

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE I.....	11
1.1. LA SOURCE.....	11
1.1.1. L'histoire de la source.....	11
1.1.2. La composition, l'alliance.....	13
1.1.3. Le processus de création.....	15
1.2. LES FONDEMENTS.....	16
1.2.1. La vitalité du vivant.....	16
1.2.2. La relation.....	17
1.3. LA MANIÈRE.....	19
1.3.1. La méthodologie de création.....	19
1.3.2. La problématique.....	19
1.3.3. L'échange.....	20
1.4. L'ÉVÈNEMENT.....	21
1.4.1. Le lieu.....	21
1.4.2. Forêt généalogique.....	22
1.4.3. Dentellerie.....	23
1.4.4. Racine.....	24
1.4.5. La p'tite maison.....	25
1.4.6. Croissance.....	26
1.4.7. La Corneille.....	27
1.4.8. Départ.....	28
1.4.9. Hommage.....	29
1.4.11. Brin de vie.....	30
1.4.12. Études.....	31
1.4.13. L'exposition.....	31
2.1. LA VITALITÉ DU VIVANT.....	34
2.1.1. Matière vivante.....	34
2.1.2. Le multiple.....	36
2.1.3. Textile et dentelle.....	39
2.1.4. Discipline.....	40
2.2. LE TERRITOIRE.....	41
2.2.1. Terrain de création.....	41
2.2.2. Le souvenir.....	43
2.3. La relation.....	45
2.3.1. Tisser des liens.....	45
2.3.2. L'œuvre; point de contact.....	48
2.3.3. Plasticité matérialité.....	50
CHAPITRE III.....	54
3.1. LA MÉTHODE.....	54

3.2. L'ABANDON À L'AUTRE.....	56
3.2.1. Processus de création.....	56
3.2.2. La survivance d'une mémoire par la matière	57

LISTE DES FIGURES

Figure 1 : Remise (2011)

Figure 2 : Forêt généalogie, détail (2013)

Figure 3 : Dentellerie (2013)

Figure 4 : Racine (2013)

Figure 5 : P'tite maison (2013)

Figure 6 : Croissance (2013)

Figure 7 : La corneille (2013)

Figure 8 : Départ (2013)

Figure 9: Hommage (2010)

Figure 10: Ti-Jean (2012)

Figure 11: Giuseppe Penone, Cèdres de Versailles, 2000-2003

Figure 12: Constantin Brancusi, Colonne sans fin, 1937-1938

Figure 13: Giorgia Volpe, Point de rencontre, 2011

INTRODUCTION

« Écrire : essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose : arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes. »¹

Ma démarche en arts visuels tourne autour de la mémoire. Le souvenir, personnel ou non, se reflète à travers le traitement brut de la matière et l'utilisation d'anciennes photos de famille. Des événements, autant physiques qu'émotionnels, laissent des traces sur la matière que j'aime mettre en évidence.

Au cours de cette recherche, j'essaierai de situer mon travail artistique en regard de mon cheminement en art, du travail d'autres artistes issus de différents courants ainsi que de quelques théoriciens de l'art, et finalement en regard de ma méthodologie. Il est important de préciser que la formule de ce texte reflète ma manière de créer. Il est en fait construit en forme de boucle, de façon à ce que les œuvres et les références s'entrelacent.

Le premier chapitre concerne la source de mes œuvres. Soit les raisons pour lesquelles je m'intéresse à la matière et la mémoire. Cette partie se termine par une

¹ PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Editions Galilée, 1974.

présentation sommaire des œuvres qui constitueront l'exposition finale. La seconde partie place différents concepts de ma démarche en lien avec le travail de quelques artistes que j'ai choisis ainsi qu'avec différents théoriciens. La dernière section démontre la manière dont j'ai fonctionné afin de réaliser cette recherche. Je fais également des rapports entre ma façon de créer et celle de rédiger.

CHAPITRE I

LE CONTEXTE

CHAPITRE I

LE CONTEXTE

Au cours de ce premier chapitre, mon cheminement artistique, et à la fois personnel, est décrit afin de comprendre davantage les raisons de cette recherche. Cette partie permet également d'identifier mes valeurs et mes intérêts et ainsi de saisir la source de mon travail pictural.

1.1. LA SOURCE

1.1.1. L'histoire de la source

J'ai toujours eu un intérêt pour la mémoire et toutes les petites histoires qui la constituent. Dans ce contexte artistique et théorique, il serait plus pertinent de parler de souvenir, car le mot est plus précis. Il apparaît dans l'instant présent sous forme d'image. Il révèle un événement déterminé, une personne en particulier, une odeur, une sensation. Comme l'explique le philosophe français Henri Bergson dans *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, « aussitôt que le souvenir se transforme en image, il quitte le monde du passé et se confond avec celui du présent »².

Cela s'explique par le fait que l'image devient sensation et fait partie de notre corps,

² BERGSON, Henri, *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Presses universitaires de France, 1965.

donc de notre présent. Dans cette même lancée, je peux dire qu'au cœur de ma démarche artistique c'est le souvenir qui influence la plasticité de mes tableaux, tout comme le passé influence le présent. Je m'intéresse aux images de notre passé. Celles qui s'effacent tranquillement en passant à travers le temps, celles qui racontent des histoires qui ont pris une tournure presque légendaire tellement elles sont amplifiées à chaque fois qu'elles sont racontées de nouveau. Ces récits sont relatés par des images, et les images créent à leur tour d'autres histoires. Qu'elles soient inventées, modifiées ou réelles, c'est à partir de ces mots et de ces images que j'ai appris à connaître mon passé, ma famille, mes racines et surtout mon identité. À chaque fois qu'elles sont relatées, les histoires réveillent les souvenirs. Même si elles se camouflent discrètement à travers notre présent, elles recouvrent d'une aura les objets, elles rectifient les traces et l'usure apparente. Je n'avais jamais fait de lien entre ce désir de comprendre mon passé et mon travail en arts visuels avant aujourd'hui. La relation était tellement évidente que je n'avais pas saisi tout de suite les analogies possibles entre ces deux réalités.

Cet intérêt se concrétise au sein de ma création de diverses manières. Mon langage pictural s'exprime par la plasticité, il n'y a de figuration que dans les photos que j'utilise. Je retrouve dans l'abstraction une sorte de vide, l'oubli, une réalité invisible, mais sensible. Les variations de la couleur touchent surtout les nuances subtiles et les contrastes. Ma palette est souvent monochrome, les tonalités changent selon le salissage et la désaturation.

La transparence dans le choix des matériaux et l'application de la couleur permettent de percevoir une sensibilité du geste. Il y a dans cette limpidité une franchise de la matière et de la forme que je tiens à dévoiler.

1.1.2. La composition, l'alliance

Lorsque je m'arrête aux empreintes laissées par les histoires, j'ai un sentiment d'amour profond envers la matière brute et les matériaux usés qui dégagent une richesse incroyable. Je vois dans le vieillissement d'un objet une multitude de traces appartenant au passé et qui révèlent des rencontres. Ces rencontres des éléments naturels et chimiques entraînent quelquefois une union réconfortante, d'autres fois un duel inquiétant. C'est la preuve de ces rencontres qui me fascine; que ce soit une cohésion entre deux matières, telle la rouille qui enveloppe une pièce et lui donne sa couleur, ou un combat entre deux autres substances, comme la colle contact qui détruit le styromousse jusqu'à sa disparition.

Au cours de mes travaux antérieurs, j'ai souvent laissé le hasard participer tel un assistant générateur d'idées. En milieu de création, je plaçais mes toiles à l'extérieur, permettant au soleil, à la neige, à la pluie de créer avec moi sur le canevas. C'est ainsi que j'explique la présence de rouille et de matières brisées ou salies au cœur de mon travail

pictural. Quelquefois, j'assemble des objets récupérés provenant de mon passé ou je réutilise d'anciens projets artistiques personnels. Le résultat est souvent fragile. Il se dégage de cette composition une dureté, mais aussi une délicatesse. Je crois que le fait que les toiles reçoivent des interventions parfois brutales, comme le froid, la brûlure, le perçage, etc., laisse plus qu'une cicatrice : une blessure ouverte. Le fil ou la dentelle qui enrobent ces blessures sont comme une douce attention dans l'espoir peut-être de guérison. La blessure n'est pas cachée; elle est protégée, mais toujours perceptible.



