

MES DOCUMENTS: LA MAISON ET L'ESPACE DE LA MÉMOIRE¹

Marilice Corona²

Résumé : Cet article a pour but de démontrer l'importance de l'étude des Documents de Travail pour mieux comprendre le processus créatif de l'artiste. Cette étude révèle le rapport entre les images de l'enfance, ou soi, de la mémoire de l'enfance, comme agent qui déclenche et traverse l'œuvre achevée.

Mots-clés : espace, peinture, mémoire, enfance, représentation

Resumo : Este artigo tem como objetivo demonstrar a importância do estudo dos Documentos de Trabalho para melhor compreender o processo criativo do artista. Tal estudo revela a relação entre as imagens da infância, ou seja, a memória da infância como agente que desencadeia e atravessa a obra acabada.

Palavras-chave: espaço, pintura, memória, infância, representação

I. INTRODUCTION

Il y a déjà quelques années que je m'intéresse aux systèmes de représentation de l'espace dans la peinture. En effet, c'était pendant que je faisais ma recherche de Mastère³ que j'ai découvert dans l'image de la maison et de l'architecture le motif idéal pour aborder ce sujet. L'analyse que j'ai pu faire de l'utilisation de l'architecture comme un motif représentationnel m'a fait prendre conscience du fait que mon travail se construit autour de trois axes, que j'ai choisi de nommer *Espace de la mémoire*, *Espace de l'histoire* et *Espace Esthétique*⁴.

1) L'Espace de la Mémoire : Cet espace concerne l'univers intime de l'artiste, les images qui l'entourent et qui constituent des références personnelles affectives. Des images qui convoquent d'autres images et qui devront être *transposées* au champ de la peinture puis transmises.

2) L'Espace de l'histoire : C'est où s'établit le dialogue avec l'histoire de la peinture et ses conventions. Revisiter l'histoire permet de (se) poser de nouvelles questions, mais aussi de réactiver des images ou des motifs représentationnels.

3) L'Espace Esthétique. Cet espace serait celui de la confrontation et de la mise en cause des discours picturaux. Il renvoie à l'antinomie « illusion-planéité ». C'est aussi l'espace de

¹ Cet article reçoit le soutien de recherche de la CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior). Traduction de Aline Saddy Chaves (boursière Cnpq).

² Artiste plastique et Professeur dans les disciplines universitaires d'Arts Visuels à l'ULBRA et de Communication Digitale à l'UNISINOS. Doctorante en Poétiques Visuelles au PPG-AV de l'Institut des Arts de l'Université Fédérale de Rio Grande do Sul (UFRGS), Brésil. Cet article reçoit le soutien de recherche de la CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

³ *(In)versions de l'Espace Pictural: conventions, paradoxes et ambiguïtés* est le titre de mon Mémoire de Mastère en Poétiques Visuelles, soutenu en septembre 2002, dans le programme de Mastère/Doctorat en Arts Visuels de l'Institut d'Arts de l'UFRGS.

⁴ Dans *(In)Versions*, *l'Espace Historique* a mis l'accent sur l'utilisation de l'architecture comme motif représentationnel dans la Renaissance Italienne et la peinture hollandaise du XVII^e siècle. Il s'agissait d'un prétexte pour les recherches sur l'espace et la lumière. Une relation s'est alors établie avec le motif représentationnel utilisé par la tradition. Quant à *l'Espace Esthétique*, il s'agissait d'investiguer les origines et les implications du dogmatisme greenbergien en rapport avec les autres auteurs. Il était question de l'espace discursif de la peinture contemporaine.

la contextualisation, de la compréhension et du débat autour des discours de la peinture contemporaine. Il convient de rappeler que ce débat traverse et en même temps est levé par l'image picturale.

Je dis souvent que chaque axe, pris isolément, ne fait pas l'oeuvre. Il faut que tous les trois s'entrecroisent.

En systématisant mon processus de travail, je me suis rendue compte que ce « schéma » pourrait être utile à démontrer, presque d'une manière générale et didactique, comment le travail artistique se conçoit. Je pense en particulier à mon expérience en tant que professeur d'université dans les disciplines d'arts visuels et dans d'autres activités didactiques.

