

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iii
REMERCIEMENTS.....	iv
TABLE DES MATIÈRES	v
LISTE DES FIGURES	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I : HISTOIRES NON LINÉAIRES ET BIOGRAPHIES SPÉCULÉES	4
1.1 Nœuds dépoussiérés	5
1.2 Oscillation des mailles.....	7
1.2.1 Intervalles et intermailles	7
1.2.2 Données troubles.....	10
1.3 Reprisage des accros.....	11
1.3.1 Héritage technique	11
1.3.2 Mémoire du geste.....	12
1.3.3 Reconquête technique	13
1.4 Points de bordure.....	15
1.4.1 De la ligne au volume	15
1.4.2 Fibres sensibles	16
CHAPITRE II : EFFACEMENTS ET TRAMES DE FOND	18
2.1 Résidus d'histoire	19
2.2 Mémoire des matières	23
2.3 Entrelacs de thématiques	29
2.3.1 Métaphore filée	29

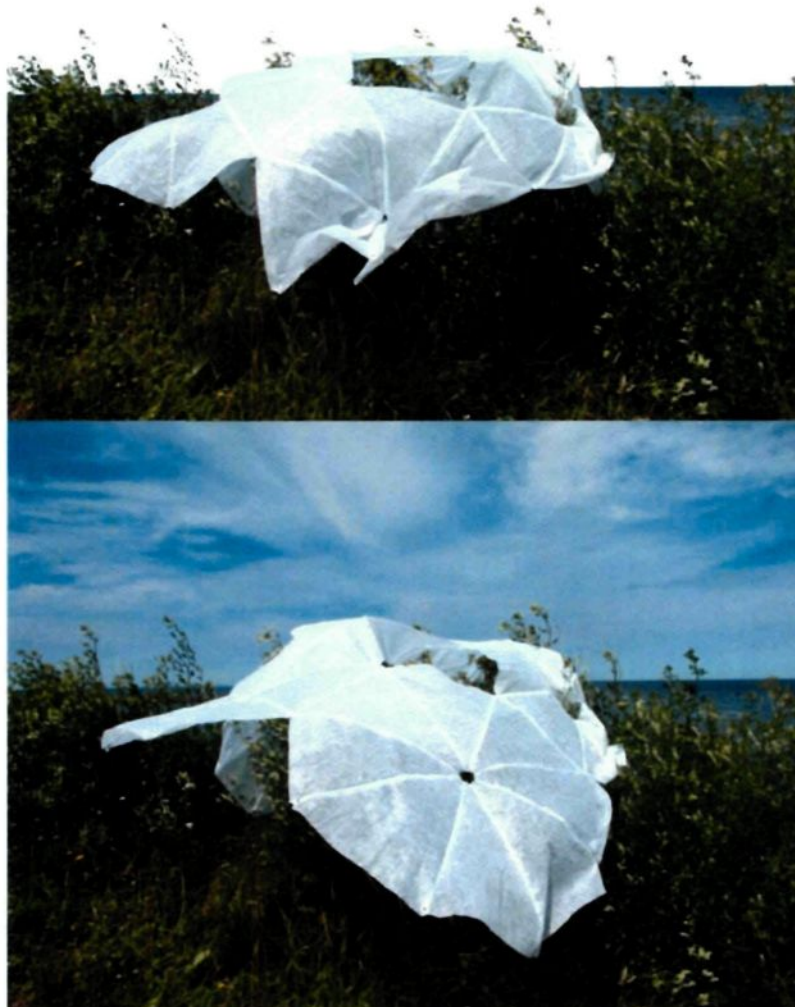
2.3.2 Trame	30
2.3.3 Effacement et esthétique du geste.....	35
CHAPITRE III : POINTS DE REPÈRE ET MATIÈRES SENSIBLES.....	38
3.1 <i>Revêtement</i>	39
3.2 <i>Sporadiques – suites</i>	43
3.3 <i>Champ et Hors champ</i>	48
3.4 <i>Anecdotes</i>	53
3.5 <i>Trois topographies</i>	57
3.6 Rajustement des plis.....	61
CONCLUSION.....	64
BIBLIOGRAPHIE.....	67
ANNEXES : INSPIRANTS ET TROUVAILLES	69

LISTE DES FIGURES

- Figure 1.1 Claude Monet. *La cathédrale de Rouen. Le portail, soleil matinal, harmonie bleue*, 18939
 Source : http://www.musee-orsay.fr/typo3temp/zoom/tmp_7d947107fc8b37c77eb00288008f882e.gif
 ©photo musée d'Orsay / rmn
- Figure 1.2 Claude Monet. *La cathédrale de Rouen. Le portail et la tour Saint-Romain, effet du matin, harmonie blanche*, 18939
 Source : http://www.musee-orsay.fr/typo3temp/zoom/tmp_a222fc67d1930b4d9e76d53994ac1eb3.gif
 ©photo musée d'Orsay / rmn
- Figure 1.3 Claude Monet. *La cathédrale de Rouen. Le portail et la tour Saint-Romain, plein soleil, harmonie bleue et or*, 18939
 Source : http://www.musee-orsay.fr/typo3temp/zoom/tmp_ac36788173377dfb12a860d33b4c08df.gif
 ©photo musée d'Orsay / rmn
- Figure 1.4 Claude Monet. *La cathédrale de Rouen. Le portail, temps gris, harmonie grise*, 18929
 Source : http://www.musee-orsay.fr/typo3temp/zoom/tmp_ef5406dd645135a631767306b1ca7bc9.gif
 ©photo musée d'Orsay / rmn
- Figure 2.1 Anselm Kiefer. *Palmsonntag*, 200720
 Source : http://canada.grandquebec.com/wp-content/uploads/palmsonntag_web.jpg
 ©photo Anselm Kiefer
- Figure 2.2 Jérôme Fortin. Détail. Série *Cabinets de curiosités*, 1995-200026
 Source : <http://jeromefortin.com/portfolio/cabinets-de-curiosite/>
 ©photo Jérôme Fortin
- Figure 2.3 Jérôme Fortin. *Solitude n°6*, 200228
 Source : Grant Marchand, S. et Riopel, J.-É. (2007). *Jérôme Fortin*. Musée d'art contemporain de Montréal. Direction de l'éducation et de la documentation. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, Direction de l'administration et des activités commerciales, p. 25. ©photo Jérôme Fortin
- Figure 2.4 Détail des fils collés sur pelon et du gaufrage du pelon.
Les voyageuses et Le territoire, 201030
- Figure 2.5 Vue d'ensemble et deux détails. *Quatre boîtes d'archives*, 201132
- Figure 2.6 Diane Landry. *École d'aviation*, 200034
 Source : http://dianelandry.com/dianelandry_2007/Diane_Landry_menu07/p_mouvelles/foto_mouvelles/gen_plaf_para.jpg
 ©photo Diane Landry

Figure 2.7 Vue de l'assemblage dans l'atelier. <i>Sporadiques</i> , 2010	34
Figure 2.8 Vues de la « fabric'action », 2011	37
	©Nathalie Lavoie
Figure 3.1 Vue d'ensemble. <i>Revêtement</i> , 2012.....	42
Figure 3.2 Détail. <i>Revêtement</i> , 2012.....	42
Figure 3.3 Vue de l'installation. <i>Sporadiques-suites</i> , 2012	46
Figure 3.4 Sélection de photographies tirées des diaporamas. <i>Sporadiques-suites</i> , 2012....	47
Figure 3.5 Trois stades de l'exécution tirés de la vidéo. <i>Champ</i> , 2012.....	51
Figure 3.6 Vue d'ensemble. <i>Champ et Hors champ</i> , 2012.....	52
Figure 3.7 <i>Hors champ</i> , 2012	52
Figure 3.8 Vue d'ensemble. Série <i>Anecdotes</i> , 2012	55
Figure 3.9 Détails des bas-reliefs sur différents formats. Série <i>Anecdotes</i> , 2012.....	56
Figure 3.10 Vue d'ensemble. <i>Trois topographies</i> , 2012	59
Figure 3.11 Action et détail de la surface avec sa brosse. <i>Trois topographies</i> , 2012.....	59
Figure 3.12 Neuf surfaces à différents stades d'usure. <i>Trois topographies</i> , 2012	60
Figure 4.1 Ma grand-mère Carmen Giguère fabriquant des mouches à pêche.....	69
Figure 4.2 Exemple de courbe asymptotique.....	69
Figure 4.3 Bas-relief d'origine trouvé dans une brocante	70
Figure 4.4 Livre trouvé dans une brocante	70

POINTS DE REPÈRE | *matières sensibles*



une exposition de Mariane Tremblay
finissante à la maîtrise en art

vernissage 29 novembre 17h
au Centre National d'Exposition de Jonquière
du 29 novembre 2012 - 13 janvier 2013



UQAC
Université du Québec
à Chicoutimi



INTRODUCTION

C'est blanc et noir et gris.
 La fenêtre tamise la dureté des planches de bois.
 Ma grand-mère est concentrée, plumes entre les doigts.
 C'est pour aller pêcher dans la rivière en bas de la terre.
 Du fil synthétique au bout d'une branche d'aulne.
 À sa table de travail, elle s'affaire soigneusement à confectionner
 les appâts qui aideront à nourrir ses fines bouches.
 Ses yeux sont cachés par des lunettes épaisses et grandes.
 Vue de trois quarts.
 La photo est granuleuse.¹

Dans ma très grande famille maternelle s'est souvent manifestée une sorte de prédisposition, d'instinct créateur, pour la musique, les arts visuels, la menuiserie, voire la mécanique, ou pour tout autre type de rafistolage amateur. Ancienne joueuse d'orgue à l'église, ma grand-mère passait de longues heures tant à tricoter des bas de laine qu'à fabriquer ses propres mouches à pêche et mon grand-père, à bricoler dans son garage. On ne m'a pas épargnée.

Quelques jours après le début de ma maîtrise, j'ai déclaré très banalement à une collègue avoir appris le tricot à l'âge de cinq ans. Voilà donc que mon projet de maîtrise s'est profilé, avec pour point de départ ce que je sais faire depuis toujours et que j'avais délaissé au profit de mes études. D'une manière somme toute artisanale, le dessin, le tricot, le macramé, le travail du bois ou la photographie sont des passe-temps que j'ai souvent eu l'occasion d'observer attentivement. Ayant toujours vu ma mère s'adonner à ses créations

¹ Description objective. Voir la figure 4.1 en annexe à la page 69.

de toutes sortes, j'ai évidemment très jeune eu envie de m'y faire initier. Je ne sais pas si c'est par souci de me sentir à la hauteur des membres de ma famille ou pour obtenir une forme de reconnaissance de leur part, mais j'éprouve le besoin d'acquérir des techniques et du savoir-faire, comme si, de cette façon, mon indépendance pouvait s'accroître. Autant dire que l'écart générationnel ou les temps changeants me privent de vivre ce que mes proches parents ont vécu par le passé. Je veux y goûter.

Un phénomène se fait de plus en plus observer dans mon entourage, celui de ne plus accorder une aussi grande importance au fait de subvenir soi-même à ses besoins. Bien que la vieillesse puisse y jouer un rôle, ma grand-mère s'est petit à petit tournée vers le manufacturé et tout ce qui lui permettrait d'éviter par exemple de cuisiner et de tricoter des bas de laine, lesquels s'useraient et demanderaient raccommodage à perpétuité. Même moi qui suis conscientisée et qui ai appris très jeune certains savoir-faire, je ne me fatigue plus. Par quels moyens mon travail pourrait-il arriver à contrer ce phénomène ?

Ce mémoire commence par un positionnement sur la nostalgie et l'éphémère des choses, où j'interroge ma pratique comme un art du temps. À travers l'ethnologie, il s'agit de voir comment la technique se manifeste par les actions du temps sur la matière utilisée pour la fabrication qui lui est associée. Jusqu'à quel point la technique doit-elle garder son authenticité ou se répéter, sans pour autant garder une fonction d'usage ? Comment ma proposition artistique peut-elle osciller entre le passé et le présent ou s'infiltrer dans un passé pour s'emparer d'une ou de plusieurs technique(s) de fabrication traditionnelle(s) tout en demeurant actuelle ? Considérant l'ironie que représente l'atteinte d'une autonomie technique manuelle en passant par des procédés technologiques, comment inscrire, dans la tradition de ces techniques, une méthode de création hybride, entre fonction, art et technologie ?

La trouvaille et la matière de type fibre, toutes deux porteuses de vécu, seront alors mes matériaux d'investigation de la problématique relative à la conception du temps. De l'éphémère à la réminiscence, la valeur temporelle a recours aux notions d'effacement et de trame, où la répétition s'adapte aux gestes et à la forme.

Maille endroit, maille envers.

Maille endroit, maille envers.

Maille endroit, maille envers.

Maille envers, maille endroit.

Détricoter, reprendre la maille.

CHAPITRE I

HISTOIRES NON LINÉAIRES ET BIOGRAPHIES SPÉCULÉES

Aussi fragiles qu'épanouies ou flétries, dans tous leurs états, les fleurs traversent l'histoire de l'humanité, servant d'équivalent métaphorique ou allégorique à une esthétique de l'éphémère. [...]

Toutes ces fleurs nous disent notre présent, dans une constellation de temps non chronologique, où les symboliques du passé se réinscrivent dans celles du présent.

Christine BUCI-GLUCKSMANN (2005)

Ce premier chapitre fait état du sentiment instigateur de ma création, de la nostalgie du passé des autres, d'un passé que je n'ai moi-même jamais vécu, d'une absence. Au cours de son évolution, l'humain s'est doté pour sa survie matérielle d'objets fabriqués grâce à des outils, des matériaux et des techniques. Je n'apprendrai à personne que le supermarché est aujourd'hui le remède à bien des maux et des manques. Or, l'ethnologie place le manque dans une position bien plus complexe que sa simple existence matérielle et l'inscrit dans une tradition manuelle perdue. Seront expliqués ce besoin profond qu'est le mien de simplement faire usage de mes mains, et comment mon histoire personnelle devient une trame symbolique dans mon processus de création, celle de l'effacement. J'aborde ainsi la réalité de notre époque et de ma pratique sous l'angle du paradigme du temps, où techniques chevauchent tradition et technologie, où matières portent leur vécu.

1.1 Nœuds dépoussiérés

Mes albums de famille sont mes yeux du passé, mes témoignages visuels des temps qui changent. Je les scrute attentivement plusieurs fois par année, chaque fois découvrant quelque nouvelle information à mon histoire, chaque fois comprenant un peu mieux les événements d'hier. J'ai tant regardé ces photos qu'il semble que je ressente de la nostalgie pour un temps que je n'ai pas expérimenté. Je suis nostalgique de ce que je n'ai pas connu. Mais n'est-ce pas là un beau sentiment, non pas négatif tel qu'on pourrait le penser ?

Considérables dans le courant romantique au XIX^e siècle, les termes de nostalgie et de mélancolie se profilent de manière confuse dans la pensée populaire actuelle ; une différence me paraît pourtant évidente. Je tâcherai de régler clairement la chose puisque je n'y reviendrai pas dans les chapitres ultérieurs. Bien que je me garde de m'aventurer sur le terrain de la psychanalyse, ne peuvent être passées sous silence les recherches de Freud quant à ces deux termes : le concept de nostalgie fut effleuré dans un texte de 1915, dont le titre fut traduit de l'allemand par « Le sentiment de l'éphémère » ou « La passagèreté »¹. Ce titre semble mettre à l'écart l'état de dépression, voire de deuil, accolé au mélancolique

¹ Hochmann, J. (2004). « La nostalgie de l'éphémère ». *Adolescence*, tome 50, no 4, p. 677-686.

et trace le portrait de la nostalgie comme faisant référence au caractère périssable de toute chose.

La définition générale de la nostalgie inclut le concept de regret du passé ou du pays natal, alors que je suis nostalgique de ce que je n'ai pas connu : « [...] on peut éprouver la nostalgie d'une patrie imaginaire ou mythique, à laquelle l'œuvre d'art donne une existence si intense qu'elle en est dispensée d'exister matériellement². » Une interférence se crée donc entre ce qui est imaginé et ce qui est souvenir, engendrant un brouillage ou un amalgame dans la mémoire. Si la nostalgie peut faire référence à l'imaginaire, elle peut dès lors être fictive et regretter un passé qu'elle n'a pas connu, qu'il soit bon ou mauvais ; la solution au comble de l'absence résultant de la perte propre à cette nostalgie résiderait dans le souvenir imaginé. Pour pousser plus loin, le souvenir étant un concept abstrait, n'est-il pas à ce titre nécessairement imaginaire, laissant à qui veut bien l'entendre le regret d'un passé qui n'existe pas dans sa mémoire ? S'il y a confusion aux yeux du lecteur, il doit être précisé que cette recherche se nourrit d'une nostalgie redéfinie par mes soins :

Sentiment sans amertume d'appréciation de l'état passager des choses fortement associé à la mémoire où se crée une rencontre entre le passé et le présent. La nostalgie est relative à l'absence de ce que l'on a connu ou, plus encore, de ce que l'on n'a pas connu : l'imaginaire peut interférer avec le souvenir. Ce sentiment peut générer l'envie de découvrir ce qui existait autrefois et de l'actualiser dans le but d'en imprégner le présent et de combler l'absence.