Figure 1: Remise (2011)

1.1.3. Le processus de création

La cueillette est une façon de traiter le sujet du souvenir. La naissance d'une œuvre est généralement due à mes trouvailles. Je collectionne depuis longtemps de vieux objets, d'anciennes photos de famille, des photos de textures et de matières. Ces objets ont une grande importance sentimentale; ils sont le point de départ de ma création. C'est ce qui lui donne son essence. Cette façon intime de créer une image me permet d'osciller entre le dedans et le dehors, de la même façon dont je circule entre le passé et le présent, c'est-à-dire que c'est du dehors que je cherche à montrer quelque chose, mais c'est du « *dedans que j'en rends visible quelque chose* »³. (Manon Regimbald)

Mon esprit est ouvert. Les restrictions sont minimales. Mon intuition dirige tout. Les choses arrivent à moi comme un cadeau du destin. Je trouve un boulon près de la fondation de la maison de mon arrière-grand-père, peut-être lui appartenait-il, je ne sais pas. C'est à ce moment que l'objet ouvre les portes sur des mémoires possibles. Je n'ai pas toutes les informations sur ce boulon carré et rouillé, mais comment peut-il amener le spectateur à créer son histoire, lui attribuer une histoire, une mémoire? Par la suite, mes gestes et mes choix se font de manière intuitive. L'objet est laissé entre les mains du temps, d'une durée

3 REGIMBALD, Manon, *Sculpture et vie privée. Autour de Giuseppe Penone*, Espace Sculpture, 2011, p.9-13

indéterminée et de circonstances inconnues. Mes choix s'exercent sur la manière dont j'accepte les impacts que je me laisse imposer par les autres, le hasard ou le temps. J'exerce un certain contrôle sur la forme, cependant je laisse la nature agir d'elle-même. L'expérience est au cœur du processus, c'est le ressenti inexplicable qui se situe entre l'extase et le vide qui me guide dans mes actions.

1.2. LES FONDEMENTS

1.2.1. La vitalité du vivant

C'est en me référant à la démarche du sculpteur Giuseppe Penone que j'ai pu nommer cette affection que j'ai pour la beauté de la trace comme étant *la beauté de la vie en mouvement*. L'impalpable, l'insaisissable, l'éphémère semblent aussi fasciner l'artiste. Le passé disparu revit en imitation ou en représentation. Penone implique régulièrement l'empreinte. Pour moi c'est le vide, le négatif d'une présence envolée. Sans traiter directement de la mort, je suis pourtant consciente que mon travail est teinté de ce concept intrigant. Je considère la perte de manière positive et l'empreinte comme un don de ce qui n'est plus ou de ce qui est ailleurs. Techniquement, si j'utilise le langage de la technique du moulage, je peux dire que l'empreinte ne me sert pas à recréer une pièce (un positif), mais qu'elle est œuvre en elle-même; elle est le positif, comme si la réalité devenait le moule (le

négatif).

La présence physique et mon intérêt pour la plasticité me rappellent le travail du peintre, sculpteur et théoricien de l'art Antoni Tapies. La matière tangible et naturelle est le sujet principal de ses tableaux de grande dimension. Il y a dans son propos un respect des épreuves de la nature. Dans mon travail, je fais subir le temps à la matière, comme si le souvenir prenait forme physiquement. Elle s'effrite et se fragilise par un vieillissement brutal, plus rapide que l'usure normale du temps. J'accélère le rythme par des interventions comme le sablage, le découpage, le perçage et l'érosion. Ces marques manifestent la présence d'une histoire, au même titre que « *l'ensemble des empreintes d'une vie ou d'un grand nombre de personnes a un intérêt comme mémoire, témoignage d'un vécu individuel ou collectif. Telle est la valeur des marches d'un escalier usées par les pas du fleuve des personnes qui l'ont emprunté* »⁴.

1.2.2. La relation

La création d'une relation entre les participants et moi est une autre façon de traiter le souvenir. En fait, c'est le partage de souvenir, soit par l'écrit, l'oral ou par le

4 PENONE, Giuseppe, *Respirer l'ombre*, Paris, Les Éditions Beaux-arts de Paris, 2008.

photographique, qui me permet d'établir une relation. Giorgia Volpe, artiste multidisciplinaire vivant au Québec et d'origine brésilienne, utilise également ces moyens afin de traiter la mémoire collective au sein de communautés versus la mémoire intime. C'est en expérimentant avec des participants des techniques d'accumulation, de variation et de répétition qu'elle étudie le rapport entre le corps et son environnement. C'est en utilisant des techniques traditionnelles comme la courtepointe, le tressage, la broderie qu'elle réussit à récolter des gestes uniques remplis de mémoires provenant de ces personnes. Je crois que ce type de travail est fascinant en raison de son caractère mouvant et surprenant. Quelques-unes de mes œuvres se sont créées avec l'autre. Ma seule intervention fut la mise en place de quelques paramètres afin de diriger globalement le participant, en prenant soin de ne pas trop me donner de contraintes.

Je suppose que d'inclure le spectateur dans un processus de création offre la possibilité de multiplier les interprétations. Il y a un échange et un partage qui permettent de lui faire vivre de plus près l'effet de l'art. Puisque mon travail prend souvent la forme d'une série, je me donne également la liberté de faire des choix en cours de processus afin de garder une unité. C'est dans l'installation finale que je considère ces choix plus importants, car ils donnent l'architecture à l'œuvre. La présentation prend une forme presque muséale. Les pièces sont juxtaposées à égale distance les unes des autres, la disposition est minutieuse. Mon objectif est d'obtenir un contraste entre les pièces qui

proposent des images aléatoires et l'ordre dans lequel je les présente.

1.3. LA MANIÈRE

1.3.1. La méthodologie de création

L'expérimentation de techniques d'assemblage et de présentation de l'œuvre est une étape que je tenais à perfectionner dans ce travail de maîtrise. Par la suite, il y a eu tout au long du processus une mise à jour des références par la lecture et l'écriture, car mes expérimentations nourrissent mes lectures et vice-versa. La production a occupé la majeure partie de mon temps. Mon corpus de création me permet de comprendre l'espace physique et imaginaire entre le spectateur, l'œuvre et moi ainsi que les circonstances et le contexte dans lesquels mon travail s'inscrit le mieux. C'est cette actualisation de mon travail qui m'a permis d'être en contact permanent.

1.3.2. La problématique

Des interrogations comme celles qui suivent m'ont accompagnée tout au long de mon cheminement: comment montrer le mouvement entre le vivant et ce qui a déjà été vivant? Comment cette altération, qui est le mouvement du vivant, maintient-elle le

mouvement du processus entre l'artiste et le spectateur ? Est-il possible de transmettre l'état d'écoute, que j'ai envers le mouvement de la vie et de sa mémoire, au spectateur qui se trouve devant mon œuvre? Ces questionnements m'ont lancée sur des pistes que j'ai tenté de comprendre afin d'être en mesure de situer davantage ma création.

1.3.3. L'échange

L'altération dans mon travail est en fait la matérialisation de souvenirs. Le souvenir d'une relation, d'une personne, d'un lieu, d'un évènement... Le souvenir influence la plasticité de mes œuvres. Je vois ma pratique comme un lieu de passage où j'essaie de rendre tangible la mémoire. Il y a une sorte d'échange entre le dedans et le dehors, le passé et le présent, mon intimité et l'autre (participant et/ou spectateur). Je retrouve aussi dans l'échange le concept d'abandon. Il y a un moment que je choisis dans le processus de création où je n'ai aucun contrôle, car je laisse cette étape à l'inconnu. Je recherche le geste naturel et quotidien de l'autre, non pas le créatif. Ce que je nomme « l'autre » peut être autant le participant que la nature.

1.4. L'ÉVÈNEMENT

Dans ce segment, je fais référence à mon projet d'exposition dans le cadre de ma recherche à la maîtrise présentée au Centre international d'exposition de Larouche.

1.4.1. Le lieu

Il était important pour moi que mon exposition, *La matérialité d'une souvenance* : *La source*, soit présentée dans un contexte qui appuie ma démarche et l'esthétique de mes œuvres. Mon projet final est présenté au Centre international d'exposition de Larouche (CIEL) et ce choix concorde avec le caractère familial et historique de mon travail. Ce lieu d'exposition est en fait l'ancien presbytère du village, une structure qui fut déménagée par chevaux dans les années 40 et qui a contribué à donner le nom de village à ce lieu qui unissait le Saguenay et le Lac-Saint-Jean. À partir de ce moment, nous avons eu droit à une petite école, un curé permanent et un maire. Ce bâtiment est symbolique pour la communauté et son allure reflète l'histoire. Mon projet final d'exposition s'y intègre parfaitement.

