plus en détail comment je compte y parvenir.

2.1 L'Allégorie

Avant d'expliquer le pourquoi de l'allégorie comme support de communication privilégié, il serait pertinent de préciser la nature même de celle-ci. L'allégorie est une forme de représentation indirecte qui emploie une chose (une personne, un objet, une action etc.) comme signe d'une autre chose, cette dernière étant souvent un concept ou une idée abstraite. C'est une figure de style. Elle se différencie cependant de ses consœurs puisqu'elle est elle-même composée de différentes figures de style ; elle tisse des liens avec la métaphore et c'est d'autant plus vrai qu'on peut considérer l'allégorie comme une métaphore. Mais toutefois elle se distingue de la métaphore, que celle-ci soit filée ou continuée, sur deux points essentiels. D'abord, elle offre deux lectures possibles, alors que la métaphore ne peut être lue qu'au sens figuré. Ensuite, leurs portées sont différentes. Alors que la métaphore tend à se limiter à une phrase, un symbole, une image ou encore une icône, l'allégorie peut se déployer dans un espace-temps plus large et beaucoup plus complexe. C'est l'aboutissement logique d'une métaphore filée exploitée à son plein potentiel. Mais pour qu'il y ait allégorie, les accumulations de métaphores et autres figures de styles dans une œuvre doivent s'inscrire dans le même univers et dont le champ

sémantique aura été déterminé au préalable en fonction des visées et des intentions du discours que l'on souhaite partager.

Par conséquent, après ce petit détour didactique, c'est selon moi dans l'allégorie que la pléiade des figures de styles connues sont le plus à même de se déployer conjointement dans un rapport de nécessité ; et comme il serait illusoire de tenter de catégoriser toute les ramifications de sens que mes images pourront produire ensemble en essayant de savoir à chaque fois s'il s'agit de telle ou telle figure, je regroupe donc le tout sous l'appellation de l'allégorie en ayant secrètement l'espoir que cette façon de faire pourra bel et bien produire des allégories au sens premier du terme. Ce n'est pas une certitude, mais une observation renforce ma foi : puisque je vise une production en accord avec mes désirs de beauté et sans faire fi de mes réflexions personnelles, il m'est impératif d'ouvrir des champs de signification où ces deux aspirations – beauté et réflexion - pourront s'accorder aux deux niveaux de lecture de l'allégorie. Le premier niveau de sens sera donc la beauté, puis se rajoutera en transparence le deuxième, c'est-à-dire le discours sous-jacent, soit celui qui cherche à faire un sens dans l'optique d'un concept prédéterminé et contrôlé - du moins en partie. Ainsi s'agit-il plutôt d'un idéal à atteindre qu'une manière de créer et de montrer une œuvre tout à fait maîtrisée. C'est en brodant les fils de la métaphore, de l'analogie, de l'antithèse, de l'oxymore etc. que je pourrai sans doute parvenir à révéler l'épiphanie sur le tissus brodé de mes figures, tant et si bien que ces fils entrelacés, chevauchés et juxtaposés convergeront au même contenu signifié. Sous cette ample figure de style que l'on nomme allégorie, j'assume ma rhétorique.

Enfin, l'important à retenir est que l'allégorie soit intimement liée à la poésie et surtout, qu'elle sous-tende un autre discours que le discours manifeste - or, j'ai justement des choses à dire. Comme elle permet amplement de s'épanouir si on la compare à la métaphore où l'espace de signification est de beaucoup plus restreint, et puisque j'aspire à créer des œuvres vastes avec du souffle et de la portée, elle est, en ce qui me concerne, un moyen tout indiqué.

2.2 La Séduction

Tout comme l'allégorie, la séduction est un moyen de parvenir à mes fins. J'ai précédemment dit que l'allégorie suggérerait deux discours : c'est ce qui justifie en partie mon intérêt pour la séduction. En effet, pour que le spectateur puisse accéder au deuxième discours, il faut d'abord le séduire. C'est pourquoi je vois l'œuvre d'art à prime abord comme des pièges attractifs tendus sur lesquels la rétine, dans un premier temps flattée, ira ensuite s'accrocher. Il s'agit d'amadouer le spectateur pour l'amener à accéder à un autre niveau d'interprétation. Jolie, certes, mais de la joliesse on se lasse vite, il faut donc que le plaisir de l'œil s'ouvre sur le plaisir de la réflexion, laquelle se fait dans un temps long demandant une analyse fondée sur un savoir culturel qui varie d'une personne à l'autre.

C'est aussi dans une optique séductrice que le savoir-faire en art est à mon avis primordial. Il permet de mettre en œuvre nos idées en étant le plus fidèlement possible à nos intentions et du coup ce savoir-faire offre la possibilité au spectateur d'accéder à

l'essentiel. En effet, si ce dernier se pose des questions à savoir si tel ou tel élément est bien maîtrisé, il limite un peu sa possibilité de vivre l'expérience esthétique proposée. Cette proposition – le savoir-faire comme séduction - fait écho aux effets que peut permettre l'allégorie. Cette dernière, en plus de concrétiser certains aspects d'une idée pour les rendre plus frappants est aussi un outil de persuasion : si le spectateur accepte le sens propre de l'œuvre allégorique, il est amené plus facilement à accepter aussi le sens figuré. Et plus l'œuvre sera maîtrisée sur le plan technique, plus les opportunités d'être comprise, vue et exhibée de la manière souhaitée seront multipliées.

La minutie et le temps consacrés à une œuvre sont, comme le savoir-faire, des armes de séduction. Souvent, plus l'œuvre est élaborée et précieuse, plus les traces du temps de travail qui lui ont été consacrées sont visibles, davantage les regards auront tendances à s'arrêter pour y apprécier l'effort - même si je sais pertinemment qu'il ne s'agit pas d'un gage de la qualité d'une œuvre - il n'en reste pas moins qu'il faut happer le regard - pour révéler. La séduction devient, somme toute, un trompe-l'œil. Ce que l'œil du spectateur voulait regarder - en l'occurrence la beauté, le savoir-faire, la minutie - s'éclipse au profit d'un deuxième discours, plus métaphysique, plus moral, plus personnel. Il ne s'agit plus de beauté, mais de vie et d'autoréflexion magnifiées par l'art : «Séduire, c'est mourir comme réalité et se produire comme leurre.»⁸

⁸ Jean Baudrillard, *De la Séduction*, Éditions Galilée, Paris, 1979, p.98

Enfin, l'origine du mot séduction, qui vient du latin *se ducere*, c'est à dire « conduire à soi », pourrait justifier à lui seul mon intérêt envers une joute dont la finalité est d'amener à soi uniquement en procédant par le biais de moyens plastique. En effet, n'ai-je pas l'ambition de montrer, outre la beauté, des éléments de moi-même, de ma vie ? Il s'agit littéralement de conduire le spectateur à moi - à ma psyché. À ce stade-ci, il n'est surtout pas question d'aliénation car le spectateur doit penser par lui-même mon moi-même et non penser comme moi-même – c'est de lui apprendre comment penser et non quoi penser.

2.3 Le Collage

J'aime séduire, mais j'aime aussi le monde des idées, de la pensée. Discourir sur la beauté, mon enfance ou encore la séduction me plaît beaucoup ; et j'aurais presque le fantasme de me limiter à cet exercice. Et puis voilà, j'ai déjà la nostalgie du temps où l'autre n'était qu'une figurine qui ne me demandait pas de mettre en forme mon discours - et encore moins de produire des objets avec une valeur esthétique ! Mais aujourd'hui, et heureusement d'ailleurs, qu'une maîtrise en art, qui plus est en art visuel, oblige une production et nécessite le choix d'un medium. Celui-ci, s'ajoutant aux outils de la séduction et de l'allégorie, sera toutefois nécessairement plus technique et même mécanique.

L'homme étant la somme de ses actions – espérons-le ou pas, c'est selon - les miennes s'incarneront à travers le geste du collage. Si j'ai vaguement hésité au début à savoir lesquels entre le dessin, la peinture ou le collage allait le plus s'imposer, un bref regard sur mon passé m'a confirmé que ce dernier était le medium idoine : comme je l'ai dit précédemment, j'ai beaucoup pratiqué ce medium étant adolescent. Mais au-delà d'une

certaine aisance avec la pratique du collage, c'est surtout parce que les moments étant seul dans ma chambre muni de ciseaux, de tubes de colle et de magazines, sont parmi les plus heureux de ma vie. Par conséquent, tant qu'à choisir un medium aussi bien essayer de recréer certaines épiphanies révolues. N'est-ce pas, de toute manière, ce que nous essayons tous de faire, consciemment ou non ? Si cette chambre n'est plus, j'ai l'espoir que l'atelier pourra la remplacer, à défaut de voir mon corps rajeunir de 15 ans.

Les collages de ces 15 ans n'étaient pas constitués d'objets ou de photographies originales, ou encore de papiers vierges de tout contenu, mais bien d'images préexistantes, de fragments glanés et rapaillés à partir de pages de magazines. Bien qu'il fût pertinent pour certains artistes du collage de vanter les qualités intrinsèques du papier, telle que sa fibre ou bien sa fragilité, quoique celles-ci aujourd'hui me séduisent, à l'époque c'était plutôt ce qui pouvait s'inscrire sur le support papier qui m'intéressait, c'est à dire son contenu imprimé. Pour dire les choses autrement, le côté pratique de diffusion d'images m'interpellait plus que son état papier. Et, aujourd'hui comme hier c'est l'image d'abord, le papier ensuite : c'est l'idée du papier, porteur de beauté et de savoir, que le collectionneur que je suis aime à exploiter, car il lui permet de voler à sa guise les images dont il a besoin. C'est pourquoi il serait déplacé ici de m'associer à des artistes tel que Georges Braque ou Pablo Picasso, pionniers de l'art du collage, ou bien Kurt Schwitters, qui exploitait davantage le collage d'objet que de papier, ou encore Edward Pien, qui a poussé les limites de la matérialité du papier jusqu'à l'architecture-paysage. Toutefois, loin de moi l'intention de me dissocier de tout artiste ayant pratiqué le collage et l'art du papier.

Laissez-moi donc vous présenter Pierre Perrault, artiste québécois pratiquant le collage depuis la fin des années 80 et qui a notamment réalisé quatre œuvres, soit *Bette* (2006), *Cate* (2006), *Judi* (2005) et *Quentin* (2005) où les stars Bette Davis, Judi Dench, Quentin Crisp et Cate Blanchett, toutes ayant personnifiées la reine Elizabeth I d'Angleterre au cinéma, y sont représentées. Les quatre collages des actrices en costume de reine sont en fait constitués de morceaux de corps, de bouts de chairs, de fragments d'organes génitaux provenant de revues pornographiques et consciencieusement rassemblés pour un résultat hyperréaliste. La minutie et les clins d'œil à l'histoire de l'art me séduisent beaucoup, mais plus encore ses références au cinéma. Les figures passées et contemporaines du 7^{ième} Art, en plus de flatter ma fascination pour les stars me renvoient à une idée qui m'est chère, soit celle que le collage, dans sa technique même, fait écho au cinéma, et pour plusieurs raisons. Le cinéma est constitué d'images, et c'est grâce entre autres au montage que celles-ci acquièrent plus de sens, qu'un discours peut se constituer. L'art du collage, c'est aussi l'art du montage, faire dialoguer des images ensembles, les agencer etc. D'ailleurs, le montage au cinéma, à une époque pas si lointaine, ne se faisait pas à l'aide seule d'un ordinateur, mais plutôt avec des ciseaux et du ruban adhésif, coupant à même la pellicule et recollant les scènes avec une intention précise.

Le fait de couper, coller, et exploiter à son maximum les gestes du collage peut facilement devenir répétitif et dépendamment du projet s'inscrire dans le temps long. Particularités que l'on peut aussi retrouver notamment dans les arts de la tapisserie, de la broderie. Ces arts décoratifs que je mentionne ici, et qui par leurs valeurs essentiellement

esthétiques se rapprochent de mes ambitions créatrices, me réconfortent dans ma stratégie d'utiliser le collage comme procédé technique. Mais je le répète, plus qu'une joliesse décorative, mes collages ont pour thème principal la rencontre avec soi-même. Enfin rappelons que pendant longtemps les archives étaient constituées essentiellement de papier, et justement j'ai le désir de m'archiver - et quoi de mieux quand on fait référence à soi que d'en appeler à l'autoreprésentation.

2.4 L'Autoreprésentation

J'entends par autoreprésentation tout ce qui, dans une œuvre, fait référence au moi psychique et physique de l'artiste. En cela, ce terme s'avère plus englobant que celui d'autoportrait qui se limite plus ou moins à la représentation de son visage dans un rapport de ressemblance iconique. Ma définition implique en même temps que toute œuvre d'art est une autoreprésentation, puisque tout artiste, d'une manière ou d'une autre au moins psychiquement, se représente, aussi limité l'investissement personnel soit-il. Dès lors, ce réclamer de se moyen peut sembler superflu, étant implicite à toute œuvre. Toutefois, contrairement à d'autre artiste, le fait que je veux parler de moi dans mon œuvre est totalement délibéré, conscient, réfléchi. Et pour le dire franchement, il s'agit d'une autobiographie en image assumée, c'est donc plus que de l'autofiction visuelle. Cette lucidité me permet de jongler avec les codes - et comme jongleur j'aurai un certain contrôle sur mon image.

Je ne crois pas qu'utiliser l'autoreprésentation soit en discordance avec mes idéaux esthétiques, loin s'en faut. Mais si je ressens le besoin de le souligner, c'est parce que je repense à Flaubert qui m'a fait douter de mon choix. Voici comment ce dernier définissait son travail: « L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout et visible nulle part. L'art étant une seconde nature, le créateur de cette nature-là doit agir par des procédés analogues : que l'on sente dans tous les atomes, à tous les aspects, une impassibilité cachée et infinie. »⁹ Et lorsque plus tard il ajoute «Madame Bovary, c'est moi», l'on comprend que son œuvre est une autoreprésentation sous forme littéraire et que sans jamais s'impliquer explicitement son œuvre est un miroir tendu devant sa personne. Je trouve cette façon de faire admirable, et j'en ai auparavant souvent vanté les mérites, fasciné. Mais, encore plus qu'une question de talent, que dis-je, de génie, je ne mettrai pas les pieds tout à fait dans ses traces même si, comme lui, je m'identifie totalement à mon œuvre. En effet, sa façon de faire ne pourrait en rien satisfaire mes tendances exhibitionnistes. Cette différence est notable. Plus que par mes opinions, ma sensibilité ou mes choix esthétiques, je veux être présent dans mes œuvres de manière physique : n'étant pas Dieu, je m'en donne la permission ! Et d'entrée de jeu, la photographie sera pour moi un procédé approprié. Processus à images et en l'occurrence alliée du collage, elle est tout indiquée pour me mettre en scène ; peut-être saura t-elle séduire et attirer le regard et à plus forte raison si le spectateur a des tendances voyeuristes.

⁹ Gustave Flaubert, *Correspondance*, vol. II, Paris, Gallimard, 1980, p. 204

L'autoreprésentation étant toujours présente en filigrane et amenant avec elle mes pulsions exhibitionnistes somme toute contrôlées et mêmes modérées, mon corps et mon visage sur chaque façade et à chaque détour n'auront donc pas à être toujours présents. Il s'agit plutôt d'user, plus souvent qu'autrement, de parcimonie, de subtilité et sans mettre de côté la possibilité de me magnifier si besoin est : donner des indices, des fragments de mon corps ou encore m'identifier à des alter ego, réels ou imaginaires, sont des avenues possibles. Pour illustrer ma pensée, j'en appelle une fois de plus au cinéma. Ainsi j'aimerais me situer entre les apparitions clin d'œil d'un Alfred Hitchcock et la surprésence d'un Woody Allen. Cette comparaison est aussi valable tant pour la mise en image physique que le discours.