Dans cet article, je voudrais m'en tenir à l'*Espace de la Mémoire*, c'est-à-dire, à ces images/objets qui appartiennent à l'univers intime de l'artiste et qui sont en grande partie responsables pour la singularité de l'oeuvre. On pourrait l'appeler également « énergie vitale » ou « génératrice » du travail artistique. Ce sont les images/objets qui nous touchent de plus près, qui nous mettent dans un certain état d'esprit. Ce sont aussi les expériences toutes particulières qui font que je me distingue de l'autre. Des expériences de vie, des objets, des images qui appellent d'autres images, comme par exemple le souvenir évoqué par un objet, l'image d'un film, un extrait littéraire, une chanson, bref, tout ce qui nous touche de plus près et qui, lorsque informé (conformé) par le langage, par le dialogue avec l'histoire et par le débat esthétique, chercherait l'universel de l'objet artistique. En d'autres mots, les particularités qui saisissent mon esprit ne prennent du sens dans le champ de l'art que quand je les transforme en des images susceptibles d'être partagées⁵.

II. L'ESPACE DE LA MÉMOIRE

Je constate que beaucoup d'artistes se servent des images de l'enfance comme des matières premières, comme si ce retour dans le passé, cette remémoration gardait quelque chose d'utopique, la quête d'un résidu quelconque. Nous savons combien nos rêves d'enfants prennent une toute autre dimension à l'âge adulte. Comme le dit Ecléa Bosi⁶,

"Si nous prétons un oeil critique à l'enfance, nous pourrions y voir des aspirations non abouties, des injustices, de la prépotence, l'hostilité habituelle contre les moins forts. Peu d'entre nous ont pu voir leurs talents s'épanouir, leurs vocations les plus vraies devenir réalité. Au fait, comparons-nous les desseins d'autrefois avec ceux d'aujourd'hui ? Examinons-nous les vraies causes de cette désillusion progressive de ces rapports sociaux ?

L'enfant souffre, l'adolescent souffre. D'où nous viennent donc cette nostalgie et cette tendresse pour les années juvéniles ? Serait-ce parce que notre faiblesse était en vérité une force latente et qu'il y avait en nous l'embryon d'une plénitude prête à éclore ? La gêne face aux limites nous était encore inconnue, le dialogue avec les êtres, ouvert, infini. La

⁵ Attentif à l'importance de ces images/objets dans le processus de création, l'artiste, le Professeur Flávio Gonçalves, travaille sur ce sujet depuis 2000. *Documents de Travail* est le titre de sa recherche, qu'il définit comme « l'étude du moment précédant l'oeuvre et le cadre dans lequel elle se situe : références, prises de notes, photographies, images, objets qui peuplent ou entourent l'espace de création. A la même année, Gonçalves a organisé une exposition à la Pinacothèque Barão de Santo Ângelo, appartenant à l'Institut d'Arts de l'UFRGS. A la place d'oeuvres, c'étaient des *documents de travail* de 10 artistes, parmi lesquels moi-même, qui étaient présentés.

⁶ Références : BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. *C'est nous qui traduisons*.

perception était une aventure ; à l'instar d'un animal encore sauvage, nous jouions hors de la cage du stéréotype."

De manière consciente ou inconsciente, je crois que quand l'artiste active un souvenir de son enfance, il est en train de rechercher justement ce résidu : les promesses de ce qui « aurait pu être », le propre état inhérent au mot promesse : au déplacement en avant, (la quête de liberté) l'action de se jeter, de se lancer loin, (.atirar longe, crescer para diante) Bref, cet état de potentialité qui tend vers le mouvement et qui prend sa source dans le désir.

En avril 2005, à l'occasion d'une exposition rétrospective de l'oeuvre du sculpteur anglais Henry Moore, à São Paulo, le critique des Art Teixeira Coelho a publié un article très intéressant dans le magazine culturel *Bravo*. Il empruntait ainsi une voie différente des chemins battus de l'histoire de l'art et de l'esthétique en proposant une approche de l'oeuvre et de l'artiste basée sur l'*Espace de la Mémoire* :