1.4.2. Forêt généalogique

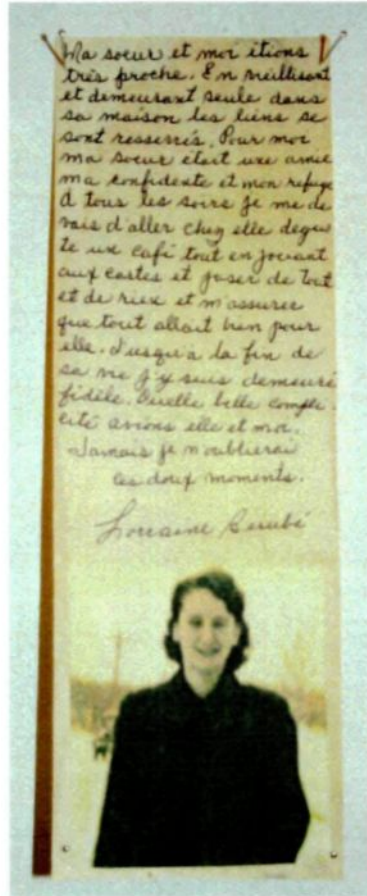


Figure 2: Forêt
généalogique, détail (2013)

Tout au long de ma recherche à la maîtrise, j'ai envoyé, par la poste, de petits bouts de papier vierges, anciennement utilisés pour imprimer des factures, à 70 femmes de ma famille. Le papier d'environ 15 cm de long présentait une vieille photo d'une de mes grands-mères ou de mes arrière-grands-mères. Dans la lettre que j'avais jointe au papier, il était demandé aux femmes de préciser le lien qui les unissait à la personne sur la photo et

d'écrire un souvenir, un mot, une pensée...

Elles devaient suivre quelques indications, par exemple écrire au-dessus de la photo, utiliser un crayon à l'encre noir, etc. Elles devaient par la suite me la renvoyer par la poste. J'ai accumulé ces papiers tout au long de ma recherche; une fois le moment du montage de l'exposition finale, j'ai choisi de les fixer au mur côte à côte, dans l'ordre de leur réception.

1.4.3. Dentellerie

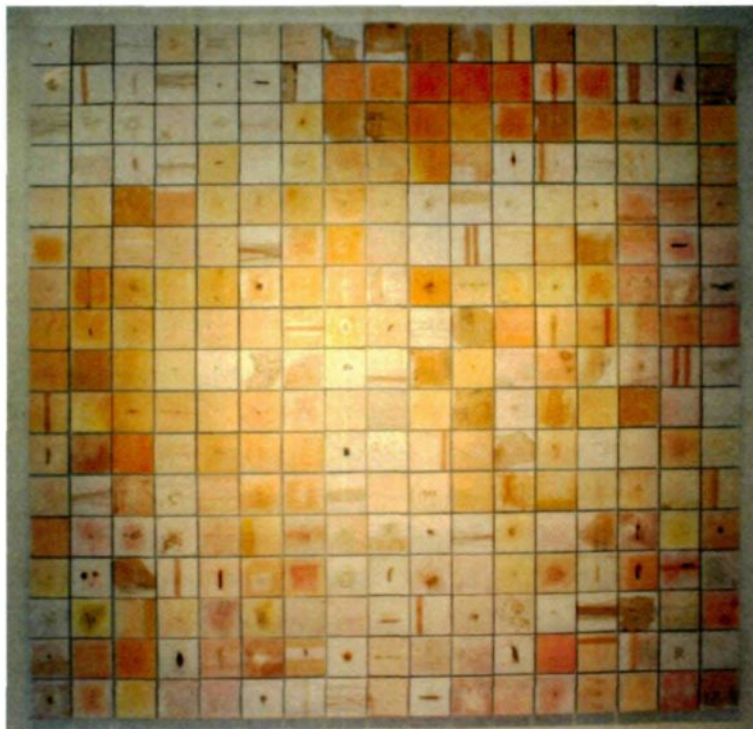


Figure 3: Dentellerie (2013)

Lors de ma formation au Baccalauréat interdisciplinaire en art, mon projet final formait une grande mosaïque de 1 000 carrés de bois de 10 cm x 10 cm issus d'arbres de mon territoire familial. Chaque planche a été planée et coupée par moi. Je n'ai réutilisé qu'une partie de ces pièces, soit 384, et j'ai transformé la surface en ajoutant des éléments. Les pièces proposent des images de machine à coudre, de chaise berçante, de lettre de Scrabble, de dentelle ou de petit échantillon de fleur. Tous ces éléments se réfèrent à ma mère. Étant couturière de métier, elle influence mes choix esthétiques. La présence de dentelle, de fil et de textile dans plusieurs de mes œuvres est sans doute due aux nombreuses heures passées à ses côtés à son travail. La provenance et l'histoire du support doivent être significatives pour moi. Dans ce cas-ci, cela reflète bien le passage d'une étape à une autre, autant au niveau de ma formation universitaire que de ma relation avec ma mère.

1.4.4. Racine



Figure 4: Racine (2013)

Cette série est basée sur l'écriture de ma grand-mère paternelle, Antonine Bérubé. Suite à son décès, j'ai reçu son cahier personnel dans lequel elle décrivait tous les événements familiaux en détail. Sous forme d'aide-mémoire, elle décrit les cadeaux de Noël, les repas du dimanche, la température et ses états de santé. Ce n'est pas un journal où elle exprime ses émotions, mais une sorte de carnet de bord qui lui permettait de s'y retrouver facilement si elle voulait valider une information du passé.

J'ai photocopié quelques pages de ce journal et les ai tout simplement collées sur des planches de cèdre utilisées pour construire du bardeau. J'ai ajouté quelques vieilles photos de ma grand-mère et des gens qui l'entouraient lorsqu'elle était jeune. De petits bouts de dentelles ainsi que du fil enlacent délicatement les morceaux de bois usés.

1.4.5. La p'tite maison



Figure 5: *La p'tite maison* (2013)

Cette série de cadres en bois est inspirée d'une maison dans laquelle ma grand-mère maternelle a demeuré pour vivre près de son mari qui travaillait au garage voisin. Il avait lui-même rénové la bâtisse qui était à l'origine un poulailler. Quelques années plus tard, elle fut rénovée de nouveau et laissée à mes parents, et mes grands-parents se sont construits une autre demeure, beaucoup plus grande, de l'autre côté du garage. La série présente des photos des changements qu'a vécus cette structure qui a été témoin de la vie familiale de trois générations.

1.4.6. Croissance



Figure 6: Croissance (2013)

Cette énumération de planches de bois de huit pieds de long, buchées directement sur les terres familiales, présente discrètement de petites photos. Des portraits de la parenté immédiate de ma mère s’y retrouvent dans de petits médaillons. Ces pièces appartenaient à ma grand-mère, les médaillons s'accrochaient à un arbre généalogique décoratif. J'ai simplement placé le petit cercle à l'intérieur de la planche de bois, au centre. Les planches de son pas fixées au mur, elles y sont délicatement déposées à la verticale.

1.4.7. La Corneille



Figure 7: La corneille (2013)

Cette œuvre fait référence à mon grand-père Gérard Simard, ayant toujours été propriétaire d'un garage, il possédait sa propre remorque, le crochet rouillé fait ainsi

référence à sa vie de bon travailleur. Lors de la création de la pièce du centre, j'ai déposé le crochet sur le tissu recouvert de plâtre. La toile séchée de cette façon dévoile l'empreinte d'un passage.