Enfin, choisir l'autoreprésentation va de soi : d'une certaine manière, je me veux le héros de ma création et en tant que tel ma présence s'avère requise, tant du point de vue intellectuel que physique. En effet, peut-on réellement s'imaginer un héros qui se cacherait derrière un paravent tout au long du récit, d'autant plus qu'il en serait lui-même l'auteur !

2.5 Une Stratégie : l'Éloge de la contrainte

Le cœur de ma création lié à ce mémoire est dicté par une stratégie rigoureuse. Celle-ci a été élaborée consciencieusement afin d'y intégrer et d'y faire dialoguer mes intérêts définis dans le premier chapitre ; elle s'actualise au fur et à mesure en suivant les moyens explicités précédemment dans ce deuxième chapitre. D'abord, je me propose de choisir six mythes. Ces mythes sont Don Juan, Prométhée, Narcisse, la Marquise de Merteuil, Emma

Bovary et Sisyphe, soit trois mythes antiques et trois mythes modernes. Pour chacun d'eux, je crée un collage qui consiste en ma représentation dans le rôle du mythe, je nomme ses collages mes blasons. Ceux-ci sont les prémisses à la floraison d'allégories. Pour créer ces allégories, j'associe un thème, un concept, à chacun des mythes et crée un collage de grande envergure par rapport au mythe et au concept, mais surtout, vous l'aurez devinez, à moi-même. Il me faut faire – et c'est très contraignant – dialoguer mes connaissances et mon vécu avec ledit mythe et le concept choisi. Au final, chaque mythe aura son allégorie, en plus de sa représentation sous mes traits. L'ordre d'exécution n'a pas de réelle importance, il suit plutôt la tangente de mes réflexions lesquelles se doivent d'être assez riches, denses, pertinentes et sincères avant d'entreprendre une œuvre.

Suivre une telle stratégie impose nécessairement des contraintes, mais celles-ci étant pleinement assumées et choisies, elles me permettent d'exercer ma liberté. Je pense ici à une célèbre citation d'André Gide : «L'art est toujours le résultat d'une contrainte. Croire qu'il s'élève d'autant plus haut qu'il est plus libre, c'est croire que ce qui retient le cerf-volant de monter, c'est sa corde.»¹⁰ Faisant donc office de corde, ma stratégie satisfait mon besoin de m'imposer une structure et des règles. Mais plus encore, cette idée d'une contrainte nécessaire s'étend aussi dans mes réflexions et dans mon écriture. En effet, étant donné que les mythes et les concepts sont choisis de par leurs échos qui font résonance en moi, c'est donc logiquement par une introspection que ma recherche de sens doit d'abord s'orienter. Et puis, ce serait trop facile et du coup moins intéressant de choisir un concept et

¹⁰ André Gide, *Nouveaux Prétexes*, Mercure de France, Paris, 1911, p.13

d'en chercher aussitôt ce que les autres en ont dit ou fait, tout comme écrire sur un sujet sans d'abord faire appel à ce que j'en sais déjà, d'en appeler à mon *bildung*. Je veux d'abord faire resurgir ce que j'ai amassé comme connaissances, comme expériences, comme images, plutôt que de me faire imposer les visions et réflexions d'autres artistes et auteurs sans les avoir auparavant distillées et intégrées dans ma psyché. En prenant ce parti pris de l'introspection, je me rattache à la pensée de Jacqueline de Romilly qui dans son livre *Le trésor des savoirs oubliés* développe l'idée que nos souvenirs et nos connaissances peuvent être partiels, flous et incertains mais qu'ils sont malgré tout présents en nous, ils ont laissé des traces et constituent pour l'esprit des repères intellectuels, affectifs ou moraux. Aller à la rencontre de ces savoirs plus ou moins enfouis pourrait s'apparenter à une sorte de psychanalyse. Je crois cette façon de faire propice à faire émerger une singularité - la mienne en l'occurrence. Une fois mes référents personnels déployés, il n'en tient qu'à moi de finalement les enrichir par des lectures, des nouvelles images etc. Si certains pouvaient voir dans ce procédé une discordance avec les impératifs d'une maîtrise - il n'en est rien. Faire une maîtrise n'est-il pas, justement, la consolidation de ses connaissances acquises ? Ainsi, si l'on part d'un constat, certes simpliste mais révélateur, d'ailleurs souvent relevé par Ernst Gombrich dans ses ouvrages, à savoir que les Égyptiens peignaient ce qu'ils savaient et les impressionnistes ce qu'ils voyaient, force est d'admettre que je me situe du côté des Égyptiens : je peins, où plutôt colle et écris, ce que je sais. Mais au final, puisque les neurones ne fonctionnent pas en vases clos, de nouveaux liens se font constamment; de ces liens émergent de nouvelles idées et de nouveaux motifs lesquels laissent à leurs tours

des traces dans mon inconscient, traces qui seront de nouveaux germes porteurs de nouveaux référents.

CHAPITRE III

L'ŒUVRE – LES PERLES

Ces toilettes n'étaient pas un décor quelconque, remplaçable à volonté, mais une réalité donnée et poétique.

Marcel Proust

Il y a des crimes de passion et des crimes de logique.

Albert Camus

Il faut qu'il y ait d'abord chaos en soi-même pour accoucher d'une étoile qui danse.

Nietzsche

*only parts of us will ever
touch parts of others –
one's own truth is just
that really – one's own truth.
We can only share the
part that is within another's knowing acceptable
so one
is for most part alone.
as it meant to be in
evidently in nature – at best perhaps it could make
our understanding seek
another's loneliness out*

Marilyn Monroe

CHAPITRE III

L'OEUVRE – LES PERLES

Dans ce dernier chapitre, je vous propose d'abord une lecture des œuvres de l'exposition *Produits de Beauté*. Dans un premier temps, je m'attarderai sur les allégories et les blasons, lesquels forment le cœur de mon exposition : j'en relèverai les aspects formels pour ensuite m'étendre plus longuement sur leurs contenus. Ensuite, deux projets de création, *Kaléidoscopes* et *Ornements*, présents dans l'exposition et en lien avec ma démarche mais ne faisant pas partie des allégories et des blasons, seront expliqués. Enfin, deux textes autoréflexifs - *Chaos & Cosmos* et *Moi, les Autres & Dieu* - viendront expliciter des concepts clés implicites à ma création et à mes réflexions.

3.1 Allégories & Blasons

3.1.1 La Forme

Je suis de ceux, nombreux, qui pensent que la forme est indissociable de ce dont on parle, c'est à dire du contenu, du fond. Victor-Henri Debidour, helléniste et écrivain français, le dit d'ailleurs d'une bien jolie façon : « La liaison entre forme et fond est un accord de symbiose. Il y a puérilité à s'extasier, dans une belle œuvre, sur l'harmonie de la forme et du fond : elle n'est pas une raison de beauté pour cette œuvre, elle est une loi d'existence. On peut admirer la façon dont va un costume. Il serait étrange de féliciter quelqu'un : "Comme votre peau vous va bien!" »¹¹. Cependant, pour des raisons didactiques afin de mieux faire comprendre mon travail, il est nécessaire que je traite ces deux notions distinctement, et telle qu'une césure sépare un vers, que je révèle d'abord les constantes formelles de mon œuvre pour ensuite mettre en lumière le contenu. Mais inévitablement, le

¹¹ Victor-Henri Debidour, *Saveur des lettres*, Éd. Plon, Paris, p.11

discours sur le contenu sera recoupé par celui de sa forme spécifique, car comme il fut dit, les deux sont intimement liés.

La forme de mes œuvres, leur esthétique sous-jacente, découle de mes choix méthodologiques, ces choix créant cette forme : l'allégorie, la séduction, le collage et l'autoreprésentation. En simplifiant à l'excès, elle se résume à des collages allégoriques séduisant me représentant. Et c'est presque vrai. Mais encore...à vouloir trop réduire on perd parfois l'essentiel, alors analysons les choses de plus près. Avant tout, les allégories, qu'elles soient composées d'un ou de plusieurs tableaux, contiennent toujours une mosaïque constituée de différentes petites images rectangulaires. Ces fragments d'images, se répètent successivement en suivant un ordre préétabli. Cette succession donne à voir, de loin, des motifs attractifs et géométriques surtout composés de ligne parallèles monochromes, parfois clairement apparentes, parfois plus diffuses. Vue de loin, les tableaux révèlent l'équilibre, l'ordre et la rationalité pour nous faire découvrir en s'approchant un autre monde plus instable, chaotique, fragmenté et subversif. Ces mosaïques peuvent rappeler l'art cinétique et optique : Bridget Riley, artiste britannique, a poussée très loin cette idée de contraste, de complexité de la composition et de la sensation de mouvement dans des œuvres totalement abstraites. Dans certaines de mes œuvres, il se crée aussi une vibration sur la rétine; les lignes semblent bouger. Toutefois cette ressemblance renforcée par le choix du noir et blanc n'est pas un but en soi, bien qu'elle me permette d'attirer et de séduire l'œil du spectateur. Mes mosaïques, je les perçois plutôt comme un élément décoratif, telle une tapisserie, un papier peint ou même encore un jardin

français vu à vol d'oiseau. Elles participent donc à cette idée de décoration à laquelle du sens aura été ajouté, en l'occurrence les images dont elles sont construites et que l'on ne s'attend pas nécessairement à voir lorsque l'on s'en approche ; ces images proposent une discussion, comme si la Pompadour vous invitait dans son salon : « En décoration, il y a constamment ce jeu entre la création d'une attente et la surprise. »¹² L'effet est riche, foisonnant et, comme la plupart des arts décoratifs, rappelle que : « Tout autour du monde, l'art décoratif se distingue par sa densité, ses répétitions, la richesse compacte de ses patterns et de ses couleurs. »¹³ Ici, la couleur n'est cependant pas présente. Ce choix formel d'utiliser presque exclusivement du noir et blanc pourrait sembler une contrainte. Mais si peu... ce noir et blanc, en plus d'amener une sobriété dans la multiplicité et de mettre les éléments magenta en valeur, crée une unité tant dans l'œuvre que dans l'exposition, et donc me rassure dans mon désir de parvenir à une impression du tout, cette impression que Simone Weil nomme « L'atman », c'est à dire : « que l'âme d'un homme prenne pour corps tout l'univers. Qu'elle ait avec tout l'univers le même rapport que celle d'un collectionneur à sa collection. »¹⁴. Ce désir d'un tout autant dans la forme que dans la conception intellectuelle du projet fait aussi référence à Tarkovski lorsqu'il dit : « Nous ne pouvons percevoir l'univers dans sa totalité. Mais l'image peut exprimer cette totalité. »¹⁵

¹² Ernst Gombrich & Didier Eribon, *Ce que l'image nous dit*, Paris, Éditions Adam Biro, p.123

¹³ Guy Brett cité dans *L'Envers du décor : Dimensions décoratives dans l'art du XXe siècle*, Musée d'art moderne Lille Métropole, 1998, p. 112

¹⁴ Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, Éd. Plon, Paris, 1988 (1947), p. 221

¹⁵ Andrei Tarkovski, *Le temps scellé*, Éd. des Cahiers du cinéma, 2004, p.122

C'est ce désir de totalité, de vouloir saisir dans une globalité, qui a motivé le choix d'enfermer les blasons sous verre. Ce choix formel renforce l'idée d'un tout qui se tient seul en lui-même et fait également référence à une cloche de verre protégeant un bijou, ajoutant là un effet précieux qu'il m'importe tant d'insuffler à l'exposition *Produits de beauté*. Ces blasons (fig.8, p.80), tirent leurs noms du fait qu'ils constituent en quelque sorte mes armoiries. Ici, le blason, telle une image sur la page couverture d'un livre, est une mise en bouche à l'ample lecture que nécessite l'allégorie. Ainsi forme t-il une sorte de synthèse, une représentation schématisée du mythe en question, donnant des indices sur son contenu. Le rond dans lequel l'image se trouve peut rappeler un médaillon, et c'est pourquoi une série de six médaillons me représente tour à tour dans le rôle de tel ou tel mythe. Le choix d'incarner ces mythes me fait penser à la démarche de l'artiste français Michel Journiac qui a exploité le travestissement. Sa série *Journiac travesti*, où il se représente dans différents rôles – Dieu, voyou, femme etc. – me rappelle mes blasons. Cette corrélation est d'autant plus vive qu'il use d'une esthétique épurée noire et blanche, et que sa série compte aussi six tableaux et tout autant d'incarnation. Pour chacun de mes médaillons-blasons la forme noire ou blanche les entourant reprend la silhouette de l'image centrale et fait référence aux taches d'encre noire symétriques de Rorschach utilisées en psychanalyse. Ce clin d'œil à la psychanalyse me semble à-propos : ces mythes ne sont t-il pas mes multiples personnalités ?

3.1.2 Le Contenu

3.1.2.1 *Prométhée et l'Allégorie de la Connaissance*

Prométhée n'est pas libre ni désintéressé, il a une mission, une quête : voler le feu, la connaissance, aux dieux. Par connaissance j'entends surtout la culture, celle-là même que je me propose d'insuffler à mes œuvres pour créer, étayer et affiner mes réseaux de sens. Cette attirance pour la culture s'explique notamment par l'éducation que j'ai reçue. J'ai grandi avec mon père, et la culture et le travail intellectuel, plus qu'encouragés, étaient pour lui un devoir. Gaston Bachelard définit le « complexe de Prométhée » dans *La Psychanalyse du Feu* : « toutes les tendances qui nous poussent à savoir autant que nos pères, plus que nos pères, autant que nos maîtres, plus que nos maîtres »¹⁶. En fait, il nous invite à considérer le complexe de Prométhée comme le complexe d'Œdipe de la vie intellectuelle. Or, le complexe d'Œdipe, et conséquemment la relation au père, est au cœur de *L'Allégorie de la Connaissance* (fig.2, p.74). En aspirant à en savoir plus que mon géniteur, je me propose, à coup d'arguments, de le crucifier. Cet homme sur la croix se déployant sur la mosaïque, c'est lui. Ce lien entre Prométhée et Jésus est pertinent : le mythe prométhéen reflète certains fondements du christianisme, comme par exemple le fait que Prométhée descende du ciel comme un dieu pour s'incarner et sauver l'humanité. De plus, son châtiment – enchaîné vivant à un rocher, son foie dévoré par un aigle – peut rappeler une crucifixion.

¹⁶ Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du Feu*, Gallimard, Paris, 1949, p.26

Les images composant la mosaïque qui révèle la forme d'un X, monogramme du Christ et écho formel à la croix, montrent des symboles liés à la connaissance et à la culture occidentale facilement décodables – une clé, la pomme du jardin d'Éden, le Parthénon, etc. – En plus, d'autres symboles me sont davantage personnels et méritent de plus amples explications. La présence du portrait de Dante par Sandro Botticelli en est un exemple : non seulement le visage émacié et stoïque du poète me rappelle celui de mon père, mais surtout, dans sa Divine Comédie, Dante met en scène un héros nommé Ugolin qui est aussi le prénom de mon père. Il s'agit d'ailleurs de l'une des seules occurrences où se retrouve ce prénom singulier. Par ailleurs les résonances ne s'arrêtent pas là : emprisonné avec sa descendance, l'Ugolin de Dante aurait mangé ses fils pour survivre un temps avant de mourir de faim (inutile de discuter ici du régime de mon père, forcené végétarien). On me pardonnera sans doute le fait qu'à mon tour je le sacrifie en le crucifiant avant qu'il ne me mange ! Enfin, une autre image montre une statue d'Auguste Rodin représentant Ugolin, faible, à quatre pattes avec l'un de ses fils s'agrippant à lui et essayant peut-être de grimper sur son dos pour l'écraser, métaphore de l'enfant désirant surpasser son père et voler de ses propres ailes. Le blason suggère cette envolée comme le suggère les ailes attachées à mon cou.