“Le dos de la mère. Le corps de la mère”, écrit-il. Enfant, Henry Moore massait le dos de sa mère rhumatique : « Le dos de ma mère a eu beaucoup d'influence (de signifié pour) sur moi ». Selon l'auteur, il est d'usage dans ce type d'analyse de commencer par rapprocher l'artiste du contexte de son art, en mentionnant les personnalités qui l'avaient influencé plus directement. Le problème, selon lui, c'est que toute la discussion autour du thème de la forme arrondie chez Moore « se réduit au conceptualisme et parfois à l'aridité dans la question de la forme dans l'art ». Coelho reconnaît l'importance d'une telle approche mais s'intéresse plutôt à l'impact provoqué par l'image du dos arrondi de la mère sur l'enfant, qui devenait alors « gêné », dérangé par ce geste. Dans une référence à Benjamin, Coelho nous fait part de son intérêt pour cet héritage de l'enfance dans les termes d'un « *héritage de l'utopie* qui finira par aboutir à l'art⁷ ». Selon ses propres mots, « une utopie quelque peu diluée, mais qui est toujours là ».

⁷ Références : COELHO, T. “Les valeurs de Moore”, dans: *Bravo!*, São Paulo: Ed. Abril, avril 2005. Année 8, n. 91, p. 46. « Et cet aspect m'intéresse d'autant plus que Moore, ainsi que quelques-uns de ses contemporains et à l'opposé d'autres, ne représentait pas ce qu'il savait être (le corps tel qu'il se sait être), mais ce qu'il voyait et avait vu être – et ce que l'on voit être est quelque chose qui dépend de ce qu'on ressent ou a ressenti lorsqu'on a vu. D'où ses thèmes récurrents : grande femme inclinée, mère et fils, famille réunie ». (...) « Ce qui m'intéresse est moins le point de vue de l'histoire de l'art que la manière dont l'artiste s'attaque à ses oeuvres. Pour Moore, ceci se fait par sa croyance dans la religiosité de l'artiste, dans ce sens qu'il ne ferait rien s'il ne croyait pas à l'existence de quelque chose qui mérite d'être glorifiée – et sur ce point nous revenons à l'idée d'art comme héritage de l'utopie possible. Ce sentiment de l'art par rapport à la vie, qu'on peut observer chez les grands (Fellini, Godard, Michelange), est ce qu'il y a de plus important. Et cela se trouve chez Moore. Une utopie quelque peu diluée, mais qui est toujours là ». *C'est nous qui traduisons.*

LA MAISON

Dans ma peinture, travailler avec l'image de la maison consiste, d'un point de vue métaphorique, à penser l'idée de prégnance de l'espace architectural. En d'autres mot, il m'importe de penser comment les sensations et images des espaces habités dans l'enfance se conservent, ainsi que l'importance de ceux-ci pour la construction de l'identité.

En effet, l'architecture a traversé l'histoire de ma famille. Mon père était un architecte moderniste par excellence et c'est dans un espace typiquement moderne que j'ai grandi et vécu pendant plus de 20 ans. Des plantes, des échantillons de carrelage, de formica, de revêtements, etc., étaient pour moi autant de jouets. A cela s'ajoute la bibliothèque que j'ai héritée et dont les livres et revues d'architecture constituent pour moi aujourd'hui la principale source d'images pour mon travail.

Les images dont je me sers sont issues de revues d'architecture des années 50. Ce sont des images affectives, d'incantation. Des espaces internes, sinueux, aux belles formes, de grandes vitres, des escaliers aux formes intéressantes, des céramiques, des carrelages, autant de répétitions qui me semblent importantes de transposer à la peinture. (Fig. 1,2)

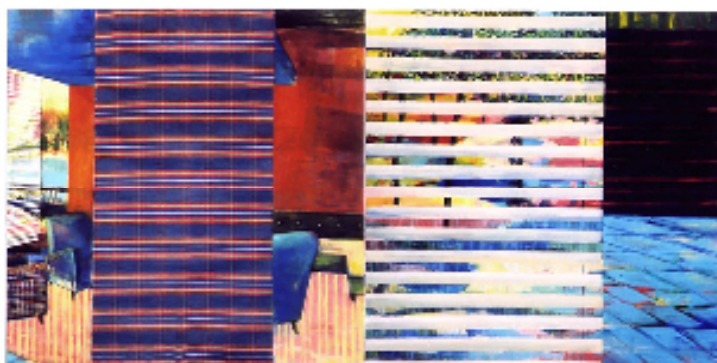


Fig.1 - *La trahison du support*, 2001 – acrylique sur toile et tissu préfabriqué – 100 x 200cm



Fig.2 - *Faux mensonges*, 2001 - acrylique sur toile et tissu préfabriqué – 100 x 200cm