1.4.8. Départ

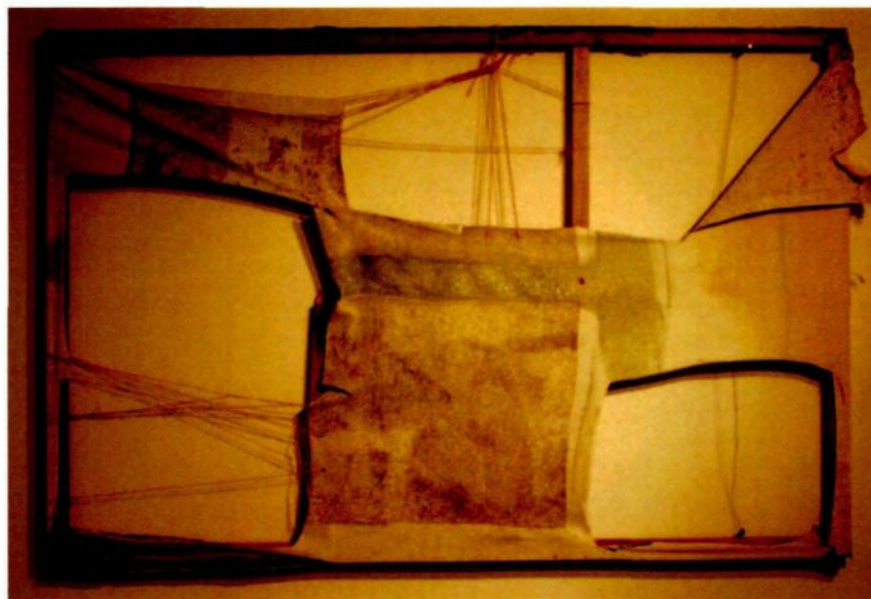


Figure 8: Départ (2011-2013)

Tout au long de ma recherche, j'ai laissé cette toile dehors, sans protection. Il ne reste que le cadre de bois et quelques bouts de toile déchirés que j'ai rattachés à la monture avec de la ficelle. Elle a été abîmée par le soleil, la neige, l'eau, et les insectes. Je peux associer cet abandon volontaire au départ d'un membre de ma famille qui a modifié la

structure familiale... Les blessures modifient la forme, mais il est parfois possible de voir qu'elles peuvent donner un sens nouveau.

1.4.9. Hommage

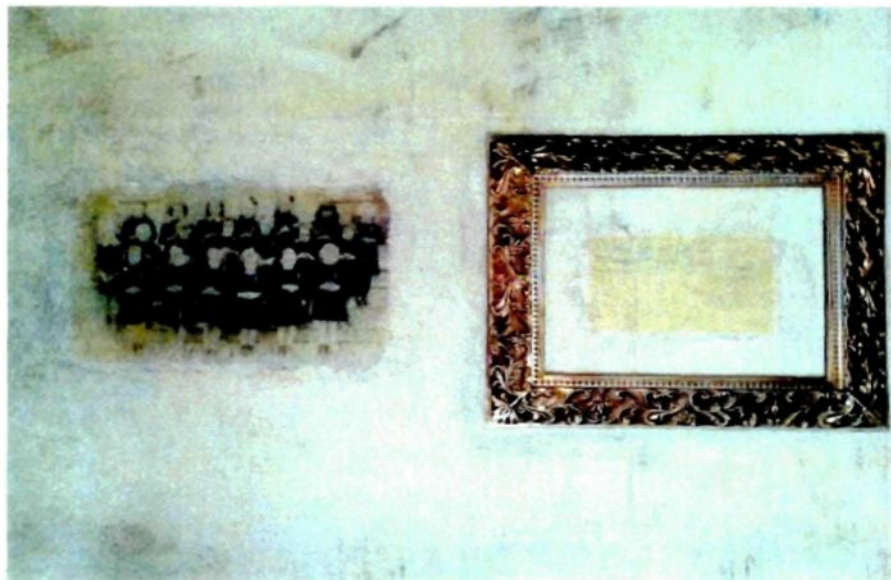


Figure 9: *Hommage* (2010)

C'est lors de la réalisation de cette œuvre que j'ai compris que j'utilisais la photo comme matière. J'ai réalisé que l'endos de la photo était aussi important que le devant puisqu'il était l'objet également. J'ai utilisé l'écriture et la photographie de la même manière que le cadre qui est fixé à la droite du tableau et que la dentelle qui recouvre le fond. Ce n'est pas nécessairement les visages qui m'importent ou la personne qui est montrée, mais

bien le geste photographique et le papier qui devient objet du passé.

1.4.10. Ti-Jean



Figure 10: Ti-Jean (2012)

Cette porte placée à l'horizontale recouverte de plâtre, de résine, de corde et de papier présente une image de mon grand-père Jean Lavoie devant un poste d'essence bien connu dans la petite municipalité de Larouche. C'est en faisant référence à des lieux du passé qu'il est plus facile pour moi de toucher les gens du grand public. Cela m'évite de glisser vers l'anecdotique et de rendre mon travail trop hermétique. Les images demeurent très personnelles, mais laissent aux gens la chance de s'y identifier, du moins s'y retrouver.

1.4.11. Brin de vie

Comme plusieurs autres familles du Saguenay-Lac-Saint-Jean, l'industrie du bois à

amener mes arrière-grands-parents à s'installer tout près du chemin de fer à Moquin et y construire un moulin à scie. C'est ainsi qu'à débuté l'enracinement de trois générations dans ce petit territoire. J'ai choisi de présenter la naissance de ce secteur familiale par trois boîtes de coroplaste rempli de bran de scie, déposé sur des socles.

1.4.12. Études

Il y a également quelques œuvres dans l'exposition qui ne sont pas un aboutissement, mais plutôt un lieu de passage qui m'a permis d'arriver à des conclusions théoriques et techniques précises. J'ai choisi de présenter ces essais comme des œuvres puisqu'elles ont été des moments-clés de mon exploration. Étant donné que ma démarche côtoie le quotidien, le hasard ou l'accident, il était pertinent de montrer ces étapes de ma recherche.

1.4.13. L'exposition

L'exposition en générale traduit mes préoccupations, chaque œuvre est un pas vers la compréhension de mon art. Le processus est différent à chaque fois et les œuvres soulèvent de nouvelles questions à leur tour. Pour moi, l'exposition est un reflet authentique de mes problématiques. Il devait y avoir un dialogue entre les œuvres afin que

la démarche au travers le centre se fasse de manière harmonieuse. Ce lieu paisible comporte plusieurs salles, cela m'a donc permis de placer une ou deux œuvres par salle. Cette façon épurée d'installer les pièces permet aux spectateurs de déambuler tranquillement dans cette structure très ancienne et de créer un lien intime avec les œuvres. Je crois que cette cohésion a été possible grâce au lieu d'exposition qui rend justice à mon travail.

CHAPITRE II

L'EMPREINTE COMME TÉMOIGNAGE D'UN PASSAGE

CHAPITRE II

L'EMPREINTE COMME TÉMOIGNAGE D'UN PASSAGE

Ce second chapitre situe ma démarche par rapport à différents mouvements artistiques. Je fais référence à quelques artistes qui ont des valeurs et des intérêts proches des miens. J'utilise aussi quelques théories présentées par différents maîtres dans des domaines connexes à l'art ou non.

2.1. LA VITALITÉ DU VIVANT

2.1.1. Matière vivante

Giuseppe Penone est un artiste qui fait partie du mouvement de l'Arte Povera (art pauvre), qui désigne un regroupement fondé vers 1967 par des artistes italiens. *L'arte povera* refuse de se prêter au jeu de l'assignation d'une identité, c'est-à-dire de se laisser enfermer dans une définition, et rejette la qualification de mouvement pour lui préférer celle d'attitude. Être un artiste *arte povera*, c'est adopter un comportement qui consiste à défier l'industrie culturelle et plus largement la société de consommation. Ces artistes privilégient le geste créatif lui-même. Je considère que mon travail a une corrélation avec *l'arte povera* par le fait que j'aime montrer l'aura qui peut se dégager des objets les plus banals, quotidiens et insignifiants. L'œuvre de Penone, à travers la beauté de ses formes et de ses matériaux, interroge l'homme et la nature. Sa sculpture aborde des questions existentielles comme celles du temps, de l'être et du devenir. Entre 2000 et 2003, Penone

crée *Cèdre de Versailles*. Il soustrait cerne après cerne une partie de l'arbre afin d'en dégager le jeune arbre qu'il a déjà été. Ce processus lui permet de faire révéler la forme première du végétal, devenue invisible au cours des années à cause de son développement. Ce jeune arbre inclus dans la buche reste partiellement attaché à celle-ci aux extrémités.



Figure 11: Giuseppe Penone, *Cèdres de Versailles*, 2000-2003

Le récit prend forme physiquement de façon à ce que le souvenir se transforme en images. « [...] le souvenir n'est pas qu'un "arrêt sur image", mais un élément qui dynamise le moment présent »⁵. C'est ainsi que mes tableaux s'insèrent dans le monde actuel. En fait,

⁵ BEAUDET, Pascale, *Le saisissement de la perte*, ETC, 2001, p.63-65.

ils ouvrent une fenêtre sur un passé intime, tout comme Penone met à nu un moment précis du développement de l'arbre. Le passé se dédouble dans le présent dans un autre contexte en présentant une esthétique différente. C'est le principe de l'empreinte, c'est-à-dire qu'elle est visible et malléable, mais son image est totalement issue du passé et d'un ailleurs. Il y a un mouvement dans l'espace et le temps difficile à saisir entre l'empreinte et la pièce d'origine.