² Souriau, É. (2004). *Vocabulaire d'esthétique*. Coll. « Quadrige ». Paris : Presses Universitaires de France – PUF (1^{re} éd. 2000), p. 1073.

1.2 Oscillation des mailles

1.2.1 Intervalles et intermailles

Référence chronologique universelle, la mesure de la seconde a été déterminée en 1967 par rapport à une propriété de la matière : la durée nécessaire à un rayon lumineux pour effectuer 9 192 631 770 oscillations et dont la fréquence excite un atome de césium.

Tel que ma définition personnelle de la nostalgie l'indique, le temps devient pour moi un élément déterminant dans mon processus de recherche. Ainsi, non seulement le geste créateur s'inscrit dans un processus temporel, dans une durée, mais je veux tenter de créer un mouvement oscillatoire entre l'autrefois et le maintenant³, une sorte de va-et-vient dans le temps, un temps non chronologique, non linéaire, mais éphémère. C'est un temps abordé sous forme de paradigme que suggère ici la philosophe française Christine Buci-Glucksmann :

L'éphémère est un *art du temps*, qui consiste à l'accueillir, à céder au temps (*tempori cedere*), et à l'accepter tel qu'il est, fût-il imprévisible. [...] Car tout passage est fugitif et fragile, et rentrer au cœur de l'occasion comme "rencontre" implique de traverser le temps, de lui donner son rythme, ses aiguillons, ses intensités et ses intranquillités. [...] L'éphémère n'est pas le temps mais sa vibration devenue sensible. C'est pourquoi on peut paradoxalement saisir des "opérateurs" de l'éphémère qui en suscitent la perception, qu'il s'agisse de rythmes, de motifs ou de matériaux, et transforment une conscience souvent malheureuse du temps en sagesse. [...] Il faudrait donc distinguer au départ deux formes d'éphémère. D'une part, un éphémère mélancolique, constitutif du baroque historique ou du moderne (Beaudelaire, Benjamin, Pessoa, etc.), qui est d'emblée aussi ambivalent que le clair-obscur et le spleen allégorique. Et, d'autre part, un éphémère positif, plus explicitement cosmique, qui traverse déjà l'histoire du temps en France au XIX^e siècle (cf. *Monet*) [...]. (Buci-Glucksmann, 2003, p. 26-27)

Donc, il faut se résoudre à la fatalité du temps – tellement perceptible à notre époque (performante, consommatrice) que c'est bien ce qui l'élève au rang de paradigme. Dans cet extrait, le temps n'impose pas sa mesure précise de la seconde. Il convient de lui

³ Ce qui relève du futur n'entre pas en ligne de compte dans la présente recherche.

donner une relativité propre à l'état passager des choses par des rythmes et des intervalles. Mais une cause entraîne une réaction : l'éphémère est un effet vibratoire du temps sur les choses, lesquelles permettent de le capter. Ainsi, les indices que je perçois du passage du temps ne me placent pas dans une position de regret, mais plutôt dans celle de l'appréciation de ce passage. L'éphémère que décrit Buci-Glucksmann en est un se ralliant à ma vision d'une nostalgie apaisante et positive.

Bien avant de m'appuyer sur sa vision de l'éphémère, l'évidence m'apparaissait que la série de tableaux portant sur la Cathédrale de Rouen de Claude Monet (fig. 1.1 à 1.4, p. 9) en était déjà l'explication la plus sincère et touchante. Pendant quelques jours, Monet, installé à une fenêtre, peignit à plusieurs périodes de la journée le monument érodé par le temps lui faisant face. De ces dix-huit études réalisées, le constat propose que la lumière captée sur toile ne puisse être retrouvée qu'au même moment, le même jour de l'année suivante. Une captation du moment présent, dans tout son éphémère, dans un temps insaisissable, impossible à immortaliser, en raison de la durée nécessaire à la réalisation de l'œuvre : voilà que la peinture n'est que l'exemple de ces autres médiums n'ayant pas la capacité de fixer l'exactitude d'un temps arrêté (cela fera l'objet d'une étude dans le chapitre III). Le propre du mouvement impressionniste, qui s'est dessiné au fil des expositions de groupe de quelques artistes aux styles et techniques disparates dans la seconde moitié du XIX^e siècle, fut avant tout de célébrer une réalité quotidienne moderne. La peinture traditionnelle s'opposant à ces nouveaux critères esthétiques de fluidité des détails, de spontanéité du geste et d'un arrêt sur la mouvance des éléments naturels, la préoccupation était dès lors de perfectionner une technique picturale nouvelle destinée à traduire l'éphémère. La rupture entre la modernité et le traditionalisme laisse entrevoir que dans ce mouvement artistique, l'un n'existe pourtant pas sans l'autre, ce dont je tiendrai compte dans ma recherche.

Figure 1.1 Claude Monet.
*La cathédrale de Rouen. Le portail, soleil
matinal* (harmonie bleue), 1893



Figure 1.2 Claude Monet.
*La cathédrale de Rouen. Le portail et la tour Saint-Romain,
effet du matin* (harmonie blanche), 1893



Figure 1.3 Claude Monet.
*La cathédrale de Rouen. Le portail et la tour Saint-Romain,
plein soleil* (harmonie bleue et or), 1893

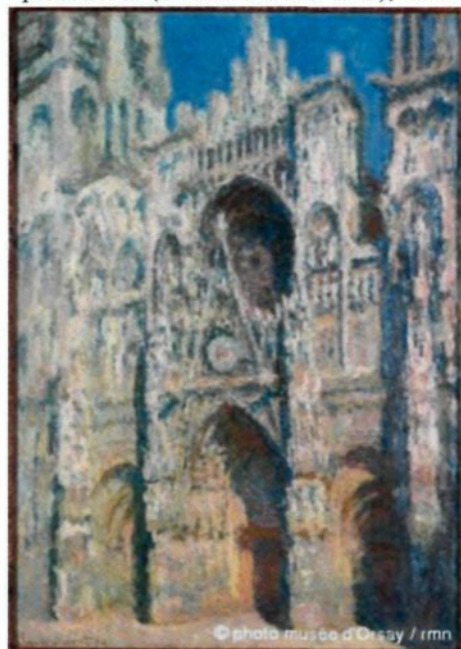
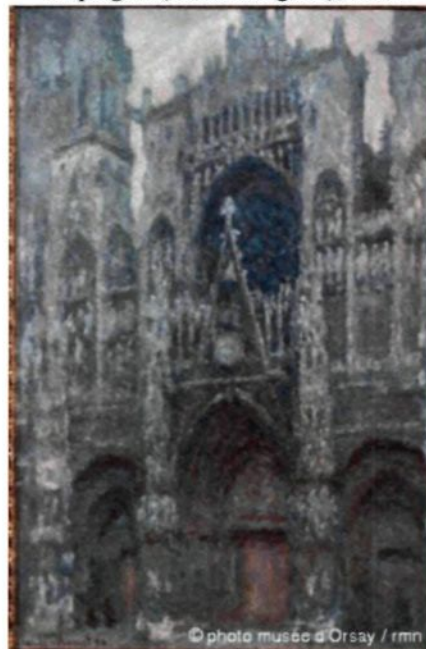


Figure 1.4 Claude Monet.
*La cathédrale de Rouen. Le portail,
temps gris* (harmonie gris), 1892



1.2.2 Données troubles

Entre l'éphémère et la nostalgie, entre le concept et la matérialité, voici dans ma recherche où apparaît la question de l'effacement. À mon sens, lorsqu'il est question de mémoire, il est également question d'estompement, de disparition, d'évanouissement du souvenir, de l'action du temps, de perte d'informations. D'ailleurs, la facture de ma production se qualifiant de transparente, fragile, il devient judicieux de l'accoler à l'effacement. L'éphémère dont il est question ici n'a pas uniquement trait à une détérioration physique et se déploie jusqu'à l'imprégnation symbolique de l'œuvre.

Dans le souci d'atteindre une universalité dans mes propos, il apparaît que je dois m'effacer. Jusqu'à présent, mon histoire personnelle demeure un moteur d'inspiration pour mes projets. Bien que sa présence soit fondamentale et tout à fait justifiée dans mon processus de création, rien n'indique que ce catalyseur doive être déchiffré par le regardeur. En regard de mes travaux exposés, l'effacement se traduirait par la mise en plan éloigné de ma personne et par extension de mon histoire. Il n'est en rien un premier pas sur la lune que d'affirmer s'effacer ainsi de son art. Toutefois, le pas m'indique la limite de la narration et c'est aussi la raison pour laquelle la nostalgie n'est abordée qu'à titre de sentiment déclencheur d'inspiration et non pas à titre de sujet. Il m'est d'ailleurs nécessaire de préciser que je ne souhaite pas tomber dans un discours passéiste, mais bien créer un dialogue pour que l'histoire traverse ma proposition artistique ; le paradigme du temps est la trame de fond qui sous-tend toute ma recherche-crédation. Ma proposition artistique serait-elle un art du temps ou un art de l'éphémère, traversée par l'histoire ?

1.3 Reprisage des accrocs

1.3.1 Héritage technique

Cet écart qui de jour en jour s'agrandit entre les générations, avec celle de ma mère, avec celle de ma grand-mère, cet écart qui se manifeste dans mes albums de famille, quel est-il ? Moi, brocanteuse désormais avouée, collectionnant, entreposant ou associant des objets qui plaisent à mes yeux et mes doigts, et que le hasard a destinés à mon écrin, mets en évidence une correspondance avec les objets-témoins, artéfacts, archives et cabinets de curiosités dont se sert l'ethnologue pour présenter ses recherches empiriques. Étudiant les caractères sociaux et culturels des peuples pour tracer les lignes générales de fonctionnement et d'évolution des sociétés, l'ethnologie présente la capacité de fournir des réponses quant au problème soulevé par la transmission intergénérationnelle des savoir-faire. Bien que les techniques de fabrication traditionnelles aient autrefois été indissociables de leur fonction d'usage (champ pragmatique), l'ethnologue québécois Bernard Genest maintient que puisque les temps changent, ces mêmes techniques pourraient de nos jours trouver un sens nouveau et à travers un champ nouveau. Entre ethnologie, design et art, même si les œuvres qui résultent de ma recherche gardent une certaine fonction d'usage, le mode de classification des techniques de Genest démontre que cette fonction a migré vers le champ symbolique et expressif. Ainsi, les techniques de survie matérielle désuètes de mes aïeux peuvent trouver une nouvelle fonction dans le champ disciplinaire des arts⁴.

Les constats de Genest démontrent que la chaîne est aujourd'hui brisée, les savoirs traditionnels se perdent – c'est là où entre en jeu cette absence appelée par la nostalgie. On

⁴ Je me permets ici de faire une parenthèse sur la terminologie employée dans le présent mémoire : l'Antiquité dévoilait une toute autre conception de la technicité manuelle de création. En Grèce, le terme *tekhné*, signifiant métier, était employé pour désigner à la fois l'art et l'artisanat, qui sont des appellations bien contemporaines. Je bannirai donc le terme d'artisanat pour n'employer que celui d'art en affirmant que je suis une artiste qui œuvre avec des techniques.

parle dès lors de conservation de ces savoirs non seulement par l'entremise d'institutions muséales, mais également par la reconnaissance du « patrimoine vivant » (Genest, 1994), composé d'hommes et de femmes souvent aînés qui transmettent le savoir qu'ils ont acquis de leurs aïeux. Cette lecture n'a fait que valider mes observations : je vis moi-même ce phénomène de perte. Comment alors mon travail pourrait-il amener l'effet inverse, contrer ce phénomène ? Ces savoirs qui ne sont pas innés et qui ne sont désormais plus acquis, ne font plus l'objet d'une tradition de transmission orale et s'estompent avec la population vieillissante. Ainsi, ma génération connaît moins du savoir d'autrefois et plus de celui d'aujourd'hui – et nous serions bien fous de refuser tout progrès technologique, au risque de ne pas savoir manier un ciseau à bouts ronds. Depuis quelques années déjà, je tente de remédier à cette situation (personnelle) désolante. Je construis peu à peu mon propre héritage technique par un apprentissage de savoir-faire auprès de porteurs de tradition et dans des ouvrages de référence. Dans un souci d'autonomie et, sur une note tout aussi absurde que tragique, du scénario catastrophe, ma survie ne dépendra désormais plus seulement de la machine.

1.3.2 Mémoire du geste

La technique étant l'ensemble des procédés et des méthodes d'un art, elle est donc intimement liée à un registre de gestes précis. Je suis consciente que la machine a remplacé pour le mieux certains gestes qui remontent aux fondements de l'humanité, mais je désire les mettre en valeur, même si cette valeur doit aujourd'hui être inventée de toutes pièces. Pour remonter à l'origine du geste, les études de l'ethnologue, archéologue et historien français André Leroi-Gourhan dressent le portrait de l'action manuelle en mettant en perspective le comportement gestuel de l'humain et celui de l'animal : l'un présente une intelligence réfléchie et l'autre, une intelligence automatique et programmée. Pour lui, le geste serait devenu, avec l'arrivée de la machine, un automatisme mécanique, dont

résulterait le « problème de la régression de la main » (Leroi-Gourhan, 1965, p. 62), tel que je l'ai moi-même observé. La particularité de son approche est que l'automatisme serait teinté d'instinct : il n'y aurait en fait pas qu'une simple tradition collective de transmission de séries de gestes comme démontré par Genest, mais aussi une mémoire (génétique) du geste. Mon besoin de travailler la matière avec mes mains ne serait peut-être que la manifestation de mes gènes...

Les rythmes sont créateurs de l'espace et du temps, du moins pour le sujet ; espace et temps n'existent comme vécus que dans la mesure où ils sont matérialisés dans une enveloppe rythmique. Les rythmes sont aussi créateurs de formes. Ce qui a été dit plus haut de la rythmicité musculaire s'applique à priori aux opérations techniques qui entraînent la répétition de gestes à intervalles réguliers.

(Leroi-Gourhan, 1965, p. 135)

Bien que très complexe à comprendre pour une néophyte en ethnologie, ce que j'ai retenu de la pensée de Leroi-Gourhan, c'est que la technologie est un enchaînement de gestes, d'outils et de connaissances – un enchaînement, une temporalité. D'après cette citation, le temps ne se manifeste pas simplement par son action sur les choses, tel que décrit chez Buci-Glucksmann, mais relève plutôt d'interventions qui acquièrent une matérialité par une rythmique et des gestes répétés à intervalles réguliers. En rythmant le geste de la main dans une activité de création répétitive, ce geste devient matériel : le processus devient forme et, vice versa, la forme témoigne inévitablement de son processus. Ces gestes précis inscrits dans une temporalité prédisposeraient donc à certaines formes, ce que veut la technique.

1.3.3 Reconquête technique

L'histoire de l'art est truffée de ruptures, de continuités et de retours. Bernard Genest (1994) l'affirme, les « pratiques culturelles traditionnelles ont toujours servi de terreau à la création ». Des exemples d'artistes créant du nouveau avec l'ancien ne datent pas d'hier, en commençant par l'importante œuvre peinte de la confrérie préraphaélite en

Angleterre. Souhaitant s'affranchir des conventions esthétiques strictes datant de la Renaissance, les préraphaélites se mirent à une peinture médiévale libre et adepte de la simplicité de la nature. Après la dissolution de la confrérie, ces principes ont été repris par d'autres artistes, entre autres appliqués au mobilier par William Morris, l'initiateur du mouvement Arts & Crafts. Bien au-delà du mouvement, ce que je retiens de la pratique de Morris, ce sont les motifs de ses papiers peints et tissus, colorés, mouvants, parfaitement alignés et répétés, et dont émane un fort parfum de technique. Par la complexité de l'organisation de sujets simples, ces ouvrages édifient visuellement dans leur aplat des illusions de perspectives et de volumes ; cette nouvelle approche du motif pourrait très bien faire évoluer la technique dans une visée actuelle.