Une deuxième référence à la sculpture, celle esquissée grâce à l'image des mains pétrissant l'argile, amène ici des notions liées à l'artiste et de son rapport avec la technique. D'abord, en donnant le feu aux hommes, c'est aussi la technique que Prométhée leur a offerte. Or, pour un artiste, cette question de technique - du savoir-faire - est essentielle et

elle prend chez moi une importance particulière puisque j'ai quelque chose à prouver. Mon complexe est celui de l'imposteur. En effet, lorsque j'ai été accepté à la maîtrise en art, je n'avais pas de pratique artistique contrairement à la plupart de mes camarades. J'ai dû m'inventer rapidement un savoir faire, une technique, trouver ce qui me fera office de feu - et le maîtriser. Ma fascination pour la figure de Prométhée est d'autant plus vive qu'il aurait créé l'être humain à partir d'argile devenant du coup une figure de l'artiste, celle-là même qu'il m'est proposé de devenir durant mon parcours académique. Prométhée créa l'homme, ce geste sera réactualisé au siècle de l'électricité par Mary Shelley dont le personnage, le Dr. Frankenstein, crée un homme, un monstre. Le visage de cette créature se multiplie d'ailleurs dans la mosaïque. D'emblée, suivant leurs exemples, je m'improvise créateur à mon tour. Toutefois au lieu de créer en modelant de l'argile ou encore en assemblant des morceaux d'hommes, j'agence des morceaux de culture sous forme d'images, je ne découpe pas de la chair mais du papier pour générer des liens, du sens, de l'originalité. Un danger demeure cependant, et je le sens encore plus présent dans cette *Allégorie de la Connaissance* ; ce danger n'est pas de créer un monstre, mais plutôt de devenir moi-même un monstre : un obsédé de culture dont les fragments culturels qu'il organise, s'ils permettent parfois de nouveaux sens harmonieux, peuvent aussi faire apparaître des sens trop alambiqués. Ces derniers risquent de former des cicatrices intellectuelles portant atteinte à la parole et l'écriture jusqu'à oblitérer la réception purement esthétique de l'œuvre.

Cette question de beauté qui ponctue ce mémoire est ici primordiale parce qu'elle semble briller par son absence. En effet, avec l'image de la tête couverte de cicatrices du monstre de Frankenstein juxtaposée à celle de mon père crucifié, on pourrait se questionner sur ces choix audacieux pour qui prétend s'arrimer à des idéaux esthétiques somme toute conventionnels, tels que les miens ! Or ces choix me permettent d'introduire l'idée qu'il existe de belles représentations du laid. Dans son livre *Histoire de la Beauté*, Umberto Eco a écrit un chapitre intitulé *La Beauté des Monstres* où peut-on lire: « (...) un principe est admis presque uniformément : même s'il existe des choses et des êtres laids, l'art a le pouvoir de les représenter de belle manière (...)»¹⁷. Ma technique et l'aspect formel, ces tentatives de séduction, sauront peut-être racheter des motifs, des thèmes à priori laids. Voilà, je vous ai présenté mon œuvre consacrée certes à la connaissance mais aussi à la laideur. Cette laideur est même suggérée avec l'image de la perle de la mosaïque : irrégulière, asymétrique, elle s'éloigne d'une beauté parfaite et idéale. Si le charbon et le feu ne me permettent pas nécessairement sous la pression que je m'impose de me faire tenir un diamant entre mes doigts, cette allégorie, taillée et ciselée suivant les mouvements parfois bruts et brusques des aléas de la pensée, n'en reste pas moins l'une de mes pierres précieuses.

3.1.2.2 *Emma Bovary & L'Allégorie de l'Empathie*

Prendre pour thème d'une création l'empathie - et dans un même souffle y intégrer l'une de mes inspiratrices, Emma Bovary - me tenait à cœur depuis longtemps. Mais je ne voyais

¹⁷ Umberto Eco, *Histoire de la beauté*, Flammarion, Paris, 2004, p.133

pas comment faire dialoguer un tel concept avec un personnage de fiction dans une même œuvre. C'est en lisant la phrase suivante que le déclic s'est fait : «Le bovarysme traduit surtout une identification excessive à un personnage de fiction »¹⁸. Pour qu'il y ait une véritable identification, une force d'empathie est nécessaire. Or, comme Emma Bovary qui se projetait dans les héroïnes des romans qu'elle lisait, je me projette en elle à mon tour ; cette capacité empathique d'Emma est celle-là même qui me permet d'accéder à son monde imaginaire. Si le destin d'Emma et le mien semblent en rien comparables, cela n'empêche pas moins la projection. C'est par ailleurs oublier que l'élan empathique sera d'autant plus considéré comme tel si l'objet d'identification apparaît a priori être éloigné de soi. Par cet écart, l'empathie devient sœur de l'imagination, elle-même sous-jacente à toute œuvre d'art.

L'Allégorie de l'Empathie (fig.3, p.75) présente au premier plan un florilège de femmes célèbres se détachant sur une mosaïque : Virginia Woolf, Marilyn Monroe et Courtney Love. Elles partagent avec Emma plusieurs affinités. La plus patente est la relation qu'elles entretiennent avec la mort : la première a mis fin à ses jours, le cas de la deuxième demeure problématique et la vie de la troisième s'apparente à la chronique d'un suicide annoncé. D'ailleurs, on retrouve dans la mosaïque plusieurs références au suicide, à l'autodestruction (fusil, pilule, seringue, mains entachées d'arsenic etc.). Si j'ai choisi ces figures féminines, c'est parce qu'il m'est facile de m'identifier à elles. Voici deux exemples suggérant

¹⁸ Définition du bovarysme : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Bovarysme>

l'identification : la photo de Virginia Woolf est en réalité une photo de Nicole Kidman personnifiant l'auteure, illustrant de la sorte le processus d'identification sous-jacent à mon propos, tout comme la symétrie presque parfaite du diptyque amène l'idée d'un double, d'un autre faisant office de miroir dans lequel on se projette. Ainsi suis-je en symbiose avec ces femmes: parfois en l'espace d'un bref instant, leur mélancolie, leur comportement autodestructeur ou encore leur fragilité résonnent en moi comme si nous ne faisons qu'un ; c'est alors que les images affluent : «Tout ce qu'il y avait dans sa tête de réminiscences, d'idées, s'échappait à la fois, d'un seul bond, comme les mille pièces d'un feu d'artifice.»¹⁹ Plus qu'avec les mythes qui ponctuent ma création liée à ce mémoire et qui m'aident avant tout à me comprendre, mes fréquentations avec ces icônes du XXe siècle et Emma me permettent d'incarner littéralement cette «faculté de l'homme de se concevoir autrement qu'il n'est»²⁰ propre au bovarysme, mais aussi à l'empathie. Aux trois femmes, s'ajoutent ma figure et celle d'une de mes amies qui fut un moment mon alter ego. Cette impression est renforcée par le fait qu'elle-même s'identifiait à ses icônes. En pointant ainsi de la sorte hors du cadre, ce personnage me propose de regarder ailleurs, de me sortir de référents qui, somme toute, ne sont pas des modèles positifs, étant donné leur destin, leur folie, leur tristesse –mon alter ego m'indique un avenir.

L'on pourrait se questionner à savoir pourquoi tant de projections avec des figures de femmes. C'est une interrogation légitime, soit, d'ailleurs je peine à y trouver une réponse satisfaisante. Malgré que je ne m'y sente pas obligé, je risque une explication. J'ai

¹⁹ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Le Livre de Poche, Paris, 1983, p.347

²⁰ Définition du bovarysme : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Bovarysme>

longtemps pensé qu'étant donné que ce sont des femmes la question du désir, du moins dans mon cas, ne se pose pas et m'est-il ainsi plus facile de transcender le corps pour accéder à leur moi profond ; et pourtant dans ma recherche, la question du corps, désir ou pas, est essentielle... Au fond, peut-être que la détresse et la mort d'une femme affligent encore plus que celle d'un homme. Si nombre de tragédies grecques ont sacrifié des femmes, sans doute est-ce parce que ces sacrifices provoquent des archétypes émotionnels d'une rare violence, pensons à Iphigénie ou à Antigone. Le réalisateur Lars Von Trier l'a bien compris en mettant en scène, tel dans *Dancer in the Dark* ou *Dogville*, des femmes sacrifiées. La catharsis n'en est que plus grande. Car pour notre cerveau reptilien, la mort d'une femme ne représente-elle pas une double mort, donc d'autant plus grave, celle à la fois d'un être humain et celle de la maternité qui assure la pérennité ?

L'image de la femme est aussi présente dans la mosaïque en arrière-plan. Ainsi, y a-t-il de nombreux fragments de portraits peints par Jean Auguste Dominique Ingres : *Madame Moitessier*, *La Comtesse d'Haussonville*, *La Princesse Albert de Broglie*. Ces œuvres ont été tour à tour utilisées par les éditeurs sur la page couverture des différentes éditions de *Madame Bovary*. Juxtaposées aux descriptions de Flaubert, elles ont modelée mon image mentale de la Bovary. Le choix d'avoir mis l'emphasis non seulement sur les visages mais aussi sur les mains s'explique ainsi : les proportions entre les os de l'index jusqu'au poignet correspondent au fameux nombre d'or et servirent de référence à la construction notamment du Parthénon et de certaines cathédrales, de même, les proportions entre la paume de la main et la distance entre les doigts correspondent au nombre d'or. Pour

cette œuvre, je me suis particulièrement attardé à la composition, notamment celle du groupe de personnages dont la forme résulte en une sorte de structure pyramidale tronquée et où le bras s'en détachant suit les lignes suggérées par la mosaïque. Si je n'ai pas fait mes calculs du nombre d'or consciemment, il s'en dégage tout de même une structure, certes baroque dans son foisonnement, mais également classique dans sa composition symétrique et pyramidale qui dès lors nous ramène une fois de plus à Ingres, peintre classique. Enfin, la main est aussi là purement pour ses qualités émotives et esthétiques : pendant longtemps, et notamment au XIX^e siècle, la main nue d'une femme pouvait suggérer sa nudité entière, montrer sa main était une forme de reddition face à son prétendant, tout comme je me rends aux spectateurs en dévoilant certains couloirs secrets de ma psyché.

En faisant référence à des personnages fictifs, révolus ou plus grands que nature, mon empathie ne s'ancre pas dans le réel. Comme Emma Bovary, j'ai une sorte d'apathie avec la réalité mais de l'empathie pour ce qui est de l'ordre de la fiction, ou du moins pour ce qui a une envergure romanesque. Ainsi *L'Allégorie de l'Empathie* peut-elle être perçue comme une Allégorie de l'Art - et plus encore du fantasme et du rêve. J'ai «une tendance à fuir dans le rêve l'insatisfaction éprouvée dans la vie »²¹. La calèche de la mosaïque n'est pas là pour faire écho à l'un des lieux d'alcôve d'Emma, mais symbolise plutôt le fantasme. Cette même calèche qui dans *Belle de Jour* de Luis Buñuel annonçait à chaque fois que le personnage incarné par Catherine Deneuve était ou allait incessamment basculer dans un univers fantasmagorique. Mais l'empathie que je déploie par le truchement de l'art n'est

²¹ Définition du bovarysme : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Bovarysme>

pas une solution infaillible, au contraire en témoignent les destins croisés de Virginia Woolf, de Marilyn et, plus récemment, de Nelly Arcan. L'influence de cette dernière n'est pas à négliger dans la genèse de l'œuvre. C'est pourquoi son nom est écrit sur la page du livre que l'on voit dans le blason consacré à Emma Bovary. N'est-il pas là pour me rappeler que le salut n'est pas nécessairement dans l'art ?

3.1.2.3 *Don Juan & L'Allégorie de la Révolte*

De Molina à Mozart en passant par Molière, la trame du mythe Don Juan demeure sensiblement constante: ayant tué en duel le père d'une femme qu'il avait séduite, il offense ce mort en invitant sa statue à manger avec les vivants ; celle-ci l'invite à son tour puis l'entraîne dans le feu de l'Enfer. Don Juan, comme figure d'un révolté, dont la révolte s'incarne notamment par la recherche d'une liberté de mœurs et de l'esprit va à l'encontre des lois morales. Sa dimension sexuelle, sensuelle et volage le fait pénétrer dans un univers propre au libertinage : «Le libertinage n'est-il pas une extraordinaire prétention à faire de la vie un art ? Autrement dit, la séduction à la Don Juan, le pouvoir phallique du conquérant à tout prix, provisoirement et éternellement, sans objet et dans l'indéfini des réalisations à plus tard ou à jamais, n'est-ce pas dans la dynamique de l'art simplement et uniquement qu'elle se trouve ? »²² Faire de sa vie un art – le corps et ses actions comme support à une œuvre esthétique divergente – semble intéressant. Toutefois, ébouriffer ses sens, les utiliser jusqu'à l'émoussement et incarner les pulsions d'une révolte par l'éparpillement sensuel sont dans bien des cas une attitude qui peut rapidement tourner à vide. À mon avis, ce n'est

²² Julia Kristeva, *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, 1983 p.301

pas un projet concret ni une entreprise saine. Je préfère plutôt l'image que donne Camus de ce révolté. L'auteur imagine ainsi la fin du parcours charnel et rebelle du personnage : «Je vois Don Juan dans une cellule de ces monastères espagnols perdus sur une colline. Et s'il regarde quelque chose, ce ne sont pas les fantômes des amours enfuies, mais peut-être, par une meurtrière brûlante, quelque plaine silencieuse d'Espagne, terre magnifique et sans âme où il se reconnaît. »²³ Contre toute attente, Don Juan, ce collectionneur acharné, ne se regarde plus dans les pupilles de ses conquêtes. Il se retire pour penser. Alors tel que chez Don Juan, mon atelier devient mon cloître. L'enfant aura vécu, l'homme peut désormais créer ; de cette renaissance mes questionnements affluent, surgissent et se bousculent. Si la fin du parcours de Don Juan comme le voit Camus me plaît, c'est qu'il fait fi de la punition divine et de la fatalité. Car être conscient suffit comme châtiment puisque la retraite choisie librement est à la fois une forme de rédemption et de pénitence.

Pour faire ressortir les différentes facettes du mythe de Don Juan, à savoir la révolte, le plaisir, le choix et la prise de conscience, le triptyque (fig.4, p.76) fait référence à trois célèbres tableaux : *La Mort de Sardanapale* d'Eugène Delacroix et deux portraits de Marie-Antoinette tout deux intitulés *Marie-Antoinette à la rose* d'Élisabeth Vigée Le Brun. Dans le tableau de Delacroix, le récit suggéré est le suivant : Sardanapale, roi cultivé et peu belliqueux et dont la capitale est assiégée par les révoltés sans aucun espoir de délivrance, décide de se suicider en compagnie de ses esclaves et de ses favorites après avoir brûlé sa ville pour empêcher l'ennemi de profiter de son bien. En ce qui concerne les deux œuvres

²³ Albert Camus, *op. cit.*, p. 105

représentant Marie-Antoinette, étant des portraits officiels, il est par contre difficile d'y voir un récit. En revanche, connaissant la vie de la Reine, son parcours fait écho à celui du Roi, car ayant passé sa vie enfermée dans son palais en profitant des plaisirs du faste de la cours, elle fut aussi la victime de révolutionnaires. Néanmoins une différence demeure, et elle est capitale : le Roi décida lui-même d'en finir tandis que la Reine fut victime, bouc émissaire non volontaire ; dans les derniers instants, au seuil de la mort, entre un choix, même fait sous la pression des événements, et la soumission à un verdict n'y a-t-il pas la distance qui sépare l'homme libre de l'esclave ? Cette différence est représentée dans le blason où les deux têtes regardent dans des directions opposées.

Les deux figures de la Reine et du Roi emprisonnées dans leur palais m'amènent à me questionner sur mon atelier. Jusqu'à quel point m'enfermer dans mon palais d'artiste est-il un choix ? Ai-je choisi cette voie par révolte ou, au contraire, sont-ce les moments de révolte et d'abus de plaisirs dans ma vie qui m'auront au final ouvert les yeux et conduit dans cette voie ? Le seul plaisir que l'homme peut vraiment se donner c'est la liberté, et Don Juan l'a bien compris en se retirant dans un monastère. C'est cette liberté, pourtant parsemée de contraintes, qu'il m'est offerte. J'aime à penser que cet atelier n'est pas un châtiment ou une fatalité mais une opportunité de création généreuse et sans pudeur.