C'est dans ce même sens que je traite de la notion de mémoire. Penone montre, avec son traitement sensible du passé sur la matière, la beauté de la vie en mouvement et la vitalité touchante qui unissent l'homme et la nature.

Selon moi, ses œuvres nous ramènent à notre essence et nous rattachent à la vie. La croissance, le vieillissement sont représentés d'une manière éphémère qui respecte ce mouvement vivant. Pour moi, toute cette circulation est visible grâce à l'empreinte laissée. La trace du temps, une activité répétitive et la marque d'un passage humain ont pour moi une sensibilité touchante qui prend forme par une matérialité abimée et brute.

2.1.2. Le multiple

Le travail répétitif m'intéresse aussi dans l'exigence que cela demande. Malgré le

fait que ma méthode soit intuitive, j'ai besoin d'avoir une structure et un rythme précis de création. Je crois que c'est par la répétition échelonnée sur une longue période de temps que je m'insère dans une discipline, que je me l'impose de façon très stricte.

J'aime aussi le caractère infini que la série soulève. Il n'y a pas de limite. La multiplicité se poursuit dans notre esprit. Mes pièces sont lisibles uniquement lorsqu'elles se côtoient. J'ai besoin que la présentation soit simple. Les pièces de mes séries sont placées une à la suite de l'autre comme une sorte d'énumération très stricte. Les artistes minimalistes utilisaient la répétition pure, elle leur permettait d'illuminer l'idée d'un centre, d'une construction ou d'un élément prédominant. Ma façon de présenter la série permet d'attirer l'attention du spectateur sur l'essence même de l'œuvre, soit le traitement de la matière. Ce désir de vouloir simplifier et de réduire la composition me permet de faire allusion à la *Colonne sans fin* de Brancusi. La composition de cette dernière est la répétition d'une forme simple. Tous les éléments sont semblables, presque identiques. Ils sont reliés entre eux à un rythme précis. Selon moi, l'utilisation de ce rythme régulier permet la création d'un motif. *« Le motif crée une semblance (qui n'est pas une ressemblance, mais plutôt un charme possédant sa propre vie) susceptible de mettre le corps et l'âme, en mouvement. Le motif exprime l'énergie de ce mouvement, la sensation même de la poussée et de la direction. Il permet de donner une réalité, un corps à l'illusion*

artistique afin que celle-ci devienne non plus une métaphore, mais une forme vivante [...]»⁶.

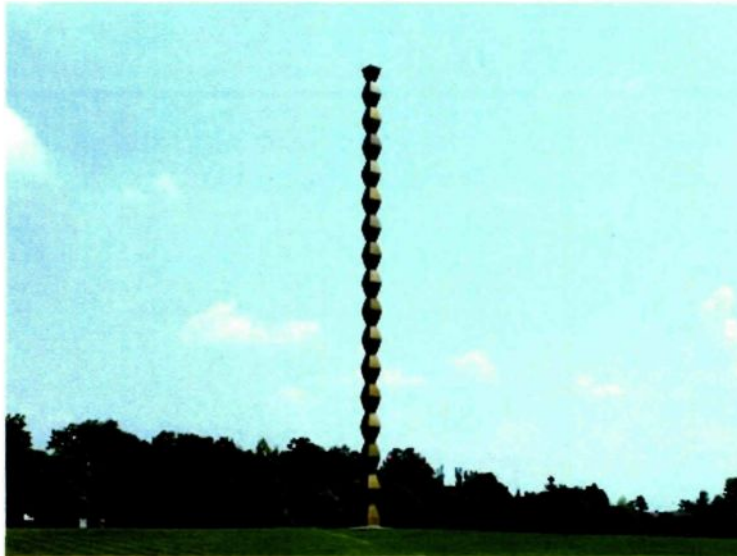


Figure 12: Constantin Brancusi, Colonne sans fin, 1937-1938

Les pièces sont fabriquées une à une sans savoir à quoi ressemblera l'ensemble. Tout se passe lors de l'accrochage. Je me laisse surprendre par une œuvre que j'ai créée, car le délai entre la création et l'accrochage est important, alors quelques pièces disparaissent dans l'oubli. Étant donné le grand nombre d'items, le travail est échelonné sur plusieurs semaines. La mosaïque devient le reflet des variations de mon état d'âme. Il y a également une autre raison, découverte depuis peu au niveau de mes limites techniques, qui justifie

⁶ BLANCHET, Avril, *L'inconscient tactile ou les échos de la chair dans l'image*, Montréal, Université de Montréal, 2011.

mon travail. J'utilise la série afin d'arriver à un résultat de grand format en travaillant le petit. Devant une grande surface, je me laisse envahir, je ne suis pas en mesure de créer. En tant que spectatrice, j'aime cette sensation. C'est pour cette raison que le grand format m'intéresse. Je veux envahir le regard de celui qui voit.

Cette stratégie, utiliser le petit pour arriver au plus grand, est en accord avec ma façon de traiter le sujet. Par exemple, le point de départ de mes idées est généralement le récit d'une personne ou d'un objet. Dans le même sens, les causes humanitaires, les droits universels et la politique ne se retrouvent pas dans mes intérêts. C'est donc la chaleur du minuscule, le mystère de l'intime que je veux montrer. Je veux prouver à quel point le minuscule peut être parfois géant.

2.1.3. Textile et dentelle

L'utilisation du textile dans mon travail est sans aucun doute une influence de ma mère qui est couturière. Je me suis toujours endormie dans le bruit réconfortant des machines à coudre. Petite, j'aimais bien retrouver un fil perdu sur mes vêtements lorsque j'étais loin de la maison, cela me rassurait par sa simple présence. En plus de me référer à

mon histoire, le textile raffine et amène une dimension féminine à mes œuvres. Il crée un contraste entre lui et la matière brute que j'utilise. J'ai souvent recours au fil ou à la dentelle pour emballer mes objets picturaux. Je considère que la toile entourée est transformée en objet. Même si l'on ne voit pas le verso, on sait qu'il y a quelque chose d'autre. C'est peut-être pour cette même raison que je laisse parfois apparaître le cadre et le mur en soustrayant un bout du tissu qui me sert de support. J'ai besoin de sentir que la toile n'est pas qu'une surface, de l'imaginer lourde et unitaire telle une sculpture.

2.1.4. Discipline

Il est certain que les théories qui sont en lien avec ma recherche s'apparentent à la peinture. Par contre, en décrivant mon travail, je constate que peu de leurs caractéristiques sont associées à celui-ci. Les gestes qui qualifient ma « peinture », comme l'assemblage, l'emballage de mon canevas, le désir de percevoir un objet au lieu d'une surface, réfèrent plus logiquement à la sculpture. En fait je n'utilise presque pas de peinture, ni de toile, mais je continue de m'inscrire dans la picturalité en raison de mon point de départ et bien sûr de sa bidimensionnalité.

2.2. LE TERRITOIRE

« Les souvenirs de famille se développent, à vrai dire, comme sur autant de terrains différents, dans les consciences des divers membres du groupe domestique : même lorsqu'ils sont rapprochés, à plus forte raison lorsque la vie les tient éloignés l'un de l'autre, chacun d'eux se souvient à sa manière du passé familial commun. »⁷

2.2.1. Terrain de création

Pour ce travail de recherche, j'ai restreint mon espace de création et d'approvisionnement de matériaux à un territoire précis. Ce secteur appelé Moquin est situé en bordure de la route 170, près du village de Larouche, et est habité depuis toujours par ma famille Simard. À l'époque, mon arrière-grand-père y installe son moulin à scie en raison de la forêt abondante et de la proximité du chemin de fer. Ses enfants, travaillant également au moulin, établissent leurs familles à cet endroit. Dans les années qui suivent, le gouvernement modifie le circuit en raison de la dangerosité de cette voie importante qui relie le Saguenay et le Lac-Saint-Jean. Les maisons sont alors déplacées. Mon grand-père Gérard y construit son garage, ma grand-mère y fonde son dépanneur. Au fil des années, ma mère s'y installe et met sur pied un petit magasin de tissus. En 1996, nous devons

⁷ HALBWACHS, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Félix Alcan, 1925.

encore une fois déplacer nos maisons. La route devient une autoroute à quatre voies divisées. C'est maintenant moi, première de la quatrième génération, qui choisit de m'y établir. Il est évident que ces déménagements restreints dans un kilomètre carré ont laissé des empreintes en témoignage de plusieurs histoires. Nous sommes situés à un endroit qui n'appartient ni au Lac-Saint-Jean ni au Saguenay, nous sommes en fait le trait d'union qui unit les deux grands secteurs de ma région. Notre population se limite à une dizaine de maisons, nous faisons partie du village de Larouche qui compte quelque 2 000 résidents.