Au début de mes recherches, je croyais faire des réflexions sur des questions exclusivement picturales, plastiques. En investigant l'histoire des systèmes de représentation de l'espace, j'avais l'impression de me consacrer uniquement à la question du langage, aux implications des systèmes en tant que discours. Toutefois, je me suis peu à peu rendue compte que ces espaces construits dans ma peinture avaient un rapport non seulement avec les articulations théoriques que je proposais, mais aussi avec l'imaginaire qui me constitue. Ces architectures datées, coupées, fragmentées, constituent l'espacialisation de cet imaginaire. « Qu'est-ce qu'un endroit accueillant ? », nous demande Ecléa Bosi. « Serait-il le produit d'un goût raffiné ou bien d'une réminiscence des pièces de notre maison ou de notre enfance, désormais baignés par la lumière d'un autre temps ? »⁸. Durant les jours qui ont précédé la fin de ma recherche de Mastère, il m'est arrivé un fait qui a contribué à renforcer mon idée de mémoire personnelle, d'univers intime comme matière brute pour le travail.

Ayant l'habitude de fouiller les antiquaires à la recherche de meubles et objets des années 50, j'ai trouvé une maison de poupée identique à celle que j'avais lorsque j'étais petite. En levant les yeux vers cet objet, mes souvenirs d'enfance ont eu sur moi l'effet d'une avalanche.

C'est un de ces jouets de métal, peints, colorés, datant d'une cinquantaine d'années. Je l'ai ramenée chez moi et, en la regardant de plus près, j'ai redécouvert ma peinture. Et voilà que ses murs ont les mêmes rayures, les mêmes répétitions ornamentales que j'utilise depuis quelque temps. Au sol, l'inoubliable tapis perse colore la salle à manger, des arabesques revêtent le plancher des chambres, des carrelages blancs recouvrent les murs de la salle de bains, dont le plancher est couvert de céramique bleue et les rideaux portent les motifs à fleurs, rayés et carrés. Mais le plus important c'est que tout cela est peint. Les surfaces de la maison ainsi que quelques objets, comme de petits tableaux, des assiettes et des lampes sont de l'illusion à l'état pur (fig.3,4).



Fig.3 et 4

Le plus surprenant c'est que deux semaines avant de retrouver cette maison, je l'avais décrite avec précision à des amis. C'était formidable de faire cette découverte au moment

⁸ Op. Cit. p. 74. *C'est nous qui traduisons.*

même où j'arrivais à la fin du parcours de la recherche. Car si les juxtapositions que j'utilise mettent en cause l'histoire de la peinture, je peux affirmer sans hésiter que c'est à partir de mon univers intime qu'elles prennent corps. La peinture illusionniste qui m'avait fascinée dans mon enfance se transmute désormais à la toile. La maison illusionniste dans la maison moderniste. Des espaces qui laissèrent leurs empreintes. Le propre et l'hérité sont inscrits dans la peinture. La limite entre les deux ? C'est nebuleaux....

III. CONCLUSION

Comme nous explique Walter Benjamin⁹: "L'essence de la représentation, ainsi que celle du jeu d'enfant, n'est pas "faire comme si", mais "(re)faire encore et toujours", c'est la transformation en habitude d'une expérience dévastatrice" (...) Un poète contemporain a déjà dit que pour chaque homme il existe une image qui fait disparaître le monde entier; pour combien d'entre nous cette image ne surgit-elle pas d'une vieille boîte de jouets ? ». Oui, pourquoi pas (ou alors) , du dos de la mère ou de la bibliothèque du père... ?

IV. RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BENJAMIN, W. *Magia e técnica: arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas Vol. I. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1996

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

COELHO, T. "Les valeurs de Moore", dans: *Bravo!*, São Paulo: Ed. Abril, avril 2005. Année 8, n. 91, p. 46.

CORONA, M. *(In)versions de l'Espace Pictural: conventions, paradoxes et ambigüités* est le titre de mon Mémoire de Mastère en Poétiques Visuelles, soutenu en septembre 2002, dans le programme de Mastère/Doctorat en Arts Visuels de l'Institut d'Arts de l'UFRGS.

⁹ BENJAMIN, W. *Magia e técnica: arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas Vol. I. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1996, p. 253. C'est nous qui traduisons.