L'Allégorie de la Révolte est à la fois une œuvre impressionniste et expressionniste. Impressionniste parce que ce mythe de Don Juan s'inscrit dans mon esprit de manière nébuleuse, flou, ses sens se révèlent à moi autant qu'ils m'échappent. Ainsi les deux

panneaux latéraux du triptyque sont-ils composés chacun de fragments des portraits de Marie-Antoinette et de *La Mort de Sardanapale*, et en prenant le parti pris de coller ces morceaux d'images de manière aléatoire contrairement à mes autres allégories, l'effet relève plus d'un chatoiement de nuances grises, blanches et noires que d'une structure géométrique : ce résultat faisant écho à l'impression diffuse et trouble que fait sur moi le mythe Don Juan. Ne pourrait-on pas y voir une révolte, celle de me distancier de la contrainte de coller dans un ordre rigide, longtemps réfléchi ? Sans doute. Mais la véritable révolte, celle qui s'inscrit dans une pulsion expressionniste, réside plutôt dans le tableau du centre orné d'une éclaboussure violente et expressive faite de paillettes noires. Parce que si Don Juan m'interpelle et fait surgir en moi des sentiments souvent flous et ambivalents, il est aussi chargé d'une émotion violente. La tache brillante c'est l'expression de ma révolte non par la quête du plaisir mais par l'esthétisme.

3.1.2.4 *La Marquise de Merteuil & L'Allégorie de la Volonté*

André Malraux, dans sa célèbre préface consacrée aux *Liaisons dangereuses*, fut l'un des premiers à avoir vu dans les personnages de Pierre Chardelos de Laclos des mythes : « Par leurs deux personnages significatifs, *Les liaisons dangereuses* sont une mythologie de la volonté ; et leur mélange permanent de volonté et de sexualité est leur plus puissant moyen d'action. »²⁴ Comme jeune lecteur, la volonté m'apparaissait alors le thème essentiel de ce roman. En lisant plus tard la citation de Malraux, je fus ravi de constater la validité de mon intuition enfantine. Néanmoins, sans contredire l'auteur de la préface, c'est

²⁴ Cette préface a d'abord été un article paru en 1939 à la *N.R.F.*

plutôt le personnage de la Marquise de Merteuil qui incarne de manière la plus parfaite le concept de la volonté, plus encore que Valmont, ce velléitaire, qui en tombant amoureux fait figure d'échec et mat, se couche sur l'échiquier. La Marquise gagne et se fait un devoir de ne jamais s'écarter de ses principes, elle va même appliquer les préceptes de la volonté jusque dans son rapport au corps, ainsi peut-on lire :

Ressentais-je quelque chagrin, je m'étudiais à prendre l'air de la sérénité, même celui de la joie ; j'ai porté le zèle jusqu'à me causer des douleurs volontaires, pour chercher pendant ce temps l'expression du plaisir. Je me suis travaillée avec le même soin et plus de peine, pour réprimer les symptômes d'une joie inattendue. C'est ainsi que j'ai su prendre, sur ma physionomie, cette puissance dont je vous ai vu quelquefois si étonnée.²⁵

C'est le corps, sans oublier le libertinage et la sexualité lesquelles ont une place importante dans l'ouvrage de Laclos, qui me permet, dans l'optique d'une œuvre sur la volonté (fig.5, p.77), de réactualiser le mythe Merteuil pour échafauder un discours à portée sociale concernant la pratique du *barebacking*. Le *barebacking* - littéralement «chevauché à cru» - désigne le fait d'avoir des rapports sexuels non protégés et, par extension, le culte de ses rapports. Une image souvent utilisée par les *barebackers*, notamment en guise de tatouage, est le symbole international de danger biologique que l'on retrouve dans la mosaïque. Le sexe sans protection est une pratique risquée ; cela l'est davantage au sein du milieu gai où le sida fait tristement partie d'une réalité tangible. S'imaginer que certains adeptes de cette pratique puissent par la seule force de leur esprit vaincre une possible contamination par le VIH, ce serait sans aucun doute accorder à la vertu de la volonté un trop grand pouvoir – Et pourtant, il m'est difficile de ne pas reconnaître dans cette image ma fascination pour la

²⁵ Choderlos de Laclos, *Les Liaisons Dangereuses*, Le Livre de Poche, Paris, 1994, p198

force de la volonté ! Toujours est-il que dans la communauté gaie, le sexe sans protection est particulièrement répandu chez les consommateurs de drogue ; et les drogues de prédilection sont les méthamphétamines, aussi appelé «crystal meth», ou bien simplement «crystal». Les mosaïques présentent plusieurs clins d'œil à cette drogue, que ce soit au sens littéral ou figuré (structure chimique, molécule, lustre et verre de cristal, pipe pour fumer les cristaux de drogue etc.). La pratique du barebacking juxtaposée à la consommation de drogues récréatives est appelée PNP, soit l'abréviation de « Party and Play», en français «fêter et jouer». En forçant la note, on peut y voir là une sorte de nouvelles fêtes galantes où les libertins auraient porté le vice et l'insouciance à leur paroxysme. Des images plus ou moins explicites présentes dans la mosaïque en sont l'illustration. Aussi, connaissant la prédilection pour le monde de l'apparence propre aux sociétés libertines n'est-il pas étonnant de constater l'usage du crystal meth chez certains consommateurs comme moyen pour contrôler leur poids ? En effet, la consommation de cette drogue entraîne une perte de poids drastique. Se droguer pour maigrir n'est pas sans faire penser à une tendance anorexique. Or, s'il est un exemple où la volonté triomphe, c'est bien à travers cette maladie. Réprimer et combattre un instinct tel que la faim témoignent d'une main mise sur son corps assez puissante, d'où les thorax et bras décharnés de certaines images. Enfin, paradoxalement, la drogue est aussi propice à exercer sa volonté. Telle la Marquise de Merteuil qui s'inflige de la douleur physique en s'efforçant de feindre une émotion contradictoire, ainsi pourrait-on se l'imaginer consommer des substances altérant ses facultés mentales où le défi serait de paraître non intoxiquée en combattant les effets des substances sur son cerveau. Il y a dans cet exercice, certes

malsain, une détermination à vouloir tout contrôler. C'est l'une des raisons de la présence dans la mosaïque de photos montrant différentes expressions de mon visage, de la douleur à l'abandon.

La question du contrôle et de la perte de contrôle est au cœur de *L'Allégorie de la Volonté* et la tache rouge du tableau central du triptyque en est l'incarnation. Cette tache m'a demandé un effort de volonté, celui de me déterminer à poser un geste qui aurait pu détruire des heures de travail, ces dernières étant réalisées en plein contrôle du geste, celui qui découpe et qui colle laborieusement. C'est cette même volonté revendiquée par la Marquise lorsqu'elle s'inflige de la douleur, car comme moi elle pose un geste autodestructeur qui, au final, renforce l'œuvre, ou dans le cas de la Marquise, sa propre personne. N'est-elle pas, comme elle-même le dit, sa propre création, «son propre ouvrage»?

La forme épistolaire des *Liaisons Dangereuses* ne se prête pas volontiers aux descriptions physiques des personnages. Sous la plume factice de ces derniers, c'est leur dimension psychologique qui est révélée. Malgré tout se forger avec précision une image physique de la Marquise était possible grâce à la magie de la littérature. Le roman met en scène une société libertine du XVIII^e siècle, et donc, par une association somme toute logique, j'ai longtemps imaginé la Marquise sous les traits d'une autre Marquise, mais celle-là bien réelle, la Pompadour. Ainsi dans les deux tableaux latéraux du triptyque ai-je réalisé un montage avec différents portraits de la Pompadour, dont trois peints par François

Boucher et un par Quentin de La Tour. Sous leurs atours, elles se regardent entre elles ou encore fixent le spectateur - c'est ma collection de poupée.

La Marquise de Merteuil est pour moi une véritable idole, d'autant plus que je ne m'y reconnais pas. Je m'explique : mon admiration devant cette force mentale qui l'empêche de montrer son vrai visage et ses sentiments aux autres se refuse à l'empathie. Je préfère l'idéaliser que de constater ses lacunes. Dans mes autoreprésentations, les masques tombent parfois rapidement. Le blason, qui accompagne l'œuvre, représente ce que je considère comme une défaite : mon visage s'y révèle, et même orné d'un éventail et doublé de masques, se dévoilent la faiblesse et les blessures. En fait, ce blason illustre la fin du roman de Laclos où la Marquise se voit défigurée par la petite vérole, arborant ainsi sur son visage le côté sombre de son âme. Comment ne puis-je pas faire tomber les masques en prenant délibérément le parti pris de parler de moi à travers ma création? Si pour certains l'art est l'occasion de s'inventer une nouvelle identité, c'est dans mon cas l'occasion de prendre conscience de soi. Et d'ailleurs, la lucidité n'est-elle pas le point d'ancrage où la volonté s'arrime ?

3.1.2.5 Narcisse & L'Allégorie de l'Abandon

Narcisse, figure hybride et insaisissable, tel un reflet sur l'eau, fuit et s'échappe dès que l'on tente de le saisir. Comme l'enfant, il est aimé de tous mais n'aime personne. Il est son propre alter ego : aveugle à l'autre. C'est lui et seulement lui qui compte ; aveugle à l'autre, il est asocial. Ainsi, une auréole Judéo-Chrétienne le couronne t-il et le marque t-il d'une

culpabilité permanente. Cette culpabilité est notamment nourrie par sa mauvaise foi : conscient de sa cécité, il ne fait rien. Ce n'est cependant pas le regard de Dieu qui alimente son sentiment de faute, mais bien son propre jugement. Narcisse se regarde lui-même et se juge. Pourtant, le narcissisme peut être sain lorsqu'il incarne dans une certaine mesure la maxime voulant qu'il faille d'abord s'aimer soi-même avant d'aimer les autres, mais dans ces conditions faut-il encore qu'il y ait regard vers l'autre et possibilité d'être l'autre. Il doit y avoir migration, sinon, tout tourne à vide et se crée dès lors un jeu de miroirs dont les reflets sont de plus en plus nébuleux : « L'objet de Narcisse est l'espace psychique ; c'est la représentation elle-même, le fantasme. Mais il ne le sait pas, et il meurt. S'il le savait, il serait intellectuel, créateur de fictions spéculatives, artistes, écrivain, psychologue ou psychanalyste. »²⁶ Au contraire, le Narcisse que je suis est conscient de l'objet de son fantasme, et par subversion à travers l'art et la représentation, Narcisse regarde ailleurs.

Dans *L'Allégorie de l'Abandon* (fig.6, p.78), l'impasse narcissique est à la fois révélée et détournée, n'y a-t-il pas a priori rien à voir ? - Sinon seulement des cadres donnant sur le mur - Ainsi, si mes œuvres sont-elles comme un miroir devant mes yeux, elles sont aussi des fantasmes de représentations incarnées à travers desquels je m'admire, ici c'est le néant puisque, comme on le sait, Narcisse n'a pas réussi à attraper son reflet - et le spectateur, en ne me voyant pas, ne se voit pas non plus. Ainsi, mon image tout comme l'image de l'autre sont-elles absentes et cela obéit à une certaine logique : on se définit souvent à travers le regard de l'autre. En examinant attentivement le blason, si je semble regarder vers le bas

²⁶ Julia Kristeva, *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, 1983p. 146-148

pour y voir mon reflet - il n'en est rien : mon visage et son double sont trop obscurs pour que je puisse les saisir. *L'Allégorie de l'Abandon* s'inscrit en contradiction totale avec mes autres œuvres où le sens se dévoile au fur et à mesure qu'on s'en approche. Ici, de loin ou de près, c'est le néant - ou presque. L'image et son reflet se sont évaporés. C'est l'abandon et l'échec de la quête de sens, mais aussi la fuite devant l'autre.

Plus qu'une manière de se dérober au regard du spectateur, le choix des cadres vides permet un discours sur leurs fonctions décoratives. Prenant exemple sur une œuvre de Raphaël, il fut demandé à Gombrich pourquoi voyait-on souvent des cadres décorés autour d'une œuvre d'art ? Il répondit : « Avec un cadre, il est plus facile de regarder un tableau, parce que l'on doit arrêter le mouvement des yeux » et d'ajouter que tous ces arabesques et ces petits anges sont là en signe de louange, que : « C'est une manière de montrer à quel point le tableau est précieux. Le cadre crée une sorte de mise en valeur. »²⁷ En fait, ce cadre, cet objet décoratif, on ne le voit pas - ou si peu. Le spectateur fait avec les cadres comme moi/Narcisse avec les autres : s'ils existent, son regard l'évite. En exposant seulement des cadres, j'oblige l'autre à leur porter attention, et du même élan m'oblige à prendre l'autre en considération, et par conséquent, le cadre c'est l'autre : c'est celui que je ne vois pas, celui que je fuis. C'est peut-être en abandonnant la valeur accordée à mon image, à toutes les images et aux apparences que je pourrai me voir apparaître dans ces cadres vides et que l'image de l'autre pourra enfin surgir.

²⁷ Ernst Gombrich & Didier Eribon, *op. cit.*, p.119

3.1.2.6 *Sisyphe & L'Allégorie de la Vanité*

En déjouant Thanatos, Sisyphe fut condamné à faire rouler éternellement un rocher jusqu'en haut d'une colline. Cependant, la lourde pierre redescendait chaque fois avant qu'elle n'eût parvenue à atteindre le sommet. Cette image a fait dire à Camus qu'il nous faut «imaginer Sisyphe heureux»²⁸. Autrement dit, que malgré l'absurdité du destin, la vie vaut la peine d'être vécue – au moins pour la beauté du geste. Si l'auteur fait du héros grec l'ultime figure du héros absurde, pour moi, Sisyphe s'inscrit plutôt à travers la dynamique de la vanité. En effet, Sisyphe s'impose le bonheur non pas parce qu'il se fait une raison, mais parce qu'il n'accepte pas que l'on y voit sa défaite.

Sisyphe est vaniteux, car son bonheur n'est qu'une mascarade. C'est l'apparence seule qu'il désire projeter, et à cet égard il m'intéresse. Voilà ma tendance bien superficielle et vaniteuse : mettre en si haute estime l'apparence ! Et plus encore, m'attarder à la beauté physique et particulièrement celle du visage, est chez moi compulsif, voire même obsessionnel. Et pourtant s'il est une chose injuste, c'est bien la beauté, car contrairement aux femmes de Simone de Beauvoir, on naît beau, on ne le devient pas. Il n'y a aucun tort à avoir les traits disgracieux comme il n'y a aucun mérite à avoir les traits parfaits ; malgré tout ces derniers me fascinent, ils attirent mon respect ; et j'en parle, sans cesse : à mes amis, à ma famille, à des inconnus. Je leur parle de leur visage avec désinvolture :, de la forme de leur nez, du dessin de leurs lèvres, de l'arcade de leurs sourcils. C'est un vilain défaut. Mais, si en faisant cette allégorie, je doute qu'on pardonne ses intrusions passées

²⁸ Albert Camus, *op. cit.*, p.166

dans l'intimité sacrée du visage des autres je tiens tout de même à éviter certains malentendus. En effet, qu'attendre de plus de quelqu'un qui ne s'est intéressé à l'intelligence de la Pompadour que parce qu'elle avait d'abord de belles robes ? Mais me faire dire que je ne saurais porter intérêt aux pensées qui se cachent derrière les visages qui me plaisent moins, il n'y a qu'un pas que je ne franchirai pas.