Ce défi de me restreindre à ce contexte particulier me fait utiliser le bois trouvé sur les terrains familiaux en guise de canevas. Les autres objets dénichés et les matériaux utilisés proviennent également tous de ce secteur. De plus, mon lieu d'exposition est situé dans mon village à quelques kilomètres de Moquin. Comme je l'ai expliqué précédemment, ce lieu où mon corpus d'œuvre sera installé est en fait l'ancien presbytère maintenant transformé en centre d'exposition. Il est important pour moi de présenter mon travail dans cet espace. Cela renforce le caractère originaire et identitaire de ma recherche.

2.2.2. Le souvenir

J'ai eu longtemps une frustration envers les mots; je les croyais trop hermétiques. Dans un contexte d'art visuel, je considérais que l'écriture volait la place à l'image. Lorsque j'occupais le rôle de spectateur, je m'attardais trop à celle-ci. J'avais cette même attitude envers la photographie. C'est avec étonnement que je me suis mise à utiliser autant la photo et l'écriture. Je ne suis pas en mesure de comprendre pour quelle raison, mais ma vision des choses a changé concernant ces moyens de communication. Peut-être parce que je les emploie non pas comme représentation principale, mais comme matériaux. D'ailleurs, je fais la même chose avec la peinture; je ne l'utilise pas pour présenter le sujet de l'œuvre. En fait, elle est matière, au même titre que le cadre, la toile, l'accrochage et tous les autres éléments que j'incorpore dans une œuvre.

Il est certain que les gens photographiés ont une grande importance, cependant je m'attarde davantage au « moment » que l'image rappelle, ou à l'importance de ce dernier. Concernant l'écriture, le principe est le même, par exemple l'intérêt que je porte aux mots de ma grand-mère dans son cahier personnel est tourné vers le fait qu'elle ait voulu « *essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose : arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon,*

une trace, une marque ou quelques signes. »⁸

L'écriture est un geste très généreux. Ma grand-mère a choisi de laisser la trace de ses pensées, et le fait d'avoir accès à un moment de sa vie intime m'émeut. Je peux « *même aller jusqu'à dire que le plus grand don qu'une génération puisse faire aujourd'hui à celle qui l'a précédée, c'est de faire fructifier ce qu'elle-même a reçu [...]. C'est donc de transmettre à son tour, plutôt que de le lui rendre par des services. »⁹*

Au niveau personnel, travailler avec le passé me permet d'analyser mon cheminement de vie. Je souhaite également créer cet avancement chez le spectateur lors de la diffusion de mes œuvres. En d'autres mots, « *le passé ne revient à la conscience que dans la mesure où il peut aider à comprendre le présent et à prévoir l'avenir : c'est un éclaireur de l'action ».¹⁰*

Dans mon travail, je peux distinguer deux éléments distincts. Le premier élément

8 PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Editions Galilée, 1974.

9 GODBOUT, Jacques, *Le don, la dette et l'identité : homo donator versus homo oeconomicus*, Montréal, La Découverte, 2000.

10 BERGSON, Henri, *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Presses universitaires de France, 1965.

que j'utilise est la matière brute et colorée de manière très atténuée. Cette matière rugueuse est travaillée de façon abstraite. L'autre élément est la photographie. Ces vieilles photos ne sont évidemment pas prises par moi et, par l'aspect des photos, nous percevons bien leur âge.

Ce mouvement dans la durée permet de se rendre compte que lorsque nous constatons que nous sommes dans le présent, nous sommes en fait déjà dans le passé. Et que lorsque nous ramenons le passé au présent par l'image, elle fait également partie de nos idées passées. À vrai dire, « *toute perception est déjà mémoire. Nous ne percevons, pratiquement, que le passé, le présent pur étant insaisissable progrès du passé rongé par l'avenir* ». ¹¹

2.3. La relation

2.3.1. Tisser des liens

Giorgia Volpe est née à São Paulo au Brésil, elle vit et travaille à Québec depuis 1998. Artiste multidisciplinaire et professeure en arts visuels, elle est titulaire d'un Baccalauréat en arts plastiques et enseignement des arts (Université de São Paulo, 1993) et

¹¹ BERGSON, Henri, *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Presses universitaires de France, 1965.

d'une Maîtrise en arts visuels (Université Laval, 2001).

*« Ma pratique artistique se nourrit de gestes et d'objets issus de l'univers domestique et du quotidien. Par le biais de mes œuvres, j'étudie les rapports du corps à son environnement en explorant les lieux de passage, notamment entre le dedans et le dehors, l'individuel et le collectif, l'intime et le public, le réel et l'imaginaire. »*¹²

L'œuvre intitulée *Point de rencontre* prend forme par la confection publique d'un tapis à l'aide de sacs de plastique. Le spectateur est invité à tisser la matière afin de poursuivre la réalisation du tapis circulaire. L'œuvre prend l'espace dans le lieu urbain et transforme le lieu originaire en lieu de partage. « *La mise en forme de l'œuvre témoigne de la relation entre le matériau utilisé et sa capacité à rendre l'expérience sensible dans son rapport au corps et à l'espace d'intervention.* »¹³ Le textile est utilisé comme moyen de faire transparaître la mémoire, celle du geste et celle des techniques artisanales. J'utilise moi aussi le textile pour dévoiler une mémoire, mais dans mon cas c'est davantage un souvenir intime, une matière que j'associe directement à ma mère.

12 Volpe, G. (10 avril 2012). Démarche. Page consultée, <http://www.giorgiavolpe.net/index.php/?demarche/demarche/>

13 LORRAIN, Michèle, *Les formes sensibles dans l'espace de Giorgia Volpe*, Inter, 2012, p.60-62.



Figure 13: Giorgia Volpe, *Point de rencontre*, 2011

Comme l'explique Michèle Lorrain, artiste et enseignante en arts visuels, « *chez Giorgia Volpe, le projet artistique est toujours en marche. Il imprime des traces tangibles dans la matière et conserve la mémoire de toutes les expériences sensibles* »¹⁴. Dans sa pratique, Volpe commence de nouvelles œuvres en incluant des projets antérieurs. J'utilise également cette façon de faire. Je crois que c'est en faisant ce choix que je présente mon désir de faire vivre une expérience autant aux spectateurs qu'à la matière.

14 LORRAIN, Michèle, *Les formes sensibles dans l'espace de Giorgia Volpe*, Inter, 2012, p.60-62.

2.3.2. L'œuvre; point de contact

La création de l'œuvre *Forêt généalogique* m'a beaucoup touchée. Le fait que des souvenirs personnels me soient retournés par la poste a créé un échange vivant et une dynamique surprenante.

Le processus et le résultat final ont eu tous deux leur importance. Premièrement, j'ai été surprise de la participation des gens. Toutes les femmes ont été touchées par la demande. Plusieurs souvenirs sont remontés à la surface et se sont inscrits dans le réel, dans le tangible, et ce par l'écriture. Il s'est établi une relation entre moi et les participantes et entre les participantes elles-mêmes. Un contact s'est créé et ce « *contact propulse l'engendrement de nouvelles formes en entraînant un retour vers les représentations concrètes et plastiques, qui permet de passer d'une représentation abstraite à une présentation matérielle [...] »*.¹⁵

J'ai reçu une profusion de commentaires qui racontaient que des conversations avaient eu lieu dans les demeures en raison de cette lettre. Quelques-unes m'ont signifié

15 BLANCHET, Avril, *L'inconscient tactile ou les échos de la chair dans l'image*, Montréal, Université de Montréal, 2011.

qu'elles avaient pensé à leur texte pendant des jours en espérant trouver un souvenir qui était à la hauteur de la relation qu'elles avaient entretenue avec la personne disparue. Je pourrais même émettre l'hypothèse que les participantes ont toutes gardé en tête que leurs interventions deviendraient une œuvre présentée à un public. La qualité de l'écriture, le vocabulaire utilisé, les consignes furent respectés à chaque fois. J'ai perçu chez elles une application soutenue qui traduisait leur vision de l'œuvre d'art. La réception et la lecture de ces mots ont été très touchantes. Le cadeau que je leur ai fait m'était rendu directement. C'était à mon tour de recevoir.