Les artistes préraphaélites avaient, à différents niveaux, l'intention de rendre son sens moral à une société révolutionnairement industrialisée et techniquement déculturée⁵. Puisque le combat perdure depuis la révolution industrielle du XIX^e siècle, ce n'est donc pas une motivation nouvelle que d'aspirer à redonner âme à ce qui reflète la froideur de la machine. Mes œuvres n'ont en aucun cas la prétention de vouloir régler la question ; il s'agit plutôt de me situer dans un espace-temps actuel qui ne répond pas à mes besoins, et ce, au moyen de techniques de fabrication traditionnelles qui reflètent des valeurs à reconquérir, en me laissant la liberté d'être fidèle ou non à la méthode exacte. Il serait superficiel d'identifier ces valeurs ici, car elles sont en constant changement et se modulent au gré de mon évolution personnelle.

⁵ « Technique déculturée » (Leroi-Gourhan, 1965)

1.4 Points de bordure

1.4.1 De la ligne au volume

En souhaitant mettre en arrière-plan mon histoire personnelle pour mettre l'accent sur une esthétique plutôt cartésienne, certaines similitudes semblent se dessiner avec le mouvement minimaliste des années soixante. « Less is more⁶ ». En réaction à la charge excessive visuelle et subjective d'autres mouvements artistiques américains de l'époque, l'art minimal a souhaité une stérilisation du ressenti et une économie de moyen. Avec des artistes tels que Donald Judd, Carl Andre ou Sol Lewitt, la sculpture allait désormais présenter formes épurées, structures élémentaires et volumes géométriques sans artifice, les matériaux allaient être utilisés pour leurs propriétés concrètes et non symboliques. Dans la décennie suivante, par exemple chez Eva Hesse ou Robert Morris, une tendance s'est écartée du mouvement sous l'appellation de post-minimalisme, dotant la rigueur, la neutralité et le sans-émotion d'un peu de souplesse. Cette nouvelle sensibilité esthétique a créé une brèche dans le formalisme pour composer avec une nouvelle gamme de matériaux.

Je suis une feuille quadrillée. Je suis une carte. Je suis une artiste rationnelle pesant chaque geste, calculant chaque ajout. Ma pratique s'est d'abord appuyée sur un talent en dessin – je ne lésinerai pas sur l'importance que revêt la ligne dans mon cas –, néanmoins mes études universitaires ont fait évoluer le tout vers une pratique plutôt tridimensionnelle et la ligne s'est transformée en fil et en arête. Le volume géométrique n'est pas que pure forme : je le souhaite chargé d'une symbolique et déchargé de sa raideur, effacé au profit du geste qui l'a fabriqué et incarné par la spécificité de sa matière. Les tracés propres à la carte topographique se sont toutefois hasardeusement infiltrés dans ma pratique avant tout comme autant de prétextes au dessin, mais cela se distingue désormais dans ma recherche

⁶ Expression célèbre de l'architecte Mies Van der Rohe.

par la présence de la tridimensionnalité des reliefs et dénivellations du territoire, représentée dans l'aplat de la carte. Que mon histoire personnelle soit sous-entendue n'indique pas qu'une symbolique soit abolie ; ma recherche se dote de certaines caractéristiques propres au minimalisme (la ligne, la sobriété des matériaux), d'autres, au post-minimalisme (la fibre, la sensibilité) et se teinte bien entendu du milieu artistique actuel dans lequel j'évolue. Comme je reste dans une esthétique très épurée, je me dois de prendre garde à ce que l'œuvre ne soit pas trop discrète dans son silence.

1.4.2 Fibres sensibles

En janvier 2011, mon projet final pour l'obtention du baccalauréat a été présenté dans une galerie d'art de Montréal diffusant le travail d'artistes du domaine de la fibre, Diagonale, le Centre des arts et des fibres du Québec. La publication *Diagonale 01 – Le statut de la fibre en art actuel* se base sur une définition extraite du Code d'éthique des artistes en arts textiles du Conseil des arts textiles du Québec qui avance que la « fibre désigne toute matière filamenteuse de forme allongée, d'origine naturelle ou non, qui entre dans la composition d'un corps ou d'un objet ». D'origines végétale, animale, synthétique ou artificielle, les matériaux de type fibre comprendraient dans un large éventail les fils, tissus et fourrures, ainsi que papiers et bois respectivement sous forme de bandelettes et languettes. Au-delà de ce que soutient Diagonale, j'avancerais même que les papiers et bois, puisque fabriqués et formés de fibres alignées ou multidirectionnelles, n'ont pas à subir de transformation (bandelettes, languettes) pour être considérées de type fibre. D'un autre côté, on sait que l'art de la fibre connaît actuellement de plus en plus de popularité et que plusieurs artistes ont déjà abordé la question de la technique ; le défi artistique est de voir ce que je peux y apporter de nouveau.

D'après ce centre, de par son caractère mnémonique, la fibre porte le sens et les signes des valeurs socioculturelles de notre identité et de notre environnement. La fibre et par extension la technique seraient donc intimement liées à des contextes non seulement sociaux, ce que l'ethnologie confirme, mais aussi géographiques : ce sont des points de repère. Serait-il envisageable d'accoler la fibre à l'iconographie du repérage géographique et à la topographie du territoire ?

CHAPITRE II

EFFACEMENTS ET TRAMES DE FOND

Il faut renoncer à l'empathie identificatoire et psychologique, celle qui, devant les œuvres d'art, nous ramènerait à notre « propre » existence, à nos « propres » histoires, à nos souvenirs d'enfance ou à la forme connue de nos sentiments. Il faut penser une autre empathie : une empathie de l'impersonnelle chose et de la mémoire sans souvenirs.

Georges DIDI-HUBERMAN (1999)

Ce second chapitre expose l'état de mes rapports sensible et cérébral avec toute œuvre. À travers une sélection d'œuvres des artistes Anselm Kiefer et Jérôme Fortin seront présentées puis analysées, sous les angles du geste, de la matière et du paradigme du temps, leurs pratiques géographiquement éloignées, mais théoriquement rapprochées. Par cette traversée sera tracée la méthodologie prônée dans ma recherche-crédation. Associations libres de souvenirs, pratique de l'attente et de l'expectation, journal poétique, expérimentations en atelier représentent autant de méthodes d'inspiration que de réalisation utilisées dans ma création. Sera également expliquée la raison pour laquelle l'oscillation d'un passé à un présent invite à une pluralité des matériaux et des médiums, où tradition rejoint au détour les nouvelles technologies. Par les thématiques de l'effacement et de la trame seront soulevées plusieurs pistes de recherche, questions, hypothèses et ébauches pour mon exposition de fin de maîtrise.

2.1 Résidus d'histoire

Rien n'a d'égal que l'expérience concrète des sens. Mes affects et percepts sont d'autant plus forts lorsque j'ai la chance de me trouver devant une œuvre réelle plutôt que devant sa reproduction photographique que je pourrais cent fois admirer sur le coin de ma table à manger. N'ayant jamais éprouvé la nécessité de prendre pour référence des artistes de renommée internationale et habituée de porter davantage d'intérêt à des œuvres se trouvant à proximité, donc le plus souvent à des artistes québécois, voire canadiens, j'ai développé une forme de fierté pour « les produits régionaux ». Or, depuis que le voyage est devenu une nécessité qui rassasie par le fait même une part de mon appétit artistique, les rencontres inopinées avec l'œuvre de certains praticiens mondialement reconnus sont plus fréquentes.

Voilà que je suis totalement bouleversée devant une pièce monumentale du plasticien allemand Anselm Kiefer, l'été précédant le début de ma maîtrise. Avant de m'attarder à l'œuvre en question, je tiens à présenter, sur une base anecdotique, cette fortuite rencontre muséale.

Par pur hasard, un après-midi de juillet, livrée à moi-même dans la ville de Toronto, j'atterris à l'Art Gallery of Ontario – je n'en ai jamais entendu parler, ma curiosité

artistique n'en est qu'à ses débuts. Pour me laisser la chance de m'émerveiller devant la surprise, il faut dire que je décide volontairement de ne pas préalablement prendre connaissance des grands noms abrités en ces murs¹. À la suite de mes déambulations, je fais le constat que dans une situation de bombardement sensoriel, n'est lancée une lecture intellectuelle que lorsqu'une lecture affective s'est d'abord présentée. Est-ce que l'expérience artistique ne s'en trouverait pas magnifiée si, sans attente et toujours accentué par la monotonie du défilement des œuvres précédentes, l'effet de surprise rendait possible la prise de conscience du phénomène corporel sensible ?

Suivant ce qui semble m'attirer au fond d'un couloir, puis au tournant d'un coin de mur, toujours hébétée d'avoir vu mes premiers Andy Warhol, Alexander Calder ou Yoko Ono, j'aboutis enfin dans une énorme pièce habillée de tableaux monumentaux et scindée en son centre par ce qui se présente comme étant un gigantesque palmier déraciné et séché. Tout y est, *Palmsontag* (fig. 2.1) existe et je n'existe plus, pour quelques minutes.

Figure 2.1 Anselm Kiefer. *Palmsontag*, 2007



¹ C'est une attitude de prédilection et une habitude aujourd'hui assumée.

En découvrant la pratique de Kiefer, une correspondance s'est établie avec ma méthodologie de travail, là où l'inspiration prend racine, là où la nostalgie sème ses graines. Le XXI^e siècle est selon moi marqué par le paradigme du temps, où une mémoire (individuelle ou collective) passéiste regrette et valorise une époque révolue. Ironiquement, soit, puisque « nous réclamons un présent qui ne serait pas répétition » (La Chance, 2003, p. 121). Alors enfin, il faut en toute logique se remémorer pour ne pas réitérer le passé ; c'est l'attitude que je devrai adopter face aux techniques de fabrication traditionnelles.

Pour se positionner lui-même au sein de la tradition allemande et la démystifier en faisant ressortir les tabous ancrés dans la culture allemande actuelle, Kiefer se plonge dans sa propre expérience et dans l'histoire de la Shoah. Comment faire parler la mémoire d'un passé aussi sordide sans la parole ni les faits ? C'est par la cendre, résidu de matière – comme le souvenir est un résidu d'histoire –, qu'il arrive à emprunter la voie de l'affect. Pauvre de sa composition, mais riche de son vécu, la cendre se présente dans sa forme la plus dépouillée, indestructible et primaire. Forte de sa signification religieuse, *Palmsonntag* présente une installation de quarante-quatre tableaux sur lesquels sont combinées plusieurs matières fossilisées ou en décomposition récurrentes dans sa démarche, dont la peinture, le plâtre, la boue, le bois, les cheveux humains, les plantes, le métal rouillé. Le langage de la matière en est un que l'humain connaît depuis la nuit des temps, voilà la façon dont Kiefer s'adresse au regardeur, voilà comment je m'adresserai au mien. Au-delà des explications présentées dans les ouvrages de référence, mon expérience/compréhension de l'œuvre relève tout simplement de l'ordre du sensible, bien avant d'être cérébrale.

Parfois, quand je traverse mes ateliers, le soir, je suis fatigué, et un objet – ou plusieurs – m'apparaît : le choc qu'il me procure m'aide à poursuivre. C'est comme quand on s'endort ; un état de demi-conscience permet d'accueillir ces émotions. L'hiver dernier, dans les Alpes, j'avais fait des centaines de photographies de champs de maïs recouverts par la neige. [...] Je me suis alors souvenu d'un poème de Celan où le mot rune apparaît. J'avais trouvé le titre de l'exposition. Et je me suis aussi rappelé qu'en 1982, sans savoir pourquoi, j'avais acheté un livre sur les runes. Au moment où j'ai fait les photographies, je n'ai pensé à rien de tout cela. Il y avait juste le froid très vif et la neige. Puis des souvenirs se sont superposés : le champ, Celan, le livre, les runes. Ces associations attendaient leur heure. Ce fut un moment heureux. Les toiles existaient d'emblée. (Kiefer cité par Dagen, 2007, p. 20)

Telles les prémices à l'acte de création ou à la contemplation, l'extrait précédent expose un phénomène déclencheur sensible qui ferait émerger, immédiatement ou dans un temps ultérieur, un enchaînement de souvenirs flottant à la limite de la conscience². L'effet de surprise précédemment énoncé, ce processus de choc exposé par Kiefer, j'en ai maintes fois fait l'expérience ; je l'appellerai ma méthode d'inspiration par associations libres de souvenirs. La science de la découverte connue sous le nom d'heuristique et bien sûr adaptée à la recherche en art approuve la valeur que je donne aux trouvailles en atelier et à tout ce qui se révèle à moi devant l'œuvre faite ou en train de se faire. Là où la rationalisation n'est pas toujours possible se doit d'être présente une attention sensible, voire une forme d'inattention ayant la capacité de surprendre l'inattendu.

² « Certains [souvenirs] ont pénétré en nous et se sont assimilés à tel point qu'on ne reconnaît plus leur existence. D'autres subsistent sous une forme vague et imprécise, mais peuvent à chaque instant ressurgir, car ils se rattachent, par des liens multiples et inattendus, à des connaissances conservées, capables de les rappeler. L'oubli n'est presque jamais complet. La connaissance laisse toujours une trace, une marque ; et, même sans revenir à la conscience, elle constitue comme un repère et une référence, qui nous aident à penser et à vivre. » (De Romilly, 1999, p. 23-24)

2.2 Mémoire des matières

Pour en revenir à Kiefer, lorsqu'il se réfère au passé nazi de son peuple afin de le démystifier, fait-il appel à une forme de récupération culturelle ? Et le sable ou la cendre, utilisés autant pour leurs qualités plastiques ou esthétiques que pour leur histoire, ne sont-ils pas culturellement récupérés ? Certes, s'emparer d'une histoire pour la faire remonter dans la conscience d'un peuple via des matériaux dont l'existence réfère à l'origine même de l'humanité semble en revenir à la récupération. La culture pourrait bien être récupérée, ce qui sera développé un peu plus loin.

Dans sa capacité à tisser avec l'histoire, Kiefer tisse par le fait même avec une réalité pourvue d'une histoire. Ses œuvres se trouvent non seulement empreintes du contexte socio-historique de l'après-guerre, mais également de la réalité dans laquelle elles ont été conçues. Sans la perspective du présent, le passé n'existe donc pas³ : son authenticité ne peut être véritablement atteinte, elle est toujours biaisée, elle est toujours interprétée.

C'est justement sur ce point que je remets en question le bien-fondé du mouvement oscillatoire dans le temps. Pourquoi m'acharner à travailler avec des techniques de fabrication issues de traditions spécifiques qui, malgré tous les efforts possibles, ne sauraient être fidèles à leur authenticité historique ? Entre réactivation, réactualisation et recyclage, où se situe ma proposition artistique ? En raison de la présence du préfixe « re- », sont nécessairement exprimés une répétition ou un retour à un état antérieur, mais il est utile de faire le point sur certains termes : « réactiver » signifie remettre en action ou donner à quelque chose une nouvelle vigueur, ce qui impliquerait une technique authentique, et « réactualiser », remettre à jour, moderniser ou adapter l'ancien au monde contemporain. Dans une définition plus brutale et moins raffinée, le recyclage permet de

³ Le futur n'a aucune incidence dans mon travail.

réintroduire dans le cycle de production déchets et matériaux résiduels – et mon objectif de recherche se garde bien de proposer un discours écologiste⁴. Par la constitution de cet héritage technique personnel, ma proposition vise plutôt une œuvre qui transgresse sa quelconque fonction d'usage traditionnelle. Qui plus est, par les histoires qui leur sont propres et les sociétés auxquelles elles réfèrent, les techniques sont déjà dotées de sens et de symboles et possèdent intrinsèquement la marque du passé. Considérant qu'il n'y aurait ainsi aucune possibilité de me restreindre à une pure et authentique reproduction, comment transformer la technique pour que le résultat ne soit pas une répétition désuète, mais bien une oscillation, autant entre son passé que son présent ?

Chez Jérôme Fortin⁵, ses créations sont aussi empreintes de la perspective du contexte d'existence des matériaux (le passé dans le présent). Le temps commence, dès le début de sa pratique, à être considéré comme un matériau. Fortin et un ami s'adonnent banalement à marcher dans un stationnement – la chose est plus complexe qu'il n'y paraît. À l'insu de son accompagnateur, il n'est pas simplement à l'affût, mais se laisse approcher par ce qui pourrait se dévoiler à lui sur son chemin. Est bien sûr déniché dans le gravier une chose de valeur – à ses yeux, une valeur formelle –, un tas de boulons rouillés. Il s'agirait pour lui comme pour moi d'une pratique de l'abandon et de l'expectative : l'attente de se laisser trouver par ces matériaux dormants, ces objets, eux aussi dans l'attente qu'on les trouve. Ne possédant plus aucune fonction, ces derniers atterriront dans l'interstice qu'est l'art, pour appuyer les théories de Genest.