L'un des textes qui m'a profondément marqué est *Le Visage de Garbo* de Roland Barthes. Pour la première fois il m'était donné à lire un texte où l'auteur ne s'intéressait qu'aux visages et de surcroît de personnages réels, soit ceux de Greta Garbo et de Audrey Hepburn : des stars de cinéma. J'étais aux anges ! Mais avant tout ce qui me plaisait, c'était de constater que je n'étais plus seul à me questionner sur la fascination que peuvent exercer les traits de l'autre. Barthes en conclut que le visage de Garbo est «Idée» et celui de Hepburn est «Événement»²⁹. En fait si l'on suit bien sa pensée, le visage de Garbo s'inscrit dans l'archétype d'une beauté essentielle tandis que celui de Hepburn est individualisé et complexe dans sa singularité. Si pour mon allégorie (fig.7, p.79) j'ai retenu Garbo, c'est parce que la force mystique que lui accorde Barthes est plus à même de symboliser le joug qui me fait courber l'échine et me serre la gorge devant la beauté. Le regard oblique qu'elle me lance est chargé de sous-entendus qui prennent chair dans la main (la sienne ?) et qui m'enserme le cou. Tel un Thanatos pour Sisyphe, elle m'observe devant l'échec inéluctable de ma vaine entreprise. En effet, l'esthétisme que je me propose presque d'élever au rang de religion sera probablement ma perte : la mort est inéluctable et les flétrissures qui

²⁹ Barthes Barthes, *Mythologies*, Paris, Éd. du Seuil, 1957, p.71

l'annoncent sont inévitables, à moins de s'appeler Thanatos et devenir la mort elle-même ou encore La Divine et se retirer, en laissant à tout jamais l'idée intacte d'une parfaite harmonie physique. Si, au final, j'aurai peut-être eu tort, m'agripper pour l'instant à des chimères esthétiques m'apparaît vital et me permet d'accepter l'absurdité.

Dans l'optique d'une création sur la vanité, je me suis aussi intéressé aux bijoux. L'une des caractéristiques de la vanité est de vouloir le mérite mais sans l'effort. Ainsi les bijoux symbolisent-ils pour moi l'artifice qui pour la personne vaniteuse lui donnera, selon elle, plus d'éclat. Or il n'y a aucun mérite à porter un collier de perles ou des diamants. Ainsi, si les deux mosaïques donnent à voir à une certaine distance des motifs décoratifs, en se rapprochant de plus près, l'on peut voir que les formes les constituants rappellent des pierres précieuses taillées. À y regarder encore de plus près, l'on constate que celles-ci sont en fait des fragments de visages stylisés constitués seulement de fines lignes. Ils ont été fait à partir d'une image montrant les proportions d'un visage soi-disant parfait, d'un visage idéal - celui de Garbo peut-être - d'ailleurs c'est pourquoi le sien et le mien sont épinglés sur une vaste surface de velours noir, pour rappeler un boîtier à bijoux, un abîme sans fond, la demeure de Thanatos.

Si je me réfère si souvent dans ce mémoire à la beauté, l'idée de bijoux est là toutefois pour y apporter un côté plus sombre lié à la notion de décadence. Dans *À rebours* de Joris Karl Huysmans où l'on lit le parcours des goûts et dégoûts du héros esthète Des Esseintes une image forte apparaît : le héros incruste sur la carapace d'une tortue des pierres

précieuses. Celle-ci mourra sous le poids des bijoux. Dès lors, une multitude de lecture surgit. Pour moi, il s'agit là d'une métaphore de l'art : est décadent ce qui, notamment, est contre-nature, et justement faire de l'art n'est-ce pas contrefaire ? Le visage humain, une tortue ou une pierre sont a priori beaux en eux-mêmes. Cependant, on a peine à s'imaginer qu'on puisse exposer une tortue ! Je préfère donc la surenchère d'images et de sens, quitte à m'effondrer sous le poids de mes bijoux, pardon, de mes tableaux, tel ce bijou qui pèse sur ma poitrine dans le blason.

Ne peut-on pas voir dans la conjugaison d'un artiste et de la vanité une contradiction ? et comment les œillères de la vanité pourraient-elles permettre à un artiste d'aller voir toujours plus loin et de ne pas rester prisonnier que de son seul corps ? C'est oublier que sa vanité est aussi un moteur créatif, car la vanité est une faiblesse qui sous-tend une faille, et en être conscient prouve que le vaniteux ne se considère pas supérieur : le désir de combler la brèche pourra le motiver à créer. Henri Bergson a dit : « Au fond de la vanité, il y a de l'humilité ; une incertitude sur soi que les éloges guérissent. » Cette incertitude sur soi permettra de ne pas désirer du mérite sans l'effort. Au contraire, l'artiste vaniteux veut que l'on voit ses efforts : voyez comme je découpe beaucoup, voyez comme je colle, voyez comme je suis minutieux ! Voyez Sisyphe rouler sa lourde perle au sommet de la colline.

3.2 Deux projets finals

3.2.1 *Kaléidoscopes*

En m'amusant à faire des essais avec mes mosaïques, j'ai constaté que l'utilisation d'une seule image créait un effet complètement différent : au lieu de voir surgir de loin des lignes parallèles noires, blanches ou grises, il se formait des motifs plus élaborés où la ligne se perd au profit d'une unité plus complexe - j'en fus ravi. Cependant, utiliser une seule image par allégorie en aurait appauvri le sens, ce qui eût été en contrario avec ma démarche qui cherche à insuffler à ces allégories une multitude de sens. C'est alors qu'est né le projet *Kaléidoscopes* composé de douze tableaux et dont chacun présente une image démultipliée (fig.9, p.81). L'étymologie du mot kaléidoscope justifie le choix du titre de ce polyptyque. *Kalos* «beau», *eidos* «forme, aspect, image» et *scope* «regarder», le tout signifie : « regarder de belles formes ». Et ce mot est d'autant plus à-propos que pour en arriver à ces motifs, les images doivent tour à tour être inversées et répétées comme si elles se reflétaient dans des miroirs - miroirs qui sont un des éléments clés du kaléidoscope.

L'effet obtenu grâce à l'unicité de l'image est à mon avis encore plus lié à la décoration que les mosaïques des allégories. Beaucoup de gens ne remarque même pas la décoration d'un mur ou d'une étoffe, or ces tableaux sont un peu là pour le leur rappeler. Ainsi, certains des motifs que mes kaléidoscopes exhibent me rappellent ceux de certains textiles, tel le motif pied-de-poule obtenu grâce à la silhouette de Voltaire par Jean Huber. D'autres sont plus baroques comme celui formé à partir d'une giclée de sperme ou au contraire plus géométrique comme celui décuplant un fragment du portrait *L'élégant Robert de*

Montesquiou, dandy et poète peint par Giovanni Boldini. Puisque ce ne sont pas des allégories et que dès lors les images ne doivent pas nécessairement converger vers un concept, aussi large soit-il, j'ai joui d'une plus grande liberté lors de leur sélection. Elles n'ont pas à tendre vers un même concept : à celles montrant certaines parties de mon corps, s'ajoutent d'autres images qui par leur contenu, leur sens ou leur valeur esthétique, résonnent en moi sans que les liens entre elles soient de nature organique ; sans verbaliser, sans justifier, elles laissent places à la contemplation des motifs.

Ces images je me les ai appropriées. J'expose mes kaléidoscopes telle une collection : ils sont, à leur manière, des cabinets de curiosités où les images de l'huître comme celle de mon mamelon ressemblent à des papillons capturés, épinglés et préservés. Dans cette optique de collection, on ne s'étonnera pas de retrouver ma fameuse maison de poupée dans un des tableaux. Cependant, à trop vouloir m'approprier ces images, je les ai en quelques sortes perdues. En effet, en les multipliant de la sorte et en choisissant parfois de ne sélectionner qu'un gros plan, au lieu de les révéler ces procédés distillent l'essence de ces images puisque même de près il devient parfois difficile de reconnaître ce qui compose le motif révélé de loin. Bien que certaines images des allégories soient aussi difficilement reconnaissables, il n'en demeure pas moins que le spectateur est renvoyé à une réalité plus tangible grâce à d'autres images plus explicites, ce que l'image unique du kaléidoscope ne permet pas. J'aime ainsi à jouer avec l'ambiguïté à travers la fuite et la révélation. J'aime tour à tour m'exhiber et m'éclipser. Un cri surgit parfois, un cri assourdi par l'épaisseur des motifs. Tel le narrateur du roman *L'image dans le tapis* de Henry James qui s'acharne à

chercher dans les romans d'un écrivain le sens primordial de son œuvre, le spectateur, tout comme moi d'ailleurs, cherchera à décrypter le message alors que celui-ci ne réside peut-être que dans sa plasticité : vouloir le déchiffrer avec des moyens purement rationnels, c'est «comme utiliser une chandelle pour mieux voir le soleil.»

La forme plus que le sens est importante dans cette œuvre et rappelle que, comme dans un vrai kaléidoscope, ce ne sont pas les éléments en eux-mêmes qui font le tout, mais leurs combinaisons créant la forme. Autrement dit, «le tout n'est pas réductible à la somme de ses parties», en témoignent les formes révélées. Aussi le kaléidoscope suggère-t-il que l'on puisse créer du nouveau par un simple réagencement de ce qui existe déjà. C'est pourquoi au final, les images choisies importent moins par leur sens que les effets obtenus grâce à leurs répétitions et leur mise en place. *Kaléidoscopes* est un voyage pictural aux accents décoratifs à l'intérieur de soi.

3.2.2 Ornaments

L'idée de décoration, amorcée dans les mosaïques des allégories, poursuivie dans les cadres de *L'Allégorie de l'Abandon* puis poussée plus loin à travers le projet *Kaléidoscopes*, trouve son point d'orgue dans le polyptique *Ornaments* constitué de 16 tableaux carrés (fig.10, p.82). Cette dernière œuvre est d'abord un hommage aux arts décoratifs. Sur les carrés blancs, j'ai dessiné des motifs évoquant des formes autrefois utilisées pour embellir des bâtiments, du mobilier, des tissus. Si elles s'inspirent de différents styles d'ornementation, dont ceux typique de l'art nouveau, j'aime à croire

qu'elles se rattachent surtout au style rococo. Il n'y a pas surenchère de symboles comme dans les allégories, il n'y a pas d'entrelacements, de sens complexe à déceler. Puisqu'il y a dans le rococo un rejet qui refuse «d'être aussi lourd que le baroque»³⁰, je n'ai donc pas alourdi le sens par une pléiade d'images explicites. Ainsi, la légèreté prime t-elle. Le choix de dessiner les motifs sur une toile est parfaitement délibéré: en général, les motifs décoratifs ne sont pas sur une toile, par contre en les inscrivant sur celle-ci, sur un canevas plus noble, je fais entrer les arts décoratifs dans le «Grand art».

Davantage que les mosaïques, la succession des toiles noires et blanches évoque un damier, un échiquier. La figure du jeu d'échec est pour moi l'apothéose de la stratégie, du contrôle par l'esprit. C'est cette même stratégie séductrice sous-jacente à mes autres œuvres, ce contrôle qui semble éclipser toute notion de hasard. Or ce hasard est bel et bien présent dans *Ornements*. Les motifs, de surcroît dessinés à main levée au feutre noir dans un contrôle soutenu du geste et sans marge d'erreur, participent en effet à une dialectique du «hasard et de la nécessité». Pour illustrer mon propos, voici une analogie: il n'y a pas deux flocons de neige identiques, mais pourtant tous ont six branches, une fois cette règle respectée, ils s'individualisent, le hasard entre en jeux. Justement mes motifs se doivent de respecter certaines contingences ornementales que je m'impose: la symétrie, la centralité, la souplesse des formes géométriques tout en courbes et contre-courbes. Après, les différentes volutes, arabesques, fleurs et entrelacs peuvent se déployés à ma guise.

³⁰ Ernst Gombrich & Didier Eribon, *op.cit.*, p.165

N'est-il pas exquis d'ailleurs que mes lustres, comme j'aime à les nommer, me rappelle aussi des flocons ?

Le projet est aussi un retour au passé pour deux raisons. D'abord parce que ce type de dessins sont les mêmes que je m'appliquais à griffonner dans les marges de mes cahiers d'école - l'esprit libéré et le geste précis. Aussi parce qu'ils évoquent mes premiers émois esthétiques devant des images où le raffinement seul m'envoutait, où l'intellectualisme et les finesses de l'esprit étaient accessoires à l'effet des motifs.

Le carré rouge est un espace de liberté, mais aussi de discordance. Il y a dans ce geste d'interrompre la suite logique du damier une pulsion chaotique qui recèle une certaine beauté trouble, ambivalente : telle Cléopâtre qui pour séduire Marc-Antoine fait dissoudre l'une de ses perles dans du vinaigre, comme elle j'ai brisé ce qui aurait pu demeurer parfaitement harmonieux. Mes œuvres s'inscrivent donc tour à tour dans une dialectique du contrôle, et donc de l'ordre et aussi du déséquilibre, facteur de désordre. Elles naviguent entre le chaos et le cosmos ; et la perle qui orne les carrés noirs en leur centre me permet d'amorcer une réflexion sur ces deux concepts.

3.3 Deux textes réflexifs

3.3.1 *Chaos & Cosmos*

Plus qu'un bel objet, la figure de la perle - sa présence au propre comme au figuré dans certaine de mes œuvres - est donc la pierre angulaire (sic) de mes réflexions sur le chaos et

le cosmos. En m'intéressant à ces deux concepts, j'expose mes positions et conceptions sur la création et l'expérience esthétique. Mes contemplations tirent leurs sources d'un incessant retour d'un bonheur tranquille après des périodes chaotiques. Je connais la peur et l'amour, je suis maître dans l'art de me fragmenter, de perdre le contrôle : autant d'états propices à faire surgir le sublime. Mais ce dernier, le sublime, je n'ai pu toujours le saisir, qu'il eût été heureux ou non. Aujourd'hui, je le réactualise en jouant avec les beautés écumeuses qu'il a laissées dans son sillage d'après tempête. Mais le sublime, l'épiphanie d'un instant, ça ne se rattrape pas. En revanche, si je peux faire du désordre chaotique révolu et fragmenté un équilibre cosmétique en apparence permanent et transformer des cicatrices en dentelle, j'aurai au moins eu pour offrande le plaisir de la métamorphose esthétique. D'un jaillissement incontrôlé il me reste le pouvoir sur des figures choisies devant lesquelles m'agenouiller.

Je m'agrippe donc à des armatures de représentations. Mes œuvres, je les crée, je les choisis, les confectionne minutieusement. C'est à la fois avant et dans la production que je m'accroche à un sens. Après, ces tableaux ne sont plus que des perles. Elles sont belles. Elles me rassurent. Elles sont le véhicule de mes passions ordonnées dans une collection vaine. Le sublime a été atteint dans le processus, dans la vie, puis dans la méditation et les éclats de compréhension. C'est sans doute un sublime égoïste. En reste-t-il pour le spectateur ? J'en suis perplexe. Mais celui-ci pourra toujours égrener mon collier de perles ainsi formé, se voir dans la beauté sophistiquée de sphères polies et peut-être déceler dans la subtile couleur du nacre une époque oubliée - marquée par les vagues et les remous.

Si l'on peut apercevoir dans l'exposition des traces du chaos – les quelques éléments rose/rouge – et qui sont somme toute savamment choisies, le chaos laisse aussi sa trace de manière plus pernicieuse. De petits incidents peuvent provoquer de grandes catastrophes : « La théorie du chaos veut qu'une infime imprécision dans l'ordre des données de départ crée des perturbations imprévisibles dans le long terme. »³¹ Tel les battements de ce papillon au Brésil pouvant provoquer une tempête en Floride... Ainsi lorsque je fais mes mosaïques, un mauvais calcul, un geste tremblant dans le découpage peuvent au final faire apparaître des interstices, des cicatrices révélant le canevas et parsemant l'œuvre de failles inespérées et même peut-être désespérantes parce qu'elles ne sont pas choisies ou consciemment organisées suivant ma volonté. C'est le «chaosmos», néologisme utilisé par Edgar Morin pour expliquer le phénomène hybride de la continuité du chaos dans le cosmos.³²

Dans la fabrication des perles, le nacre est la réponse stratégique de l'huître pour se défendre face à un corps étranger. Ainsi, mes goûts, ma culture et mon attachement pour la beauté sont-ils mes armes contre le chaos. Toutes les couches de sens deviennent des couches de nacre faisant oublier la réalité vulgaire du grain de sable. J'ai tenté dans l'exposition *Produits de Beauté* de me créer un monde ordonné, harmonieux, clos sur lui-même : «De même que le physicien organise un chaos de phénomènes naturels en cosmos de Nature, de même l'humaniste organise un chaos de documents culturels en cosmos de

³¹ Paul Bourassa, «La dialectique de l'ordre et du chaos» dans *Protée*, vol 38 n. 3 p.67

³² Edgar Morin, *La Méthode*, Tome 1, Seuil, Paris, p.57-58

culture»³³. J'ai joué à l'artiste, au collectionneur, à l'humaniste et me suis peut-être aussi pris pour Dieu : le chaos est aussi un concept religieux qui définissait l'univers avant l'intervention de Dieu. Est-ce à dire que l'homme créateur, moi en l'occurrence, soit comme Dieu ? Ai-je fait du chaos qui m'habite un hypothétique cosmos, un monde à partir duquel je peux user, abuser, de mon contrôle ?