Les gens se sont impliqués personnellement et c'est ce qui donne le caractère brut et accessible à ce projet rempli d'émotion. Il est sorti du contexte artistique pour s'inscrire dans plusieurs milieux familiaux. Les membres de ma famille parlaient entre eux de cette lettre. Ils se questionnaient concernant la photo à laquelle ils avaient été associés et le message qu'ils y ont inscrit. Une sorte de cohésion identitaire familiale s'est produite durant ces quelques mois où la circulation de lettres était active. J'ai eu l'impression de m'approprier des dizaines de souvenirs qui ne m'appartenaient pas, pour me construire une mémoire qui explique mon identité, qui confirme qui je suis.

Lors de ce projet, l'art est devenu pour moi un moyen d'échange avec l'autre.

L'envoi des lettres ainsi que leur retour se sont étendus sur plusieurs mois. C'est la seule œuvre qui s'est échelonnée sur tout le temps de ma recherche. Il est donc évident qu'elle a teinté mes réflexions et la réalisation du corpus d'œuvres. Les textes m'ont souvent ramenée à l'essentiel. Me retrouvant seule dans mon atelier, ces simples papiers m'ont permis de demeurer tout près de ma réalité et de mes valeurs.

Le but ultime de mon art est de concrétiser matériellement la mémoire, c'est-à-dire de donner corps aux souvenirs. La plasticité de mes œuvres est influencée par la cueillette d'anciens objets usuels, par le partage de souvenirs entre les participants et moi et par le traitement brut de la matière.

2.3.3. Plasticité matérialité

La trace je la suis. En suivant ce chemin, je parcours une sorte de boucle qui me ramène toujours à mon essence. Parfois, je dois prendre des distances envers ma création afin de me permettre de revisiter autant mes souvenirs que mes techniques. Cela m'aide à comprendre ce que je fais et qui je suis. Je peux ensuite envisager de nouvelles manières de voir et de travailler. Tout au long de mon processus de création, je faisais une sorte de mise à jour tous les mois. Cela me permettait de voir l'évolution de mon travail et de mieux le

comprendre. J'ai également noté quelques-unes de mes actions et réflexions lorsque j'étais en pleine création, j'écrivais tout sur cette feuille que j'avais placée sur ma table de travail. Ce qui suit est en fait un extrait de ces écrits qui prennent la forme d'un journal de bord.

«Le projet débute toujours seul. Je fais la cueillette d'objets, de matières et de textures qui m'intéressent. Textures accentuées ou discrètes. Je me les approprie et leur fais poursuivre leur vie en laissant le temps les altérer.

À un moment donné, j'interviens. Quelquefois avec de la couleur. Quelquefois en accélérant le vieillissement. Suite à cette étape, il y a souvent stagnation du projet. Une réflexion concernant la forme de l'organisation de cet échantillonnage de matière. La création s'arrête... j'ai besoin de trouver du temps... le temps. Le moment où je serai apte à mettre en valeur cette matière, la travailler avec respect et sensibilité. En attendant ce moment, j'écris, afin d'éclaircir ma pensée, ma question de recherche, ma peinture qui n'est pas de la peinture.

Le fait d'écrire ce que je fais me motive à produire.

Je m'entoure de mes médiums. Je veux tout près de moi : mon pot de peinture à mur de couleur blanche, quelques mètres de tissus à petits motifs que j'ai dénichés dans l'armoire de ma mère, des photocopies d'anciennes photos...

Maintenant, c'est le moment, je me laisse guider par les subtilités de la matière et par mon intuition.

Je fais l'application de couches de vernis, cela accentue les détails. J'enlace la pièce de corde, de ruban adhésif, de dentelle. Je fais cuire, je cristallise, avec de la colle ou de la résine. J'interviens avec rapidité. Je veux voir le résultat tout de suite.

Je poursuis mon écriture, le projet reprend une pause.

*Chaque élément est différent. Je répète ma série d'interventions.
Je me complais dans la série. La répétition me procure un agréable
confort placé entre la surprise d'un résultat différent de celui
d'avant et du procédé qui demeure le même.*

*La série me permet de conserver un contrôle jusqu'à l'installation
finale. Je m'amuse à juxtaposer les pièces. Les changer de places.
Les associer à leurs voisines ou les opposer. Suite à plusieurs
essais, je m'arrête sur une seule selon mon ressenti du moment.»*

Malgré cette distance momentanée, j'aborde mon art comme un autoportrait. Je crois que la constante recherche de mon identité, mon désir de confirmer mon esprit et de le comprendre, rend mon travail en arts visuels essentiel. La création est pour moi une nécessité. Cela me permet de faire une sorte de mise à jour de moi-même, puisque créer me permet de prendre un certain recul, j'ai l'impression de faire une rétrospective, de me cerner et de me situer dans le monde.

CHAPITRE 3

MÉTHODOLOGIE

CHAPITRE III

MÉTHODOLOGIE

Ce dernier chapitre décrit la méthode que j'ai employée afin de mener à terme cette recherche. J'établis des liens entre ma façon de créer et la manière dont j'effectue ma recherche théorique.

3.1. LA MÉTHODE

Mon approche poïétique se situe dans la relation que je bâtis entre moi et le monde. Sans être quelqu'un de passif, je suis une personne réservée. Je laisse les choses venir à moi. Une fois l'esprit ouvert, tout arrive au bon moment. Ma façon de remercier la vie est en fait d'exploiter à son maximum ces petits cadeaux du hasard. Il est tout naturel pour moi que la base de mes œuvres soit le hasard et l'intuition.

Le point de départ de mes travaux est toujours issu d'une découverte imprévue. Quelquefois, c'est une réaction naturelle sur une matière; comme un bout de métal rouillé. D'autre fois, c'est une photo avec un visage encerclé ou encore une histoire que je n'avais jamais encore entendue concernant la vie de ma grand-mère. Je suis en constante recherche de matière abimée ou de souvenirs enfouis. C'est ce qui reste d'une histoire qui m'amène à présenter une œuvre. Je traite mon médium de départ, par intuition. Je n'ai pas de technique

ni de canevas précis. Je m'approprie tout simplement ma matière première en la présentant d'une manière qui attire l'attention. Le questionnement que je désire faire naître chez le spectateur c'est : « Pourquoi cette photo a-t-elle été choisie? Pourquoi ce tableau est-il si abimé? Pourquoi ce clou rouillé nous est-il présenté? » Étant donné que l'objet se retrouve dans une œuvre, et de ce fait même dans un lieu d'exposition, le spectateur en déduit que mon choix a une certaine importance. En effet, il en a une, mais nommer cette importance donne, selon moi, la réponse à l'œuvre. Mes œuvres doivent être ouvertes et non résolues. Elles deviennent à leur tour génératrices d'histoires, construites non pas à partir de mon intimité, mais de celle des spectateurs. Je fonctionne de la même manière pour ce qui est de l'écriture et de la recherche. Quelquefois c'est un mot que je lis par hasard qui me lance sur une nouvelle piste. En suivant cette idée, je rencontre d'autres concepts qui m'amènent ailleurs et ainsi de suite.

Ma façon de mettre en forme des idées débute par la manipulation de matériaux et les essais erreurs. En ayant toujours en tête un objectif assez flou, je réinvente ma méthode au fur et à mesure que j'avance dans ma problématique. Mes erreurs me mènent sur différents chemins que je me plais à parcourir. Je dois me surprendre moi-même par ces découvertes inattendues afin de faire l'acquisition de nouvelles connaissances techniques.

3.2. L'ABANDON À L'AUTRE

3.2.1. Processus de création

Mon objectif principal est que le spectateur (sensible à l'art ou non) se sente concerné. J'ai envie que mon art soit le point de départ de nouvelles histoires, qu'il puisse tisser des liens. Le chemin que j'ai choisi est de faire remonter au présent des moments du passé par l'image et par le traitement de la matière. Par l'utilisation de matériaux salis, brisés, usés, je ramène à la surface des histoires qui le sont tout autant. Je veux raviver le passé pour qu'il se mélange au présent afin de créer une sorte de mouvement. Un mouvement dans le temps, autant par l'entremise de la photo, de l'écriture et de l'objet que par l'expérience esthétique et sensible. Il est important que l'on perçoive celui-ci dans ce texte. J'ai rédigé cette recherche de la même manière dont je construis mes œuvres; une sorte d'assemblage et d'analogie entre différents éléments. Il a des sortes de boucles qui se forment à quelques moments, une répétition qui vient confirmer ce qui a précédé. Je tenais à ce que ma recherche reflète le mouvement de la pensée.