Depuis longtemps, je m'intéresse à ce qui semble porter la trace d'un vécu, d'une vie passée. Avec le regard d'une brocanteuse nouveau genre, j'emprunte presque celui de

⁴ L'art du recyclage, voire l'écodesign, a pu s'intéresser à la récupération de matériaux comme de techniques, alors que ma recherche s'éloigne d'une dimension critique du cycle de consommation. Cette forme d'art est selon moi empreinte d'une connotation liée au « bricolé » et au populaire, et concerne davantage une esthétique du débris.

⁵ Artiste visuel originaire de Joliette qui vit et travaille à Montréal.

l'ethnologue en considérant mes trouvailles comme les prélèvements d'un contexte, d'un lieu et d'un temps spécifiques. La similarité entre la pratique de Fortin et la mienne se fait à un autre niveau ; nous avons des méthodologies d'accumulation analogues tout en laissant opérer les trouvailles autrement : dans son cas directement, dans mon cas indirectement. Accrochés aux murs de mon atelier, ces objets révèlent entre eux des liens formels et existentiels et, pourtant, leur valeur factuelle reste secondaire à la recherche d'histoires non linéaires et de biographies spéculées qui éclipsent matériellement l'objet de mes réalisations. L'expérience muséale décrite précédemment témoigne du lieu de passage qui habite ma pratique : occasionnant des déambulations géographiques, les allées sont pour moi des lieux d'exploration, du sous-sol aux puces jusqu'au sentier boisé. Peut-être parce que je m'y suis entraînée, j'accueille gentiment l'inattendu et le hasard lors de mes marches et dans mon processus d'expérimentation en atelier. De cette façon, je déniche objets, impressions, odeurs ou souvenirs, que j'accumule dans une collection autant concrète qu'abstraite et qui surgiront plus tard au moment de la création. Obsédée par la ligne (droite ou sinueuse), j'accumule donc mentalement ces déambulations sur le territoire sous forme de tracés s'apparentant aux dénivellations d'une carte topographique.

Lui aussi familier avec l'attitude de travail de l'ethnologue, Fortin présente dans ses *Cabinets de curiosités* (fig. 2.2, p. 26) des objets sculpturaux rappelant des éléments végétaux composés d'objets usinés trouvés lors de ses promenades. Celles-ci le mènent à cueillir sur la plage une quantité considérable de bouteilles de plastique rejetées par la mer. Les bouteilles sont identiques de leur fabrication industrielle, soit, mais lui racontent leur histoire ; les plastiques ont leur mémoire selon lui. À la lumière de ses créations, Fortin semble vouloir redorer la banalité des matériaux choisis en les exposant au monde sous une nouvelle forme, dans de nouveaux agencements, tout en tenant compte du vécu propre à chacun.

Figure 2.2 Jérôme Fortin. Détail. Série *Cabinets de curiosités*, 1995-2000



Certains ouvrages de référence réduisent tout un pan de sa pratique au principe de récupération matérielle. Bien qu'une conscience de la consommation matérielle et temporelle soit inscrite dans la sensibilité de l'artiste, son geste intentionnel s'inscrit dans une visée plutôt symbolique qu'écologique. En revanche, Gilles Godmer dans le catalogue de l'exposition *L'Envers des apparences*, positionne aussi son travail en regard d'un nouveau principe qu'est la récupération culturelle, qui me paraît plus approprié. Sans vouloir tomber dans la controverse que peut susciter le terme de culture, ne peut être passé sous silence le fait que les bouteilles de plastique sont usinées et qu'elles réfèrent à une société occidental(isé)e. Ainsi, je tiens à souligner que l'enchaînement de gestes aussi simples que se pencher puis ramasser, qui fait partie intégrante de sa démarche, évoque chez moi une culture qui remonte aux fondements de l'humanité, celle du cueilleur. Pour appuyer spécifiquement l'impression de désuétude et de perte des techniques de fabrication

traditionnelles, le geste de cueillette est un exemple approprié, lequel est toujours existant, mais dont la valeur vitale n'est simplement plus reconnue.

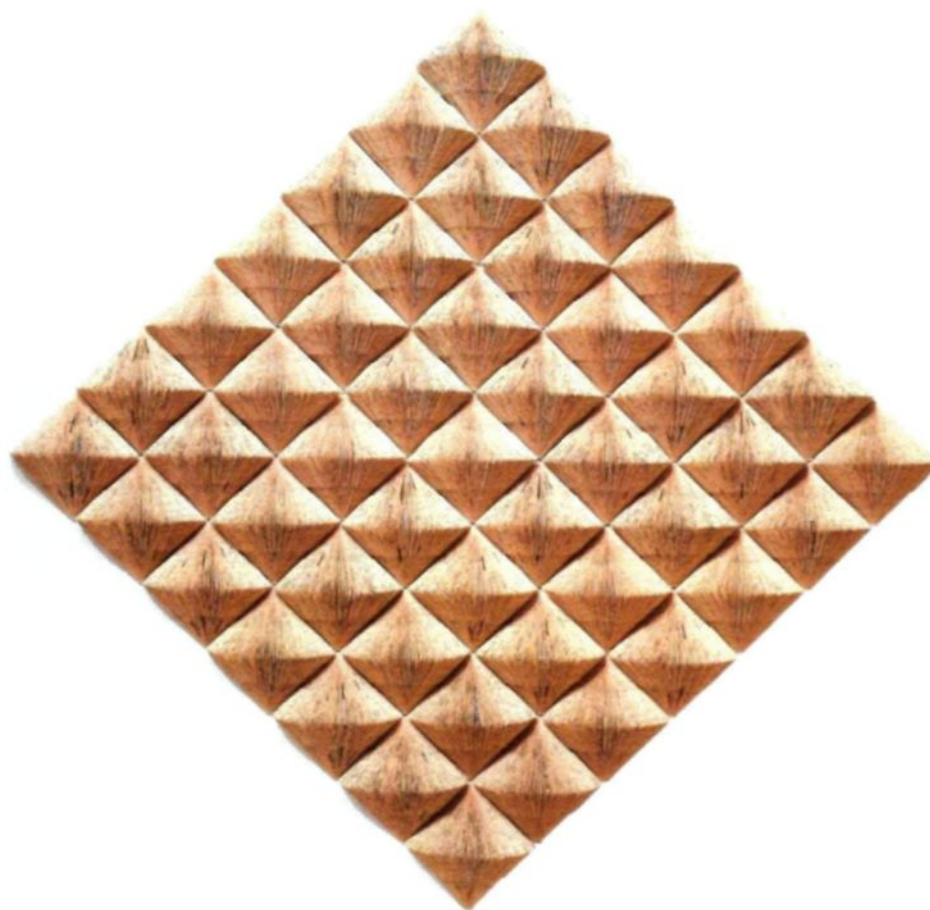
Pour Fortin, il y a urgence de réactualiser les gestes corporels devenus avec le temps automatisés et performants⁶ dans une nouvelle routine. « Le développement impliquant la durée, propre à chacune de ses réalisations, incite Fortin à repenser l'œuvre, non pas strictement en tant qu'objet d'art, mais aussi en tant que geste artistique. » (Grant Marchand, 2007, p. 36) La durée n'est pas seulement impliquée, mais est immanente au processus, sans quoi l'œuvre n'existerait pas. La différence réside entre l'intention d'obtenir une œuvre finie, peu importe les moyens techniques, ou celle d'obtenir une forme résultant d'un processus de réalisation déterminé par sa gestuelle dans une répétition routinière pensée sur mesure. Célébrer l'événement, aussi bref soit-il : témoin de sa brièveté, le geste simple répété, puis répété encore, arrive à transcender l'éphémère du temps par son inscription dans quelque chose de durable qu'est l'œuvre matérielle. L'objet d'art est ainsi garant du geste et le geste, garant de l'objet d'art. À mon sens, c'est ce à quoi faisait référence l'extrait cité de Leroi-Gourhan dans le chapitre précédent, qui affirme dans une perspective plus fonctionnelle et moins artistique, que le geste de la main devient matériel lorsqu'il est engagé dans une activité manuelle répétitive, rythmée et à intervalles réguliers.

Fortin et moi sommes tous deux investis du désir de nous approprier le passage du temps. Chez lui, cela se traduit surtout par le caractère éphémère de ses installations murales et par le travail sériel et de longue haleine que nécessite la réalisation de certaines de ses sculptures. Sa série *Solitudes* (fig. 2.3, p. 28) présente livres, bottins et bandes dessinées dont les pages sont répétitivement pliées de part et d'autre afin de créer un volume. Chez moi, allant et venant entre le passé et le présent pour l'élaboration de mes

⁶ En faisant référence à la société de production et à la consommation de temps.

projets, je parviens à composer une rythmique cérébrale, dont un journal poïétique⁷ fait état de ces processus. Afin que ma proposition artistique soit imprégnée de cette oscillation temporelle, il convient à la rythmique d'être traduite formellement. Ma production vise également à redorer le désuet, non pas avec l'objet usiné, mais avec une sélection de certaines techniques de fabrication traditionnelles, tout en vérifiant ma conviction que certaines matières sont porteuses de vécu/d'histoire et qu'elles sont, sans narrer, empreintes de l'aura du temps.

Figure 2.3 Jérôme Fortin. *Solitude n°6*, 2002



⁷ La poïétique est l'étude du processus de création et du rapport de l'artiste à son œuvre.

2.3 Entrelacs de thématiques

2.3.1 Métaphore filée

La nomenclature rattachée au monde de l'art textile sonne mélodieuse à mon oreille. Elle porte en elle la poésie d'une tradition ancienne et de tout un univers qui semble glisser entre mes doigts. Par l'art, mes mains ont l'intention et la prétention de donner un sens nouveau à des techniques de fabrication traditionnelles perçues comme désuètes et éventuellement de remédier au manque de transmission des savoirs. Or, j'ai pris plaisir à répercuter jusque dans les fondements de ma rédaction le vocabulaire développé au cours de ma recherche pratique et théorique. Inconsciemment, j'ai élaboré une méthode d'écriture à propos de concepts clés qui me préoccupent dans des documents numériques disjoints que j'ai placés en vrac dans un dossier nommé « Écrits décousus ». Il s'agit bien là du filage d'une métaphore pourtant bien flagrante dans ma méthode de production et d'écriture. L'évidence semblait alors de poursuivre cette envolée jusque dans la plupart des titres et sous-titres du mémoire afin de m'imprégner du sujet sous tous les angles : la forme de mon mémoire fait écho à mon travail !

Chaque médaille a son revers, dit-on. Face à l'élaboration de ma stratégie de recherche, j'ai souhaité laisser la porte ouverte à mes investigations le plus longtemps possible. Cela a eu pour conséquence de me laisser dérouter par ma difficulté à cibler une thématique. Dans l'accumulation de substances pratiques et théoriques, j'ai cru à la mouvance des concepts, à leur juxtaposition et à leur entrecroisement. Il m'était seulement possible de les soumettre à une hiérarchie de valeurs. Pourtant une certitude : l'aller-retour pratiqué entre le passé et le présent est également efficient entre la théorie et la pratique, où il y a validation mutuelle. Mes concepts voyagent au fil des pages, reviennent et retournent ; à la lumière du processus de rédaction et des mots qui s'enchaînent, la pelote de laine qui faisait office de carte des

concepts ressemble désormais à un tricot au motif bien organisé et sans mailles de travers. C'est la naissance d'une thématique.

2.3.2 Trame

Dans le chapitre précédent, j'ai enlacé la trame de fond de ma recherche-crédation au paradigme du temps, ce qui peut aisément se faire remarquer à la lecture du mémoire. À ce point, qu'advient-il de la trame de surface ? Si l'une est latente au processus, l'autre se doit bien d'être évidente, littéralement évidente. Lors du colloque de la fin de ma première année de maîtrise, la présentation de l'avancement de ma recherche a permis à un camarade de classe de remarquer que la trame était une récurrence dans mes travaux. Structure bien sûr connotée à l'art textile, elle se présentait sous diverses formes, tantôt quadrillée dans *Les voyageuses* et *Le territoire*, à l'aide de fils à coudre collés et du procédé de gaufrage du pelon (fig. 2.4), tantôt photographique et crochetée dans *Quatre boîtes d'archives*.

Figure 2.4 Détail des fils collés sur pelon et du gaufrage du pelon. *Les voyageuses* et *Le territoire*, 2010



En me référant à la terminologie évoquée au chapitre premier, j'arrive à distinguer deux types de trames. L'une, davantage terre-à-terre, est caractérisée de technologique par la proposition de l'ensemble des lignes qui forment l'image vidéo, ainsi que par le maillage de points ou de lignes d'une surface imprimée. L'autre, plus traditionnelle, se constitue des entrelacs de fils formant le dessin coloré de la tapisserie, et se rattache au domaine des lettres par l'ensemble des éléments narratifs qui composent une histoire. Bien que la narration ait pu être une piste de recherche dans ma proposition artistique, j'admets que la non-linéarité et la non-chronologie sont mieux indiquées pour éviter de tomber dans un sentimentalisme trop personnel ou encore d'illustrer une nostalgie dont la présence n'est justifiée qu'en tant qu'inspirant. En fait, le défi est de doser les possibles d'une rencontre entre le traditionnel du passé et le technologique du présent, où la première hypothèse qui m'apparaît est la mise à vue du fil électrique, à l'antipode du fil textile.

La trame est une surface à la fois présente par sa matérialité et absente par ses interstices. Ce constat pointait d'emblée vers une matière toute particulière dans sa facture : le canevas à broderie. Le projet *Quatre boîtes d'archives* (fig. 2.5, p. 32) consistait dans son plus simple appareil en un tapis crocheté grim pant sur une trame photographique, plus spécifiquement une mosaïque de petits portraits cadrés dans des photographies d'articles de presse archivés à la galerie L'Œuvre de l'autre⁸. Cette proposition était empreinte de toute une symbolique autour de l'existence de la galerie en trois lieux et en trois temps. Du couloir où elle a vu le jour, j'ai matérialisé le lieu de passage sous forme d'un tapis crocheté sur un canevas à broderie. Un tapis d'entrée tressé et acheté à bas prix, dont j'ai défait les lisières de tissu, a servi à en fabriquer un nouveau de dimensions étroites ne pouvant plus essuyer qu'un seul pied à la fois, où la fonction de cet objet d'accueil et d'au revoir se perdait dans un entre-deux indéfini. Dans ce cas, la technique a légitimé à la fois la forme et

⁸ L'Œuvre de l'autre est le centre d'exposition de l'Université du Québec à Chicoutimi.

l'emploi de la trame comme support. Bien que n'ait seulement été présenté l'objet résultant du processus de fabrication dans l'exposition *L'Œuvre de l'autre* à *L'Œuvre de l'autre*, la technique choisie du tapis crocheté était riche d'un potentiel poétique dans sa gestuelle, son outil et sa trame. Considérant que c'est le geste qui donne sens à la trame, ce projet était selon moi conforme à mes intentions, tout en marquant le réel coup d'envoi de ma recherche.

Figure 2.5 Vue d'ensemble et deux détails. *Quatre boîtes d'archives*, 2011



Comme le rythme fait appel au motif, pour moi la trame, par ses enchevêtrements de fils, fait appel à la répétition. À l'été 2010, j'étais bouleversée par *École d'aviation* de Diane Landry⁹ (fig. 2.6, p. 34), œuvre marquant mon intérêt naissant pour des dispositifs technologiques. L'installation consistait en un groupe de vingt-quatre parapluies automatisés s'ouvrant et se refermant par intermittence. En synchronie avec leurs balancements, ils étaient tous munis d'un accordéon respirant et rythmant la danse. Tout en sons et lumières, l'effet poétique se condensait au plafond en des silhouettes de fleurs en éclosion. Comme Landry, le parapluie est un objet que j'ai à plusieurs reprises tenté de détourner de sa fonction première, qui est de protéger son hôte contre la pluie. De l'objet, je n'en ai finalement gardé que la « peau » : des triangles tronqués dont les bordures cousues forment un octogone troué en son centre. Réalisé dans le cadre de mon premier cours de production à la maîtrise, l'essentiel du projet installatif in situ *Sporadiques* (fig. 2.7, p. 34) consistait en un assemblage cousu de ces formes faites de pelon¹⁰ de type déchirable. À mon sens, ces assemblages en série par la répétition de motifs et de gestes trouvent visuellement et symboliquement écho dans la trame. Déployés en série sur le mur de mon atelier, ces motifs devenus une trame rythmée me plaisaient presque davantage que l'installation finale en contexte – cela a donné lieu à deux propositions qui seront étudiées dans le chapitre suivant.

⁹ Diane Landry est une artiste visuelle qui vit et travaille à Québec.

¹⁰ Matière non tissée sur laquelle est usuellement cousue une broderie ou servant à entoiler un tissu. Chaque type de pelon est caractérisé par son poids et l'orientation de ses fibres, unidirectionnelle ou multidirectionnelle, ce qui permet différents usages et manipulations.