3.3.2 Dieu, les Autres et Moi

Terminer ce mémoire en me comparant à la figure de Dieu eût été de par trop prétentieux : je serai plus humble, du moins permettez-moi d'y croire. N'empêche, le concept de Dieu m'intéresse et c'est grâce à cette phrase de Marguerite Yourcenar qu'il se cristallise le mieux dans mon esprit : « Il n'est pas difficile de nourrir des pensées admirables lorsque les étoiles sont présentes. Il est plus difficile de les garder intactes dans la petitesse des journées ; il est plus difficile d'être devant les autres ce que nous sommes devant Dieu. »³⁴ Pour dire les choses plus prosaïquement, il est ardu, voire utopique, d'être vu et compris exactement comme on le souhaite. Je comprends mes œuvres autant que Dieu peut me comprendre, cependant, l'autre amène une variable qui perturbe mon entendement. En regardant ma collection que forme l'exposition *Produits de Beauté*, je me rends compte qu'il est plus difficile que je croyais de la livrer aux regards, à l'interprétation des autres. Toujours cette question du contrôle...et si l'autre ne me voyait pas comme je suis devant les étoiles ? J'ai peur que le titre du dernier article de Roland Barthe ne s'avère : «*On échoue toujours à parler de ce que l'on aime.*» C'est peut être égoïste, comme si je voulais

³³ Erwin Panofsky. *Essai d'iconologie*, Paris, Gallimard, 1967, p.10

³⁴ Marguerite Yourcenar, *Alexis ou le traité du vain combat*. P.65

garder tout en moi, comme si j'hésitais à partager ma maison de poupées et à inviter des gens dans le salon rococo que je me suis créé.

Et pourtant, mon égoïsme se nourrit de la présence de l'autre tant et si bien que j'ai souvent remis mon art en question : lorsque je regarde les artistes autour de moi, ils aspirent, me semble t-il, à vouloir faire une différence, à amorcer des changements, à travailler en équipe, à créer des collectifs et leurs gestes, a priori, sont empreints d'une portée sociale qui semble me faire défaut. Mais cette attitude à la fois grégaire et idéaliste ne m'est pas facile et, de toute façon, est-elle nécessaire ? ou mieux, doit-elle être si apparente? J'ai un jour eu une discussion avec l'artiste multidisciplinaire Massimo Guerrera, et en lui faisant part de mes questionnements, il me répondit à peu près ceci : « Tout ce temps passé à choisir, découper, coller, créer et se questionner dans le but d'offrir au monde quelques choses de beau est en soi un acte de générosité. » Soudain, un lâchez-prise se fit entendre, j'offre désormais mes œuvres, j'offre du beau. Si le public peut apprécier cette beauté - ou même seulement une certaine conception de l'esthétisme sans nécessairement me comprendre - j'en serai satisfait. L'important demeure à la fin la sincérité de la démarche parce que cela m'appartiendra toujours, et de fait, j'ai été plus que sincère envers moi-même. En créant, en me questionnant, en ne participant pas d'une manière tangible à la société, je deviens une meilleure personne parce qu'il y a malgré tout beaucoup de bonheur dans mes gestes. J'aime profondément ce que je fais.

Au final, je serai toujours ce petit garçon qui joue seul dans sa chambre avec sa maison de poupées. Sachez que ce n'est pas que nostalgie et mélancolie, et que ce monde, le monde des poupées, s'arrime à deux pôles : « le jeu et l'amour »³⁵. Et à travers mes produits de beauté, c'est ce jeu que j'ai voulu partager, et surtout cet amour.

³⁵ Walter Benjamin, *Enfance : Éloge de la poupée et autres essais*, Éditions Payot & Rivages, 2011, p.249

CONCLUSION

Ce ne sont pas les perles qui font le collier, c'est le fil

Gustave Flaubert

Lorsque je relis mon mémoire ou m'attarde devant mes œuvres à la recherche d'une constante, je reviens souvent à un constat : ce qui se dévoile à mes yeux c'est un discours et cela m'est d'autant plus manifeste qu'il m'arrive d'incorporer délibérément à une œuvre un élément simplement parce qu'il me servira d'amorce à une réflexion orale ou écrite et qu'il sera propice à des comparaisons, des métaphores, à un futur discours. Aussi à travers cette maîtrise je me révèle à moi-même comme étant plus baroque que classique : le classicisme veut montrer son discours d'emblée de manière rationnelle, tandis que le baroque entrelace son discours avec l'apparat, tel que je m'explique par le truchement de ma création ou d'une écriture privilégiant parfois la fonction poétique. Tout cela me fait dire que le désir de me faire comprendre et de comprendre est lié à une quête du langage autant qu'à une quête purement esthétique. Je pourrais presque dire que mes œuvres ne sont que de jolies excuses pour échafauder un propos, mais je m'abstiens, enfin presque...

Mon travail de création que je souhaite tant rattacher à la beauté est en fait, paradoxalement, le lieu d'une pensée où l'aboutissement de la recherche est l'exposition d'une réflexion et cette exposition me permet d'affirmer – en gardant un certain doute - que j'ai réussi : j'ai mis du sens dans toute cette beauté et, ravi, ceci peut me donner un élan pour rebondir ailleurs. Par exemple, considérant l'importance que j'accorde au discours et à

la pensée, les pages d'un livre seraient sans doute plus à même de me permettre de déployer des discours dont certains atours plus fictifs et romanesques pourraient les élever comme si, au final, ce mémoire, tout comme ma création d'ailleurs, serait l'amorce d'une recherche du temps perdu : tel Marcel Proust qui devient écrivain au fil de son œuvre, il m'offre la possibilité de me voir autrement, de m'expliquer et aussi d'affirmer que chez moi, les arts visuels ne sauraient avoir autant de saveur sans les mots. Or, une variable me permet de complexifier ma pensée et de transformer ce que a priori je prends parfois pour acquis - à savoir que mon futur et ce qui me définit se tient dans le discours – je parle ici du fragment, cet élément perturbateur qui vient m'interroger en cette fin d'une phase créative particulière.

J'ai souligné à plusieurs reprises que j'avais l'ambition de créer un tout qui se tient, complet, une unité riche de sens. Or ce qui me frappe à présent n'est pas l'apparition d'un cosmos esthétique mais plutôt l'idée de fragment, concept à mon sens intimement lié au chaos, et dont j'avais déjà anticiper la présence lors de l'introduction : je ne m'attendais toutefois pas à un tel déploiement, et ce autant dans la forme que dans le fond. Si dans la forme l'idée du fragment m'a toujours paru évidente étant donné les multiples images découpées, maintenant ce sont les tableaux en eux-mêmes et entre eux qui révèlent aussi la fragmentation de par leur multiplicité et leur sérialité. En effet, je constate à la vue de mon exposition *Produits de beauté* (Fig.11, p. 83-84) que la disposition des œuvres crée des écarts et des vides qui deviennent tour à tour des espaces de significances. De plus, la fragmentation apparaît dans le fond, et cela d'une manière plus psychanalytique. En

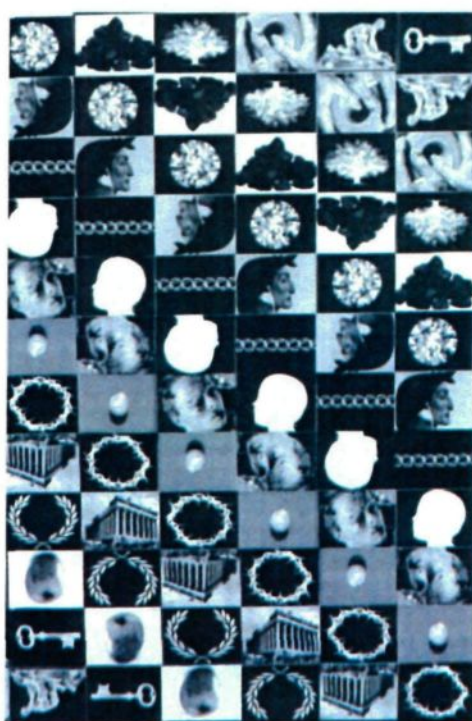
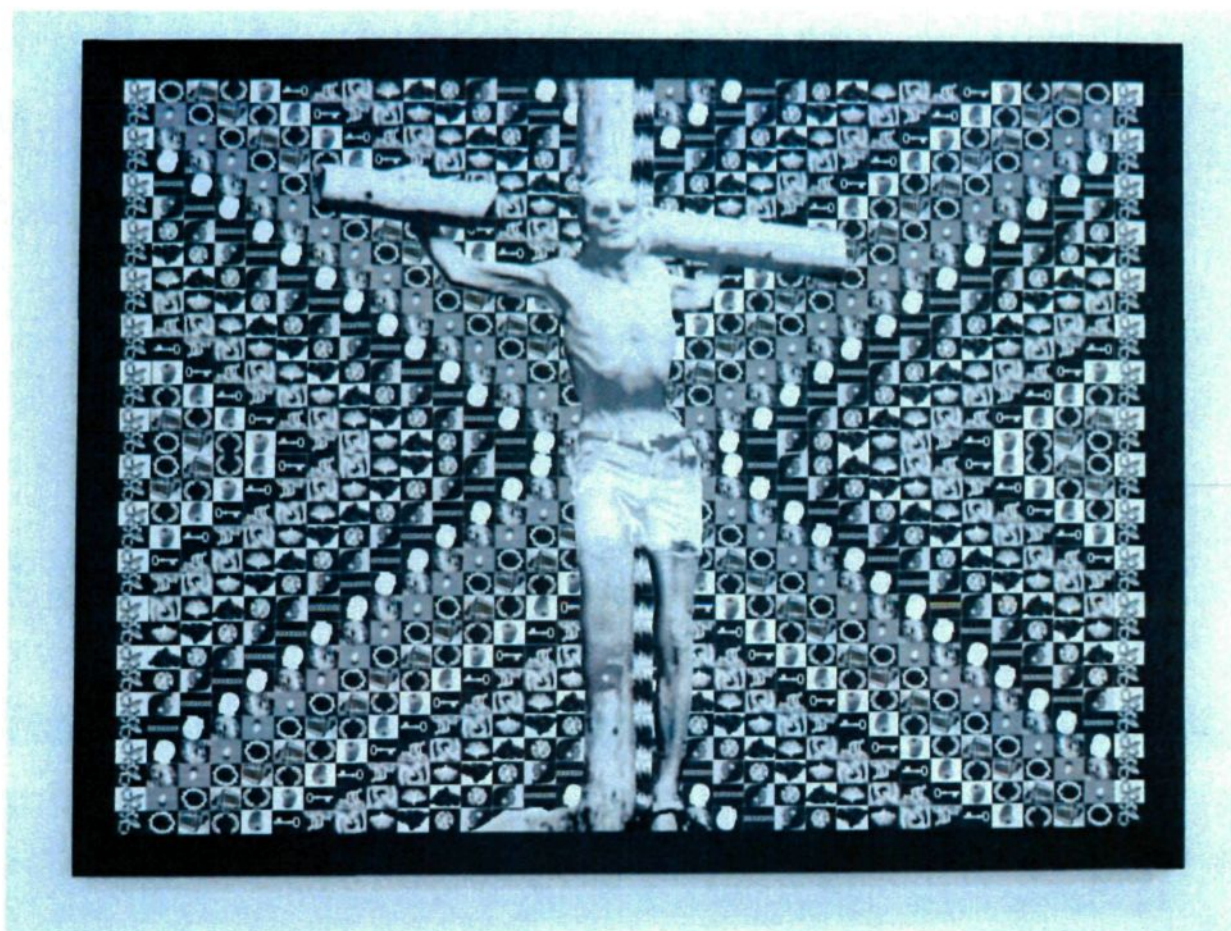
m'associant à différents mythes, j'ai fragmenté ma personnalité, comme si je n'avais pas seulement découpé du papier mais mon esprit aussi. Si le but de l'homme est de s'éprouver comme une unité, j'ai fait l'inverse et, du coup, créé un glissement : au lieu de me synthétiser psychiquement, j'aurais donc déplacé cette faculté et l'aurait investi dans l'objet/exposition - en témoignent mes ambitions de créer un tout. Mais l'entreprise s'avère ici tout aussi vaine : la fragmentation ressurgit, se multipliant tout autant dans la forme que dans le fond : « Le fragment appelle le fragment. »³⁶ J'accepte le fait qu'il ne s'agit pas là d'un défaut, d'autant plus que c'est à mon avis un pléonasme que de dire qu'une œuvre est fragmentaire puisque toute création est une recherche – fragment – d'un tout inaccessible.

C'est dans le fragment et tout ce qu'il englobe – dispersion, vide, écart, accident etc. – qu'il m'apparaît fructueux d'investiguer maintenant. Le fragment, autant du point de vue plastique qu'intellectuel, m'interroge : « Que serait-ce donc que je voulais dire mais que je ne dis pas ? »³⁷ Il m'ouvre une porte sur un espace inexploré, se pose en fil conducteur, où le contrôle peut s'éclipser au profit d'une quête dont la finalité reste inconnue mais riche en découverte. Aristote disait que la nature a horreur du vide, certes. Mais c'est peut-être dans un vide apparent, dans ces écarts que le fragment propose, que la clé d'un prochain discours et d'une prochaine œuvre se trouve et qui me permet, enfin, de rêver en couleur.