Ma création s'est faite dans un calme surprenant, c'était devenu une routine sécurisante. Étant donné le caractère sériel de mes œuvres, je tombais souvent dans un état très près de la méditation. En fait, c'est ce type de calme, presque méditatif, que je souhaite faire vivre au spectateur face à cette matière qui intrigue et cette abstraction qui le laisse

seul avec la plasticité de l'œuvre. Je souhaite que le spectateur se questionne sur la nature de la matière, pour le plonger dans sa propre histoire en passant par la mienne. Je crois qu'en dirigeant mon propos vers l'individu, le petit et le dedans, j'amène l'art au spectateur plutôt que d'attirer le spectateur à l'art. Je peux expliquer ce concept en prenant pour exemple l'envoi de lettres par la poste par lesquelles j'introduisais ma création dans le foyer des gens. Sans presque en avoir le choix, ils se retrouvaient malgré eux dans le processus de création d'une œuvre.

3.2.2. La survivance d'une mémoire par la matière

Il est crucial pour moi d'être en mesure de comprendre mon travail et mon désir de vouloir montrer la beauté du vivant en mouvement. Pourquoi suis-je attirée par le temps qui passe, l'usure, la trace, la blessure? Il est également important d'éclaircir de quelle manière on établit une relation égalitaire, entre le spectateur, l'œuvre et moi. L'empreinte, la blessure suffisent-elles à raconter une histoire relationnelle? À quel point la mémoire collective d'un groupe auquel on appartient influence-t-elle notre identité? Suis-je en mesure, par mon travail de la matière, de toucher les gens qui ne font pas partie de mon passé, de cette mémoire collective?

CONCLUSION

Cette recherche m'a permis de situer ma démarche dans un contexte artistique autant que personnel. Sans pouvoir répondre directement aux questionnements qui sont apparus au cours du processus de création, je peux davantage comprendre la source de ces interrogations et celles-ci me relanceront sur d'autres pistes.

En prenant du recul sur ma création, j'ai réalisé que de présenter des souvenirs n'était que le point de départ d'une expérience. C'est en fait comme ouvrir une porte sur des milliers d'histoires. C'est en racontant une petite partie de la mienne que les gens venaient me raconter une brîbe de la leur. Mes œuvres n'ont été que des éléments déclencheurs qui ont fait naître des discussions enrichissantes et très touchantes. Mais c'est surtout en faisant la lecture de textes d'artistes que j'ai réussi à mettre des mots sur des concepts que j'utilisais également. Le travail de la matière par Giuseppe Penone m'a beaucoup aidée à comprendre l'attrance que j'ai pour travailler la matière et la trace. Tout comme les œuvres collectives de Giorgia Volpe m'ont permis de placer précisément le participant dans mon processus de création. J'ai pu aussi faire des liens entre mon travail et les préoccupations de certains théoriciens. Les écrits d'Henri Bergson concernant la mémoire ont été une référence précieuse tout au long de ma recherche par sa façon de situer le souvenir dans le temps. Au niveau de la méthodologie, j'ai aussi découvert que je ne travaillais pas seulement la matière de façon hasardeuse; je me laisse guider par mon intuition, bien entendu, mais je suis à la recherche de quelque chose de très précis. Je ne sais toujours pas

comment nommer les caractéristiques de ces textures, mais mon cheminement artistique ne s'arrête pas ici.

Lors du vernissage, j'ai constaté que mon art, qui fait référence au passé, peut toucher, rassembler et unir les gens, faisant partie de ma famille ou non. Pour la majorité des personnes présentes, c'était la première fois qu'il se présentait à un vernissage et plusieurs n'avaient jamais vu d'exposition d'art visuel. Alors, j'ai pu comprendre que j'avais interpellé des gens qui ne côtoient pas le monde artistique. Lors de cet événement, qui a rassemblé environ 80 personnes, j'ai eu la chance d'entendre plusieurs témoignages de la part des visiteurs. Quelques-uns sont venus me parler en me disant qu'ils avaient eux aussi l'envie de me raconter leur histoire puisque je leur montrais avec authenticité une partie de ma vie par le biais d'histoires familiales. C'est à cet instant que j'ai constaté que des liens se sont tissés avec ce partage de mémoires. Et c'est de cette manière que j'ai pu répondre positivement à cette question qui m'a accompagnée tout au long de mon processus : est-il possible de transmettre l'état d'écoute, que j'ai envers le mouvement de la vie et de sa mémoire, au spectateur qui se trouve devant mon œuvre?

Avec le recul, les commentaires des spectateurs et des membres de mon jury, je peux confirmer qu'il est possible de placer le spectateur dans un état d'écoute envers la

matière qui l'amène à réveiller des souvenirs et à faire référence à des éléments de son propre passé. Je peux également préciser que c'est en utilisant des matériaux usés, l'effacement de la photographie et de l'écriture, la série que j'ai réussie à montrer un mouvement entre le passé et le présent, entre le public et l'intime.

Il est évident que de nouvelles questions sont apparues et d'autres sont restées sans réponses. Surtout les questions par rapport à la participation du public, à l'art relation et à la place du participant dans mon art. Mais ce qui me donne l'envie de poursuivre ma création.

J'aurai réussi tout au long de ce processus de recherche et de création à comprendre ma démarche, mes choix et mes raisons d'insérer mes créations dans un cadre artistiques. Tout comme le mouvement du vivant, l'expansion du passé, les histoires qui s'accumulent et la matière qui s'altère, ma pensée et mes créations continueront de se moduler selon mes convictions et mon identité. Ce qui m'a le plus touchée, c'est le partage des souvenirs. Les gens de ma famille m'ont offert des moments et des sentiments très honnêtes. Ont-ils eu cette ouverture parce que je suis un membre de la famille ou auraient-ils eu la même ouverture face à un inconnu? Peut-être que cette question serait une autre piste à parcourir...

BIBLIOGRAPHIE

Périodique

BEAUDET, Pascale, *Le saisissement de la perte, ETC no.55, 2011* p. 63-65.

BOUCHARD, Jacqueline, *Un moment de résistance dans l'espace-temps de Giorgia Volpe, Inter no. 103, 2009*, p. 58-59.

LACERTE, Sylvie, *Laurent Pilon : le cri muet de la matière ou l'aède du matériau, Espace Sculpture no.72, 2005*, p.33-34.

LORRAIN, Michèle, *Les formes sensibles dans l'espace de Giorgia Volpe, Inter no.110, 2012*, p. 60-62.

REGIMBALD, Manon, *Sculpture et vie privée. Autour de Giuseppe Penone, Espace Sculpture no.115, 2011*, p. 9-13.

TURGEON, Rémi, *Diane T. Tremblay, Espace Sculpture no. 68, 2004*, p. 38-39.

Livre

DEWEY, John & BUETTNER, Stewart, *L'art comme expérience*, Paris, Galimard, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Éditions de Minuit, 2008.

ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

GODBOUT, Jacques, *Le don, la dette et l'identité : homo donator versus homo œconomicus*, Montréal, La Découverte, 2000.

GODBOUT, Jacques, *Ce qui circule entre nous : donner, recevoir, rendre*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

HALBWACHS, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Félix Alcan, 1925

KANDINSKY, Wassily, *Du spirituel dans l'art : et dans la peinture en particulier*. Paris, Denoël/Gonthier, 1969.

PENONE, Giuseppe, *Respirer l'ombre*, Paris, Les éditions Beaux-arts de Paris, 2008.

PENONE, Giuseppe, PEDUZZI, Richard, LANCIANI, Daniela & Accademia di Francia (Rome Italie), *Giuseppe Penone*. Paris, Hazan, 2008.

PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Editions Galilée, 1974.

Site web

CNRS, *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, Page consultée le 22 avril 2012, à <http://www.cnrtl.fr>

VOLPE, Giorgia, *Démarche*, Page consultée le 10 avril 2012, à <http://www.giorgiavolpe.net/index.php?/demarche/demarche/>