Figure 2.6 Diane Landry. *École d'aviation*, 2000



Figure 2.7 Vue de l'assemblage dans l'atelier. *Sporadiques*, 2010



2.3.3 Effacement et esthétique du geste

Tout au long de ma recherche, les concepts clés de ces écrits décousus se sont associés entre eux, puis dissociés, créant toujours de nouvelles pistes à explorer. J'ai mentionné, déjà, ma prise de position quant à un effacement biographique. Or, cela s'est prolongé en une première thématique, par la simple analyse esthétique de mes travaux antérieurs. Dans toutes les productions réalisées à ce jour dans le cadre de la maîtrise, une étape de fabrication liée à l'effacement s'est manifestée chaque fois. De ces expérimentations, il ressort une constante pour le vieillissement artificiel des matières, parfois produit par l'action du temps à travers la propriété des éléments naturels, parfois par une réaction provoquée. Or, en fabriquant un objet neuf asséné d'un aspect vieilli ou vieillot, cela ne dépasse pas le stade de la représentation par la simulation : il semble que ce vieillissement prématuré soit une tentative de rappel du temps qui passe, une fois de plus. Comment transcender cette superficialité pour en arriver à une intégrité du phénomène d'effacement, à un temps non pas représenté, mais plutôt effectif ? Les hypothèses soulevées par la thématique de l'effacement trouvent refuge dans *Knitwork*, tricot prolongé depuis 1993 par l'artiste canadienne Germaine Köh avec la laine de vêtements usagés détricotés.

La première hypothèse qui m'apparaît représente une piste à investiguer pour résoudre ce questionnement sur l'effacement : par le geste et non l'objet. Un peu à la manière des *Wall Drawings* de Sol LeWitt qui considère une action au profit d'un résultat, mes ébauches de projets pour l'exposition *POINTS DE REPÈRE | matières sensibles* présentaient également cette correspondance au processus gestuel. Je croyais qu'il s'agissait de la fabrication pure et simple : un geste répété menant à l'aboutissement d'une œuvre. Un geste répété soit, mais récemment inversé : je soupçonne ce processus d'effacement de venir s'opposer à la fabrication, sorte de transcendance de la technique, de

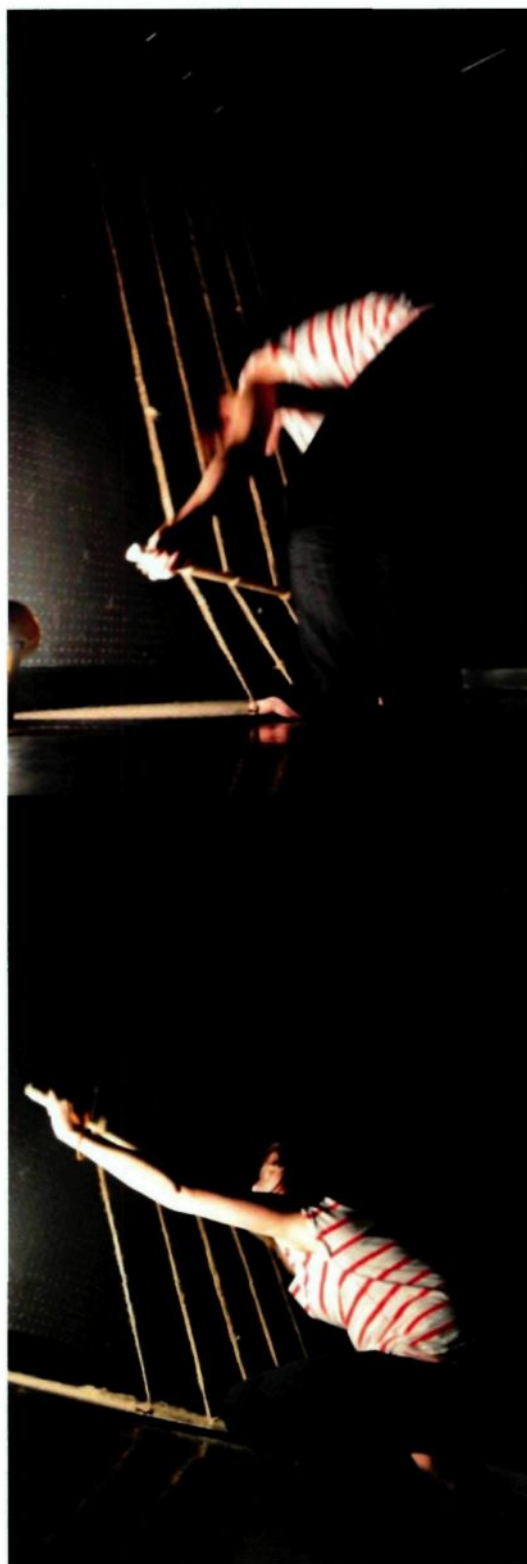
dé-fabrication. L'acte de destruction en est bel et bien un d'effacement. La technique doit-elle en arriver à être déconstruite, et, si oui, par quel(s) geste(s) ?

Considérant que la matière garde l'empreinte du geste qui agit sur elle, s'articule la seconde hypothèse selon laquelle les matières de type fibre seraient prédisposées à l'effacement. Tout comme elle est porteuse de son vécu, la fibre s'imprènerait aisément des effets que pourraient avoir sur elle le mouvement, les saisons, les éléments ou la lumière, pour ne nommer que ceux-là. Ce type de matériau a une capacité d'épuisement très rapide – un chandail de laine se troue, un carnet jaunit, une couverture s'amincit – et son processus d'usure est transparent, aux sens littéral et figuré. À l'image de la nostalgie où l'absence du passé magnifie le présent, l'absence de matière fibreuse par ses vides et ses espaces magnifie sa présence – c'est le cas de la trame. Cette hypothèse a d'ailleurs pu être expérimentée dans une « fabric'action »¹¹ (fig. 2.8, p. 37) réalisée dans l'atelier donné par l'artiste Sylvie Cotton, qui consistait principalement à user cinq cordes de jute avec une perche dans un mouvement répétitif jusqu'à leur rupture et à compacter les dépôts de fibres dans un flacon. À la suite de cette performance et des expérimentations en atelier au cours des deux dernières années, certains gestes ont pu être retenus, notamment ceux de transpercer, de froter et d'égratigner, en plus du registre de gestes liés à la couture (à la main et à la machine).

Pour ainsi dire trame de surface, l'effacement dont je souhaite investir mes travaux, se manifestera donc selon deux perspectives. L'une est visuelle, concrètement par le choix des matériaux de type fibre et des gestes atténuateurs, l'autre est conceptuelle, par la discrétion de mon histoire personnelle pour la relayer au poste de trame de fond.

¹¹ Terme de ma conception. Action performative *task-based* (basée sur la durée) dont le but est la mise à terme d'une fabrication manuelle.

Figure 2.8 Vues de la « fabric'action », 2011



CHAPITRE III

POINTS DE REPÈRE ET MATIÈRES SENSIBLES

[...] le jaillissement du souvenir se fait rarement à notre initiative. Tout se passe comme si ces souvenirs étaient rangés en nous comme des fiches, reliées les unes aux autres, pour un travail qui s'accomplirait en nous et sans nous : il comporterait toute une activité dont nous n'avons pas vraiment conscience, mais qui consisterait en une sorte de tri où seraient recherchés un mot, un signe, un repère, qui devraient aboutir à faire sortir la bonne fiche et la bonne réponse.

Jacqueline DE ROMILLY (1999)

Ce dernier chapitre se penche sur les propositions artistiques de l'exposition *POINTS DE REPÈRE | matières sensibles*, présentée au Centre national d'exposition de Jonquières, du 29 novembre 2012 au 13 janvier 2013. Le corpus d'œuvres est décrit et analysé par projets, lesquels répondent de part et d'autre aux questions et hypothèses soulevées dans les chapitres précédents : les possibilités et la poésie du mur blanc de *Revêtement*, la mobilité asymptotique de la photographie de *Sporadiques-suites*, les résidus de matière et de technique dans *Champ* et *Hors champ*, les points d'un parcours avec *Anecdotes* et, finalement, le brossage de panoramas dans *Trois topographies*. Enfin, un retour sur l'exposition complète le mémoire par des constats généraux et critiques en reconsidérant les intentions de création selon les résultats artistiques.

3.1 *Revêtement*

La salle Desjardins du Centre national d'exposition semble immense. Avec ses 196 mètres carrés, la salle représentait un défi de taille pour moi, habituée de travailler dans le détail, la minutie et la précision. Dans l'optique de basculer dans le monumental pour jouir de ces espaces au maximum a été conceptualisé le premier projet : *Revêtement*, plus d'une quarantaine de pyramides hexagonales épinglées au mur de la salle. (fig. 3.1 et 3.2, p. 42)

Lors de la fabrication de *Sporadiques* épinglé au mur de mon atelier s'est distinguée l'idée de la répétition en série, comme expliqué précédemment. Par la confection d'une matrice triangulaire ont été assemblés des octogones formés de ces triangles, mais laissant des carrés vides entre eux. Pour éviter cette gêne esthétique qui m'insupportait, j'ai dû me rabattre sur l'hexagone, qui transcende la relation littérale au parapluie pour n'en évoquer que l'essentiel. Dans le geste de déconstruction lié à l'effacement, je procède ici par l'inversion du principe des cartes topographiques, lesquelles composent un aplat à partir d'un relief. *Sporadiques* n'était pas destiné à être présenté sur un mur, mais bien à épouser les irrégularités de grosses roches pour réécrire leurs lignes. Gardant en tête les tissus imprimés et jacquard¹ de William Morris et afin de transcender la planéité matérielle des

¹ Tricot de plusieurs couleurs qui présente des bandes de motifs géométriques ou de dessins variés. Le métier à tisser ces tricots a été inventé par Joseph Jacquard vers 1780. (*Le Petit Robert*)

motifs, la forme gagnait à ne pas être purement aplatie contre le mur et à devenir un volume autoportant. Le choix de la matière a été déterminant à cette étape ; expérimenté sous plusieurs formes, il s'avère que chaque type de pelon est propice à un procédé en particulier. Le pelon découpable se présente comme un papier épais pouvant se plier pour former des arêtes rigides, lesquelles font de la pyramide hexagonale un volume autosupporté par ses coutures. C'est pourtant une fausse rigidité, car ce type de pelon est une matière modulable qui ne pardonne pas : il est marqué par toute forme de compression, pliage ou mauvaise manipulation, et tout comme le papier, il ne retrouve jamais sa surface d'origine sans imperfection.

D'un point de vue matériel, l'altération des textiles et papiers dans un environnement intérieur est aussi possible par la lumière, comme elle peut l'être par les intempéries d'un milieu extérieur. La présentation dans un lieu intérieur suppose donc un effacement effectif de la matière, aussi fragile soit-elle, par une dégradation sur une période de longue durée plus proche de la notion de durabilité que de celle d'éphémère. Le projet s'attaque plutôt à un éphémère du temps gravé dans le processus de fabrication répété, découpe après découpe, couture après couture. Bien que la couture existe toujours aujourd'hui, elle est désormais réalisée en manufacture et, à l'image du travail à la chaîne, la technique s'est manifestée par le développement d'un savoir-faire adapté à la répétition d'un enchaînement de gestes et de la matrice triangulaire. Même si je ne me suis pas soumise à la rigueur d'apprentissage d'une technique authentique telle qu'elle était traditionnellement mise en application, j'ai développé un savoir-faire hybride qui se concentre sur certains protocoles, ceci afin de laisser tomber l'idée d'une finition impeccable et d'accepter l'imperfection comme faisant partie de l'autodidaxie. La réitération d'une technique issue du passé dans un désir d'authenticité impliquerait de ne pas tenir compte du contexte de fabrication (mon présent), qui n'est plus le même. Mon approche est donc une interprétation de la technique

ancienne en adaptant à ma réalité ses gestes, ses outils, sa fonction et les matières servant à confectionner, ce qui devient une construction originale qui s'exprime d'une façon qui n'appartient qu'à moi. J'ai déjà été poussée à me déplacer pour apprendre la technique du nouage de filets à pêche auprès d'un porteur de tradition, où l'échange relève du domaine du particulier et se fait à petite échelle. Pour cette raison, je n'ai plus la volonté ni la prétention de croire que mon héritage technique personnel pourrait contrer le phénomène à très grande échelle de perte des savoir-faire traditionnels occasionné par l'inutilité de fabriquer soi-même quelque chose de nos jours. Cela s'apparente plus à un exorcisme des résidus de techniques que j'ai apprises au fil du temps pour m'affranchir de certaines habitudes de consommation et par l'urgence de faire usage de mes mains. Pour moi, l'intérêt ne réside pas dans la répétition, mais bien dans l'interprétation.

Contrairement à *Sporadiques*, les volumes ne sont pas reliés entre eux, mais plutôt fixés individuellement au mur. Cela témoigne de l'amovibilité des structures et de leur capacité à se moduler selon le lieu de présentation, ce qui contraindra à repenser leur configuration à chaque exposition. Au vu de la présentation en salle, je dirais que ma façon de travailler la multiplicité confère aux structures le potentiel de devenir installatives, où l'œuvre n'est pas totalement définie. Des volumes que l'on devine fragiles et chargés de la symbolique du parapluie (bien que prétexte à l'assemblage) protègent vainement le mur d'improbables intempéries. Le mur devient symboliquement la trame, dont le motif tridimensionnel pose une réécriture de sa planéité. De même que *Revêtement* m'apparaît presque comme une végétation propagée dans un milieu intérieur, il semble ainsi que les sujets reliés à la nature dans les œuvres de William Morris aient davantage pénétré ma réflexion.

Figure 3.1 Vue d'ensemble. *Revêtement*, 2012

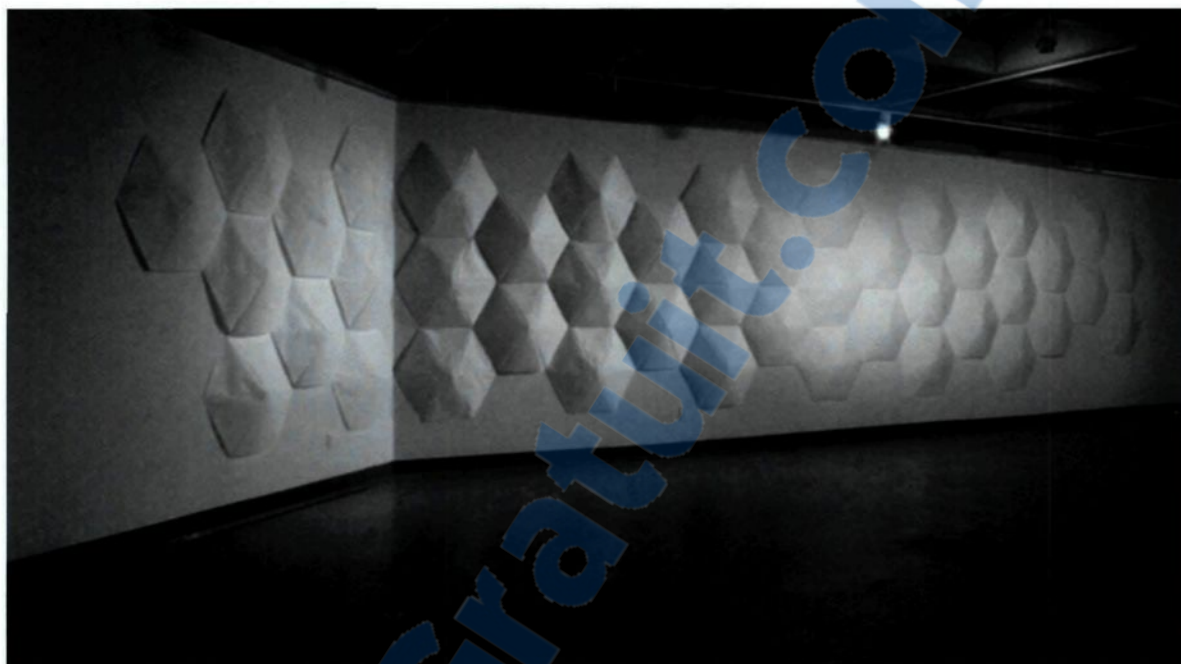


Figure 3.2 Détail. *Revêtement*, 2012



3.2 *Sporadiques-suites*

Ce triptyque est composé de trois diaporamas de photographies numériques, présentés sur des écrans de quinze pouces verticalement alignés contre le mur situé à gauche de l'entrée de la salle. Les photos se succèdent dans chaque diaporama respectivement à dix secondes d'intervalle (26 photos), à une seconde (340 photos), puis à quatre secondes (92 photos). (fig. 3.3 et 3.4, p. 46-47)

Au vu du long processus de maturation de *Revêtement* commençant à poindre une première appréhension de ne pas sentir le projet autosuffisant une fois installé en salle. Dans l'idée de créer un prolongement symbolique vers son origine, il semblait adéquat de présenter un supplément matériel. De là est né le projet *Sporadiques-suites*. Les photographies prises de la sculpture installative in situ *Sporadiques* (première série d'images de la fig. 3.4, p. 47) étaient le moyen de garder une trace de son existence momentanée, mais dévoilaient une nouvelle piste d'exploration ; pour moi, la révélation se manifeste souvent par une banalité, ici la prise de photographies témoins d'un travail éphémère. Se mouvant au gré d'une brise d'hiver sur la neige, la structure de pelon molle et transparente révélait son caractère éphémère par une mobilité due aux manifestations du temps et des éléments.