³⁶ Anne Cauquelin, op.cit. p. 188

³⁷ id. p. 181

Figure 2
L'Allégorie de la Connaissance, 2011



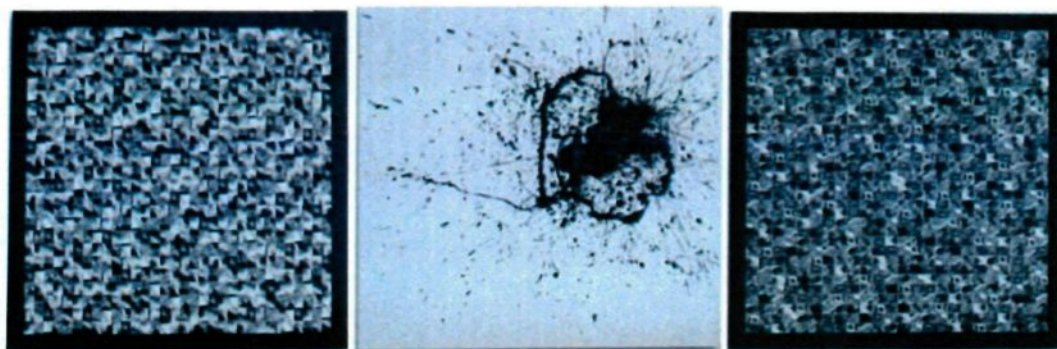
(Détail)

Figure 3
L'Allégorie de l'Empathie, 2011

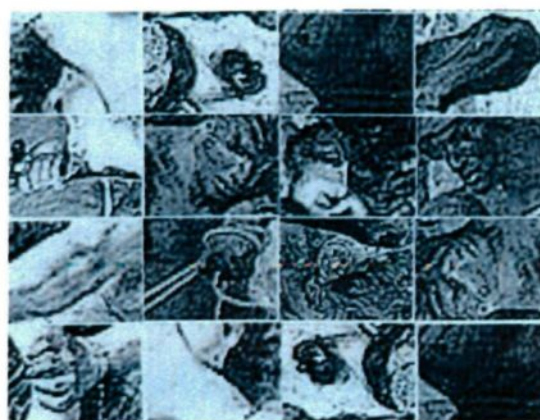


(Détail)

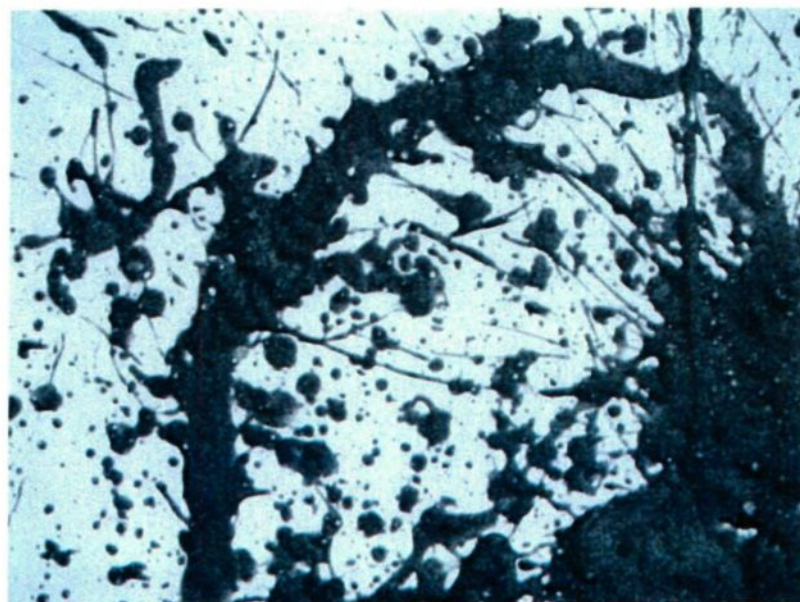
Figure 4
L'Allégorie de la Révolte, 2011



(Détail)

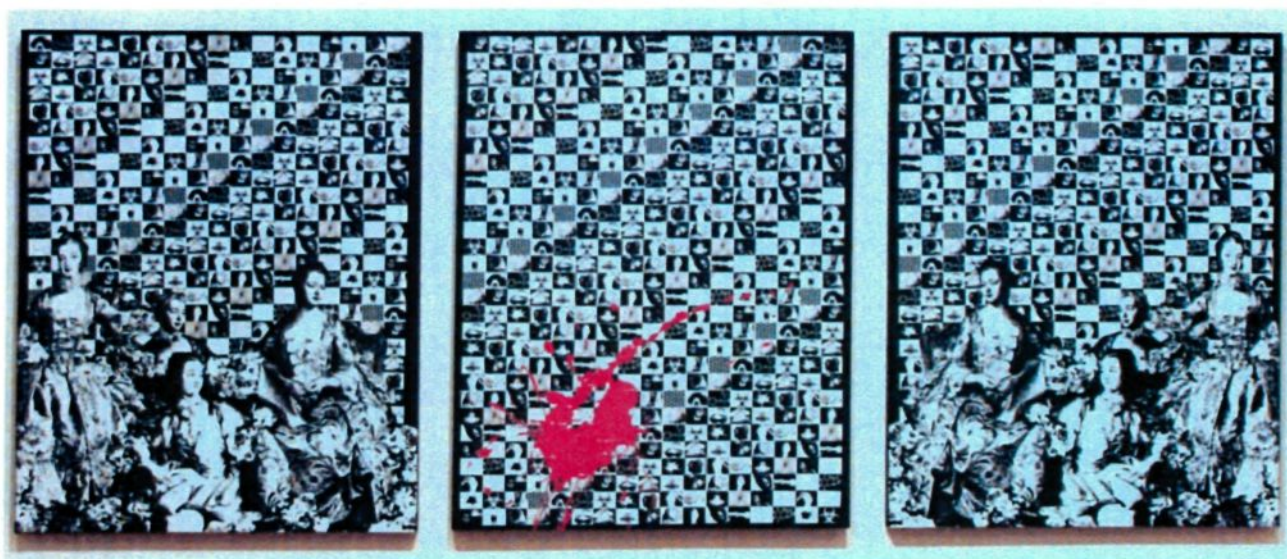


(Détail)



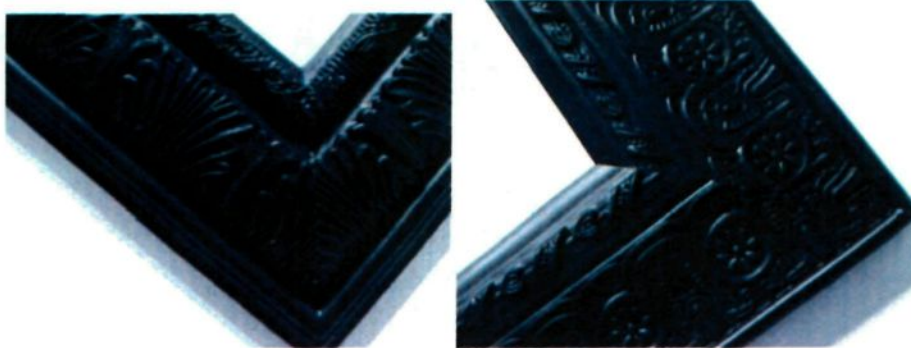
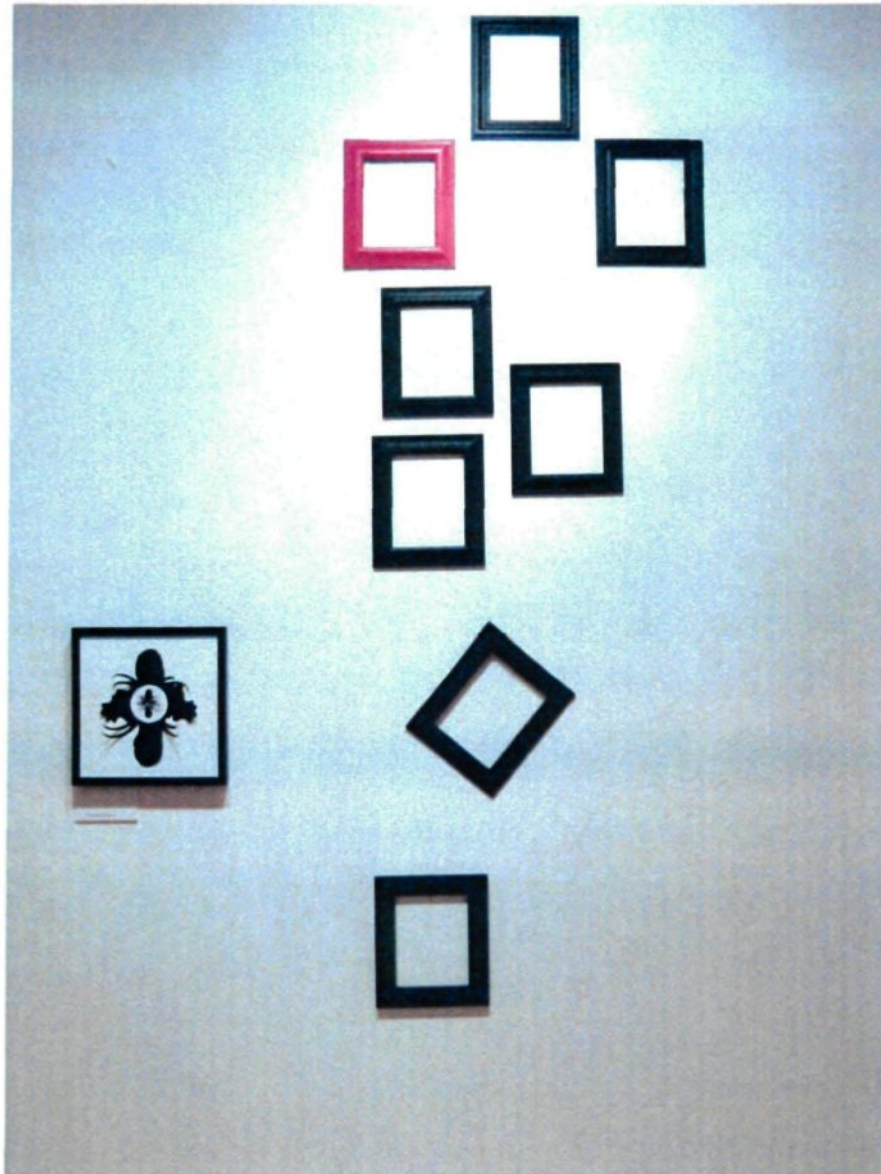
(Détail)

Figure 5
L'Allégorie de la Volonté, 2009



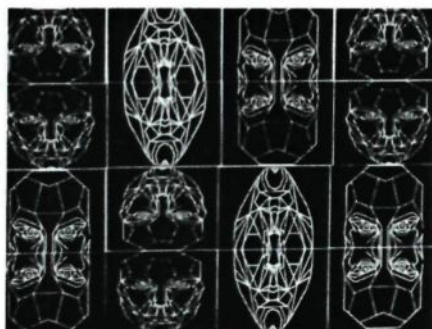
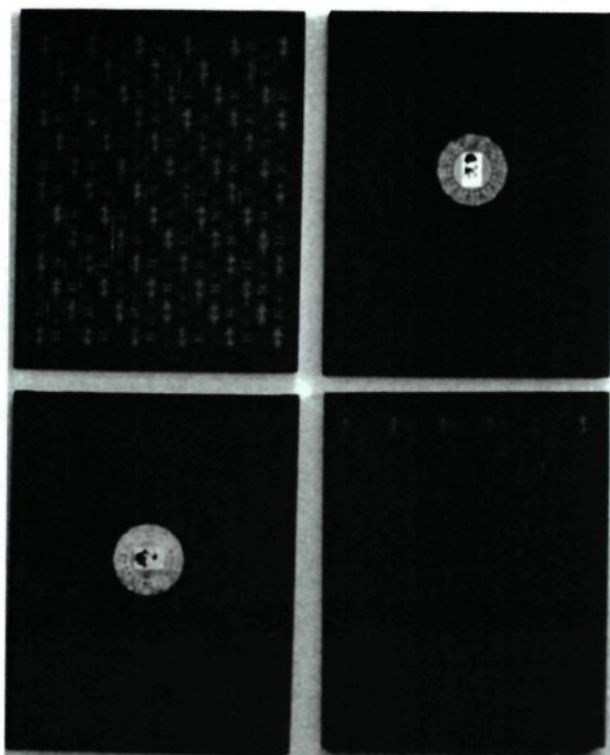
(Détail)

Figure 6
L'Allégorie de l'Abandon, 2011



(Détails)

Figure 7
L'Allégorie de la Vanité, 2011



(Détails)

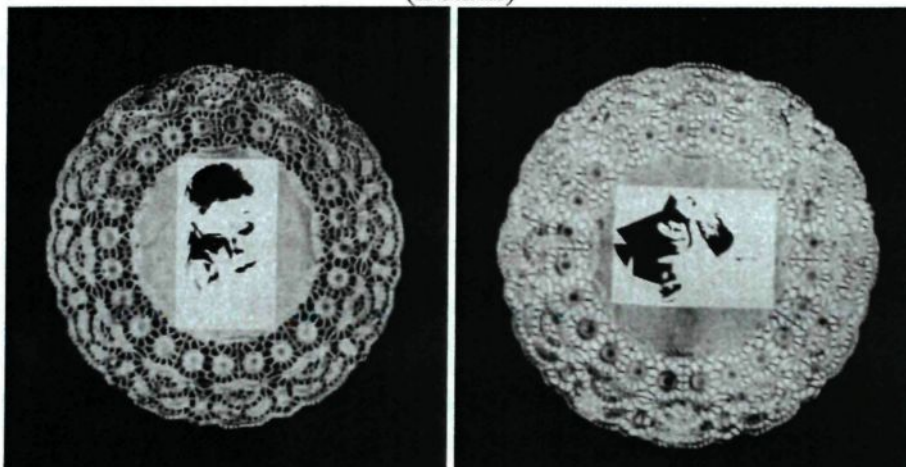
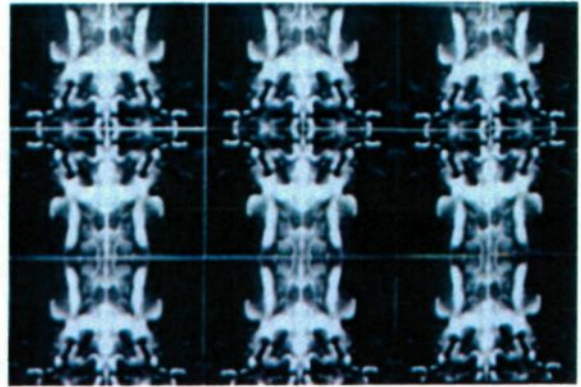
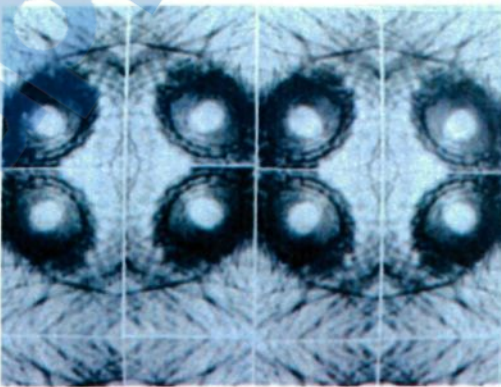
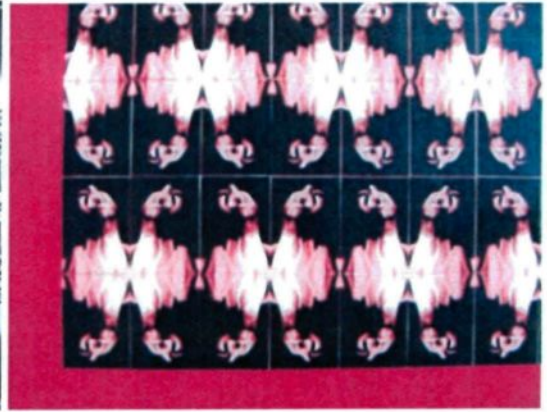
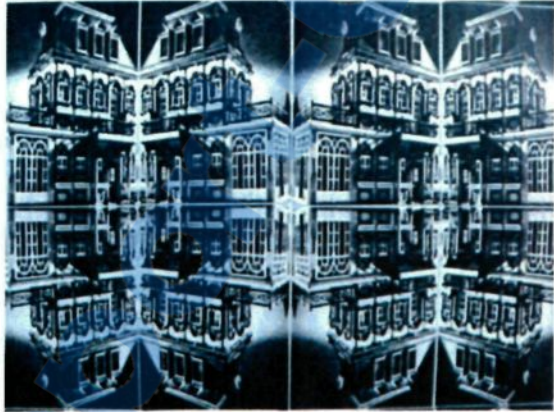
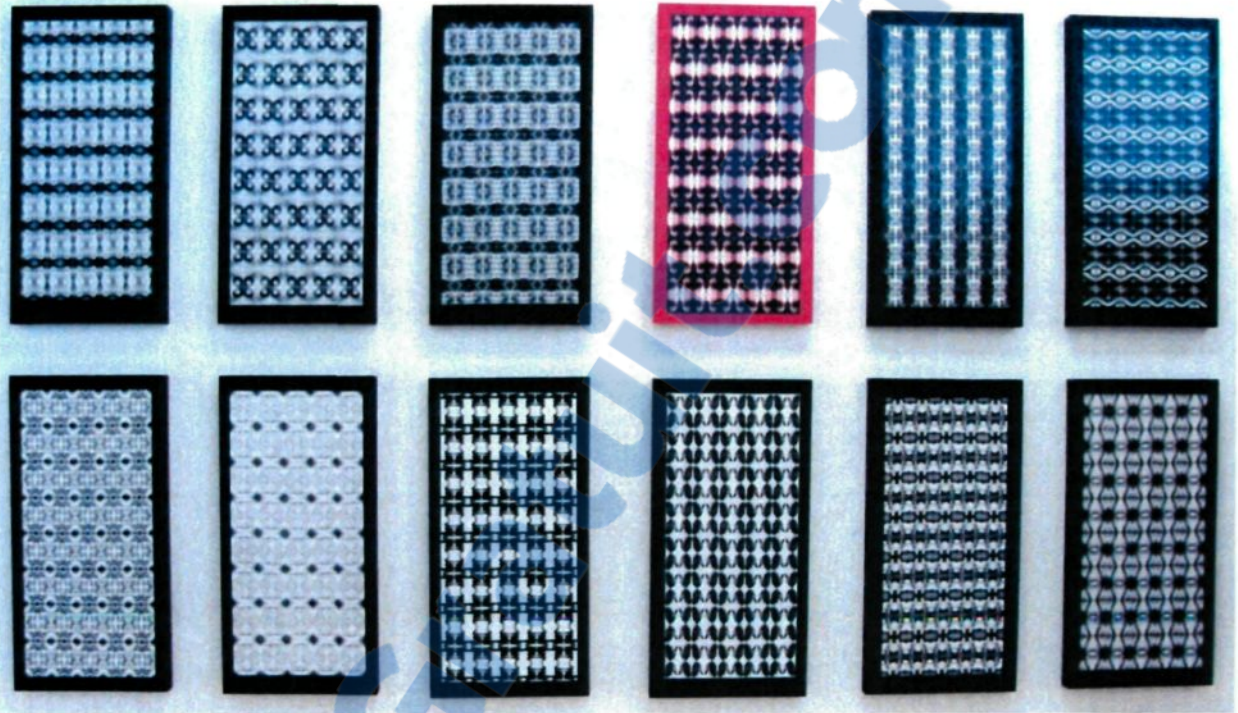