Interrogeant le fondement même de la photographie, il convient de dire que l'appareil photographique fonctionne avant tout selon les variables de l'ouverture de l'obturateur et du temps d'exposition. Même très courte, la temporalité inhérente à l'exposition ne peut être évincée du processus : une totale immobilité ne pourrait donc jamais être authentiquement atteinte puisqu'un temps est immanent à son inscription photographique. Partant du principe mathématique de l'asymptote², la courbe tend de plus en plus vers le

² Voir la figure 4.2 en annexe à la page 69.

zéro, sans jamais y toucher – l'asymptote est d'ailleurs fréquemment utilisée dans l'étude des fonctions qui dépendent du temps. Le zéro serait l'immobilité et la courbe, quant à elle, la structure en mouvance selon un temps calculé en secondes. Un temps arrêté supposerait une valeur nulle. Or, si le zéro n'est jamais atteint, c'est que l'immobilité n'est jamais atteinte. Ainsi, même paralysée dans une photographie, la sculpture ne peut être véritablement stable. On a affaire à une sculpture éternellement mouvante et éphémère (selon la pérennité du support photographique, qu'il soit numérique ou papier). Donnant déjà une matérialité technologique au matériau de type fibre, le va-et-vient entre le passé et le présent s'effectue dès lors à plusieurs niveaux de sens.

La photographie numérique permet de prendre des clichés en rafales d'un modèle en mouvement dans un laps de temps très court. Le projet a été ultérieurement réfléchi pour être présenté dans un diaporama de photos, afin de dresser le portrait dans sa pluralité d'existences, de la structure de pelon en mouvance aléatoire au vent (la trace d'un élément sur le support de type fibre). Dans ce cas-ci, l'œuvre réellement en mouvance dans un contexte de temps et de lieu donné n'est jamais stable, de même que la photo ne l'est jamais par son mécanisme. Nous sommes donc face à l'impossibilité de percevoir la structure dans son authenticité à un temps donné : c'est l'éphémère perpétuel de l'œuvre d'art, dans un contexte réel et, ironiquement, dans sa pérennité photographique. La photographie devient ici symptomatique de l'éphémère du temps.

Bien que froid dans son explication mathématique, l'esthétique du sujet en lui-même vient infliger une poésie à ce principe qui remet en question le caractère statique de la photographie numérique. La poésie s'opère tout autant par le choix des contextes saisonnier et de lieu – l'ordre de présentation réfère directement à une temporalité saisonnière. Dans certaines photos, la mollesse de la structure contraste d'emblée avec la rigidité industrielle de l'architecture urbaine. La structure initialement prévue pour être présentée dans une

parcelle de nature située au cœur d'un environnement urbain, l'expérimentation s'est prolongée sous forme de déambulations à grande échelle sur le territoire, où certains lieux appelaient soudainement au procédé. Pour ne nommer que ceux retenus pour les diaporamas : une étendue de neige remarquablement lisse aux abords de l'UQAC, et par hasard en Gaspésie, un bord de mer à Cap-Chat et un tronc d'arbre en décomposition dans la forêt d'une montagne de Mont-Saint-Pierre. Puisque le projet a habité plusieurs lieux sous plusieurs formes, dont la salle d'exposition, le caractère modulaire et transformable de la structure concède à ce projet un réel potentiel installatif.

Dans les écrans, les photographies semblent objectives : ce sont les descriptions authentiques d'un contexte, d'un temps et d'un lieu précis. Quant à la notion de prélèvement abordée dans le chapitre précédent, mon constat serait que la photographie incarne ici davantage le prélèvement d'un contexte que celui d'un objet – car il est évident que je n'ai pas directement utilisé d'objets trouvés dans mon exposition. Je n'aborde pas ce résultat négativement puisque, dans la mesure où ces objets ont tout de même joué un rôle actif dans l'élaboration de ma proposition artistique, l'ailleurs décelé par ce changement de cap confirme le déplacement de mes priorités et l'évolution de ma pratique. J'aurais ainsi trouvé un espace intermédiaire inhabité, un entre-deux indéfini et « producteur de sens », pour reprendre les mots de Buci-Glucksmann.

Figure 3.3 Vue de l'installation. *Sporadiques-suites*, 2012



Figure 3.4 Sélection de photographies tirées des diaporamas. *Sporadiques-suites*, 2012



3.3 *Champ et Hors champ*

Épuré et à caractère minimaliste, ce projet se présente en deux volets. *Champ* est une vidéo de 31 minutes et 53 secondes projetée en grand sur le mur du fond de la salle. *Hors champ* est la trame résiduelle ayant servi au tournage de la vidéo, encadrée et accrochée à proximité de la projection. (fig. 3.5 à 3.7, p. 51-52)

Pour un exercice à la toute fin de la première année de maîtrise, j'ai dû élaborer une maquette de projet qui refléterait l'image globale de ma recherche. La piste de recherche qui s'offrait à moi à la suite du projet *Quatre boîtes d'archives* présentait une ouverture sur l'hybridité de médiums traditionnels (tapis crocheté) et technologiques (impression numérique, projection vidéo). Dans une tentative d'unification, la présentation en salle des éléments demeurait cependant visuellement segmentée en blocs. Pour briser la rupture entre la modernité et le traditionalisme, les médiums devaient intervenir avec une valeur égale. En cherchant un moyen d'entrelacer le passé et le présent de manière plus fluide, il me fallait rendre le support technologique plus que simplement symbolique, il devait être actif et servir au dispositif de présentation. La maquette est une séquence vidéo dans laquelle je remplis de lisières de tissu une section de canevas à broderie avec la technique du tapis crocheté : l'oscillation temporelle se fait par des allers-retours qui créent des boucles à intervalles réguliers.

Plusieurs captations vidéo ont été prises pour obtenir une résolution de meilleure qualité et il est surprenant de voir comment le même geste entraîne un effet différent sur le canevas à chaque tentative – à croire que la répétition n'entraîne pas nécessairement la notion d'identique. Au premier tournage, un ajout lié à l'effacement s'est présenté : défaire le tout lorsque la tâche est terminée, un peu comme on détricotait anciennement un chandail de laine trop usé pour en refaire un neuf. Du fait que la vidéo est prévue pour jouer en boucle, la tâche recommence sans cesse dans un geste infini et dans une image plus grande que

nature. Si j'ai voulu redonner une valeur à une technique de fabrication traditionnelle, je pense ici que la dimension de la projection qui agrandit le détail du canevas impose au regardeur l'importance avec laquelle je singularise la technicité manuelle. Alors que les grandes surfaces offrent tout à « portée de main », il est aujourd'hui paradoxal de fabriquer un objet soi-même, en particulier lorsqu'il s'agit de la vaine et inutile fabrication de quelques rangs d'un tapis croché. La présence de la trame vide de *Hors champ* rappelle que sans la vidéo, le geste technique qui l'a fait exister reste dans l'oubli. D'autant que l'apprentissage d'une technique de fabrication traditionnelle n'est pas utile aujourd'hui si elle n'est pas métissée au goût du jour. La vidéo devient un filtre, voire une trame, dans laquelle se régénère la vision d'un savoir-faire du passé ; *Hors champ* n'est que la genèse résiduelle de ce tableau animé.

Cet enchaînement de gestes techniques se présente de façon objective ; il n'aspire à rien d'autre que ce qu'il nous donne à voir. Par le cadrage de la vidéo, tout de moi est effacé : mon histoire personnelle, mes sentiments et même mes mains. Celles-ci auraient pu être visibles, mais j'ai préféré l'anonymat propre à l'image de la femme quelconque qui s'adonne à une création artisanale. Après l'effacement de l'individu, il ne reste plus que le geste et le matériau, simplement imprégnés de l'intention de création. Avec la caméra qui filme l'envers de l'ouvrage, cela me permet de voir ce que je ne verrai jamais de mon point de vue pendant l'exécution. Je deviens la spectatrice de ma gestuelle dépossédée de moi-même, où la limite est brisée entre le créateur et le regardeur.

Certains ont perçu une correspondance entre cette vidéo et le mythe grec de la tapisserie de Pénélope. Je ne crois pas me sentir très à l'aise avec cette interprétation, mais il serait

subjectif de ne pas la mentionner. Dans ce projet, il n'est pas question de Pénélope³, mais bien de sa trame, puisque pour moi, l'objet de ma création est l'objet matériel en lui-même. Dans le mythe, il y a la femme et sa création qu'elle défait continuellement. Quant à moi, je ne viens pas chercher le sentiment dans le rapport de la créatrice à l'objet créé, mais bien dans le rapport du geste à l'objet créé. Je pense d'ailleurs que c'est là où potentiellement l'essentiel du mythe réside : défaire pour ne pas oublier. Alors oui, à propos de l'affirmation selon laquelle ce serait un point de repère intemporel ancré dans l'inconscient collectif, il m'est possible d'admettre qu'il y aurait une corrélation avec le mythe.

La maquette proposait une symbolique inévitable par le mouvement de la trame d'avant en arrière. La trame n'était pas tendue à l'excès, ce qui la laissait osciller d'un transpercement à l'autre. À l'image d'un cœur battant ou d'un mur respirant, le geste prolongé de l'outil conférait à l'œuvre une dimension sexuelle indéniable et insoupçonnée. L'effet n'a pas pu être retrouvé lors des autres tournages de meilleure qualité, mais cela confère à la mise au point, qui se défait et se refait au gré du geste, une oscillation palpable dans le temps. De même, la surface plane se creuse et se met en relief de la même façon que la carte topographique rend compte du territoire.

³ En l'absence de son mari Ulysse parti pendant vingt ans, Pénélope, rusée, fabrique une tapisserie destinée à éloigner les prétendants. Elle ne se livrerait à un nouveau mariage que lorsque cette tapisserie serait terminée. Trois ans durant, elle défait la nuit ce qu'elle avait tissé la veille.

Figure 3.5 Trois stades de l'exécution tirés de la vidéo. *Champ*, 2012

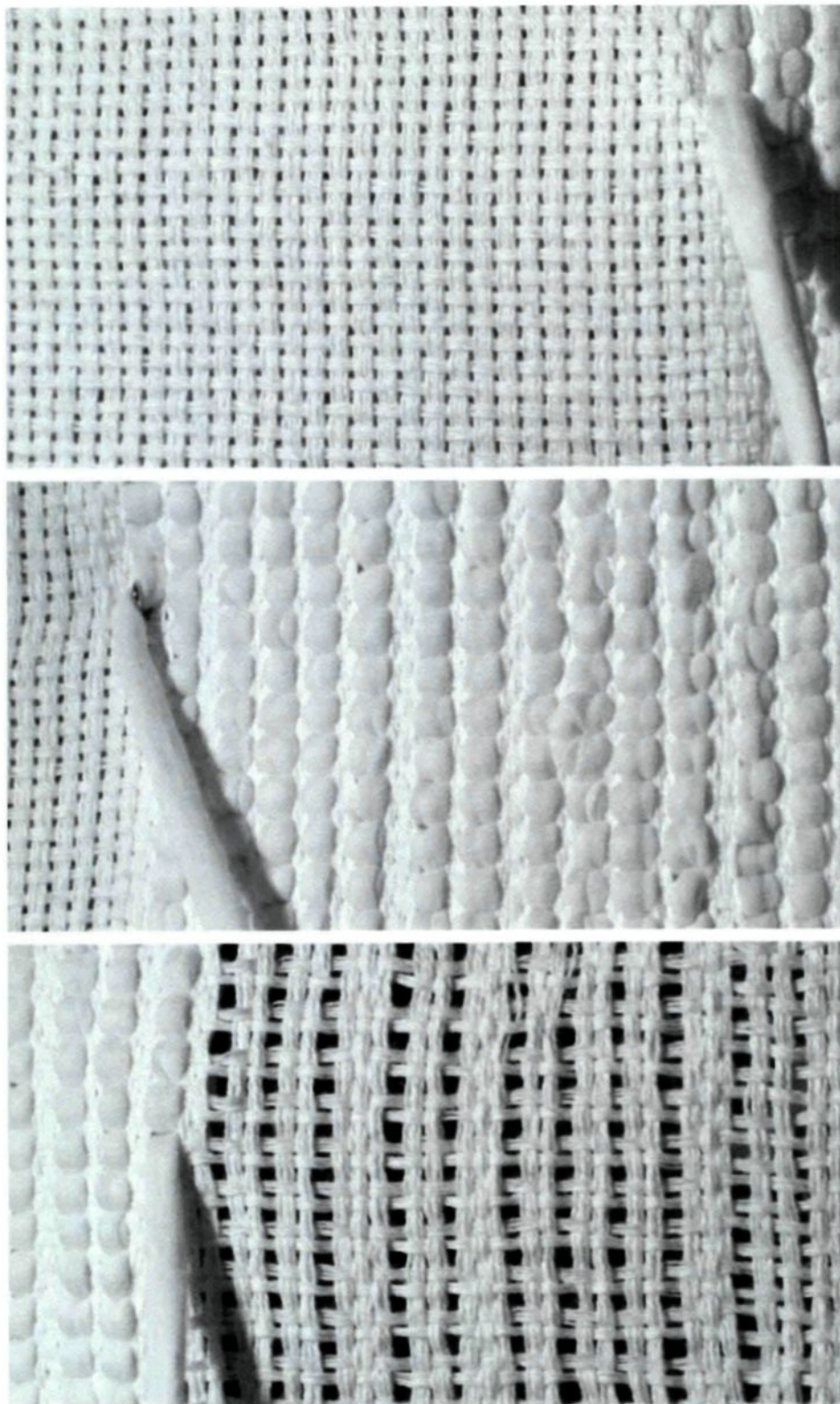
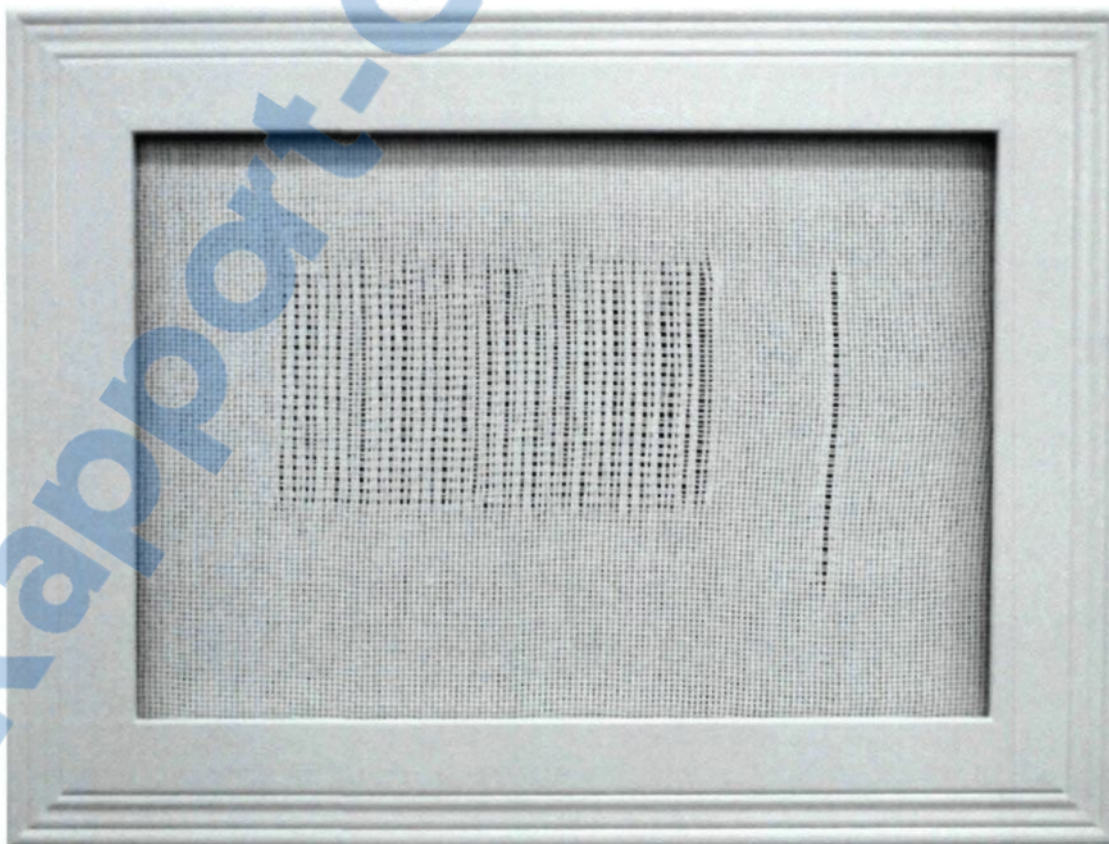


Figure 3.6 Vue d'ensemble. *Champ et Hors champ*, 2012



Figure 3.7 *Hors champ*, 2012



3.4 Anecdotes

Cette série est composée de vingt bas-reliefs en carton disposés et regroupés sur des séquences en bois de dimensions variables. Elles sont alignées horizontalement à différents intervalles sur le mur faisant face à *Revêtement*. (fig. 3.8 et 3.9, p. 55-56)

Lié au livre en plusieurs points, *Anecdotes* est le projet dont l'origine remonte directement à ma rencontre avec deux trouvailles. Le livre *Les Légumes Du Potager*⁴ m'a interpellée dans une brocante de meubles anciens – la toute première édition parue en 1970. Dans le même endroit, je me suis procuré un cadre dans lequel trône un bas-relief de carton de fabrication amateur et anonyme, aux allures d'un baroque doré et ultra verni⁵. Sans savoir ce que je pourrais en faire, j'ai manipulé, admiré, accroché au mur de mon atelier ces trouvailles qui inspireraient le projet. Après plusieurs survols des illustrations, je me suis surprise à me remémorer des souvenirs liés à certaines images de légumes ; j'ai parcouru les pages et descriptions de tous les autres volumes de la collection disponibles à la bibliothèque, à la recherche de celles qui évoqueraient chez moi d'autres souvenirs. J'ai rédigé des phrases descriptives de ces anecdotes dans mon journal poïétique en prenant bien soin d'exprimer l'essentiel de façon objective en remplaçant les prénoms par « il » ou « elle ». Le sentiment ainsi évincé, l'anecdote est dépersonnalisée et le « je » est transgressé pour ne donner qu'un vécu quelconque à l'image. Avec du recul, il m'apparaît que ces bas-reliefs obéissent aussi à un rapport d'échelle, partant des prélèvements de ma mémoire pour en venir à une généralité plutôt objective de l'image. Les illustrations ont été sélectionnées selon cette méthode. Voici quelques extraits de ces anecdotes tirés de mon journal poïétique :

⁴ Arnoult, J. et Kiaer, E. (1970). *Les Légumes du Potager*. Coll. « Nouveaux guides du naturaliste ». Paris : Nathan s.d., 100 p.

⁵ Voir les figures 4.3 et 4.4 en annexe à la page 70.

Géranium. J'accroche le pot près de la porte patio. Elle se frustre, elle tousse fort, elle trouve que ça pue. / Betterave. On me dit de ne pas trop en manger, ça colore l'urine. Je dis ne pas aimer le goût pour ne pas avoir à y goûter. / Blé. On cherche des bleuets dans le champ derrière la maison. J'ai le rhume des foins pour la première fois. Un orage éclate. On court. / Tomate. Elle me fait faire le tour de ses parterres. Près de la clôture du jardin, elle me fait goûter ses spécimens jaunes.

Les *Anecdotes* puisent leur sens dans l'art de l'herbier à plusieurs niveaux. Inversement au procédé traditionnel d'aplatissement des spécimens entre les pages d'un dictionnaire, les images passent ici d'une bidimensionnalité à une tridimensionnalité. Parce que les images proviennent de cette collection de livres répertoriant divers spécimens de végétaux, plusieurs pistes de présentation des bas-reliefs ont été explorées, dont le caisson s'apparentant aux présentoirs des cabinets de curiosité. Selon la définition donnée de la fibre, je trouve d'autant plus intéressant que le bois, qui peut être considéré comme une matière de type fibre, soit intégré à cette œuvre⁶. Faits de pulpe, il va sans dire que le papier et le carton sont des dérivés du bois, mais les besoins du projet en matière de dispositif de présentation ont véritablement mené à l'intégration du bois. Il est quelque peu déconcertant de voir la terminologie propre au textile aussi appliquée au bois : possédant des nœuds, on dit de lui qu'il est un tissu végétal, on parle même du fil du bois, dont la maillure est l'aspect de la fibre de l'arbre coupé sur le long. Pour mettre de l'avant ces propriétés plastiques liées à la fibre, j'ai opté pour une peinture blanche appliquée en lavis qui viendrait accentuer les nœuds et détails du bois, rappelant la ligne si obsédante de la carte topographique.

Ces anecdotes sont certes mon parcours personnel de mémoire, mais aussi le parcours de l'histoire de ces illustrations de plantes élevées au niveau de l'art numérique. Bien après avoir entamé mes expérimentations pour ce projet, j'ai constaté que la trame s'était révélée autrement que par ses entrelacs de lignes, dans ce cas-ci sous la forme du procédé

⁶ Cette réflexion sur le bois s'applique aussi au projet *Trois topographies*.

d'impression par points. Les bas-reliefs doivent leur existence à la numérisation, dont le procédé de captation par la lumière apporte une poésie nouvelle à la réception de la formule technologique : la même lumière qui a créé les images les fera jaunir dans les années à venir. La simplicité du projet repose sur l'action des feuilles de papier vélin sur la visibilité des profondeurs, dont la superposition stratégique en couches sur et sous les bas-reliefs crée un effacement effectif et non représenté. Encore une fois, l'aplat s'enrichit autant des reliefs que des creux d'une topographie transposée aux images végétales choisies. Les zones de contact entre les papiers diaphanes et les élévations permettent de discerner la nature des images, alors que les creux troublent le reste des bas-reliefs. Les papiers vélin ont permis aux interventions tracées sur le bois de s'intégrer aux images des bas-reliefs, prolongeant l'aplat en volume dans une nouvelle approche. La série était un moyen d'appréhender la multiplicité et la répétition grâce à des variations sur un même sujet, d'où émane toute une richesse plastique des couches de papier qui filtrent plus ou moins la lumière.

Figure 3.8 Vue d'ensemble. Série *Anecdotes*, 2012

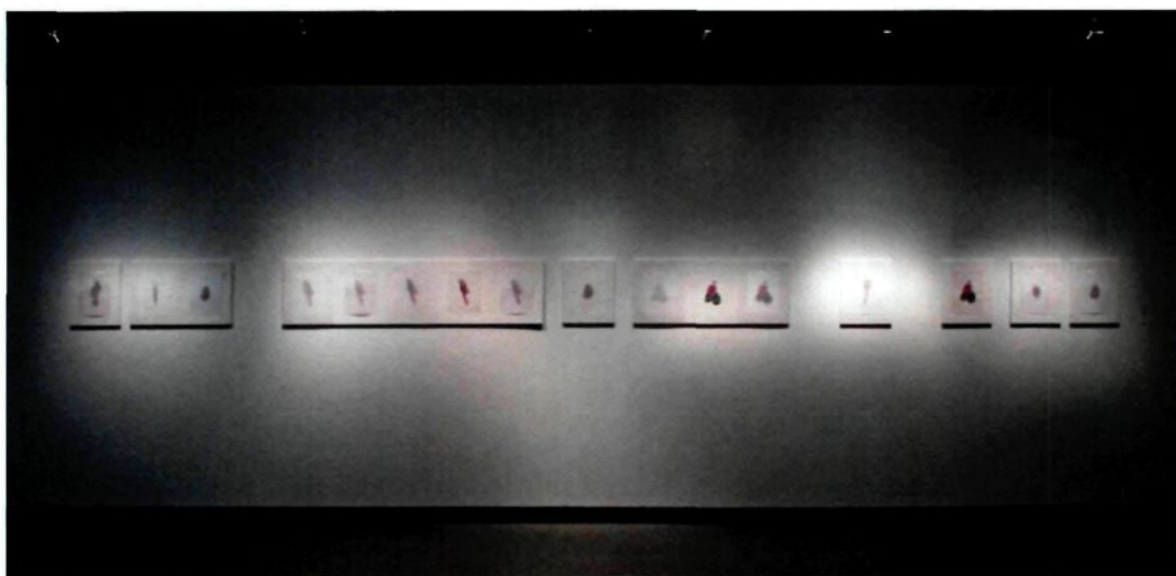


Figure 3.9 Détails des bas-reliefs sur différents formats. Série *Anecdotes*, 2012



3.5 Trois topographies

Trois structures de contreplaqué teint trônent au centre de la salle, près des cimaises. À l'allure de socles, ces structures pourtant vides supportent des faux-cadres sur lesquels sont tendus des tissus superposés. Une brosse repose sur chaque surface, attendant qu'une main en fasse usage. (fig. 3.10 à 3.12, p. 59-60)

Les maquettes de sites historiques m'ont toujours fascinée. On s'y penche pour balayer du regard ce qu'il est interdit aux doigts de toucher. Lorsque je marche, mes déambulations sont représentées dans une proportion à grande échelle, où mes pas esquissent le tracé de leur déplacement sur le territoire. De la maquette au site historique, de la carte au territoire, je constate maintenant que les rapports d'échelle entre les choses participent à une vision du monde qui ressort souvent dans mes productions. Étant quelqu'un de très visuel, le détail que nul n'a perçu m'apparaîtra avec limpidité ; il m'est habituel de marquer mon quotidien de ces observations sous forme de points de repère qui rassureront mon côté cartésien. À la lumière de cette maîtrise, l'art serait en fait un moyen pour moi d'inventer de nouveaux points de repère. Les rayonnements excentriques des tracés de cartes topographiques agissent ainsi en tant que technique de repérage des représentations mentales de mes déplacements sur le territoire.

La perte de savoir-faire relevant peut-être de la complexité de certaines techniques de fabrication traditionnelles, l'exercice demandait de réduire à sa plus simple expression un enchaînement de gestes. À mon questionnement sur la déconstruction de la technique jointe à l'effacement, j'ai élaboré une technique de dé-fabrication qui procéderait par usure de la matière. À l'origine, j'ai réfléchi à un dispositif vitré à l'image d'une maquette de site historique, dans lequel le regardeur tourne une manivelle qui articule de longs rouleaux à clous usant une matière quelconque. Les trous ainsi créés par cette usure auraient dévoilé quelque chose de dissimulé derrière la matière. Pour ne pas avoir à passer par un

mécanisme complexe, j'ai simplifié l'esthétique du dispositif pour en arriver à garder un seul geste intemporel qui établirait une proximité entre le regardeur et l'œuvre par l'entremise de la main. Par le même geste sanitaire ancien que celui de laver ses vêtements à la planche, le regardeur crée ses propres dénivellations en brossant un panorama textile tendu sur des cadres de bois à hauteur de taille. Fil après fil, la trame textile révèle ses motifs créés par l'usure, comme le sol révèle ses strates. L'œuvre est ainsi marquée par un processus de temps établi sur toute la durée de l'exposition, où seule la succession collective de gestes arrive à creuser une cavité, tout en ralliant les mains dans une tâche commune : infliger un vécu à la matière en inscrivant en elle la pluralité de personnalisations de ce même geste.

Trois topographies a constitué une expérimentation à plusieurs niveaux et c'est bien le projet dont aucune conclusion ne pouvait être anticipée. Suite à l'exposition, il apparaît que l'effacement de la fibre dont il est question est effectif et rend l'œuvre témoin du temps qui passe au-delà de la simple représentation ; elle évolue dans une réalité, et par extension un temps, qui lui est propre. Le projet fait un clin d'œil à la maquette de site historique par sa hauteur et sa minutie qui contraignent à l'inévitable geste qu'est celui de se pencher pour admirer de plus près, mais où sera néanmoins brisée l'interdiction de toucher en mettant une brosse dans la main de son manipulateur.

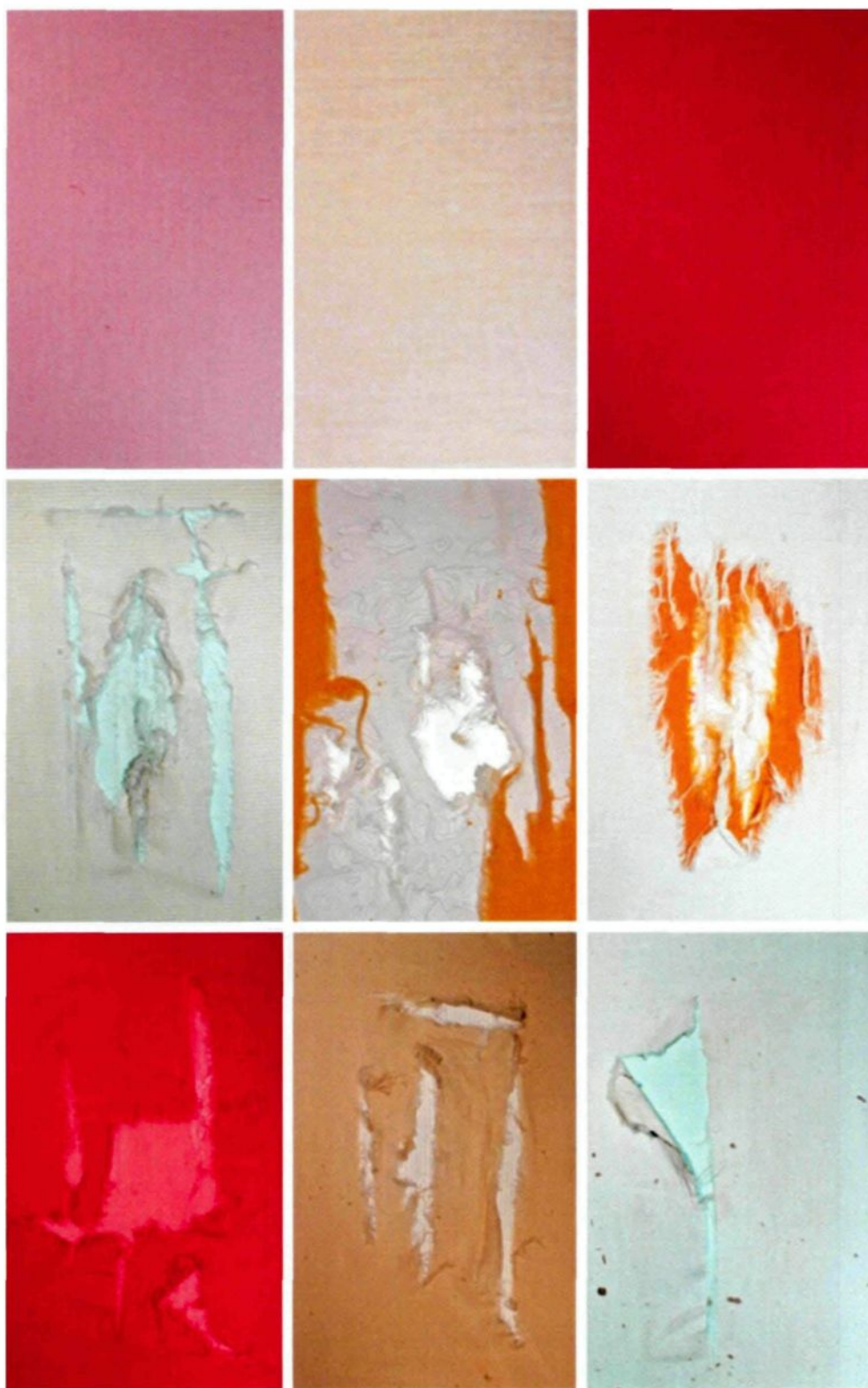
Figure 3.10 Vue d'ensemble. *Trois topographies*, 2012



Figure 3.11 Action et détail de la surface avec sa brosse. *Trois topographies*, 2012



Figure 3.12 Neuf surfaces à différents stades d'usure. *Trois topographies*, 2012



3.6 Rajustement des plis

À la suite de l'expérience de l'exposition, des constats généraux apparaissent lorsque sont comparées mes intentions de départ aux œuvres terminées. La perte de savoir liée aux techniques de fabrication traditionnelles me tient à cœur, mais au-delà de vouloir contrer ce phénomène, je pense avoir réussi à donner un sens nouveau à des gestes aujourd'hui considérés obsolètes. Surtout, je pense avoir personnellement réussi à les considérer avec valeur. Au terme de ma recherche, j'avancerais qu'au-delà d'un dialogue entre le passé et le présent, mon œuvre est actuelle et se trouve à la fois plus riche du bagage d'une existence passée. Même si le phénomène de perte des savoir-faire a d'abord été appréhendé au sens large, en partant à la recherche de ces techniques, je me suis aperçue qu'il fallait passer par la déconstruction pour peut-être me rapprocher d'elles, ne pas les oublier. La décomposition d'une technique dans toutes ses déclinaisons de gestes est une étape à franchir pour quiconque voudrait en transgresser la tradition. Je suis ainsi parvenue à un paradoxe, car pour affermir la valeur de techniques, j'ai dû inverser leur processus de fabrication en défaisant, en dénouant, en décousant, en détériorant, et du « re- », je suis passée au « dé- ». Outre *Champ / Hors champ* et *Trois topographies*, les autres œuvres du corpus ne s'attardent pas à une technique spécifique, mais s'intéressent à d'autres notions liées au principe même de la fabrication d'un savoir-faire manuel, notamment la répétition du geste et son oscillation dans la temporalité sous forme de durée. Ne faisant pas du neuf avec du vieux⁷, la matière porteuse de vécu a glissé vers l'appellation de matière-souvenir, laquelle est à la base d'une conception abstraite et personnelle de la technique qui a donné lieu à des constructions originales.