Figure 8

Les Blasons : *Prométhée*, *Emma Bovary*, *Don Juan*, *Merteuil*, *Narcisse*, *Sisyphé*
2009-2011

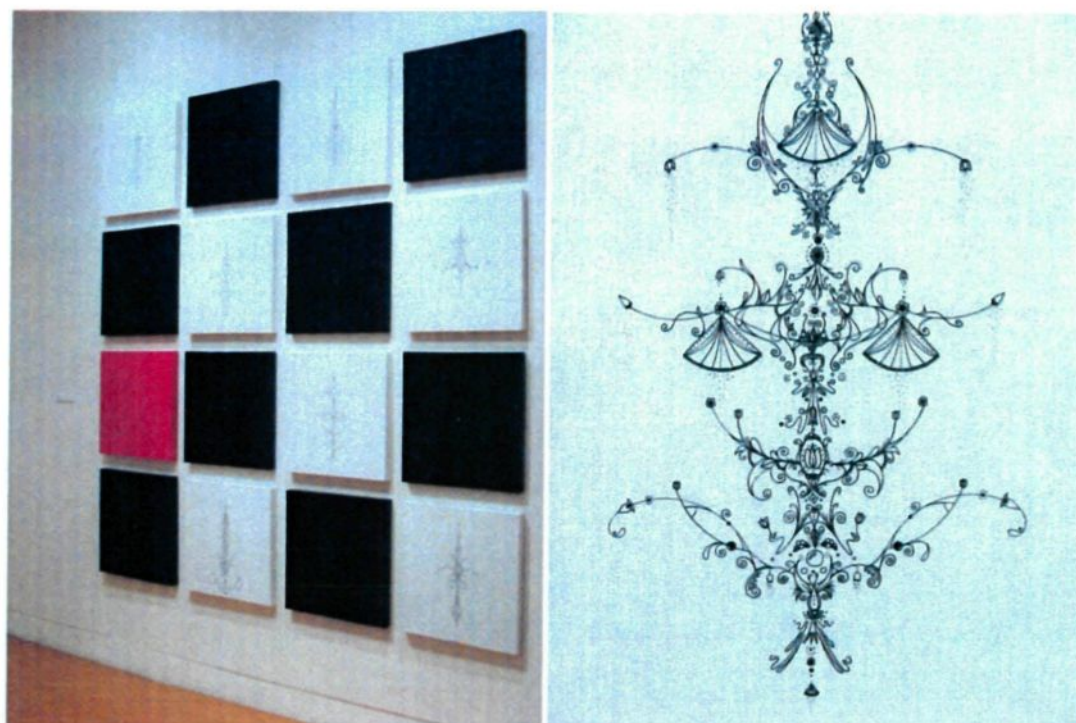
*Prométhée* (2009)*Emma Bovary* (2011)*Don Juan* (2009)*La Marquise de Merteuil* (2011)*Narcisse* (2009)*Sisyphé* (2011)

Figure 9
Kaléidoscopes, 2010-2011

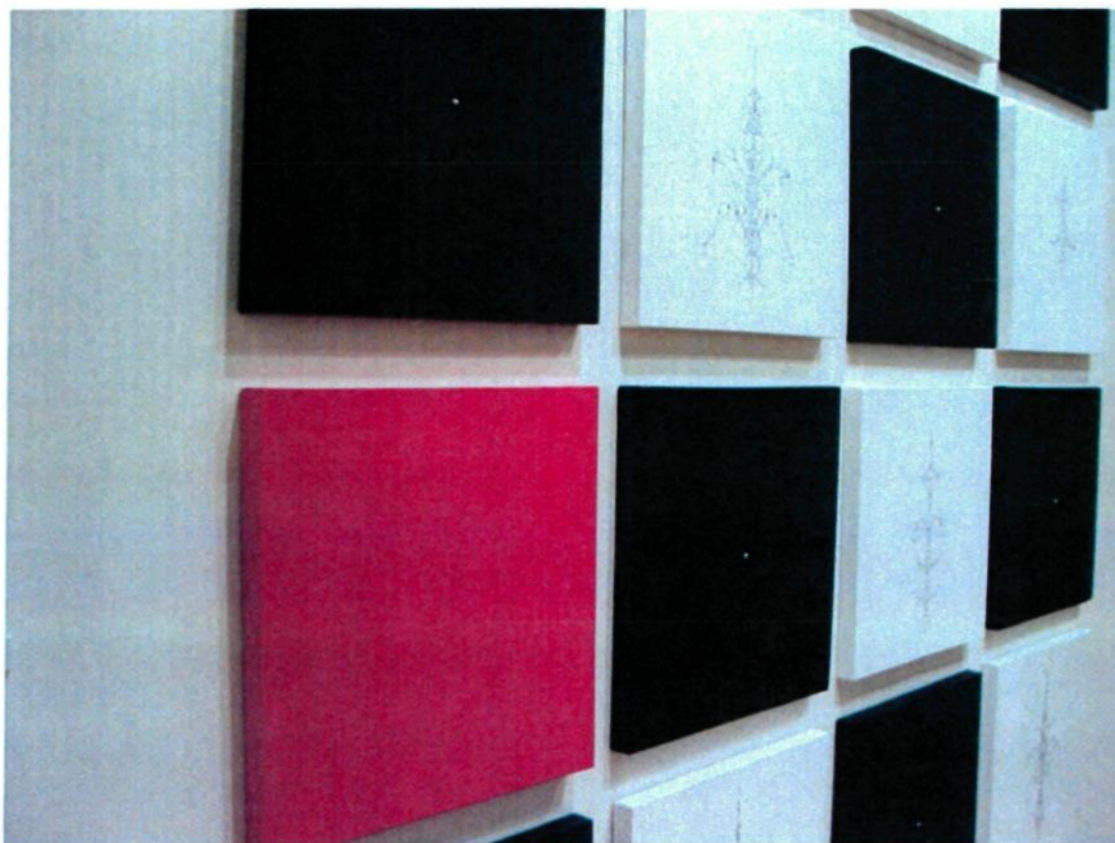


(Détails)

Figure 10
Ornements, 2011

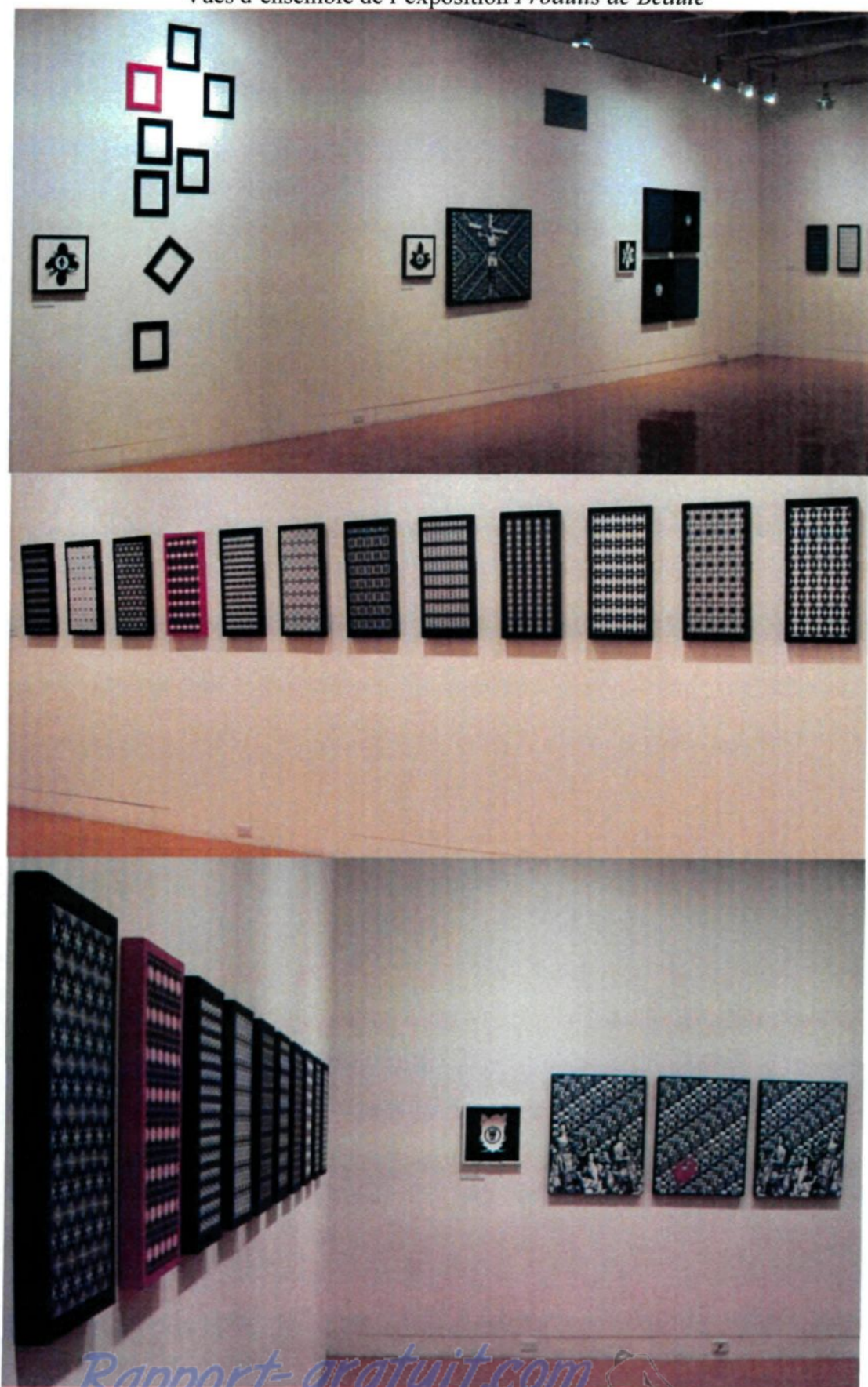


(Détail)



(Détail)

Figure 11
Vues d'ensemble de l'exposition *Produits de Beauté*





BIBLIOGRAPHIE

Livres

BACHELARD, Gaston. *La psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris, 184p.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Éd. du Seuil, 1957, 247p.

BAUDRILLARD, Jean. *De la séduction*, Éd. Galilée, 1980, 248p.

BENJAMIN, Walter *Enfance : Éloge de la poupée et autres essais*, Éditions Payot & Rivages, 2011, 271p.

CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe*, Éd. Gallimard, Paris, 1942, 186p.

CAUQUELIN, Anne. *Court traité du fragment*, Éd. Aubier, Paris, 1986, 190p.

CHATEAU, Dominique. *Sémiotique et Esthétique de l'image*, L'Harmattan, Paris, 2007, 154p.

DEBICOUR, Victor-Henri. *Saveur des lettres : problèmes littéraires*, Plon, Paris, 237p.

ECO, Umberto. *Histoire de la beauté*, Flammarion, Paris, 2004, 438p.

ECO, Umberto. *La structure absente*, Paris, Mercure de France, 1972, 447p.

FLAUBERT, Gustave. *Correspondance*, vol. II, Paris, Gallimard, coll. " Bibliothèque de la Pléiade ", 1980, 1568p.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*, Le Livre de Poche, Paris, 1983, 540p.

GIDE, André. *Nouveaux Prétextes*, Mercure de France, Paris, 1911, 329p.

GOMBRICH, Ernst. *Histoire de l'art*, Phaidon, Paris, 1997 (c1950), 688p.

GOMBRICH, Ernst & ERIBON, Didier. *Ce que l'image nous dit*, Paris, Éditions Adam Biro, 186p.

HEGEL, G.W.F. *Esthétique*, 1^{er} vol. trad. Serge Jankélévitch, Flammarion, Paris, 1984, 379p.

- HERRGOTT, Fabrice et al. *Michel Journiac*, Les Musées de Strasbourg, Strasbourg
- HUYSMANS, J.-K. *À rebours*, Gallimard, Paris, 2005, 433p.
- JAMES, Henry. *L'image dans le tapis*, Éd. Du Rocher, Paris, 2009, 93p.
- KANT, Emmanuel. *Analytique du Beau*, Hatier, Paris, 2000, 124p.
- KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*, Paris, 1965, 308p.
- KANT, Emmanuel. *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, Paris, Vrin, 86p.
- KRISTEVA, Julia. *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, 1983, 476p.
- LACLOS, Chardelos de. *Les liaisons dangereuses*, Le Livre de Poche, Paris, 1994, 480p.
- MALRAUX, André. *Le miroirs des limbes tome 1 : Antimémoires*, Gallimard, Paris, 515p.
- PANOFSKY, Erwin. *Essai d'iconologie : thèmes humanistes dans l'art de la renaissance*, Paris, Gallimard, 1967, 394p.
- ROMILLY, Jacqueline de. *Le trésor des savoirs oubliés*, Le Livre de Poche, Paris, 1999, 220p.
- TARKOVSKI, Andrei. *Le temps scellé*, Petite bibliothèque des cahiers du cinéma, 2004, 288p.
- WEIL, Simone. *La pesanteur et la grâce*, Éd. Plon, Paris, 1988 (c1947), 277p.
- WILDE, Oscar. *Le portrait de Dorian Gray*, Le Livre de Poche, Paris, 1977, 280p.
- YOURCENAR, Marguerite. *Alexis ou le Traité du Vain Combat*, Éd. Gallimard, 1971 (c1929), 248p.

Périodiques/Catalogue d'exposition

- «L'Allégorie visuelle», *Protée*, vol.33 numéro 1, printemps 2005, 116 p.
- Paul Bourassa, «La dialectique de l'ordre et du chaos» dans *Protée* vol 38 n. 3 p.67
- L'Envers du décor : Dimensions décoratives dans l'art du XXe siècle*, Musée d'art moderne Lille Métropole, 1998, p. 112

Vidéos/Références internet

Luis Bunuel, *Belle de jour* (1967), 101 min.

Définition du bovarysme : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Bovarysme> (consulté le 03/03/12)

Entrevue avec Gilles Deleuze : <http://www.youtube.com/watch?v=03YWWrKoI5A>