Quant à la mise en espace de l'exposition, l'installation *Revêtement* aurait à gagner si le motif trouvait le moyen de se déployer au-delà du mur et d'exploiter au mieux son

⁷ Tous les matériaux textiles utilisés pour la confection sont neufs.

caractère modulaire. Ce type de projet peut s'ajuster au lieu de présentation dans diverses configurations adaptées ; plusieurs possibilités s'offrent donc à moi pour poursuivre cet art du pli dans sa forme modulaire.

L'éclairage tamisé a contribué au fait que l'ensemble de l'exposition a réellement appelé à la contemplation et à la sérénité. Plusieurs personnes m'ont confié avoir réussi à apprécier la vidéo dans son intégralité, alors qu'elles n'accordent habituellement que quelques secondes de contemplation aux œuvres vidéographiques. Plus précisément, l'œuvre clé serait *Champ*, présentée en face de *Hors champ*, laquelle émettait une grande sensibilité et de fortes qualités picturales. Le geste proposé dans la vidéo a un double but : la transmission d'une information et la production d'une œuvre. La projection de grand format met l'accent sur la complicité sensible de la trame, dans laquelle le support vidéo révèle de façon simple et efficace le lien entre fibre textile et matière virtuelle. C'est là que prend sa consistance le sujet de ma recherche, dans la façon dont cette œuvre hybride marie support, médium et message. Dans le même registre, les écrans de petite dimension de *Sporadiques-suites* qui présentent les diaporamas sont empreints d'un rappel du présent dans l'optique de la bilatéralité du fil traditionnel et technologique. Dans ce cas-ci, les fils électriques visibles sont les extensions physiques qui donnent vie aux images immatérielles, alors que le fil textile composé de vraies fibres est dématérialisé par le numérique dans *Champ*. Laisser les dispositifs apparents témoigne de mon acceptation de l'imperfection à tous les niveaux, autant dans les matières travaillées manuellement que dans la dépendance de l'œuvre à une technologie qui visuellement ne s'efface pas. Dans les deux cas, l'objet de ma création reste la matérialité, même latente dans des approches plus technologiques, voire virtuelles. Cette intéressante piste de recherche serait à développer : amener le support technologique à être plus physique, voire tactile.

Le processus d'usure de *Trois topographies* a été entamé lors du vernissage et a connu une forte participation lors de cette soirée puisque les conséquences à l'accumulation de gestes étaient perceptibles rapidement. Une fois les surfaces remplacées pour la durée de l'exposition, le visiteur était moins en mesure de voir le résultat immédiat de son geste de brossage isolé et le sens de l'œuvre faisant lien avec l'effacement rattaché au temps et à l'oubli suggéré dans l'ensemble de l'exposition en était atténué. Comme la matérialité et le rapport à la main faisaient partie de ma recherche, l'œuvre avait pour but d'offrir au regardeur la possibilité d'avoir une expérience tactile au terme de toute cette contemplation de la matière. Je suis d'avis que ce projet est devenu un réel événement lors du vernissage, où même un collègue s'est laissé prendre au jeu pour éprouver un plaisir physique, autant avec ses mains que ses oreilles, grâce à la brosse raclant la surface de tissu et émettant par le fait même du son. J'en tire la conclusion que ce projet dont le sens était créé grâce à l'intervention du public fonctionne davantage en tant qu'œuvre-événement plutôt qu'œuvre de longue durée.

Des associations libres de souvenirs se profile une esthétique attachée au champ d'existence du livre : « Il est des associations toutes sages, par catégories, qui font effectivement penser à des fiches. » (De Romilly, 1999, p. 42) La bibliothèque étant déjà intervenue dans le processus de création d'*Anecdotes*, il va sans dire que la fiche signalétique d'un livre le classe en rayon, relate tout son vécu et suggère son itinéraire d'emprunt. Pour l'exposition, j'ai converti le cartel en fiche signalétique des œuvres et il semble que ce nouveau concept pourrait m'amener à réfléchir sur l'itinéraire, et ce, à l'intérieur même d'une exposition. Des déambulations aux oscillations temporelles, ma pratique semble au final s'intéresser au déplacement.

CONCLUSION

Le contenu de ce mémoire accompagnant l'exposition *POINTS DE REPÈRE | matières sensibles* vient communiquer le parcours qui a mené au développement de ma recherche-création, notamment par la pratique d'un art non pas éphémère, mais d'un art de l'éphémère. Mes intentions de travail, qui aspiraient d'abord à donner un nouveau souffle à des techniques de fabrication traditionnelles grâce à des matériaux de type fibre et à des objets trouvés, sont plus tard devenues celles de traduire dans le temps une série de gestes déconstruits, répétés et rythmés, où la main symbolise un des points de repère de l'exposition. En constatant le phénomène d'oubli qu'avaient subi les techniques de fabrication traditionnelles à mesure que le paradigme du temps se forgeait, je me suis demandé comment faire converger ces valeurs oubliées et mon héritage technique négligé. Considérant l'ironie que constitue l'atteinte d'une autonomie technique manuelle en passant par des procédés technologiques, j'ai remis en question dans la tradition de ces techniques, l'inscription d'une méthode de création hybride, entre fonction, art et technologie. Le geste manuel ainsi dépeint à travers une oscillation entre le passé et le présent, où tradition rencontre technologie, a apporté un nouvel éclairage à ma conception de la notion de technique, devenue un métissage entre les thématiques d'effacement et de trame.

De mon atelier de brocanteuse nouveau genre jusqu'à la diffusion publique de mes propositions artistiques, la pratique de l'attente et de l'expectation par la marche est devenue une méthode clé de ma recherche, autant pour me laisser aborder par des trouvailles que par des lieux. Au cours de mes déambulations dans des sentiers ou des

allées de brocantes, je me suis d'abord laissé trouver par des objets qui se sont distingués par leurs indices de vécu et les marques du temps, pour finalement m'intéresser aux séries de gestes émanant de la fabrication de ces derniers. La mémoire des matières, abordée sous l'angle d'un témoin de valeurs culturelles, appuie aussi la dimension ethnologique inhérente aux savoir-faire techniques et pourrait se traduire par une récupération culturelle. La méthode par associations libres de souvenirs est intervenue dans ma pratique dans la sélection des objets et des techniques, où j'ai effacé ma personne des propositions artistiques pour que l'aspect du vécu devienne générateur conceptuel. Ma recherche m'a permis de confirmer que le matériau n'est pas seulement le support du discours, mais qu'il peut le porter en lui par sa nature, spécifiquement celui de type fibre. Suite à mes propositions faisant usage de supports numériques et électroniques, je constate que l'expérience physique dans ma recherche reste nécessaire pour conserver l'authenticité du référent artistique.

En associant l'abandon de la fabrication manuelle à un problème de conception du temps, je me suis interrogée sur la façon de transcrire le matériau temporel dans le cadre de mes propositions artistiques. En réponse à ce problème, la répétition formelle et gestuelle façonnant un savoir-faire sur mesure est venue exposer le rythme d'une oscillation passant sans cesse de passé à présent, parfois dans l'éternel recommencement d'une tâche pour ne pas oublier. La tenue d'un journal poétique et une suite d'expérimentations en atelier ont démontré qu'étrangement, c'est par un processus inverse de fabrication que la valeur de la technique tend à être réinterprétée, celui de déconstruction présent dans l'effacement effectif des matières. Mon obsession pour la ligne s'est avant tout transcrite par le passage de la planéité au volume : dans la technique, par son rapport aux fils textiles et technologiques, puis matériellement, par les cercles excentriques de cartes topographiques devenus reliefs. Puisque les techniques et leurs matières ne pourraient être reproduites

authentiquement que dans un contexte passé, mon intervention artistique les rend incontestablement empreintes de leur réalité présente, ce qui ne fait pas d'elles des réactualisations, mais bien des interprétations dans lesquelles les techniques s'affirment comme possibilités esthétiques, tout en fibre, en motif et en ligne.

Au terme de cette recherche, il serait également envisageable d'investiguer de façon plus pointue le principe simple que j'ai nommé la mobilité asymptotique de la photographie, toujours dans un contexte in situ où serait possible l'action de forces naturelles sur la matière. L'apport des supports technologiques à ma recherche a fait preuve d'une incontestable pertinence et je suis très enthousiaste à l'idée d'expérimenter cette nouvelle avenue, toujours dans le respect de la matérialité. De plus, étant passée du global au particulier, du réel à la maquette, du territoire à la carte, je me rends compte que ce qui est latent dans tout mon travail, ce sont les rapports d'échelle, qui offrent une belle piste de recherche future. Je regarde aujourd'hui autrement ma production, à travers laquelle j'ai réussi à métisser une pratique sensible et rationnelle.

Le passé, le présent. Deux entités qui s'entrecoupent sans cesse. À peine réalise-t-on le présent qu'il est déjà passé. C'est peine perdue. L'art permettrait de fixer le temps, du moins dans son illusion de pérennité.

BIBLIOGRAPHIE

- Auping, M. (2005). *Anselm Kiefer : Heaven and Earth*. London : Prestel, 186 p.
- Bocquillon-Ferretti, M. (2004). *L'impressionnisme*. Coll. « Que sais-je ? ». Paris : Presses Universitaires de France, 127 p.
- Bouchard, M. G., Pageot, É.-A., Belu, F., Bachmann, I., L'Heureux, S. (dir.), Létourneau, L. (dir.), Roy, D. (dir.), Turcot, K. (dir.) et Doré, J. (dir.) (2008). *Diagonale 01 : Le statut de la fibre en art actuel*. Diagonale, 45 p.
- Buci-Glucksmann, C. (2003). *Esthétique de l'éphémère*. Coll. « Écritures/Figures ». Paris : Éditions Galilée, 84 p.
- Buci-Glucksmann, C. (2005). *Au-delà de la mélancolie*. Coll. « Écritures/Figures ». Paris : Éditions Galilée, 152 p.
- Cacciari, M., Celant, G., Correr, M. (1997). *Anselm Kiefer*. Coll. « Venezia contemporaneo ». Milan : Charta, 425 p.
- De Romilly, J. (1999). *Le trésor des savoirs oubliés*. Coll. « Le Livre de Poche ». Paris : LGF/Livre de Poche, 220 p.
- Fiell, C. et P. (1999). *William Morris (1834-1896)*. Cologne : Taschen, 175 p.
- Genest, B. et Lapointe, C. (2004). *Le patrimoine culturel immatériel : Un capital social et économique*. Bibliothèque nationale du Québec et Bibliothèque nationale du Canada, 77 p. (1^{re} éd., 2001).
- Godmer, G. et De Blois, N. (2005). *L'Envers des apparences*. Musée d'art contemporain de Montréal. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 111 p.
- Grant Marchand, S. et Riopel, J.-É. (2007). *Jérôme Fortin*. Musée d'art contemporain de Montréal. Direction de l'éducation et de la documentation. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, Direction de l'administration et des activités commerciales, 126 p.
- Hugues, P. (1982). *Le Langage du Tissu*. Colombes (Fr.) : Textile/Art/Langage, 464 p.
- Lamontagne, S.-L. et Genest, B. (dir.) (1994). *Le patrimoine immatériel : Méthodologie d'inventaire pour les savoirs, les savoir-faire et les porteurs de tradition*. Coll. « Patrimoines ». Bibliothèque nationale du Québec, 129 p.
- La Chance, M. (2003). *Paroxysmes: La parole hyperbolique*. Coll. «Le soi et l'autre». Montréal : Éditions Trait d'Union, 147 p.

Leroi-Gourhan, A. (1965). *La mémoire et les rythmes*. Vol. II de *Le geste et la parole*. Coll. « Sciences d'aujourd'hui ». Paris : Éditions Albin Michel, 285 p.

Souriau, É. (2004). *Vocabulaire d'esthétique*. Coll. « Quadrige ». Paris : Presses Universitaires de France – PUF (1^{re} éd., 2000), 1415 p.

CATALOGUES :

Ardenne, P. et Assouline, P. (2007). *Anselm Kiefer : Sternenfall, Chute d'étoiles*. Paris : Éditions du Regard, 373 p.

Beaudry, E.-L., Simon, K. et Verna, G. (2009). *Les Défibrillateurs / The Defibrillators*. Catalogue d'exposition. s.l. : Musée d'art de Joliette & The Robert McLaughlin Gallery, 118 p.

Dagen, P. (2007). *Monumenta 2007 : Anselm Kiefer, Sternenfall / Chute d'étoiles*. Pampelune : Éditions du Regard / CNAP, 72 p.

Froment, J.-L., Bourel, M., Courdec, S. (1985). *Art Minimal 1 : De la ligne au parallélépipède*. Catalogue d'exposition (capc Musée d'art contemporain, 2 fév. au 21 avr. 1985). Bordeaux (Fr.) : capc Musée d'art contemporain, 76 p.

ARTICLES :

Dagen, P. (propos recueillis) (2005). « ANSELM KIEFER, peintre plein de contradictions de son propre aveu, raconte son enfance de bâtisseur et ses études de droit "Pour survivre, je crée un sens, et c'est mon art" ». *Le Monde*, 4 août, p. 20.

Hochmann, J. (2004). « La nostalgie de l'éphémère ». *Adolescence*, tome 50, n° 4, p. 677-686.

Lévy, B. (dir.) (2009). « Fibre et textile : à la fine pointe ». *Vie des arts*, n° 214 (printemps).

SITES WEB :

Morisset, V. et Rodriguez, M.-J. (2005). Dossier pédagogique « Le Minimalisme ». In *Le Centre Pompidou*. En ligne. < <http://www.centrepompidou.fr> >. Consulté le 2 avril 2012.

Yi-hua Wu. 28 février 2010. « Du Minimalisme au Post-minimalisme; un changement dans la continuité ». In *Genève Active : Magazine culturel de la métropole lémanique*. En ligne. < <http://www.geneveactive.com/blog/blog/du-minimalisme-au-post-minimalisme-un-changement-dans-la-continuite/> >. Consulté le 2 avril 2012.

MÉMOIRE :

Bouchard, V. (2006). *L'état du geste : recycler l'histoire d'objets culturels et de savoir-faire hérités*. Mémoire de maîtrise, Chicoutimi, UQAC, 77 p.

ANNEXES : INSPIRANTS ET TROUVAILLES

Figure 4.1 Ma grand-mère Carmen Giguère fabriquant des mouches à pêche



Figure 4.2 Exemple de courbe asymptotique

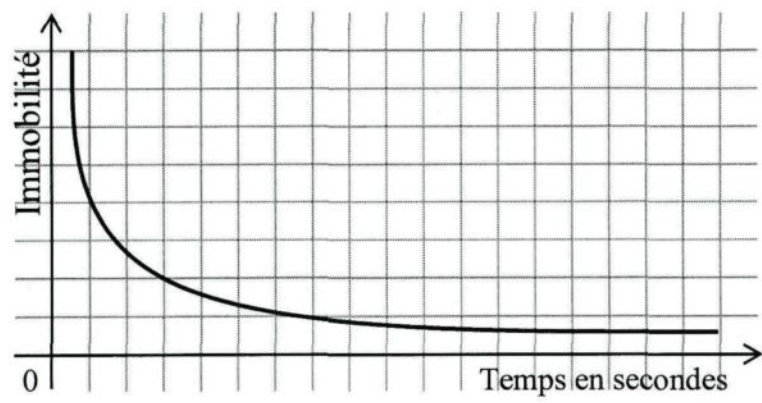


Figure 4.3 Bas-relief d'origine trouvé dans une brocante



Figure 4.4 Livre trouvé dans une brocante

